



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOFOFÍA Y LETRAS**

**SUA(y)ED**  
Filosofía Letras

**EL TEATRO POLÍTICO DE CÉSAR VALLEJO.  
ELEMENTOS FÁRSICOS Y ESPERPÉNTICOS  
EN *COLACHO HERMANOS***

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS**

**PRESENTA  
NIDYA ARELI DÍAZ GARCÉS**

**ASESORA  
ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES**



CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Dedico este trabajo, con amor y devoción  
profundos,*

*a mis padres: Miguel Ángel Díaz Jiménez y  
Guadalupe Garcés Garcés,*

*a mis hermanos: Brenda, Ángel, Tere y Gaby,*

*a César*

*a Iván*

*y a todos los oprimidos del mundo, de cuyas  
luchas emergerá algún día la justicia social.*



## *AGRADECIMIENTOS*

*Comencé esta investigación de la mano y como sugerencia del Dr. Galdino Morán López, excelente persona y devoto profesor, amante de las letras y de los más altos ideales. Desgraciadamente, las circunstancias no nos permitieron concluirlo juntos. Para él mi eterno agradecimiento y cariño.*

*Cuando el tiempo llegó y debí buscar un nuevo asesor, recibí en la Dra. Azucena Rodríguez una cálida e inestimable acogida. Gracias a ella por la sabiduría con que supo guiarme.*

*Gracias también a la Mtra. Judith Orozco, a la Dra. Lourdes Penella, al Lic. Raúl Aguilera y al Mtro. Marco Antonio Molina, pues sus aportaciones finalmente dieron forma definitiva y enriquecieron de manera invaluable esta tesis.*





## ÍNDICE

Introducción.....	3
1. César Vallejo y el teatro.....	11
1. 1. Vida, contexto e influencias.....	11
1. 2. <i>Colacho hermanos</i> y el teatro canónico.....	20
1. 3. <i>Colacho hermanos</i> en la teoría de los géneros dramáticos	29
1. 3. 1. Texto y representación.....	29
1. 3. 2. Signos y códigos.....	31
1. 3. 3. Estructura teatral.....	33
1. 3. 4. Forma y contenido.....	36
1. 3. 5. Coherencia y tema.....	37
1. 3. 6. Personaje y conflicto.....	38
1. 3. 7. Espacio y tiempo.....	39
1. 3. 8. Recepción e interpretación.....	42
2. <i>Colacho hermanos</i> : Realidad vs Farsa y Tratamiento esperpéntico	45
2. 1. Tiempos dramáticos. ¿Qué pasa en el Perú?.....	45
2. 2. Estructura y tratamiento fársico en <i>Colacho hermanos</i> ....	55
2. 3. Rasgos del esperpento en <i>Colacho hermanos</i> .....	63
3. Vallejo y el teatro político, un acercamiento a partir de <i>Colacho</i> <i>hermanos</i> .....	83
3. 1. Hacia una definición de teatro político.....	83
3. 2. Teatro político: Vallejo, Brecht y Piscator.....	90
3. 3. <i>Colacho hermanos</i> y los tópicos del teatro político.....	96

3. 3. 1.	La explotación del hombre por el hombre.....	99
3. 3. 2.	El analfabetismo en Latinoamérica.....	101
3. 3. 3.	La condición de la mujer en el sistema de explotación capitalista.....	104
3. 3. 4.	La condición de los niños bajo el capitalismo....	107
3. 3. 5.	El imperialismo capitalista.....	109
	Conclusiones.....	117
	Obras consultadas.....	121
	<i>Anexo: Colacho hermanos</i>	

## INTRODUCCIÓN

En la presente tesis se realizará una exploración en torno al teatro de César Vallejo a propósito del drama *Colacho hermanos*, farsa en tres actos y cinco cuadros escrita en el año 1934, que en vida del autor no fue representada; obra que además consta de varios antecedentes y versiones publicadas, por lo que ha de abordarse intra y extratextualmente. Para ello se tomará en cuenta el contexto del autor, sus obras previas, así como sus primeras incursiones alrededor del teatro, como crítico y periodista, y, de igual modo, las causas e influencias que lo llevaron a su labor como creador propiamente dramático.

También se prestará atención a la obra como drama; es decir, que se partirá del texto en su dualidad, como obra acabada, en su calidad de texto literario, pero también como obra inconclusa, puesto que su destino ideal y último es la representación; género además que consta de sus propios elementos narrativos y estéticos y que en modo alguno deben desestimarse si el propósito es hacer un análisis que pudiera acercarse a lo completo. Otros de los puntos a explotarse serán el género de la obra y los elementos estéticos que la conforman; es decir, género como farsa con marcados elementos esperpénticos.

Finalmente, ha de acometerse la pieza como teatro político, teatro fundamentado en la ideología y el método de análisis social marxistas y, en este tenor, la incursión del autor al universo del marxismo, su militancia y compromiso político y sus teorizaciones sobre el papel del creador en su contexto social.

En el primer capítulo, habrá de llevarse a cabo una indagatoria por la vida, contexto e influencias del autor, su nacimiento en Santiago de Chuco, Perú; su

formación profesional; su paso como empleado de la Hacienda “Roma”, uno de los momentos de su vida que habrían de trascender a la postre en su obra; su incursión en Lima; sus correrías en el mundo literario de su país; su injusto y brutal encarcelamiento y su partida a Europa. Luego, sus primeras exploraciones en el universo del drama; sus colaboraciones desde París para la prensa cultural peruana; el desarrollo y crecimiento de su trabajo creativo como poeta, crítico, cronista, narrador, novelista, teórico y, finalmente, dramaturgo; sus viajes a la Unión Soviética; sus prolíficos estudios en torno al marxismo y el cambio que se opera en él a raíz de ello; sus primeras producciones teatrales a la par de sus reflexiones a propósito del comunismo y de sus viajes; su expulsión de París a causa de su ideología; su militancia en la izquierda de España y el compromiso político que asumiría hasta el final de sus días, los problemas económicos que esto le conlleva, su enfermedad y muerte temprana a la edad de 46 años.

En seguida, habrá de situarse a *Colacho hermanos* dentro de la obra de Vallejo y, particularmente, de su producción dramática. Se comenzará por retomar las primeras incursiones de Vallejo en el teatro, con su tesis para bachiller *El romanticismo en la poesía castellana*, luego en los artículos escritos a partir de su llegada a Europa, en el diario *El norte* de Trujillo y las revistas *Varietades* y *Mundial* de Lima, y ello dentro del contexto de las revoluciones europeas. En la revisión de dichos artículos, podrán apreciarse algunas de las influencias de Vallejo en el campo dramático, así como percibir el progreso en su percepción estética. Habrán de retomarse también sus viajes a la Unión Soviética y el cambio que se opera en el escritor a partir de sus incursiones al marxismo, resultando de ello una etapa de prolífica creación con marcada filiación ideológica, en obras tales como *El arte y la revolución* (teorizaciones estéticas), *El tungsteno* (novela), *Rusia en 1931* (crónicas) y *Rusia ante el*

*segundo plan quinquenal* (crónicas), para desembocar en las cuatro obras dramáticas con que a la fecha se cuentan, *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río* (antes *Moscú contra Moscú*), *La piedra cansada* y *Colacho hermanos*, todas indagando alrededor del marxismo y de la Revolución Rusa. Asimismo, se realizará una revisión en torno a las diferentes versiones de *Colacho hermanos* y de sus antecedentes.

Para finalizar este capítulo, se partirá de las teorizaciones de Santiago Trancón, investigador madrileño del teatro, para establecer las bases teóricas de *Colacho hermanos* en la teoría de los géneros dramáticos, y habrán de secuenciarse, en tanto elementos del drama: *texto y representación*, donde se revisará a la obra como texto ideado para ser representado, además de distinguirse los rasgos que definen al texto teatral y los tipos de textos dentro del drama; *signos y códigos*, con el fin de establecer la importancia del significante-significado dentro del drama, el símbolo como elemento esencial, de tal modo que nada es gratuito ni está de más, jugando un papel imprescindible dentro de la fábula; *estructura teatral*, donde habrá de retomarse el modo aristotélico, en cuanto la fábula está constituida por presentación, nudo y desenlace, con unidad de acción; *forma y contenido*, para asentar que la manera como son utilizados los signos, o bien la forma que estos adquieren, está íntimamente relacionada con el género dramático que ha de resultar; *coherencia y tema*, con el fin de estipular que el teatro parte de una macroproposición, que habrá de fungir como tema, de donde se desprenden una serie de microproposiciones coherentemente unidas en la raigambre de la trama; *personaje y conflicto*, para definir que el personaje se encuentra estrechamente ligado a la trama y al género dramático; *espacio y tiempo*, con la finalidad de hacer patente que todo espacio es altamente simbólico y se relaciona con el espacio y el tiempo social, además de los tipos de tiempos implicados en el

drama y, finalmente, *recepción e interpretación*, de donde habrá de retomarse el concepto de *presuposición*, fundamental para abordar los distintos tipos de elipsis dentro del drama.

En el segundo capítulo, serán acometidos los niveles temporales en la obra dramática: *tiempo diegético*, *tiempo escénico* y *tiempo dramático*. Dentro del tiempo diegético, encontraremos al tiempo histórico, en el que hemos de detenernos por ser de vital importancia en el análisis de esta obra, situada en un momento histórico preciso que el autor trata de poner en evidencia. En el mismo tenor y echando mano del análisis de Enrique Ballón Aguirre, “El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho hermanos o Presidentes de América*”, se establecerá la filiación textual entre la farsa *Colacho hermanos* y el ensayo “¿Qué pasa en el Perú?”; obras contemporáneas escritas por el mismo autor. Será posible poner de manifiesto una serie de pautas descriptivas en torno al momento histórico que el escritor pretende evidenciar en la obra *Colacho hermanos*, y de esta manera, se abordarán temas como la historia de la división de castas en América Latina, situación que se extiende a los años treinta en que fueron escritos el ensayo y el drama, y cuya vigencia no ha desaparecido; la investidura y los poderes omnipotentes que conllevan la figura del presidente de un país, que rayan por demás en el absurdo, y la corrupción del sufragio universal como práctica común en Latinoamérica. Para terminar este apartado, se retomará el acontecimiento histórico preciso con motivo del cual tiene lugar el drama: el golpe de Estado auspiciado por el imperio norteamericano, de Luis M. Sánchez Cerro en 1930 a Augusto B. Leguía.

En seguida, se abordará la estructura externa, cinco cuadros y tres actos, de *Colacho hermanos*, así como su estructura interna y el tratamiento fársico que presenta. Dentro de la estructura interna, ha de recurrirse al modelo aristotélico, donde la obra se divide en tres partes: *introducción*, *nudo* y

*desenlace*. En la introducción se presentarán los hermanos Colacho como dos peones mestizos pobres, dueños y dependientes de una pequeña tienda en una aldea miserable; en el nudo, la suerte de los hermanos cambiará al ser requeridos a una reunión entre políticos locales, gente “de importancia” de la región, el ascenso de los Colacho en el mundo de la política, su culminación en la presidencia y, en el desenlace, la caída de los Colacho. Por otro lado, siguiendo el modelo aristotélico, partiremos del postulado de todo drama como modelo de imitación para copiar la realidad de tres maneras posibles: mejorándola, retratándola de forma idéntica, o bien, representándola peor de lo que es. Es de acuerdo a ello, que una obra se clasifica dentro de un género u otro. *Colacho hermanos* es una farsa debido a que los personajes que se nos presentan imitan la realidad desde una posición inferior, exagerando los defectos y vicios del ser humano. Así, se abordará la obra como farsa con base en dos conceptos postulados por Eric Bentley: la violencia y el absurdo; violencia en cuanto a la opresión desde las esferas de poder en la política latinoamericana, y absurdo en tanto los personajes caen frecuentemente en extravagancias carentes de lógica.

Por último, se llevará a cabo un acercamiento a *Colacho hermanos* alrededor de sus recurrentes elementos esperpénticos. Para ello, se realizará en primer lugar, un acercamiento a la definición de esperpento, sobre todo alrededor de la metáfora de “los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos” que propone Ramón del Valle Inclán. Luego, para analizar *Colacho hermanos* bajo esta óptica, habremos de recurrir a los rasgos de los personajes de la obra, que con frecuencia rayan en lo caricaturesco, la animalización, lo grotesco y el absurdo, y ello de la mano de las motivaciones de los autores Ramón del Valle Inclán, creador del género esperpéntico y autor de las obras más emblemáticas que lo representan, y César Vallejo, autor de *Colacho hermanos*, que comparten en sus contextos históricos el mismo tipo de problemáticas; Valle Inclán en



España y Vallejo en el Perú, haciendo escarnio, en sus obras, de la situación política y social donde vivieron. Así, echando mano de los rasgos de la estética del esperpento que establecen los estudios alrededor del género de Alonso Zamora Vicente y del investigador Joaquín Garrido Medina; esto es: de *animalización*, como *literatura paródica*, como *reflejo de la vida*, *distanciadora*, *transvalorizadora*, *crítica*, *humorística*, *moderna* y como un *medio de conocimiento*. Se tomarán de la obra *Colacho hermanos* estos elementos, reflejados en los discursos de los personajes, sus actos, la realidad y el entorno en general.

Se iniciará el tercer capítulo tratando de establecer una definición del teatro político en tanto función y filiación en el marxismo, o bien tratado desde los fines de su análisis en tanto fenómeno social. En seguida, se llevará a cabo un recorrido por su historia, desde sus inicios en la Ilustración hasta su culmen con Vsevolod Meyerhold en Rusia y Erwin Piscator y Bertolt Brecht en Alemania, en formas tan variadas como las denominadas: Teatro de Agitación, Teatro Documento, Teatro de Tesis, entre otras, y teniendo como punto de encuentro el compromiso político y su filiación marxista. Acto seguido se establecerá la relación de Vallejo, contemporáneo a Piscator y Brecht, en cuanto a sus teorizaciones en torno al teatro y su propia producción dramática. Se pondrá de manifiesto el paralelismo entre el *Pequeño organón para el teatro* de Brecht y las *Notas sobre una nueva estética teatral* de Vallejo, así como el que existe entre el *Teatro político* de Piscator y *El arte y la revolución* de Vallejo. Se ahondará, pues, en las conexiones y confluencias entre los tres dramaturgos y teóricos del género, en sus vidas, sus ideologías, sus motivaciones y sus estéticas. Después, se hará una revisión de manera más pormenorizada en torno a las poéticas teatrales de Vallejo, tanto en *El arte y la revolución*, donde se podrá constatar la clasificación que establece Vallejo para los artistas; esto es,

*revolucionarios, bolcheviques y socialistas*, como en las *Notas para una nueva estética teatral*, que mostrará la propuesta estética que Vallejo tenía tanto para la creación de un nuevo teatro como para su puesta en escena.

El capítulo concluirá en un intento por atisbar las motivaciones por las que César Vallejo se aventuró en la creación dramática en sus últimos años, relacionadas éstas con su filiación política en el marxismo y sus propias reflexiones en torno al arte y a la función social del artista. Finalmente, serán abordados algunos de los tópicos del marxismo presentes en *Colacho hermanos* y adaptados a la situación política, económica y social de Latinoamérica, tales como la *explotación del hombre por el hombre*, que en nuestras latitudes desemboca en la trata de personas y condiciones laborales de esclavitud; el *analfabetismo en Latinoamérica*, presente a lo largo de la obra y que denuncia carencias sustanciales que van más allá del ámbito educativo y que tocan en buena medida lo cultural; la *condición de la mujer en el sistema de explotación capitalista*, que hará patente que la mujer subyugada a este sistema de producción queda reducida a objeto de cambio, sujeta a la propiedad privada, la explotación sexual y la cosificación; la *condición de los niños bajo el capitalismo*, donde se verá que la infancia es sometida a explotación y maltratos frecuentes y, por último, el *imperialismo capitalista*, que permitirá constatar el papel que juegan los monopolios capitalistas en la explotación de los países subdesarrollados, tal es el caso de la Cotarca Corporation con respecto al Perú retratado en la farsa *Colacho hermanos*.

Así, con un recorrido cuyo punto de partida es la vida, el contexto y las influencias de Vallejo, seguido de sus incursiones en el campo del teatro, desde sus inicios hasta su producción dramática en los últimos años de su vida, evidenciada en *Colacho hermanos* y sus elementos dramáticos, se intentará profundizar en el texto, ahondando en el contexto histórico en que tiene lugar

la obra mediante el ensayo “¿Qué pasa en el Perú?”, contemporáneo al drama aquí analizado; mediante el abordaje de la obra en cuestión en torno a su estructura y a su tratamiento fársico, a sus elementos esperpénticos y a las motivaciones que guarda en común con la obra de Valle Inclán, para, finalmente, desembocar en el análisis como teatro político, no sin antes tratar de definir a la corriente en sí, así como de analizar la poética de Vallejo en torno al teatro y su paralelismo con Erwin Piscator y Bertolt Brecht a través de la farsa *Colacho hermanos*.

## 1. CÉSAR VALLEJO Y EL TEATRO

Para emprender el análisis de la farsa *Colacho hermanos*, es imprescindible revisar el contexto del autor, hacer un abordaje de su teatro en general y de *Colacho hermanos* en particular en el contexto del resto de su obra y, finalmente, delimitar los elementos internos del texto como pieza dramática. Así, se pretende con ello sentar un marco teórico que sitúe al autor como un ser creativo y social, peruano de origen, sometido a ciertas condiciones económicas, políticas y sociales, con sensibilidad poética, quien viaja a Europa en busca de forjarse una carrera como escritor, donde finalmente tiene lugar la mayor parte de su producción artística. Habrán de establecerse las pautas dramáticas a tomar en cuenta para el abordaje de *Colacho hermanos* como pieza de teatro, tratando de situar a la obra como creación suscrita a un género delimitado en lo formal, pero también como una pieza creada por un ser social que se guiaba por propósitos determinados.

### 1. 1. Vida, contexto e influencias

La vida y obra de César Vallejo tienen lugar en un momento de crisis; apenas en 1836, España reconocía la independencia de las últimas colonias americanas. Tan sólo 56 años después nacería el escritor, cuando Perú emergía como una nación nueva y aún en formación. De igual modo, los avances tecnológicos y científicos, que desde el inicio de la Ilustración en el siglo XVII y, posteriormente, con la Revolución Industrial que en los siglos XVIII y XIX se

había gestado en Europa, permitieron que se introdujera a América el positivismo como una ideología que justificaba al capitalismo.

Dice Jong Deuk Lee en su tesis *Poeta de lluvia, nadie llorará por ti: la condición humana en la obra poética de César Vallejo*, que confluyen muy diversos factores: la progresiva urbanización de la América Hispanoamericana, cuyos países todavía no terminaban de liberarse; la inminente proximidad de la Primera Guerra Mundial con la repartición del nuevo botín del mundo; la Revolución Rusa propiciada por la desilusión de la modernización industrial. Éste es el momento histórico del escritor César Vallejo, cuando el mundo se debatía en una turbulencia de contradicciones.<sup>1</sup>

César Abraham Vallejo Mendoza nace el 16 de marzo de 1892 en Santiago de Chuco,<sup>2</sup> “(3,115 metros de altitud), gran aldea más bien que pequeña ciudad del departamento de La Libertad en la cordillera peruana”.<sup>3</sup> El último de doce hijos, su padre, dignatario local y uno de los gobernantes de la ciudad.<sup>4</sup> En 1910, Vallejo se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Libertad en Trujillo. Trata de estudiar medicina en Lima, pero pronto renuncia a la carrera y deja la ciudad,<sup>5</sup> “en diversas ocasiones debió suspender su formación debido a que su familia atravesaba dificultades económicas”.<sup>6</sup> En 1912 ingresa a trabajar a la Hacienda Roma como ayudante de cajero. Parece ser que ésta es una de las experiencias más profundas de su

---

<sup>1</sup> Jong Deuk Lee Kang. *Poeta de lluvia, nadie llorará por ti: la condición humana en la obra poética de Cesar Vallejo*. Tesis de Maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, 1995. P. 4.

<sup>2</sup> Rosana López Rodríguez. “La pasión del lenguaje. Del romanticismo a la revolución en la obra de Vallejo”. En Vallejo, César. *El tungsteno y otros relatos*. Buenos Aires: Ediciones ryr, 2011. P. 7.

<sup>3</sup> Georgette de Vallejo. *¡Allá ellos, allá ellos, allá ellos! Vallejo*. Perú: Zalvac, 1978. P. 7.

<sup>4</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 7.

<sup>5</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 7.

<sup>6</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 7.

juventud, pues deja una honda marca en su pensamiento; en el futuro la explotación del hombre por el hombre allí atestiguada, será el tópico de varias de sus obras.

Y es que si el joven Vallejo está favorecido por un trato reservado a los empleados superiores y un sueldo satisfactorio —dice Georgette de Vallejo, su viuda—, no puede, sin embargo, no ver y no oír, cuando apenas aún apunta el alba, llegar los peones (cerca de 4,000) al inmenso patio; ponerse en fila a medida que se les llama, y partir para los campos de caña en los que se extenuarán hasta el sol poniente, con un puñado de arroz por todo alimento. Tampoco puede no saber que todas estas pobres criaturas han sido salvajemente capturadas por siniestros “enganchadores”, y cobardemente retenidas por vida con el alcohol que, dominicalmente y con deliberada intención, se les vende a crédito. Irremediablemente endeudados, haciéndose insolventes en pocas semanas —cubriendo rápidamente su deuda, un número de años superior al que van a vivir— habrán los peones de garantizarla con esto que sólo les queda: sus hijos, nacidos o por nacer [*sic*].<sup>7</sup>

De esta suerte, “su posición de empleado administrativo lo coloca en una situación conflictiva: era un trabajador que debía defender de manera directa los intereses de los patrones”.<sup>8</sup> En 1913 se inscribe en Trujillo para ir a estudiar literatura, y así es como en 1915, Vallejo escribe su tesis *El romanticismo en la poesía castellana*,<sup>9</sup> que le abre las puertas al mundo cultural, pues “muy rápidamente es adoptado por los intelectuales y artistas, quienes muy activos y numerosos, forman un grupo, turbulento y audaz, cuya bohemia no es en Vallejo sino un hábito”,<sup>10</sup> y que además le permite politizarse. Rosana López anota al respecto:

---

<sup>7</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 8.

<sup>8</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 8.

<sup>9</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

Vallejo se educó como poeta al incorporarse en 1915 a un grupo de estudiantes y escritores, conocido como “la bohemia de Trujillo”, grupo del cual formaba parte Víctor Raúl Haya de la Torre, futuro jefe del movimiento reformista universitario peruano y fundador del APRA. Como Haya de la Torre, varios de los miembros de esa bohemia realizaron un recorrido que los llevó de la rebelión literaria a la lucha política.<sup>11</sup>

Mientras estudiaba literatura también cursaba leyes, así que una vez graduado en 1917, se traslada a Lima.<sup>12</sup> Con ello:

Rehusando toda idea de economías, los pocos recursos traídos de Trujillo rápidamente se van agotando. No obstante, un tanto conocido ya —en enero ha tenido una entrevista con Abraham Valdelomar; en febrero, con José María Eguren y, en marzo, con González Prada— entra en contacto con las pocas revistas (entre éstas “Nuestra Época” que dirige José Carlos Mariátegui) y diarios que hay por entonces en Lima, en los que logra publicar algunos poemas y artículos. Por suerte, trabaja, además, de preceptor de enseñanza primaria en el Colegio Barrós, establecimiento privado.<sup>13</sup>

Siguiendo a Rosana López, la situación política en el Perú se tornaba difícil, la efervescencia que había desatado la Revolución Rusa llegaba también allí y algunos intelectuales de izquierda, entre ellos José Carlos Mariátegui, son enviados al extranjero con becas; Vallejo aún se mantenía sin sumarse a la acción política, antes bien, de 1918 y 1919, se dedica a editar y publicar su ópera prima *Los heraldos negros*. Sin embargo, en 1920, acusado de instigar una revuelta política, es apresado durante casi cuatro meses.<sup>14</sup> Así lo narra su viuda:

Vallejo resuelve irse a Europa, pero no sin volver a ver a los suyos y la tumba de su madre. Parte para Santiago de Chuco. Llega sólo para verse mezclado en un sangriento conflicto que ha degenerado en incendio. En un arrojito muy

---

<sup>11</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 9.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 11.

<sup>14</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 10.

propio de él, se dirige como conciliador a los lugares del drama: su sola presencia le denuncia al juicio de las autoridades, parciales e incompetentes. Acusado como incendiario con diecinueve más, es buscado y finalmente detenido el 6 de noviembre de 1920 en la pequeña casa de Antenor Orrego. Pese a las numerosas campañas en contra de la detención de Vallejo organizadas en Lima y en varias ciudades del país por escritores, artistas, intelectuales, estudiantes y amigos, no será liberado sino el 26 de febrero del año siguiente: 112 días de cárcel.<sup>15</sup>

En diciembre del mismo 1920, la Municipalidad de Trujillo convoca a un concurso literario para conmemorar la Independencia Nacional y Vallejo, que se ha dedicado a leer y escribir durante su presidio, gana el segundo premio, el primero se declara desierto.<sup>16</sup> Para noviembre de 1921, Vallejo vuelve a ganar un concurso, esta vez de cuento, con “Más allá de la vida y de la muerte”, publicado en 1922 por la revista *Variedades*.<sup>17</sup> Es de este modo que, con el dinero del premio, publica su segundo poemario, *Trilce*, con prólogo de Antenor Orrego.<sup>18</sup> En 1923 publica *Escalas melografiadas* “con textos en los que utilizó técnicas vanguardistas y que están temáticamente relacionados con el periodo que pasó en prisión”.<sup>19</sup> También publica *Coro de vientos* que consta de seis relatos y la novela *Fabla salvaje*. Luego, en junio se embarca a París, con apenas “una moneda de 500 soles —un águila de oro— prendida en una esquina de su pañuelo. Va con él Julio Gálvez, sobrino de Antenor Orrego”,<sup>20</sup> y desembarca el 11 de julio de 1923.<sup>21</sup> Parece ser que pasa por circunstancias muy precarias durante algún tiempo, hasta que en 1925 se le concede, por parte del Presidente

---

<sup>15</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* Pp. 13-14.

<sup>16</sup> *Ibid.* Pp. 14-15.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 12.

<sup>20</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 20.

<sup>21</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 12.



de la Prensa Latina, Maurice Walaffe, una carta de periodista que le permite ampliar sus relaciones y trabajar en las revistas limeñas *Mundial* y *Variedades*. Es así como el periodismo le da la oportunidad de involucrarse con grandes personalidades:

Más tarde conoce al hijo de Jongkind y a Waldo Franck y al azar de los años, de cerca o de paso, a Marcel Aymé, Lipchitz, Unamuno, A. Artaud, C. Cassou, J. Copeau, J. Supervielle, Torres Bodet, J. L. Barrauft, Ch. Dullin, R. Desnos, Moussinac, T. Tzara, B. Crémieux, R. Blech, C. Aveline, Ehrenbourg, y Coutier, Portinari, Cernuda, Buñuel, Crevel, Crommelynck, entre otros, entrevistando además personalidades como Gosset, Maiakovski, Reinhardt, Meyerhold y varias más como lo indica su labor periodística.<sup>22</sup>

Por otro lado, en mayo se funda en París la empresa “Los grandes periódicos Ibero-Americanos”, que dirige Alejandro Sux y de la que Vallejo fungirá como secretario.<sup>23</sup> Después, en octubre, por intermediación de Pablo Abril de Vivero, le es concedida una beca en Madrid y viaja por primera vez a España.<sup>24</sup> Así transcurren casi dos años, hasta que en abril de 1927 renuncia a “Los grandes periódicos Ibero-Americanos”, y en septiembre a su beca en España.<sup>25</sup> Esto parece coincidir con una crisis existencial que habrá de marcar un antes y un después en su vida y en su producción literaria:

Vallejo reflexiona, se interroga, ¿Hacia dónde va? ¿Cuál es su contribución a la vida de los hombres? Inquietud indefinida y primeros síntomas de la profunda crisis que pronto le afectará gravemente (1927/28). Crisis moral y de conciencia indubitablemente, ya que es a raíz de ella que Vallejo entrevé haber detectado la causa de su agudo malestar: el alejamiento y la ignorancia de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada y sufrida en la cual vive. No obstante, se resiste a ver en el marxismo la solución a tan numerosos

---

<sup>22</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 22.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 23.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 24.

males, secularmente pretendidos insolubles e irremediables, aunque, por otra parte, sospecha y presiente que un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado por los explotadores y los prepotentes, ha de implicar necesaria e ineluctablemente algún mejoramiento por primera vez real, palpable, fundamental para las masas trabajadoras y frustradas. Y Vallejo, empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista: asiste a charlas y reuniones en las que se exponen y discuten problemas socio-económicos, lee folletos y libros que tratan de la lucha de clases, de la organización socialista del trabajo, se interesa en los autores y en los filmes soviéticos, y asiste, entre otros, a la presentación de “El acorazado Potemkin”, que le revela una dimensión desconocida de este mundo.<sup>26</sup>

En 1928, inspirado quizá por el marxismo que ya lo seducía, viaja a la Unión Soviética, pero el idioma lo hace desistir del propósito de establecerse. El 13 de noviembre está de regreso en París<sup>27</sup> y reordena tres de sus libros: *Código civil*, *Contra el secreto profesional* y *Hacia el reino de los Sciris*.<sup>28</sup> En diciembre funda al lado de otros cinco miembros una célula marxista-leninista peruana, antecedida por el Partido Comunista que en Perú lideraba José Carlos Mariátegui.<sup>29</sup>

En 1929, ya hecho el primer viaje a la Unión Soviética, se aboca por completo a la ideología revolucionaria marxista;<sup>30</sup> establece correspondencia con la VOKS de Moscú, fuente de documentación internacional, y frecuenta la librería L’Humanité, donde accede al diario marxista del mismo nombre y profundiza sus estudios en esta materia.<sup>31</sup> Entonces realiza su segundo viaje a la Unión Soviética: “En setiembre, sale para Leningrado y Moscú, deteniéndose en Colonia, Varsovia, Praga, Viena, Budapest, Venecia, Florencia, Roma, Pisa,

---

<sup>26</sup> *Ibid.* Pp. 24-25.

<sup>27</sup> *Ibid.* Pp. 26-27.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 28.

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 30.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibid.* Pp. 30-32.

Monte Carlo, Cannes y Niza”,<sup>32</sup> reanudando en seguida sus apuntes en torno al sistema e ideología soviéticos y sus lecturas sobre el marxismo y los autores soviéticos. Luego, 1930 es un año definitorio en el trabajo creativo de Vallejo, pues se asume como un artista militante con un claro compromiso político, y ello le da la pauta para comenzar a escribir teatro.

Con el año 1930 —testimonia Georgette de Vallejo—, Vallejo, que ha reanudado su labor creativa, aborda otras formas de expresión. Inicia lo que llama “su libro de pensamientos”, *El arte y la revolución*. Emprende obras de teatro *Mampar* (o *La cerbera*) que destruirá totalmente años después; *Varona Polianova*; sucesivamente *El juego del amor y del odio*, *El juego de la vida y de la muerte*, *Moscú contra Moscú* y, por último *Entre las dos orillas corre el río*, y *Lock Out*, escrita en francés, sobre las huelgas.<sup>33</sup>

De sus estudios y reflexiones en torno al marxismo, así como de sus dos primeros viajes a Rusia, resultan diez artículos sobre esos temas en la revista *Bolívar* de Madrid, escritos entre febrero y junio de 1930, así como la crónica *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, que tuvo mucho éxito en España.<sup>34</sup> Por la censura ante el nuevo tono de sus artículos, se ve obligado a renunciar a *Mundial* y *Variedades*. Las constantes son “sus diversas detenciones en manifestaciones públicas y sus consecutivas estancias en comisarías de la capital; su presencia y actuación en reuniones clandestinas en varios barrios de la misma; sus entrevistas, en su propia casa, con “individuos que visitan a los bolcheviques”; sus idas y vueltas a la librería del diario ‘L’Humanité’”,<sup>35</sup> aunadas a sus viajes a la Unión Soviética. Al final, es expulsado del territorio francés.

---

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 32.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 14.

<sup>35</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 37.

Llega a Madrid en vísperas de año nuevo y, durante su estancia en España en 1931, vive de manera precaria, pese a que trabajaba como traductor y daba clases de lengua y literatura. El mismo año ve la reedición de *Trilce* y la publicación en marzo de su novela *El tungsteno*, así como su afiliación al Partido Comunista Español. A pesar de recibir la ayuda de personas como Federico García Lorca, fracasan sus intentos de poner sus obras en escena, e igual para su publicación suerte corre *Rusia frente al segundo plan quinquenal*.<sup>36</sup> El 15 de octubre viaja por tercera y última vez a la Unión Soviética.

A partir de su regreso a París el 12 de febrero de 1932 y hasta su muerte, Vallejo sufrirá en extremo de problemas económicos, no obstante no deja de escribir, continúa sus *Poemas humanos* indefinidamente, participa en 1933 en el Primer Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, e inicia, entre 1934 y 1935, sus dramas *Colacho Hermanos o Presidentes de América* y *La piedra cansada*.<sup>37</sup> Al desatarse la Guerra Civil Española en 1936, el escritor reafirma su militancia y colabora con las fuerzas republicanas, asimismo escribe algunos artículos en pro de la causa y, sin embargo, testimonia su viuda, no ven la luz gracias a Pablo Neruda:

Al iniciar dichos artículos, Vallejo mismo los envía; más luego [sic], en razón de su situación material particularmente difícil, los entrega al Comité especialmente encargado de difundir cuanto se escribe a favor de la causa de la República. Un día, Vallejo llega al Comité y no encuentra a nadie en la oficina habitual. Después de unos segundos de vacilación, abre un cajón, el que está en su mano, para dejar el artículo en algún sitio al menos cerrado, pero queda estupefacto: ahí acumulados están sus artículos... No han sido enviados.

---

<sup>36</sup> Rosana López Rodríguez. *Op. cit.* P. 15.

<sup>37</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 34.

Pablo Neruda los ha retenido en este cajón, “su cajón”. ¿Desde cuánto tiempo? Pálido, Vallejo sale; ni lo averiguará.<sup>38</sup>

En 1937, Vallejo se suma al Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas como representante de Perú, donde coincide con Neruda que representa a Chile.<sup>39</sup> Luego, entre octubre y noviembre escribe *España, aparta de mí este cáliz*. En marzo de 1938, cae enfermo y, luego de varios días en cama, es trasladado a la Clínica Arago. Muere el 15 de abril a las 9 y 20 de la mañana. No es claro el diagnóstico, pero se aduce, por parte de los médicos, que la casusa son alteraciones gastrointestinales,<sup>40</sup> situación que rebate incansablemente su viuda.

## **1. 2. Colacho hermanos y el teatro canónico**

La primera incursión formal de Vallejo en el terreno teatral se da en 1915, con su tesis *El romanticismo en la poesía castellana*; según Guido Podestá, “en esa tesis hay una primer mención al teatro, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Califica a esta obra como la más popular de todo el teatro en lengua española por haberse nutrido de la historia del pueblo español y por la sencillez de su estilo”.<sup>41</sup> Varias décadas más tarde, desde Europa, comenzará a colaborar con el diario *El norte* de Trujillo, donde habrá de convertirse en articulista cultural y, si bien, su trabajo no se perfilaba en un principio exclusivamente hacia el

---

<sup>38</sup> *Ibid.* Pp. 93-94.

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 100.

<sup>40</sup> *Ibid.* P. 127.

<sup>41</sup> Guido Podestá. *César Vallejo: Estética teatral*. Valencia: Institute for the study od ideologies & literaure, 1985. P. 23.

teatro, con el tiempo, el tema, como afirma Podestá, cada vez fue cobrando mayor relevancia:

Evidentemente el teatro no fue al principio la única preocupación de Vallejo, que se va perfilando cada vez más como un intelectual completo, pero poco a poco fue atrayendo una parte considerable de su atención. Hasta 1925 había escrito solamente un artículo relacionado con el teatro [...], mientras que a partir de entonces y hasta el año 1930 aparecieron veintiún artículos más.<sup>42</sup>

Enrique Ballón Aguirre compiló el trabajo periodístico de Vallejo en dos tomos<sup>43</sup> y Guido Podestá organizó los artículos relacionados con el teatro. Estos suman 23 y son: “El pájaro azul”, “La exposición de artes decorativas de París”, “La nueva generación de Francia”, “El verano en París”, “La conquista de París por los negros”, “Un gran libro de Clemenceau”, “Influencia del Vesubio en Mussolini”, “El asesino Barrés”, “La visita de los reyes de España a París”, “El bautista de Vinci”, “Ginebra y las pequeñas naciones”, “Una importante encuesta parisién”, “Contribución al estudio del cinema”, “D’Annunzio en la comedia francesa”, “La pasión de Charles Chaplin”, “Falla y la música de escena”, “El año teatral en Europa”, “Las lecciones del marxismo”, “Los creadores de la pintura indoamericana”, “El decorado teatral moderno”, “Últimas novedades teatrales de París”, “El nuevo teatro ruso” y “Duelo entre dos literaturas”.<sup>44</sup>

Todo esto se publica en las revistas *Mundial* y *Variedades*, entre 1923 y 1930, radicado él en París. En ese momento el teatro sufría la incertidumbre de

---

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 24.

<sup>43</sup> *César Vallejo. Crónicas.* Tomo I: 1915-1926. Prólogo, cronología, recopilación y notas: Enrique Ballón Aguirre. México: UNAM, 1985. En adelante: *Crónicas I. César Vallejo. Crónicas.* Tomo II: 1927-1939. Prólogo, cronología, recopilación y notas: Enrique Ballón Aguirre. México: UNAM, 1985. En adelante: *Crónicas II.*

<sup>44</sup> Guido Podestá. *Op. cit.* P. 26.

no saber si sobreviviría al cinema, impuesto años atrás y que iba en ascenso. Así lo resume Podestá:

Quienes intentaron superar esa crisis europea del teatro fueron tanto las corrientes de vanguardia como los iniciadores del teatro épico —en especial Piscator y Brecht—; otros dramaturgos buscaron un camino más individual, como Pirandello que tan decisivo papel desempeñó en lo que respecta a Italia y Europa.

En Rusia la revolución había cambiado el panorama. El teatro comercial era un blanco inexistente, la reacción estuvo dirigida exclusivamente contra el naturalismo o verismo, en particular contra Stanislavski. Fue el constructivismo la corriente de vanguardia que se puso al frente de esta lucha contra la llamada ‘cuarta pared’.<sup>45</sup>

Es en estos artículos que Vallejo va decantando las lindes de su estética teatral, de tal suerte que puede afirmarse que sobre estos años de formación, comenzará su propia producción tiempo después. Podestá, que se ha encargado de analizar el acercamiento de Vallejo al teatro desde sus inicios y a lo largo de esta etapa de producción teórica, imbuido en el desarrollo cultural europeo, señala que: “Vallejo fue perfilando su propia teorización teatral, centrando todas sus expectativas en el teatro ruso, en algunos aportes de la vanguardia y en el cinema”<sup>46</sup> y, después, respecto a las generalidades de sus artículos anota:

En cuanto a B. Shaw, se opone a quienes lo consideran inferior a Pirandello. Critica duramente a Cocteau por conservador pese a sus posturas modernistas: ‘Sus actitudes son a base de maquillaje; sus acrobacias son clownescas, es decir, falsas’. Compara, más adelante, a Oscar Wilde con Leonardo Da Vinci, refiriéndose a su obra sobre Juan Bautista. Señala la osadía de Jules Romains que ‘ha planteado graves situaciones teatrales a base de una ideología social más o menos audaz y comunista’, frente a Girardoux tiene frases bastante severas, llegando a decir que ‘carece de pasión, de humanidad, de inspiración

---

<sup>45</sup> *Ibid.* Pp. 25-26.

<sup>46</sup> *Ibid.* P. 26.

vital'. Su obra 'traiciona la vida'. Finalmente, en el mismo artículo, le increpa a Bruckner su naturalismo en *Los Criminales*, acusando a su obra de ser un panfleto, demagógica, anarquista y nihilista: 'Mucho de convencional, de barato efectismo, de pedantería universitaria y desorientación ideológica'.<sup>47</sup>

De aquí pueden deducirse algunas de las influencias, tendencias y simpatías de Vallejo en torno a estos estímulos.

Tanto Podestá como Georgette Philippart (Georgette de Vallejo) coinciden en el cambio que se opera en Vallejo a partir de sus viajes a la Unión Soviética: "A partir de esos viajes se inicia en Vallejo una etapa de actividad intelectual mucho más compleja. Esto es especialmente importante en relación con el teatro, ya que su actividad como dramaturgo comenzará propiamente al regreso de esos viajes", pero también marca, una vez más, los intereses ideológicos que en lo subsecuente acompañarán al creador. Georgette de Vallejo enumera las obras que Vallejo comienza a escribir a partir de 1929, después de su primer viaje a la Unión Soviética en 1928, de donde se aduce que el interés por la producción teatral en Vallejo opera paralelamente a su interés por los problemas sociales y el marxismo:

- *El arte y la revolución* (1930): A favor del marxismo.
- *Moscú contra Moscú* (1930-1932): Título y lugar de acción hablan por sí.
- *Lock-Out* (1930): Luchas de los huelguistas.
- *El tungsteno* (1931): Trato salvaje de los peones en el Perú.
- *Rusia en 1931* (1931): Reportaje a favor de la URSS.
- *Rusia ante el segundo plan quinquenal* (1931): Reportaje a favor de la URSS.

---

<sup>47</sup> *Ibid.* P. 29.



- *Paco Yunque* (1931): Niño sirviente del hijo del patrón de su madre.
- *Colacho hermanos* (1934): Tema de *El tungsteno* ampliado.
- *La piedra cansada* (1937): El siervo asciende a Inca.<sup>48</sup>

Según la versión de la viuda, César Vallejo tiene 37 años al comienzo de su producción como dramaturgo y, como imbuido en una urgencia febril, comienza la mayoría de sus obras el mismo año.

Del teatro completo se han publicado hasta la fecha tres versiones: la primera de 1979, editada en dos tomos en la Pontificia Universidad Católica del Perú, revisada y comentada por Enrique Ballón Aguirre;<sup>49</sup> la segunda, de 1999, editada en tres tomos por la misma casa editorial, prólogo de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano; y la tercera, de 2011, editada en dos tomos por la Universidad de Ciencias y Humanidades del Perú, retoma la versión de Silva-Santisteban y Moreano e incluye un amplio estudio introductorio de Rafael Hernández. De esta última edición sólo se tiraron 300 ejemplares y las demás no se han vuelto a reimprimir. Para el presente estudio, se toma como referencia el segundo tomo de la última versión, de 2011, de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano con prólogo de Rafael Hernández,<sup>50</sup> por considerarse la más actualizada.

Las tres versiones básicamente rescatan los mismos títulos, es decir, los que de inicio propuso Ballón: *Entre las dos orillas corre el río*, *Lock-Out*,

---

<sup>48</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* Pp. 47-48.

<sup>49</sup> César Vallejo. *Teatro completo. Tomo I.* Prólogo, traducción y notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979. En adelante: **Teatro completo. T. I. 1979.** César Vallejo. *Teatro completo. Tomo II.* Prólogo, traducción y notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979. En adelante: **Teatro completo. T. II. 1979.**

<sup>50</sup> César Vallejo. *Teatro. T. II.* Pról. Rafael Hernández. Ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2011. En adelante: **Teatro. T. II. 2011.**

*Colacho hermanos o los presidentes de América* (*Colacho hermanos* para Silva-Santistevan y Moreano) y *La piedra cansada*. Años después, Guido Podestá recupera otros títulos cuyos libretos se hallan extraviados, y establece un orden cronológico que arroja más luz sobre el trabajo dramático del peruano. Reproduzco la tabla de Podestá:

<b>Cuadro cronológico de las obras teatrales de César Vallejo<sup>51</sup></b>		
<b>Nombre de la obra</b>	<b>Año (s)</b>	<b>Características</b>
1. <i>Les Taupes</i>	1930	Cinco escenas y un epílogo. Escrita en francés.
2. <i>Lock-out</i>	1930	Cinco escenas. Escrita en francés.
3. <i>Moscú contra Moscú</i> <i>Entre las dos orillas corre el río</i>	1930-32 1936(?)	Tres actos, cinco cuadros y un epílogo. Escrita en español y francés.
4. <i>La Mort</i>	1930(?)	Tragedia en un acto. Escrita en francés. [Escenas suprimidas por Vallejo y que formaban parte de <i>Moscú contra Moscú</i> ].
<b>5. <i>Colacho hermanos</i></b>	<b>1934</b>	<b>Tres actos, cinco cuadros y escenas. Escrita en francés y español.<sup>52</sup></b>
6. <i>Presidentes de América</i>	1934(?)	Guion cinematográfico escrito en español. Esbozo.
7. <i>Le songe d'un nuit de printemps</i>	1935-36	Esbozo. Escrita en francés.
8. <i>Dressing-Room</i>	1932-37	Bufonada en un prólogo y cuatro actos. Esbozo. Escrita en francés y en español.
9. <i>Suite et contrepoint</i>	?	Tres actos. Escrita en español. Esbozo.
10. <i>¡Alemania Despierta!</i>	?	Extraviada.
11. <i>La piedra cansada</i>	1937	Tres actos y quince cuadros.

1) De las obras que se conocen, *Lock-Out* pertenece al género del teatro político; se desarrolla en una fábrica y pone de manifiesto el conflicto de intereses en torno al inicio de una huelga proletaria. Anota Ballón:

<sup>51</sup> Guido Podestá. *Op. cit.* Pp. 73-74.

<sup>52</sup> Las negritas son mías.

Vallejo a la sombra de los clásicos del marxismo y particularmente del *Manifiesto Comunista*, procura mostrar con esta obra que no hay drama individual en la sociedad burguesa que no esté condicionado enteramente por la situación histórica de alienación y dominación; y que sólo la rebelión consciente contra la enajenación de todos los planos de la actividad social, permite reacondicionarlos en servicio del proletariado. El teatro de Vallejo y esta pieza en particular dejan al espectador *en condición de pronunciarse* sobre el espectáculo y la materialidad de su propia existencia.<sup>53</sup>

2) *Entre las dos orillas corre el río* es una tragedia originalmente titulada *Moscú contra Moscú*, y retrata el conflicto de una familia rusa de origen noble derrumbada tras la revolución. Los padres, conservadores a ultranza y nostálgicos de las glorias pasadas del imperio ya extinto, contraponen sus ideas frente a los hijos creyentes del nuevo orden social, de progreso y revolución. Según Ballón: “no es una pieza que explica solamente la Revolución Rusa sino que explica, por su alegoría, la dialéctica social de toda verdadera revolución, esto es, el hombre en la encrucijada del acontecimiento”.<sup>54</sup>

3) *La piedra cansada* es un drama situado en el esplendor incaico. El conflicto presenta la ascensión de Tolpor, un albañil de origen humilde a la nobleza privilegiada, motivado por el amor que le suscita una joven de linaje real. Al final, Tolpor debe renunciar a su amor y a los privilegios que le ofrece su nuevo estatus, para no traicionar a su pueblo ni merecer el castigo de los dioses. Ballón aporta:

En una dimensión distinta, la escritura de *La piedra cansada* no insiste en el lenguaje de comunicación propio de las obras anteriores, obras en las que los planes fonológico, morfológico y sintáctico se hallan fuertemente soldados; en *La piedra cansada* la lengua de comunicación añade una función más, la

---

<sup>53</sup> Enrique Ballón Aguirre. En Vallejo, César. *Teatro completo*. T. I. 1979. *Op. cit.* P. 20.

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 21.

acentuación del valor autónomo de los signos lingüísticos por medio de la expresión poética y el relieve independiente de cada uno de esos planos.<sup>55</sup>

4) *Colacho hermanos* (1934) es una parodia de la política latinoamericana, que se desarrolla en una pequeña y alta aldea serrana del Perú; presenta a dos hermanos de origen humilde, Acidal y Mordel Colacho (Cordel en la versión de Ballón Aguirre), que ascienden a la élite política gracias al azar, bajo la orquestación de la Cotarca Corporation (Quivilca Corporation en la versión de Ballón Aguirre), una empresa transnacional que se sirve de los Colacho para la satisfacción de sus intereses imperialistas:

Vallejo escribió *Colacho hermanos* en 1934; en el intervalo que va de 1930 a 1934 se dedicó, según parece, a continuar o corregir sus primeras obras teatrales. Como lo señala Georgette de Vallejo, ésta es una de las obras que tuvieron modificaciones.

Es necesario que se tenga también en cuenta, en esta cronología, a *Presidentes de América*, a pesar de que es un guion cinematográfico y de que se le ha confundido con la obra teatral *Colacho hermanos* en múltiples ocasiones. No es posible aún saber la fecha en la que fue escrita; por eso es que puede tomarse en cuenta 1934 sólo como una fecha tentativa que se basa en la relación que este guion mantiene con *Colacho hermanos*.<sup>56</sup>

Según Ballón Aguirre, *Colacho hermanos* se inscribe en un proyecto más amplio de Vallejo, que se decantará luego en su propuesta estética recogida en *El arte y la revolución* y en las *Notas para una nueva estética teatral*; es una obra que tiene como antecedente *El tungsteno*. Ballón observa:

No podemos dejar de notar la estrecha relación temática entre *Colacho hermanos*, *El tungsteno* y la serie de artículos que Vallejo publicara en *Germinal* de París durante junio de 1933 con el título general *¿Qué pasa en el Perú?* Estos textos y la militancia ideológico-política marxista de Vallejo,

---

<sup>55</sup> *Ibid.* P. 24.

<sup>56</sup> Guido Podestá. *Op. cit.* P. 75.

constituyen el magma germinal de la pieza de teatro que toma como asunto la farsa de la democracia burguesa en el Perú y su obsecuencia ante los poderes de las transnacionales en la economía y la política nacionales.<sup>57</sup>

Finalmente, sabemos que ninguna de las obras teatrales de Vallejo se representó en vida del autor y que, además, experimentó serias dificultades económicas en los últimos años que coinciden con su producción dramática. Sabemos también —no está demás decirlo— que Vallejo ha sido atendido académica y críticamente como poeta; pero, por desgracia, no se les ha dado el mismo peso a su narrativa y teatro, pues en este campo sólo Enrique Ballón y Guido Podestá, principalmente, se han ocupado formalmente del tema; ¿por qué la falta de interés? Rafael Hernández responde:

Pensamos más bien que el rechazo o la indiferencia al teatro de Vallejo, tiene una explicación ideológica: existen prejuicios que asignan al poeta los rótulos de ‘tendencioso’, ‘proletario’ y ‘comunista’, por lo que mucha gente opina de manera ligera que el teatro de César Vallejo es ‘malo’ y hasta ‘muy malo’.<sup>58</sup>

Sin embargo, esta postura no deja de ser una mera especulación que, posiblemente, no hace más que enmascarar un evidente descuido por parte de la Academia. *Colacho hermanos* no es la última obra de teatro que escribiera Vallejo y, no obstante, se puede decir que condensa sus reflexiones en torno al drama en función de su militancia marxista; ello además, a propósito de sus preocupaciones e intereses en torno a los problemas de América Latina.

---

<sup>57</sup> Enrique Ballón Aguirre. En Vallejo, César. *Teatro completo*. T. II. 1979. *Op. cit.* P. 11.

<sup>58</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. P. 10.

### 1. 3. *Colacho hermanos* en la teoría de los géneros dramáticos

No se puede pasar por alto la naturaleza dramática de *Colacho hermanos*, por lo que es necesario tomar en cuenta los elementos del género al que se suscribe. Santiago Trancón, investigador de las poéticas del teatro, propone en su tesis doctoral *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*,<sup>59</sup> una metodología para su análisis, basada en la semiótica, la pragmática, la lingüística del texto, la estética de la recepción y la teoría literaria.

**1. 3. 1. Texto y representación.** El teatro está conformado indisolublemente por texto y representación<sup>60</sup> y, si bien no estamos de acuerdo con la afirmación de Trancón en que “el texto teatral no siempre ni necesariamente ha de ser un texto literario”,<sup>61</sup> entre otras razones porque la materia de que se conforma es, sobre todo, de lenguaje —principio indiscutible de lo literario—, compartimos la óptica de que está siempre “pensado, imaginado y escrito en función de la representación”<sup>62</sup> y de que el texto teatral está conformado por acotaciones y parlamentos.<sup>63</sup> Partimos del supuesto del texto como materia fija con la que cuenta el crítico, y de la representación como materia abstracta e imaginativa cuando no se tiene a la mano una puesta en escena.

Según Trancón, los rasgos que definen al texto teatral son:

- a) Su carácter no subjetivo u ocultamiento del autor.
- b) La ausencia de narrador.

---

<sup>59</sup> Santiago Trancón. *Textos y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.

<sup>60</sup> *Ibid.* P. 197.

<sup>61</sup> *Ibid.* P. 200.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibid.* P. 214.

- c) El estilo directo, con el personaje como sujeto de enunciación.
- d) El condicionamiento por predeterminaciones, que pueden ser espaciales, temporales, por códigos y por convenciones teatrales.
- e) El destinatario múltiple, donde caben actores, director, escenógrafo, otros personajes, así como los espectadores.
- f) Su incompletud, con la imposibilidad de delimitar todas las condiciones y características de la representación.
- g) El ser modificable, sujeto a adaptaciones.
- h) El ser interpretable.
- i) Su necesidad de uno o varios textos intermedios elaborados por el director, los actores, el escenógrafo, entre otros.<sup>64</sup>

Por otro lado, el texto teatral se divide en:

- a) Texto verbal oral, hablado o dialogado.
- b) Texto paraverbal, que da las indicaciones de cómo entonar e interpretar el texto verbal.
- c) Texto dinámico-corporal, que indica gestos, mímica, etcétera.
- d) Texto caracterizador externo, que indica cómo deben verse los personajes.
- e) Texto caracterizador interno, que indica qué actitudes deben tener los personajes.
- f) Texto proxémico, que indica relación y distancia entre los interlocutores.
- g) Texto musical y sonoro.
- h) Texto espacial fijo.

---

<sup>64</sup> *Ibid.* Pp. 116-117.

- i) Texto espacial móvil.
- j) Texto temporal.
- k) Texto rítmico.<sup>65</sup>

Como se ve, solamente el primer tipo de texto corresponde al parlamento y el resto a las acotaciones.

Así, *Colacho hermanos* como texto teatral, cumple con cada uno de los rasgos que definen al drama y en sus didascalias o acotaciones están presentes cada uno de los textos paraverbales; pudiera además afirmarse que para Vallejo este tipo de indicaciones son imprescindibles, y que incluso se orientan a la dirección dramática ya en la representación.

**1. 3. 2. Signos y códigos.** Todo acontecimiento, sonido, apariencia o movimiento, encierra siempre un sentido más profundo. El teatro está lleno de símbolos que se abren a la interpretación; es una obra de arte que se va construyendo en vivo mientras fluyen las escenas en un espacio y tiempo finitos. La finitud obliga a decir mucho en poco tiempo, no hay palabras, movimientos ni acciones que perder, por ello todo es altamente significativo y dice más de lo que aparenta. La semiótica es, desde esta perspectiva, imprescindible como herramienta en el análisis de todo drama y se complementa, en nuestro asunto, con la crítica social y la crítica teatral propiamente.

Trancón afirma que códigos y signos pueden ser homogéneos o heterogéneos; que un mismo signo puede pertenecer a múltiples códigos o suplir a otro; que los signos se relacionan sintagmática y paradigmáticamente con signos de su mismo código o de otros, y que códigos y signos se presentan de forma lineal o simultánea, sintagmática y paradigmática, isotópica o

---

<sup>65</sup> *Ibid.* Pp. 257-258.



diatópicamente, y, por lo mismo, son susceptibles de ser analizados de estas distintas maneras.<sup>66</sup>

De ahí que el crítico teatral, el director y el público se vean obligados a relacionar y cohesionar códigos y signos de manera inteligente; si es verdad que todo en el teatro puede simbolizar algo, es menester saber interpretar y establecer las conexiones adecuadas con los otros signos y elementos de la obra para llegar victoriosos a su sentido último.

Siguiendo a Trancón, sabemos que el teatro tiene por objeto despojar al signo social de su sentido cotidiano, fomentando la *desrealización* o ruptura del significado previsto por el espectador, para cuestionar al referente y criticarlo, abolirlo o transformarlo;<sup>67</sup> algo muy parecido a lo que los formalistas rusos llamaron *desautomatización del lenguaje*.<sup>68</sup> No obstante y a pesar de esta descontextualización de lo cotidiano, es necesario notar que códigos y signos parten por fuerza del mundo real, pues el espectador debe hallar en ellos al referente que hay detrás.

Por último, el análisis de códigos y signos ligados al resto de los elementos del teatro es de suma utilidad para llegar al sentido global o macroproposición de la obra. Códigos y signos deben relacionarse y ello obliga a establecer jerarquías. Los elementos, por lo tanto, no constituyen conexiones arbitrarias sino en función del sentido final que se pretende establecer. Asimismo, códigos y signos no pueden ser autorreferenciales porque por más que cada obra edifique su propio universo, no se encuentra el espectador en condición ni está obligado bajo ningún precepto, a adivinar un significado que le es completamente ajeno. En el teatro político siempre se parte de una realidad

---

<sup>66</sup> *Ibid.* Pp. 511-512.

<sup>67</sup> *Ibid.* P. 527.

<sup>68</sup> David Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*. 2ª Ed. Barcelona: Ariel, 2007. Pp. 359-361.

que se denuncia y, bajo esta consideración, es necesario orientar la interpretación de códigos y signos en función de los procesos históricos.

*Colacho hermanos* es una obra altamente simbólica, en tanto metaforiza la realidad de todo un continente, y sus personajes reflejan los vicios y taras de la totalidad de una sociedad bajo el modo de producción capitalista. Así, Vallejo revela y explica la condición de los personajes, sus defectos, bajo símbolos y ópticas que van más allá de la escena, y que desvelan al final, el hondo sufrimiento de pueblos heridos e históricamente explotados.

**1. 3. 3. Estructura teatral.** Trancón sostiene que al aplicar el modelo narratológico al teatro, se deja de lado la estructura teatral y la dramaticidad de la obra;<sup>69</sup> en cambio rescata del análisis aristotélico la necesidad de que la obra posea orden y magnitud adecuadas, de que sus partes sean necesarias y de que el conjunto sea comprensible para captar el interés del espectador; todo lo que conforma la *unidad de acción*.<sup>70</sup>

Ahora bien, aunque la forma del drama es variada, se logra la unidad “cuando existe un principio generador que va seleccionando y jerarquizando todas las partes y contenidos de la obra hasta constituir un todo diferenciado y único. A ese todo se le suele llamar *macroestructura*”.<sup>71</sup> Luego, se distingue también entre estructura externa y estructura interna. La estructura externa de la obra está determinada por los recursos gráficos en el texto (partes, actos, escenas, títulos, etc.) y en la representación, principalmente, por las bajadas del telón que señalan tanto cambios temporales como de acción o del espacio

---

<sup>69</sup> Santiago Trancón. *Op. cit.* P. 533.

<sup>70</sup> *Ibid.* Pp. 536-537.

<sup>71</sup> *Ibid.* P. 538.

escenográfico.<sup>72</sup> César Vallejo divide *Colacho hermanos* en tres actos y cinco cuadros.

Helena Beristáin hace distinción entre cuadro y acto cuando afirma: “entre los actos hay pausas durante las cuales se efectúan los cambios necesarios en el escenario. Cuando estos son mínimos, las pausas se abrevian y los actos se denominan cuadros”.<sup>73</sup> Se verá, sin embargo, que no es el caso de *Colacho hermanos*, pues si el primer cuadro se presenta en una humilde tienda que hace las veces de casa habitación, en el segundo los hechos tienen lugar en una casa de potentado aspecto. *Cuadro*, por lo tanto, corresponde en la obra de Vallejo a lo que clásicamente se denomina *acto*, mientras que los actos de la obra más bien tienen que ver con la estructura clásica de Aristóteles.

Los cuadros, a su vez, están divididos en escenas. Trancón señala que clásicamente el principio y fin de una escena está dado por la entrada o salida de personajes.<sup>74</sup> Luego entonces, entendemos la escena como una microestructura conformada por una secuencia de acciones en que se genera una microproposición; es decir, un tópico a profundizar, y que de forma hilada con otras, conformarán la macroproposición del cuadro.

Sin embargo, existe una parte del cuadro que no es propiamente escena ni está dada por acción alguna y comprende lo que llamaremos *primeras acotaciones* o *primeras didascalias*. Éstas conforman la primera parte de cada cuadro y dan una abundante orientación, tanto al director de la obra como al crítico que imagina la representación, sobre la disposición del espacio, el ambiente en general y en particular, la caracterización y pormenores de los personajes; son las indicaciones específicas que el dramaturgo nos ha dejado

---

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> “Acto” (2). En Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003. P. 13.

<sup>74</sup> Santiago Trancón. *Op. cit.* P. 542.

para enfatizar algunos detalles de la manera en que concibió la representación. Las *primeras acotaciones* son imprescindibles en el análisis que realizamos porque, en su calidad de lenguaje paraverbal, dicen mucho de las condiciones sociales y económicas del lugar en que se efectúa el drama; hablan también de la actitud de los personajes y de la evolución que irán sufriendo cuadro a cuadro. Por último, establecen las condiciones comunes donde se desarrollará todo el cuadro, pues todas las escenas que lo conforman comparten el mismo escenario y tiempo durante la representación.

A la estructura interna la determina el argumento tradicionalmente dividido en tres partes: *presentación*, *nudo* y *desenlace*; puede prescindirse de la presentación (cuando la obra comienza *in media res*) y del desenlace (cuando el final queda abierto),<sup>75</sup> pero no del conflicto o nudo, pues es el centro de la obra o representación.<sup>76</sup> Ambas estructuras, externa e interna, se corresponden y complementan, pues se hallan unidas de manera indisoluble.

Acidal y Mordel Colacho son dos hermanos propietarios de una pobre tienda de enseres en una aldea de los Andes (hasta ahí la presentación), pero su condición cambia cuando son invitados a una fiesta dada por un político importante; ascenderán a la esfera del poder económico y político, mediante la intercesión de una empresa minera transnacional y en el camino, enfermos de poder, atropellarán a su propio pueblo (hasta ahí el nudo o conflicto). El desenlace comenzará cuando los hermanos cometan errores y, derrocados, pierdan el poder, pero el final es abierto porque la silla presidencial quedará vacía, a merced de otros sujetos muy parecidos en ética y aspiraciones a los Colacho.

---

<sup>75</sup> *Ibid.* Pp. 538-539.

<sup>76</sup> “Nudo”. En Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal, 2007. P. 597.

**1. 3. 4. Forma y contenido.** Es la forma “una materialidad abstracta [...] que adquiere límites cuando un contenido se materializa o concreta en ella”;<sup>77</sup> de ahí la similitud con el signo lingüístico de Saussure, donde la forma se corresponde con el significante y el contenido con el significado; sin embargo, para que se dé esta correspondencia, es necesario que medie una “intención simbólica”.<sup>78</sup> Luego, las formas se relacionan y mezclan entre sí a la manera de un modelo tectónico donde pueden distinguirse “estratos, conglomerados, capas espaciales y temporales”,<sup>79</sup> pudiendo aplicarse la relación forma-contenido a todos los elementos que constituyen la obra y, a su vez, como componentes de un estrato más grande.<sup>80</sup>

Las formas (gestos, palabras, indumentarias) pueden agruparse haciendo “formas de formas” y es posible analizarlas en función de sus contenidos.<sup>81</sup> Trancón señala como contenido “tanto el significado de los signos teatrales como el sentido que con ellos elabora la obra, y que se puede expresar mediante proposiciones parciales y macroproposiciones globales”.<sup>82</sup>

Forma y contenido están fuertemente cohesionados en *Colacho hermanos*; es decir, que de acuerdo a los preceptos señalados por Trancón, mantiene sus símbolos relacionados cuadro a cuadro, desde que los hermanos, al principio de la obra, comparten el mismo cuello, que es para ambos y no le queda bien a ninguno, hasta el último acto, donde se confunden entre sí al asumir las funciones de la presidencia, o bien cuando al final, la silla queda a expensas de otros tan igual a ellos. Así, uno de los sentidos últimos del drama,

---

<sup>77</sup> Santiago Trancón. *Op. cit.* P. 547.

<sup>78</sup> *Ibid.* P. 548.

<sup>79</sup> *Ibid.* P. 549.

<sup>80</sup> *Ibid.* Pp. 549-550.

<sup>81</sup> *Ibid.* P. 551.

<sup>82</sup> *Ibid.* P. 553.

patentiza que todos los políticos son iguales y, en este tenor, ninguno de sus símbolos es gratuito a lo largo de la trama; forma y contenido se superponen y complementan, dando origen al significado final.

**1. 3. 5. Coherencia y tema.** El drama se constituye mediante signos y códigos heterogéneos, polimorfos y polifónicos; signos lingüísticos y no lingüísticos, verbales y no verbales, estáticos y dinámicos, miméticos y no miméticos.<sup>83</sup> Los códigos, a su vez, requieren una jerarquización tal que uno de ellos domina siempre sobre los demás. El tema, en cambio, “es el elemento interno, una especie de tópico inicial [...] a partir del cual se comprende coherentemente un texto que servirá, a su vez, para dar unidad formal a la representación [...]; si se elimina, la obra deja de tener consistencia”.<sup>84</sup>

El tema media entre forma y contenido, es el responsable de urdir las pautas que seguirá el drama. “Es una proposición de la estructura profunda (una macroproposición que revela la macroestructura) que se expande mediante contenidos relacionados y atrae [...] todos los elementos formales esenciales”.<sup>85</sup> El hecho de que el tema se haga patente a través de recurrencias durante la representación, otorga al espectador la posibilidad de recordar e ir construyendo el argumento.<sup>86</sup>

El drama puede concebirse como “una serie coherente de proposiciones vinculadas entre sí por un tema común y que funciona como un macroenunciado verosímil”<sup>87</sup> dentro de los límites espacio-temporales de la representación. Puede definirse el tema como una “proposición concreta sobre un concepto

---

<sup>83</sup> *Ibid.* P. 555.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> *Ibid.* P. 556.

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> *Ibid.* Pp. 556-557.

abstracto”; luego, para construir el tema no es suficiente con que la obra plantee el concepto abstracto, sino que es preciso, además, enunciar algo sobre el mismo.<sup>88</sup>

Luego entonces, *Colacho hermanos* propone como tema la política en América Latina, y enuncia una serie de vicios, abusos y prácticas vinculados a las condiciones de miseria que la han azotado a lo largo de la historia.

**1. 3. 6. Personaje y conflicto.** El personaje está íntimamente ligado a la trama, donde “la trama es el dominio de *lo que se hace y de lo que sucede*. El personaje es el dominio de *quién lo hace y de a quién le sucede*”.<sup>89</sup> Así, el personaje porta un conflicto o se inmiscuye en el conflicto de otro, “si viene a escena es para ponernos de manifiesto un conflicto, un problema, un modo de sufrir, luchar, vencer o sucumbir ante una dificultad, un obstáculo, un ataque, un enemigo”.<sup>90</sup> Mientras el conflicto se cierne sobre dos o más fuerzas de oposición, el personaje se apresta a resolverlo, a equilibrar esas fuerzas:

[...] el conflicto en el teatro es lo que más se parece a la vida; no el argumento, ni los hechos, ni la forma de resolverlos, ni las situaciones y acciones concretas. Son los problemas humanos generales los que interesan al teatro, los que se repiten en situaciones diversas y entre personas y grupos distintos, porque el teatro ya no se dirige hoy a una clase social concreta, sino a un público general, algo así como una “clase media universal”.<sup>91</sup>

Luego, en la forma en que se relacionan personaje y conflicto radica el tipo de drama, el género dramático, para Santiago Trancón:

Hoy, más que *géneros dramáticos*, hemos de tener en cuenta los *géneros interpretativos*. *La forma de interpretar* tiene que ver con la forma como la obra

---

<sup>88</sup> *Ibid.* P. 557.

<sup>89</sup> Eric Bentley. En Trancón, Santiago. *Op. cit.* P. 573.

<sup>90</sup> Santiago Trancón. *Op. cit.* P. 573.

<sup>91</sup> *Ibid.* P. 574.

*define y presenta los conflictos.* La relación entre actor y personaje no será la misma si el registro de la obra en que se construye el personaje es la farsa, el drama, el esperpento, la comedia o la parodia, que representan distintos modos de llevar a escena los conflictos.<sup>92</sup>

Entonces, el teatro, en tanto representación de los conflictos humanos, es escuela de vida, pero estos conflictos “para interesar al público, han de poseer cierto carácter o proyección universal. Si son demasiado locales o particulares, no sirven para ser representados, pero tampoco si son demasiado abstractos; el teatro se nutre de conflictos individuales concretos que encarnan o representan conflictos humanos universales”.<sup>93</sup>

Finalmente, se distinguen dos tipos de personajes: planos y redondos. Los personajes planos no evolucionan a lo largo de la obra, los personajes redondos son más complejos y evolutivos. Los planos son estereotipos teatrales, personajes tipo para algunos. Todos los personajes son modelos de conducta y modelos sociales “ya que los conflictos en el teatro siempre tienen que ver con normas y valores sociales. A veces, incluso, el conflicto expresa una contradicción entre dos roles sociales dentro de un mismo personaje”.<sup>94</sup> Así, si se tuviera que clasificar a los personajes de *Colacho hermanos* de acuerdo a su tipo, ellos serían planos, en tanto encarnan los defectos de un tipo de personaje social, el político, o bien, el indígena, o bien, el explotador, lo que los hace simples, no evolutivos en su complejidad psicológica.

**1. 3. 7. Espacio y tiempo.** Institucionalizado o no, el aspecto más importante del espacio teatral es la división en sala y escenario; no pueden ni mezclarse ni anularse entre sí, aun pudiendo intercambiar funciones momentáneamente. El

---

<sup>92</sup> *Ibid.* P. 575.

<sup>93</sup> *Ibid.* P. 577.

<sup>94</sup> *Ibid.* P. 578.



escenario es el lugar de la actuación y de la representación; la sala, el de la expectación.

Luego, el espacio escénico es “el que se construye en el escenario para servir a una representación concreta”,<sup>95</sup> que será el espacio físico de la actuación y de la interpretación. “El espacio escénico mimético representa el espacio imaginario de la ficción, que se hace visible y real sobre el escenario; el espacio de la ficción, a su vez, suele ser mimético de otro espacio exterior a la ficción, un espacio social real”.<sup>96</sup> Un espacio no mimético es un espacio inventado o fantástico.

El espacio escénico, mimético o fantástico, es siempre ficticio; representa, haciendo visible o imaginable el espacio de la ficción, por eso todo espacio escénico, de acuerdo con su naturaleza, limita o posibilita aspectos de la representación y, además, “es un espacio artificial construido, en primer lugar, en función de las relaciones que se establecen entre los personajes”.<sup>97</sup>

Los espacios sociales están sujetos a códigos y convenciones sociales y condicionan la interacción entre los individuos; además, todo espacio tiene una implicación afectiva y estética; “fija y revive vivencias, nos ayuda a reconocerlas, recordarlas y evocarlas [...], es muy difícil que un espacio sea subjetiva y emocionalmente neutral”,<sup>98</sup> por lo que se puede afirmar que todo espacio es altamente simbólico.

El tiempo sólo es medible a través de la transformación del espacio. El teatro es la creación de un espacio-tiempo ficticio que se materializa a través de un espacio-tiempo real. Este último se anula para dar cabida a la ficción.

---

<sup>95</sup> *Ibid.* P. 580.

<sup>96</sup> *Ibid.* P. 581.

<sup>97</sup> *Ibid.* P. 582.

<sup>98</sup> *Ibid.* Pp. 583-584.

Trancón distingue cinco tiempos en el teatro:

- 1) *Tiempo subjetivo*. Conciencia personal del tiempo.
- 2) *Tiempo ficticio*. Tiempo de la representación.
- 3) *Tiempo histórico*. Época en la que ocurre la ficción.
- 4) *Tiempo objetivo o cronológico*. Tiempo medido en que transcurre la representación.
- 5) *Tiempo teatral*. La conjunción de los cuatro tiempos anteriores.<sup>99</sup>

La duración de la representación condiciona ciertos rasgos de la obra, tales como: la estructura, el lenguaje, el ritmo, la forma como se presentan las acciones y la recepción; esta última si se toma en cuenta que la atención del espectador se sujeta a una curva fisiológica y psicológica. Generalmente todo elemento en la representación remite a un tiempo histórico, amén de poder anularlo parcialmente cuando se realizan mezclas de elementos de distintas épocas. Luego, lo histórico no debe entenderse como acontecimientos concretos aunados a personajes ilustres, sino como sociedades y rasgos de la época a los que la obra hace referencia, con sus valores, sus condiciones materiales y sus relaciones de producción. Señala Trancón que “cuando el tiempo presente y absoluto de la escena logra borrar o alejar de nosotros la conciencia del tiempo objetivo, experimentamos la vivencia de un tiempo subjetivo”.<sup>100</sup>

No está demás señalar que el espacio escénico sólo tiene sentido de la mano del espacio ficcional, así como el tiempo de la actuación tiene razón de ser con respecto a lo ficticio. Ni unidad de tiempo ni unidad de espacio son imprescindibles en la obra, en tanto ésta tenga coherencia. La unidad de tiempo tiene sus orígenes en la poética griega y establece que la acción se lleve a cabo

---

<sup>99</sup> *Ibid.* P. 587.

<sup>100</sup> *Ibid.* P. 589.

en 24 horas, es el máximo acercamiento entre el lapso de la representación y el de las acciones de la obra en el mundo ficticio; sin embargo, reiteramos, no es imprescindible.

En *Colacho hermanos* encontramos un tiempo ficticio en el que transcurren décadas, un tiempo cronológico de aproximadamente dos horas de acción, y un tiempo histórico que cobra especial importancia, en tanto se denuncia un hecho histórico específico, pero ello se verá más adelante.

**1. 3. 8. Recepción e interpretación.** Según Trancón, la recepción en el teatro involucra tres elementos: estimulación, comunicación e interpretación.

*Estimulación*, pues el espectador mimetiza en su propio cuerpo los movimientos y las transformaciones escénicas que se dan mediante los personajes.

*Comunicación*: 1) entre actores y espectadores; lingüística, verbal, no verbal, quinesésica o estimular; 2) entre el autor de la obra y los espectadores y 3) entre el director y el público.

El espectador debe atender, además, a la comunicación que se establece entre los personajes de la obra, pues responde a la verosimilitud interna de la ficción. El autor, por otro lado, ha de comunicarse con el público espectador a través de las palabras y de las acciones de los personajes. Yo agregaría, además, que a través de las acotaciones o didascalias, siempre pertinentes y a tomar en cuenta para el montaje y la representación de la obra.

Finalmente, en el ámbito de la *interpretación*, las *presuposiciones* son los “supuestos comunes entre emisores y receptores”<sup>101</sup> que permiten al teatro el uso frecuente de las *elipsis*: temporales, espaciales, conceptuales, entre otras; las que, además, dotan de significación al discurso general.

---

<sup>101</sup> *Ibid.* P. 597.

A manera de conclusión, en este capítulo fue posible establecer que, aunque las motivaciones del autor pueden situarse en sus años de juventud, su incursión formal al teatro data de su llegada a Europa en 1923, cuando comienza a realizar artículos, crónicas y críticas periodísticas. Su creación dramática se establece al regreso de su primer viaje a la Unión Soviética en 1930. Su teatro se escribe a la par que otras obras de corte marxista, resultado de un periodo de introspección y acercamiento a la ideología, y hace uso del género como una posibilidad de creación dirigida a las masas y como una forma de militar y concientizar. De las obras de teatro que se conservan de Vallejo, *Colacho hermanos* se ubica en el género de la farsa; obra de corte clásico, puesto que consta de los elementos propios del drama y de los que es imposible prescindir para el análisis de la obra. Finalmente, existen dos versiones, una, editada por Enrique Ballón Aguirre en 1979, y otra de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, con un estudio introductorio de Rafael Hernández, de 2011. Esta última será, sobre todo, la que ha de tomarse en cuenta para el presente análisis.



## **2. COLACHO HERMANOS: REALIDAD, FARSA Y TRATAMIENTO ESPERPÉNTICO**

Para seguir la línea de Enrique Ballón Aguirre, en cuanto a la paridad histórica que *Colacho hermanos* guarda con otras obras, partiendo del supuesto de que se trata de una farsa y de los planteamientos aristotélicos en cuanto a la obra como imitación de la realidad, habrá que analizar la situación histórica que se imita a partir del ensayo vallejiano “¿Qué pasa en el Perú? De esta manera, se pretende poner de manifiesto al tiempo histórico como elemento dramático de la obra, y tener un modelo de referencia para abordarla como farsa, retomando en este punto, dos elementos con que Eric Bentley caracteriza al género, que son la violencia y el absurdo. Sólo entonces habrá de repararse en los rasgos esperpénticos de la farsa, para lo cual será necesario indagar en la obra de Ramón del Valle Inclán y en la definición de esperpento.

### **2. 1. Tiempos dramáticos. ¿Qué pasa en el Perú?**

En *Cómo se comenta una obra de teatro*, José Luis García Barrientos distingue tres niveles temporales: tiempo escénico, tiempo diegético y tiempo dramático. El *tiempo escénico* “es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación”.<sup>1</sup> Está dado por el libreto, pero también por las adaptaciones de

---

<sup>1</sup> José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato, 2012. P. 99.

los directores, de tal suerte que, un libreto que originalmente dura tres horas, podría terminar ya en la escena en noventa minutos. Así, buscando representaciones de *Colacho hermanos*, se encontró, por ejemplo, a la Compañía de Arte Dramático del Perú, que presentó la obra durante abril de 2019, bajo la dirección de Roberto Vigo en el Centro Cultural Campo Abierto, con 2 horas y 15 minutos de duración.

Hablamos de *tiempo diegético* al referirnos “al plano que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud”<sup>2</sup> y, más específicamente, “Se trata de un principio ordenador o configurador —la disposición de los hechos en un tiempo— del universo ficticio en cuanto tal universo”.<sup>3</sup> Tiempo diegético es el tiempo que se supone que transcurre durante la fábula o el argumento de la historia; éste puede ser tan versátil que puede ir de algunas horas o menos hasta semanas, años o décadas.

En el caso de *Colacho hermanos*, las primeras acotaciones en cada cuadro sugieren los cambios que van sufriendo las condiciones de vida de los hermanos, y de hecho entre cuadro y cuadro transcurren años. Así, en el primero queda manifiesto un escenario cuyo “monto del conjunto es mísero, rampante”,<sup>4</sup> y donde la indumentaria de los protagonistas también corrobora su pobreza y necesidad extremas: “Acidal y Mordel, tipos mestizos de indígena y español, siervos de origen, son actualmente obreros de albañilería, que ambicionan transformarse en comerciantes, partiendo de unos cuantos pesos economizados de sus jornales”.<sup>5</sup>

En cambio, en el cuadro segundo que inicia con un “Diez años después”, los hermanos han prosperado en su negocio, cuyo propietario “está sentado en

---

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 99.

<sup>4</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 81.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 82.

un despacho pequeño pero confortable y hasta elegante”;<sup>6</sup> los protagonistas lucen de una manera muy distinta a la primera impresión, pues si bien, se dice de Acidal en el primer cuadro que “su vestimenta es pobre y hasta rotosa; la camisa sucia, sin cuello ni puños visibles”,<sup>7</sup> ahora se afirma que “su traje y sus modales son los de un jornalero transformado completamente en comerciante”.<sup>8</sup> Al entrar, Acidal refrenda su nuevo estatus, cuando “su vestir y maneras son también los de un peón enriquecido”.<sup>9</sup>

En el tercer cuadro no se indica cuántos años han transcurrido, pero “Acidal Colacho, vestido con elegancia provinciana rebuscada, lee un periódico, de sobremesa. Al igual que Mordel, sus aires son ahora los de un nuevo rico”.<sup>10</sup> Es patente que los hermanos han ascendido respecto de los cuadros primero y segundo, pues pasaron de simples aspirantes a comerciantes a comerciantes establecidos y después a nuevos ricos. Esto expresa que los tres primeros cuadros acotan el ascenso de los hermanos Colacho desde la más absoluta miseria hasta la condición de ricos.

El cuadro quinto introduce a los hermanos Colacho a la política, se pierde el ambiente provinciano; ya “En la capital de la República” su trabajo en el gobierno los ha situado en otra esfera social, una de carácter urbano, más suntuosa de la que conocieron en provincia: “Mordel y Acidal Colacho, asistidos de sus secretarios Llave y Trozo, aparecen presas de una gran efervescencia. Los cuatro están vestidos con elegancia extrema y melindrosa”.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 106.

<sup>7</sup> *Ibid.* Pp. 81-82.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 106.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 107.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 135.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 107.



Este nivel diegético nos ubica también en un *tiempo histórico*, al que Santiago Trancón se refiere como la época en la que se sucede el drama,<sup>12</sup> y agrega: “Es muy difícil prescindir de la referencia histórica en la representación teatral, construir una obra verdaderamente *ahistórica*, es decir, fuera del tiempo histórico. Cualquier elemento (objeto, palabra, frase, tema, conflicto), aunque la representación transcurra en un espacio vacío, remite a un tiempo histórico”.<sup>13</sup>

Por otro lado, Enrique Ballón Aguirre designa con el término de “alotexto” a “la filiación textual entre [el ensayo] “¿Qué pasa en el Perú?”, la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América* y el guion cinematográfico *Presidentes de América*, todos atribuidos a la competencia discursiva del enunciador César Vallejo”;<sup>14</sup> es decir, que imputa una relación discursiva, histórica y simbólica, entre estas producciones.

Así, el ensayo “¿Qué pasa en el Perú?” fue publicado por Vallejo originalmente en francés, en cuatro partes, en el semanario parisino, de izquierda, *Germinal*, los días 3, 10, 17 y 24 de junio de 1933 y, posteriormente, traducido al español en la compilación *Crónicas*, de César Vallejo, por Ballón Aguirre. El texto hace, en efecto, referencia a las condiciones de la política en Latinoamérica, abordando en primera instancia el distanciamiento étnico, económico y social existente entre los “tres países” que conforman el Perú:

En la “costa” predominan los blancos y los mestizos, la lengua española, la religión cristiana y una tradición social más o menos europea y de importación. En la “sierra”, son los indígenas puros o un tanto blanqueados por el contacto con los primeros españoles, quienes forman el grueso de la población, con un

---

<sup>12</sup> Ver 1. 3. 7. Espacio y tiempo.

<sup>13</sup> Santiago Trancón. *Op cit.* P. 588.

<sup>14</sup> Enrique Ballón Aguirre. “El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: Colacho Hermanos o Presidentes de América”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 454-455, abril-mayo 1988. P. 424. **En adelante: Enrique Ballón Aguirre. “El efecto ideológico...”**.

catolicismo bárbaro e híbrido, mezcla de supersticiones panteístas de origen incaico y de una suerte de idolatría ritual medievalesca. Se hablan allí varios idiomas: el español degenerado y casi irreconocible, el quechua y el aymara aborígenes, y en algunos parajes, dialectos caóticos, sin gramática ni morfología aparentes. La “montaña”, por último, es un abismo social sin fondo donde no se divisa nada claro ni preciso. Es una manigua virgen, formada por tribus y hordas en completo estado de salvajismo.<sup>15</sup>

Vallejo atribuye esta separación a la violenta conquista española, y la lleva al presente [1933], cuando “la efervescencia [no sólo en el Perú sino en todo el continente latino] crece al grado de convertirse en un verdadero desconcierto social”;<sup>16</sup> además, observa la división en castas que aún caracteriza a la población:

La población de las ciudades de cierta importancia en el Perú —Lima, la capital, Trujillo, Ica, Cuzco, Piura, Iquitos—, atrae especialmente la atención por su triple fisionomía racial, nítidamente marcada en los rasgos, el modo de andar y el género de trabajo de las gentes. En este último terreno sobre todo, se observa un fenómeno asaz uniforme y significativo: cuanto más de color son las gentes, se ven más relegadas a las faenas inferiores. Así los blancos ejercen las funciones directivas de la vida económica, los mestizos las de segundo plano, y los indígenas las más bajas. Ha de notarse que el porcentaje de cada una de estas capas sociales en la población del país, asciende en sentido inverso a su categoría social: hay poco más o menos, 50 por ciento de indígenas, 40 por ciento de mestizos y 10 por ciento de blancos.<sup>17</sup>

Así, el ensayista va desbrozando los problemas del Perú y sus síntomas; denuncia una inestabilidad social paralela a la falta de identidad nacional y a la segregación racial y económica: “La gran burguesía —observa— está integrada de entrada por los blancos, la pequeña burguesía en parte por blancos y en parte por mestizos, y, por fin, las masas trabajadoras (proletario industrial y

---

<sup>15</sup> Cesar Vallejo. “¿Qué pasa en el Perú?”. *Crónicas II. Op. cit.* P. 561.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 562.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 563.

servidumbre) por el grueso de la masa mestiza y el conjunto de los indígenas”.<sup>18</sup>

Estas diferencias en las castas se traducen en una gran incomprensión entre ellas, en el desprecio de los privilegiados y en el resentimiento de los oprimidos:

Esta mescolanza de razas y de clases aparece bajo formas tan irritadas e irreductibles, que no puede descubrirse allí ningún entendimiento posible entre los diferentes estratos sociales. El blanco demuestra un desprecio que linda con la repugnancia por el indígena, y se jacta ante el mestizo, de no tener en sus venas ni una gota de sangre autóctona; el mestizo siente un rencor sordo y disimulado por el blanco, y cierto desprecio, él también, mezcla de indiferencia y de crueldad, por el indígena: éste, por último, abriga el odio que se comprende hacia los otros dos, atenuado respecto del mestizo.<sup>19</sup>

Vallejo indaga sobre las causas que llevan a los países de Latinoamérica a la explotación exacerbada a diferencia de las colonias europeas, e infiere que en nuestros países los blancos y mestizos acunados en el poder no están sujetos al arbitrio de ninguna autoridad superior, mientras que en las colonias europeas, el virrey o residente debe dar cuentas a la corona, y así concluye:

No existe poder alguno que ejerza sobre ellos la menor vigilancia o control, el menor juicio o sanción. Digo mal. Sí, existen centros extranjeros que intervienen en esos países, pero justamente para apoyar a los amos nacionales en su política de explotación inhumana y compartir el provecho económico. Son los imperialismos, inglés o yanqui, el segundo elemento que completa el carácter semi-colonial del país: su sujeción financiera a los imperialismos anglosajones.<sup>20</sup>

Cuando Vallejo acota en el primer acto de la obra, por ejemplo, la pobreza de los indígenas que llegan a la tienducha de los hermanos Colacho, está aduciendo a una situación histórica real, de la que habla en su ensayo, dando fe

---

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 564.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibid.* P. 565.

de las verdaderas condiciones en que conviven las castas de su país. Así, es posible deducir que los hermanos Colacho no son ni podrían ser indígenas puros; el dramaturgo acota que por fuerza deben ser mestizos, pues sólo así tendrían la posibilidad de ascender, cosa que, históricamente, nunca lograrían de pertenecer a la casta menos privilegiada:

En la calle, bien al frente, a un lado, o más lejos, contemplad las tiendas, los establecimientos de comercio y de industria al por mayor o al detalle, los bancos, oficinas del Estado y demás: el mismo espectáculo que en el interior de las casas; todo se halla en manos de blancos y mestizos. El indígena no es nunca un importante industrial, comerciante, banquero y terrateniente, ni profesor, profesional o político de envergadura. En todas partes desempeña el oficio de criado.<sup>21</sup>

Vallejo denuncia, asimismo, tanto en su ensayo como en su obra dramática *Colacho hermanos*, la investidura y poderes omnipotentes del Presidente de la República, que, una vez investido y amparado por el cargo “designa entonces los personajes que, según su interés, deben ser elegidos diputados y aun [...] el hombre que debe sucederle en el sillón presidencial”.<sup>22</sup> Asimismo, ensayista y dramaturgo, Vallejo se ocupa de analizar los nexos entre las condiciones históricas, políticas y económicas y las desigualdades sociales que aquejan tanto al Perú como a América Latina, atisbando además tales relaciones como las posibles causas de los conflictos del presente [de 1933] cuando los golpes de Estado forman ya parte del mismo sistema:

El origen de las recientes revoluciones estriba, efectivamente, en gran parte, en el descontento producido en el entorno del Presidente, con motivo de sus preferencias por éste o estos personajes, como candidatos ‘oficiales’. Pero, siendo todos los aspirantes, favorecidos o no, grandes hacendados, ‘gamonales’

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 568.

o dueños de las finanzas del país, sucede que aquellos que el Presidente ha privado de su protección electoral, disponen de medios suficientes —en gentes y en dinero— capaces de servirlos en una aventura destinada a vengarse del régimen y aun, acto seguido, a disputarle el poder”.<sup>23</sup>

Finalmente, el fraude electoral es otra de las prácticas históricas que denuncia Vallejo; en *Colacho hermanos* puede atestigüarse acarreo de masas, abuso de autoridad, ultraje a la mujer, amenazas, compra de votos, chantaje, secuestro, complicidad de las autoridades, la perpetuación del poder y la simulación de la democracia, y de ello hace eco en su ensayo:

En uno u otro caso, he aquí el modo como procede el agente o agitador al servicio de cada candidato.

La víspera de las elecciones, conduce a las masas indígenas de las haciendas o latifundios (estas masas forman por sí solas el 80 por ciento del electorado), así como las de los campos y comunidades libres, hacia el lugar de la votación, y las agrupa en un patio, establo o caballeriza, de las cercanías del pueblo que desempeña el papel de casa electoral. Es este éxodo de pintoresquismo casi animal, en medio de su absurdidad indignante. Los agitadores escoltan a caballo a las masas que marchan a pie por los caminos hormigueantes de electores.<sup>24</sup>

Puestos en contexto, gracias al ensayo de Vallejo, bajo cuya luz se debe leer *Colacho hermanos*, Ballón ubica al drama de manera puntual en su contexto histórico y cronológico:

El programa narrativo del discurso histórico que ahorma los discursos descriptivo y simbólico puede, así, ser diagramado por medio de tres enunciados:

---

<sup>23</sup> *Ibid.* Pp. 568-569.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 570.

- a) Incoativo:<sup>25</sup> Augusto B. Leguía fue elegido presidente del Perú en los actos electorales de 1919, 1924 y 1929 (en las votaciones de 1924 y 1929 fue candidato único);
- b) durativo: Leguía ejerció la presidencia del Perú durante once años;
- c) Terminativo: Luis M. Sánchez Cerro dirigió un golpe de Estado contra Leguía en 1930; fue elegido presidente en 1931, asumiendo entonces la presidencia el general Oscar R. Benavides.<sup>26</sup>

Además, tenemos en *Colacho* una referencia temporal específica, cuando Mordel, en el segundo acto, cuadro tercero, cuestiona a su hermano: “¡Hum!... 21,775.29... Es muy poco. ¿Tienes ahí los otros balances, desde 1909?”<sup>27</sup> A lo que Acidal responde: “No. Aquí no están. Lo que recuerdo es que, a partir del año en el que acabamos de amortizar al viejo Tuco, para mudarnos de tienda — hace de eso doce años— no hemos dejado de aumentar el capital, lo menos en 60% anual...”<sup>28</sup>

En el cuadro tercero se hace referencia al viejo Tuco, a quien los hermanos deben dinero en el primer cuadro; así se infiere que han pasado doce años entre el primero y el tercero. En el segundo vemos a los Colacho ya en su nuevo establecimiento, y en el primero empiezan a escalar política y económicamente con la invitación del Presidente de la Diputación. Tenemos así una referencia histórica de 1909, que es aproximadamente cuando comienza el drama, concluyendo, con base en las referencias históricas de Ballón, de 1930, que es cuando ocurre el golpe de Estado.

Por “*tiempo dramático*” hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en

---

<sup>25</sup> Como en gramática, entendemos por “incoativa” a la expresión que designa el comienzo de la acción, por “durativa”, a la que designa su continuidad, y por “terminativa”, a la que designa su conclusión.

<sup>26</sup> Enrique Ballón Aguirre. “El efecto ideológico...”. *Op. cit.* P. 426.

<sup>27</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 167.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

el tiempo del microcosmos escénico”.<sup>29</sup> Tenemos alrededor de veinte años representados en alrededor de dos horas, y ello se logra mediante el recurso de la *elipsis*, que define García Barrientos como:

Interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula, puede representarse con la fórmula; Tiempo diegético=N, Tiempo escénico=0 que se cumple en sus estrictos términos en el teatro (lo mismo que en el cine) y no por lo general en la narrativa literaria, en que suele llamarse así a lo que sería más bien un resumen rapidísimo. Por eso el contenido diegético de una elipsis sólo puede inferirse de las escenas temporales separadas por ella: cambios en el decorativo, vestuario, maquillaje, etc., además de las palabras de los personajes.<sup>30</sup>

Las elipsis en *Colacho* se marcan por los cambios en el escenario, que muestran, primero, una pobre tienducha mal surtida, después un almacén y, finalmente, un despacho lujoso; también la indumentaria de los hermanos, así como sus actitudes van evolucionando junto con la trama. Cada cuadro es progresivo respecto del anterior:

[...] Así podrán establecerse las propiedades de una elipsis: su *sentido*, generalmente *progresivo* [...], pero también, aunque muy raramente, *regresivo* [...]; su *extensión*, mayor o menor [...]; su grado, también mayor o menor, de *determinación* [...] y, por fin, su *contenido* diegético, que puede ser *relevante* en el conjunto de la fábula o argumento, con diferentes grados de importancia [...], o bien *irrelevante*, y se trata entonces de elipsis puramente funcionales, como las que practica casi siempre el cine, en las que el tiempo elidido corresponde a sucesos insignificantes.<sup>31</sup>

En conclusión, el plano del tiempo diegético en *Colacho hermanoso* más o menos dura 20 años, desde que los hermanos comienzan a ascender en la

---

<sup>29</sup> José Luis García Barrientos. *Op. cit.* P. 100.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 106.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

escala social, hasta que tiene lugar el golpe de Estado que los coloca en la Presidencia de la República. En este tenor, los hermanos Colacho no hacen sino parodiar el ascenso de Luis M. Sánchez Cerro a la Presidencia de la República, y las condiciones políticas alineadas a los intereses transnacionales bajo las cuales ocurrió.

La estructura temporal del drama está dada gracias a las posibilidades otorgadas por el recurso de la elipsis, donde se representan lapsos relativamente largos, de hasta diez años, de un acto a otro. A su vez, estos lapsos están marcados por los cambios en la escenografía, en las maneras y en las indumentarias de los personajes, así como por los conflictos que van evolucionando a medida que avanza la acción en el drama. La elipsis, además, imprime un incremento en la velocidad narrativa, haciendo posible con ello que podamos ver una historia que transcurre durante veinte años en apenas un par de horas.

## **2. 2. Estructura y tratamiento fársico en *Colacho hermanos***

Para hablar de la estructura de una obra dramática se sigue recurriendo a las bases sentadas por la *Poética* de Aristóteles. Santiago Trancón señala una *estructura externa*; es decir, la referente a los actos, cuadros y escenas, y una *estructura interna* emparentada con la fábula o argumento, que refiere una *introducción* en que se presentan ciertas condiciones iniciales o un orden preestablecido, un *nudo* en que se dan una serie de sucesos que desencadenan e introducen un conflicto dentro del orden previamente presentado, y un *desenlace* donde el conflicto expuesto alcanza su resolución, restableciéndose



el orden ya establecido o estableciéndose uno nuevo.<sup>32</sup> Juan García Bacca resume a Aristóteles con la afirmación: “La serie de acontecimientos en una obra dramática llega a su límite preciso cuando topa con un acontecimiento en que se invierte la fortuna: de próspera en adversa o de adversa en próspera. Y naturalmente con tal inversión se cierra la obra”.<sup>33</sup>

En *Colacho hermanos*, la estructura externa consta de cinco cuadros y tres actos. El primero y segundo actos tienen dos cuadros. El tercer acto, un cuadro único. Mas, siguiendo a Trancón, esta estructura externa está indisolublemente unida a la estructura interna, constituyendo lo que se denomina “macroestructura”.<sup>34</sup> El primer acto presenta el ascenso de los hermanos por medio del comercio; el segundo transcurre ya en un mejor escenario y, en el cuarto cuadro, Mordel entrega a Rina a Mr. Tenedy, hecho que sella un pacto cuya conclusión es la gran entrada de los hermanos a las altas esferas de la vida política. Finalmente, como desenlace, vemos a los Colacho ya en el pináculo del poder, cuando Acidal ha ascendido a la presidencia en el último acto, pero esta posición lo lleva al absurdo, a vivir la farsa que es este medio, de manera que el personaje termina siendo el esperpento de su investidura.

Volviendo a Aristóteles, podemos afirmar que en cierta medida, Vallejo se sujeta a su *Poética*, pues nos presenta una obra en tres partes, que bien podrían corresponder a la introducción, el nudo y el desenlace. Cuando vemos a los Colacho en el primer cuadro en medio de un entorno miserable, reconocemos un orden establecido donde los pobres “ambicionan transformarse en comerciantes, partiendo de unos cuantos pesos economizados de sus

---

<sup>32</sup> Ver 1. 3. 3. Estructura teatral.

<sup>33</sup> Juan García Bacca. En Aristóteles. *Poética*. Trad. e Intr. Juan David García Bacca. UNAM, 2000. P. XCII.

<sup>34</sup> Ver 1. 3. 3. Estructura teatral.

jornales”,<sup>35</sup> pero en realidad no podrían alcanzar sus aspiraciones ni ascender en la escala social por sí solos. Después, su fortuna cambia, cuando son invitados a una fiesta de sociedad: “¡Al fin!... ¡Después de tanto trabajar y padecer!... ¡Una invitación del presidente de la Diputación! ¡La entrada! ¡La entrada a los salones! ¡A la buena sociedad! ¡Al fin! ¡Unos peones! ¡Entre los personajes!...”.<sup>36</sup>

En adelante, se sobreentiende que el orden de las cosas ha sido alterado, porque los pobres pueden acceder a la movilidad social y aspirar a la máxima investidura del poder económico, político y social de su país. Naturalmente, al llegar ahí, no tienen ni las herramientas ni las cualidades ni las virtudes ni la inteligencia para mantener tal poder; por el contrario, se dejan llevar por sus vicios, carencias y taras de origen, cayendo irremediabilmente.

De acuerdo con el principio de imitación, una de las características de la fábula de Aristóteles es que, como dice García Barrientos, el estado de los hechos se puede presentar de acuerdo a tres posibilidades:<sup>37</sup>

Los objetos imitados, y particularmente los hombres, pueden hacerse: *mejores* que los reales, *peores* o *semejantes* a ellos.

Por este criterio se diferencia la tragedia de la comedia: la tragedia, lo mismo que la epopeya, tiende a imitarlos mejores que los reales; la comedia, igual que la parodia, peores.<sup>38</sup>

Así, si pensáramos en imitación y en la fábula que construye Vallejo, la política latinoamericana se retrata entre igual y peor de lo que es en la realidad. Nunca

---

<sup>35</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 82.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 96.

<sup>37</sup> Dice García Barrientos que el origen de la poesía se encuentra en dos causas naturales: la imitación es una cualidad intrínseca al ser humano, de tal suerte que imitando aprende y disfruta; y en segundo término la armonía y el ritmo, que también son naturales del ser humano (José Luis García Barrientos. *Op. cit.* P. 295).

<sup>38</sup> José Luis García Barrientos. *Op. cit.* P. 296.

mejor; si bien es cierto que en algunas ocasiones los personajes y situaciones rayan en la caricatura, otras no hacen sino retratar al pie de la letra lo que sucede, por más que las escenas parezcan exageradas o grotescas. El abuso de los hermanos Colacho hacia Rina; el hecho de compartirla como un objeto, hasta la entrega que de su cuerpo hace Mordel a Mr. Tenedy en calidad de obsequio, son ejemplos de ello. Así, se sitúa *Colacho hermanos* como un modelo de farsa, pero también asciende a menudo al esperpento. Según el *Diccionario Akal de Teatro*:

El término farsa procede del latín “farcire”, rellenar, y alude a una representación de carácter cómico que suele efectuarse entre dos partes de un espectáculo trágico o serio. En el teatro griego (Aristófanes) y específicamente en la comedia antigua y en el teatro latino, la farsa se caracteriza por su carácter satírico y crítico [...]. La diferencia entre la farsa y la comedia reside en el asunto (que en la primera, al contrario que en la segunda, no necesariamente tiene que ser convincente o cercano a la realidad), en el método expresivo (íntimamente vinculado a la acción en la primera, en tanto que en la segunda los diálogos son esenciales), en los “gags” y recursos (básicos en la primera y secundarios en la segunda) y en el grado de intensidad conceptual (muy ligero en la primera y acentuado, por el contrario, en la comedia).<sup>39</sup>

Trancón asegura por su parte, que el género está íntimamente ligado a la relación que guardan los personajes con la trama y al tipo de conflicto que representan,<sup>40</sup> y de este modo, encontramos que:

En la *farsa* el actor se distancia y ‘ríe’ del personaje, no se le pide que se ‘identifique’ con él. Es así como la farsa divierte, hace reír y critica. En la *parodia* el actor se “mimetiza” con lo parodiado o la persona parodiada; este registro exige una mayor ‘identificación’ con el personaje porque debe dar la impresión de que el personaje ‘no se entera’ de su propio ridículo. En el *esperpento*, el actor hace

---

<sup>39</sup> “Farsa”. En Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 2007. P. 305.

<sup>40</sup> Ver 1. 3. 6. Personaje y conflicto.

farsa y parodia pero, sobre todo, se *despersonaliza*, se transforma en pelele, fantoche, bulto, forma, gesto, hipérbole visual, tan cercana de lo grotesco como de la belleza, un ser movido por fuerzas instintivas, sexuales, biológicas y sociales que le arrastran, contra las que él opone sus pasiones y miedos, su dolor y su dignidad, sin preocupación moral alguna, más allá del bien y del mal.<sup>41</sup>

Bajo esta perspectiva, no es fácil delimitar el género de *Colacho hermanos*. Acaso exista una forma predominante, pero no siempre la misma, porque si bien encontramos identificaciones (el actor debe adoptar plenamente los rasgos psicológicos del personaje), hay también escenas donde la representación se acerca a la parodia. Es por ello que se trata de una farsa que a menudo asciende a esperpento por su grado de absurdo, pues qué más mueve a los Colacho sino el instinto de supervivencia y a qué han de parecerse más sino a la caricatura de lo que pretenden ser. Al respecto Trancón afirma:

El esperpento [...] es una modalidad interpretativa destinada a revelarnos la cara grotesca, siniestra, misteriosa e incomprensible del hombre, un ser obsesionado por la belleza y la muerte, al que sólo parece quedarle un refugio, el arte. El actor presta toda su energía y su cuerpo a ese personaje esperpéntico, le da toda su exterioridad, lo construye como expresividad formal, plástica, rítmica, pero no necesita añadirle ninguna interioridad, ni psicológica ni mental. El esperpento, como registro interpretativo, puede producir risa, pero no busca hacer reír; puede parodiar, pero no busca imitar; exagera, pero no busca la exageración por sí misma, ni para hacer reír ni para criticar, sino para “hiperbolizar” la realidad y revelarnos así una de sus caras. Crea atmósferas, más que ambientes; construye belleza con la fealdad, no se queda sólo con los harapos, la suciedad, la miseria, como si se tratara de un drama costumbrista o naturalista. El esperpento busca la belleza y el asombro, el horror y la compasión, la perfección formal de lo grotesco y lo bello, siempre en contraste. Para ello crea personajes que son como los antiguos héroes y bufones, sátiros y marionetas, embrujados y poseídos, aristócratas y plebeyos, todos vistos desde fuera y desde arriba.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Santiago Trancón. *Op. cit.* P. 576.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 576.

Eric Bentley define a la farsa con base en la *violencia* y el *absurdo*, donde lo violento se suscribe casi siempre a un contexto familiar.<sup>43</sup> Por otra parte, sabemos que la farsa se da en un universo en que los personajes se comportan de manera extravagante, pero con un dejo de verosimilitud que nos hace permanecer en el realismo. Así, ubicamos a *Colacho hermanos* en este género, suscritos a la advertencia desde su título: “*Colacho hermanos*, farsa en cinco cuadros”. Pero es también perfectamente aplicable la violencia que señala Bentley a la política latinoamericana con las mismas cualidades fársicas; en este tenor, la obra de Vallejo no hace más que señalarlas. En cuanto al concepto de familia, éste se superpone al de nación, se confunden, y la violencia se da entre las distintas capas sociales: los políticos, mestizos o jornaleros venidos a más, ostentan una gran extravagancia, llámense hermanos Colacho en el drama o de cualquier otra forma en la realidad; dictadores que han azotado a las naciones durante décadas.

El clímax de la farsa se da cuando Mordel, Presidente de la República, decide que para casos de necesidad, será sustituido por Acidal en sus funciones, tal como si se tratara de la misma persona:

TROZO

Pero, ¿y la diferencia de vestidos, entre usted y don Mordel?

LLAVE

¡Ah! Es verdad. ¿Cómo haremos?

ACIDAL

¡Toma! Pues es sencillo: no tenemos más que cambiar los vestidos.

MORDEL, TROZO

¡Hombre!... Nada más simple... (*Acidal y Cordel cambian chaquetas, chalecos, cuellos, corbatas*).

---

<sup>43</sup> Eric Bentley. *La vida del drama*. México: Paidós studio, 1995.

TROZO Y LLAVE, *ayudándoles*.  
¡Sencilísimo!... Nada más fácil...

MORDEL  
Yo sé que (*a su hermano*) tú no te verás nunca en el caso de  
sustituirme, pero, en fin....

ACIDAL  
¿Que no? ¡Qué sabes tú!...

LLAVE Y TROZO  
¡Precaver, don Mordel!... Todo es posible en política.

ACIDAL  
El día menos pensado puedes enfermarte, ausentarte por razones  
mismas de estrategia...

LLAVE  
Y hasta para el caso mismo de ser víctima de un atentado, en  
fin...<sup>44</sup>

Como se ve, la situación raya en el absurdo y la irracionalidad, sin embargo, no deja de ser verosímil para el contexto latinoamericano. Al leer la obra, da la impresión de que en Latinoamérica todos los políticos son iguales.

Pero no sólo las situaciones son fársicas, también los personajes están dotados de los rasgos propios del género, en sus comportamientos y sus acciones, pero sobre todo en sus discursos. Mordel no puede discernir entre “llevar” en sentido figurado, cuando Orocio realiza una suma en voz alta, y “llevar” en sentido literal, como sinónimo de robar, cuando supervisa a su dependiente:

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

---

<sup>44</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* Pp. 233-234.

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

OROCIO, *sin comprender*.

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

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

¡Ya, ya! Conozco muy bien a mi gente.

OROCIO

Yo no me he llevado nada del bazar...

MORDEL

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

OROCIO, *interrumpiendo*.

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

MORDEL

¡Yo, sí! ¡No sólo puedo llevarme 2, sino todos los paquetes, puesto que yo soy el dueño del bazar! ¡Qué maneritas son éstas!...<sup>45</sup>

Mordel, en fin, echa de continuo miradas sobre Novo, su sobrino pequeño, pues cree que debe cuidar de su rectitud, dándole buenos ejemplos; no obstante que es un personaje que roba, tima, embauca y delinque constantemente, capaz de todo con tal de subir en la escala social. Sin embargo, *Colacho hermanos* no sólo se queda en farsa, sino que escala al nivel del teatro del absurdo hasta hacer de la política en América Latina en general, un esperpento.

---

<sup>45</sup> *Ibid.* Pp. 112-113.

### 2. 3. Rasgos del esperpento en *Colacho hermanos*

Es inevitable pensar en el esperpento y en Ramón del Valle Inclán al leer *Colacho hermanos*; quizá por las similitudes que guardan el drama vallejiano y el drama latinoamericano. Al mirar a fondo las motivaciones de ambas obras, nos encontramos con situaciones sociales, horizontes culturales e incluso estímulos estéticos en común. En América Latina, la historia económica, política y social, llena de desigualdades, explotación y muerte, bajo el poder de dictaduras, explícitas o enmascaradas, nos muestra que se han ensañado contra las masas en pro de los imperios y, por otro lado, en España, aduce Arturo de Souto a propósito de *Tirano Banderas*, novela de Ramón del Valle Inclán publicada en 1926:

Santos Bandera representa una larga tradición española de pronunciamientos y dictaduras militares. Es el espadón del siglo XIX. Ha llegado al poder por la usurpación y la violencia, caerá también por la violencia. En su sangre sobrevive la ambición soberbia y temeraria de los antiguos conquistadores y sus descendientes criollos. Se repite en América lo que ha sido la historia de España a lo largo de todo el siglo XIX: caudillaje, asonadas, caciquismo, guerra civil.<sup>46</sup>

Luego entonces, en el hilo argumental de *Colacho hermanos* encontramos tipos y caracteres emparentados con los que utiliza Valle en sus esperpentos, de tal suerte que comparten rasgos en lo caricaturesco y absurdo mismo. Pero también hallamos similitudes en las motivaciones de los dramaturgos; tanto Vallejo como Valle Inclán deslizan a sus obras sus sentires

---

<sup>46</sup> Arturo de Souto. En Valle-Inclán, Ramón María del. *Tirano Banderas*. Prólogo de Arturo de Souto. México: Porrúa, 1997. Pp. XVI-XVII.



y compromisos políticos, haciendo escarnio de lo grotesco de las situaciones. Polák Petr encuentra relación, en el mismo sentido, entre Quevedo y Valle:

Fernández García explica que en Quevedo se encuentra el principio de la crítica esperpéntica que de forma incisiva ha de existir también en Valle-Inclán. Su clave esencial consiste en la decadencia de España a la que se suman la actitud político-social del escritor, la filosofía de desengaño, la realidad barroca («mundo al revés», «mundo-confuso laberinto», «mundo como mesón»), la técnica de aproximación de los objetos y la inmersión en una crisis de desaliento. Igual que la obra quevedesca también la valleinclaniana presenta rasgos similares. En ambas la postura individual del artista se fusiona con la realidad agonizante y produce frutos de insatisfacción: humor, ironía, sarcasmo, grotesco, caricatura.<sup>47</sup>

Esta relación podría aplicarse también, por extensión, al binomio Valle-Vallejo, pues de igual forma prevalecen rasgos como “el mundo al revés” o el “mundo como mesón”. En sus motivaciones, encontramos “caudillaje, asonadas, caciquismo y guerra civil”, tanto en Latinoamérica como en la España que describe Souto.

¿A qué nos referimos exactamente cuando hablamos de esperpento? Si bien los estudiosos no han terminado de edificar la definición precisa, lo cierto es que están de acuerdo en que las mejores pistas las da el propio Valle Inclán en sus dramas. En *Luces de Bohemia* la relación que establecen los personajes entre el esperpento y la época negra del pintor del siglo XIX Francisco de Goya, se lee cuando Max Estrella y Don Latino establecen ciertos rasgos particulares del nuevo género:

Max.- ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te  
inmortalizaré en una novela!  
Don Latino.- Una tragedia, Max.

---

<sup>47</sup> Polák Petr. “Teoría del esperpento”. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. T. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2011. Pp. 23-24.

Max.- La tragedia nuestra no es tragedia.  
Don Latino.- Pues algo será.  
Max.- El Esperpento.  
[...]  
Max.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.  
Don Latino.- ¡Estás completamente curda!  
Max.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.  
Don Latino.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!  
Max.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.  
Don Latino.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.  
Max.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.  
Don Latino.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.  
Max.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.  
Don Latino.- ¿Y dónde está el espejo?  
Max.- En el fondo del vaso.  
Don Latino.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!  
Max.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable en España.<sup>48</sup>

Así, los parlamentos de los personajes no sólo dan una idea de lo que es el esperpento: “héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos”, la “transformación con espejo cóncavo de las normas clásicas”, y ello como una expresión de “toda la vida miserable de España”, lo que se traduce en una “deformación grotesca de la civilización europea”. También dan las pautas de

---

<sup>48</sup> Ramón María del Valle Inclán. En Petr, Polák. *Op cit.* Pp. 16-17.

irreverencia, ironía y desfachatez que lo caracterizan, donde, en efecto, el universo de la obra aparece deformado y caricaturizado acaso por ese espejo y, además, nos remonta a una realidad económica, política y social específica: la de la España miserable, cuyo sentido trágico de la vida es capaz de retratar únicamente una estética mordaz, “sistemáticamente deformada”. Por su parte, el estudioso del tema Alonso Zamora Vicente aduce:

Hay algunos de los dibujos goyescos, quizá los más conocidos, en los que es muy palpable la transformación: el petimetre que, ante el espejo, ve su imagen trocada en la de un mono; la maja que, en igual situación, contempla una serpiente enredada en una guadaña; el militar trocado en gato enfurecido, de enhiestos bigotes, etc. Sin embargo, el espejo es una coincidencia, y, como siempre, el resultado intelectual de una visión interior del artista. Más podrían valernos los numerosos casos de mezcla de formas humanas y animales que llenan las planchas de la serie (monos, aves, asnos, etc.)<sup>49</sup>

De esta *animalización* que señala Zamora Vicente, junto con la presencia de espejos en la acción, podemos encontrar ejemplos varios en *Colacho hermanos*. Amén de la profundización de cada una de estas escenas y figuras a la postre, tenemos en primer lugar, a Acidal de frente al espejo, tratando de ensoñarse como un caballero (cuadro primero). En segundo lugar, a personajes como Peira, entremezclando con su indumentaria las figura de sastre, juez, revolucionario y ebrio (cuadro primero). En un tercer momento, bajo la presencia terrible de Mr. Tenedy, capaz de exterminar al indio con tan sólo un grito (cuadro segundo), o bien, en la turba de animales en que se vuelven los concurrentes al almacén de los Colacho, cuando se abusa sexualmente de Rina (cuadro cuarto).

---

<sup>49</sup> Alonso Zamora Vicente. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. 2ª Ed. Madrid: Gredos, 1974. P. 19.

Joaquín Garrido Medina enumera los que para él constituyen los rasgos de la estética del esperpento, que delimita en primer lugar: *distanciadora*, en tanto va de la mano de la deformación y el concepto del espejo cóncavo;<sup>50</sup> Zamora Vicente, por su parte, refiere la *muñequización* de que echa mano Valle-Inclán a menudo:

Se ha destacado la insistencia, significativa insistencia, con que Valle Inclán recurre a los muñecos para retratar a sus personajes. Es un gesto repentinamente despoblado, hueco, que trueca la humanidad en desprevenido hielo, en desmayo acartonado. Muñecos, fantoches, peleles, guiñol, etc., son palabras expresivas de estas situaciones súbitas, alocadas, detenidas en un gesto sobresaltado, película accidentalmente detenida. Un aire total de marionetas lanza a estos personajes sobre el tablado. Una de las representaciones más representativas y acertadas del sistema estético esperpéntico es la de comparar a los personajes, en los momentos decisivos, con un pelele [...]. Nada más eficaz para dar precisa visión de la vida huidiza, de las muecas vacías, laxas, sin vigor interior, vidas acosadas por la brutalidad de un azar cualquiera.<sup>51</sup>

Garrido Medina, siguiendo con la caracterización de la estética del esperpento, la califica *transvalorizadora*, en tanto “hace dar un vuelco al dolor y a la risa del espectador”;<sup>52</sup> *crítica*, en el sentido en que el espectador tiene la oportunidad de tener frente a sí los vicios desenmascarados de la sociedad, de tal suerte que puede juzgarlos conforme a su propio criterio y no según los valores predominantes.<sup>53</sup> Zamora Vicente, habla por su parte de una *literatura paródica*, en tanto en *Luces de Bohemia* se reconocen personajes y situaciones de la realidad que circundaba la España de Valle Inclán e, incluso, ilustra con

---

<sup>50</sup> Joaquín Garrido Medina. “La estética de Valle Inclán en ‘Los cuernos de don Friolera’”. *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 1. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1978. P. 47.

<sup>51</sup> Alonso Zamora Vicente. *Op. cit.* P. 58.

<sup>52</sup> Joaquín Garrido Medina. *Op. cit.* Pp. 47-48.

<sup>53</sup> *Ibid.* P. 48.

múltiples ejemplos<sup>54</sup> y, en el mismo sentido, también refiere a la *queja* y *protesta* como caracteres del género:

Queda, pues, claro que Valle Inclán somete a una revisión el paisaje de toda la vida nacional, ahí está la diferencia, la grave y fundamental diferencia con las críticas que se desenvolvían tras la carcajada de los sainetes y parodias del género chico. Todo queda depurado, ahilado, vestido súbitamente de una desacralizada tristeza. Trascendido. De ahí las afirmaciones sobre la caducidad o inconsistencia de muchas facetas nacionales. Se pone en solfa no sólo la política, sino otras muchas manifestaciones de la política.<sup>55</sup>

Pero, siguiendo con Garrido Medina, también se califica de *humorístico* al esperpento, donde el autor echa mano del humor caricaturesco y lingüístico, y “se sirve de la capacidad humorística del espectador para que vea con regocijo la tragedia de la vida social del país”.<sup>56</sup> Zamora Vicente alude en la misma tónica a la *lengua, reflejo de la vida*, como rasgo del esperpento:

El habla esperpéntica —dice— supone para Valle un «chapuzarse de pueblo», como clamaba Unamuno, el indudable guía de su generación. El pueblo está ahí, pueblo, no plebe, el que habla en el idioma fluctuante de todas las situaciones: el ministro, el poeta excelso y el mediocre, el aristócrata y el tabernero, el asilado político y la portera, la vendedora de loterías, pregón al viento en las aceras con lluvia, y el sereno, y el oficinista, y el obrero con preocupaciones políticas. Esto es lo que explica el largo repertorio de personajes del esperpento, tan multiforme y fugaz, e incluso la presencia de los animales caseros, perro, gato, loro, ratón. La ciudad variopinta y aparentemente sin sentido, que ya hemos dejado atrás, desconsoladora, anónima, a los pocos instantes de haber cruzado el portal.<sup>57</sup>

Finalmente, Garrido Medina continúa en la caracterización de la estética esperpéntica, calificándola como *moderna*, pues “el autor ataca decididamente

---

<sup>54</sup> Alonso Zamora Vicente. *Op. cit.* Pp. 27-64.

<sup>55</sup> *Ibid.* P. 129.

<sup>56</sup> Joaquín Garrido Medina. *Op. cit.* P. 48.

<sup>57</sup> Alonso Zamora Vicente. *Op. cit.* P. 149.

la tradición teatral española<sup>58</sup> y deforma los héroes clásicos y, por último, *como un medio de conocimiento*, puesto que los personajes son sabios en su ironía.<sup>59</sup>

Entonces, si como dice Souto “se repite en América lo que ha sido la historia de España a lo largo de todo el siglo XIX: caudillaje, asonadas, caciquismo, guerra civil” y, por añadidura el sentido trágico de la vida, es posible ir rastreando las características que hacen de *Colacho hermanos* una farsa con rasgos esperpénticos.

Nos encontramos en primer lugar frente a una serie de situaciones absurdas, grotescas, propias del esperpento, como cuando Acidal declara con tal de vender algo, lo que sea, a falta del hilo:

Pero, hija, da lo mismo jabón que hilo negro. Cuando la ropa está muy rota, en vez de remendarla, hay que lavarla bien, refregándola con bastante jabón, y entonces aparece relumbrando como nueva. ¡Te venderé un jabón de chuparse los dedos! (*Le muestra el jabón*).<sup>60</sup>

Vemos aquí, el escaso surtido de la tienda de los Colacho, pero no sólo eso, sino que también queda al descubierto, por medio de sus ofrecimientos absurdos, jabón por hilo negro, brindando una alternativa tan disforme e incluso ridícula, que su única intención es vender, no satisfacer las necesidades de la clientela, sino servirse de ella para satisfacer su propia necesidad de lucro, y de manera similar recurre a la misma estratagema cuando unos mozos le piden “traguito”:

#### ACIDAL

Cincuenta centavos la botella. Pero, para vosotros, y con tal que volváis a la casa a comprar siempre, voy a pegar en la botella,

---

<sup>58</sup> Joaquín Garrido Medina. *Op. cit.* P. 48.

<sup>59</sup> *Ibid.* P. 48.

<sup>60</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 83.

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

#### LOS DOS MOZOS

Cincuenta centavos.

#### ACIDAL

Pero, a vosotros, para que siempre volváis a comprarme, os doy, con la botella, un regalo especial para los dos: un papel colorado con mi nombre. ¿Comprendéis? (*Les vuelve la espalda para alinear otras casillas*). La cosa es, sin embargo, bien sencilla.<sup>61</sup>

Acidal, como se ve, cree que es más listo que los mozos y que los puede engatusar con ofrecimientos absurdos y, sin embargo, al final, sin que se percate siquiera, son ellos quienes terminarán robándole una botella. Acidal resulta timado y con la idea de que el listo ha sido él y los mozos “borriquillos” sujetos a engaño. Estos primeros ejemplos nos llevan a la preminencia de personajes esperpénticos en *Colacho hermanos*. Retomamos que otra de las muestras en el primer cuadro es Peira: “revolucionario terrible y, a la vez, el mejor sastre del lugar. Viene borracho. Lleva chistera y levita, pero está en camiseta. Ciñe su cintura una larga cinta roja, uno de cuyos extremos se arrastra por el suelo y se pierde en la calle”<sup>62</sup> y si bien su atuendo es grotesco y escandaloso, quimérico, animal; un sastre, pero a la vez “revolucionario terrible” de chistera y levita, su comportamiento lo es más, encarnando una caricatura, cuya “elevada arenga revolucionaria” termina interrumpida por lo escatológico de un eructo:

---

<sup>61</sup> *Ibid.* P. 84.

<sup>62</sup> *Ibid.* P. 89.

PEIRA, *siguiendo sus reflexiones bélicas*.

¡Ciudadanos! ¡Sin piedad! ¡La hora es grave! Sin duda, yo soy un hombre y, como tal, tengo, bajo la levita que el juez me ha dado para zurcirla, un corazón humano y sensible a los desastres ajenos; pero, ciudadanos, la revolución no tiene nada que ver con corazones ni con levitas. (*Dirigiéndose a la muchedumbre [imaginaria]*). ¿Cómo? ¿Qué es lo que alegáis?... ¡Harto lo sé, señores! Comprendo vuestra sagrada cólera civil. ¡Obrad a vuestra guisa! ¡Incendiad! ¡Saquead! ¡Matad! ¡Violad!... (*Un eructo le interrumpe. Mas inmediatamente, en ademán resuelto, baja hasta el mostrador*).<sup>63</sup>

Su esposa, mientras “redobla su llanto y los chicos ríen a carcajadas”, avergonzada por el espectáculo que da Peira, “el choteo de todos”, trata de convencerlo de irse, pero el sastre no sólo se niega, sino que además la tilda de ignorante:

PEIRA

¿No tienes vergüenza, Senda? Si eres tan ignorante y tan obtusa, que ni siquiera sabes cuánto es 9 por 7, cosa que no la ignora ni un niño de la escuela, ¿con qué derecho pretendes erigirte en juez de mi conducta? ¡Una mujer que no sabe nada de nada y que, sin embargo, se permite darme lecciones de lo que debo o no debo hacer!... ¡Habrás visto!... ¡Quia!... ¡Señores! ¡Vamos a otra cosa!... (*La mujer está completamente avergonzada e inclina la cabeza, mientras el sastre dice en tono apocalíptico a los Colacho*). ¡Henos, al fin, llegados al día de los días! La ciudad será devastada por completo. ¡Chut!... ¡Nada!... ¡Es en vano!... Toda súplica es inútil. ¡Vais a sucumbir todos! Lo deploro, pero es inevitable. (*La mujer suelta la punta de la cinta y se desliza, humillada y vencida, hacia la calle. Peira le dice entonces*). ¡Aléjate, mujer! Cuando hayas aprendido cuánto es 7 por 9, sólo entonces sabrás si yo hago bien o mal en ponerme los vestidos de mi clientela. ¡Márchate! (*La mujer se va, en medio del silencio de los chicos, que la miran extrañados*).<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.* P. 90.

<sup>64</sup> *Ibid.* P. 92.



Luego, podemos atisbar la naturaleza general, animalizada, del revolucionario en América, donde la mujer representa al vulgo “ignorante” y él, Peira, a un “revolucionario” superior al vulgo, merced a la ignorancia de uno y los “altos ideales” del otro. Pero este semidiós revolucionario es en el fondo un fraude, un personaje caricaturesco, que divierte a sus espectadores con sus ocurrencias. El autor, pues, como en el caso de las obras de Valle Inclán, hace del personaje solemne, al que Valle llama “clásico”, mera deformación trágica.

Otro momento representativo es cuando Acidal se queda solo, frente al espejo, antes de su presentación en sociedad, ante la invitación —“después de tanto trabajar y padecer”— del presidente de la Diputación y lo que representa, según Mordel, “¡la entrada a los salones! ¡A la buena sociedad!”. Sin embargo, la ropa no le queda bien, se siente incómodo e incapaz, cual pelele del destino, por lo que se queda ensayando su papel de “gente importante”:

#### ACIDAL

¡Oye! ¡Yo no voy a la comida! ¡Tú irás!... *(A solas, Acidal entorna un lado de la puerta de la calle, examina la ropa que ha de ponerse y, en un rincón de la tienda, se desabotona el chaquetón. Mas luego se rebela).* ¡No! ¡Ahora es cuando no voy! ¡Que vaya él! ¡Que se vista él!... *(Se desploma sobre un taburete, apoyando la frente en ambas manos. Después, alza los ojos y considera el cuello de celuloide; se acerca y lo toma para ensayarlo, gruñendo).* ¡Claro! ¡Un cuello comprado para dos, no le va bien a ninguno!... *(Pausa. De pronto, Acidal se mete serio y se considera a sí mismo, de pies a cabeza; medita. Da luego unos pasos majestuosos; gira solemnemente sobre sus talones; vuelve con arrogancia la cabeza, mira al frente con dignidad, parpadea, soñador; se pone las manos en los bolsillos de ambos lados del chaquetón, echando todo el busto hacia atrás. Murmura unas palabras cortesanías, puliéndose).* Sí... Ya lo creo... Lo comprendo perfectamente... *(Volviendo la cara a otro lado, fino y galante).* ¿Decía usted, señorita?... Quizá... Es muy posible... En

las tardes... ¿Cree usted?... (*Se queda pensando. Con fuerza*). ¡No!  
¡No voy! ¡No voy y no iré!...<sup>65</sup>

“Un cuello comprado para dos” es un signo que resta identidad a cada uno de los hermanos. En la versión del *Teatro completo* de Ballón Aguirre, en lugar del cuello se hablaba de los zapatos, y así se resalta la intención del autor. ¿Por qué cambió Vallejo la prenda de vestir de una versión a otra? En realidad no se sabe, pero pudiera tratarse tal vez del salto del lugar común a una versión revitalizada. El personaje marcha a un destino trágico, pero desarmado del todo, patético, tanto intelectual como material y moralmente. Valle Inclán establece dentro de los rasgos del personaje esperpéntico, justamente tal condición:

Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos.<sup>66</sup>

Por otro lado, Mr. Tenedy, pasado por el filtro del espejo cóncavo de Valle Inclán, resulta un monstruo, un animal, pero no tanto en su aspecto físico sino en su poder demoledor; así enfatiza la *crítica*, la *queja*, la *protesta* en la estética del esperpento que refieren tanto Garrido Medina como Zamora Vicente, donde se denuncia la descomposición social, en que la vida de los seres humanos deja de tener valor *per se* en su humanidad, y sólo sirve a fines pragmáticos. El peón, reducido a la esclavitud, no tiene ya poder sobre sí mismo, mientras que el imperio, representado por Tenedy, todo lo puede, incluso acabar con la vida del subyugado con sólo un grito, situación absurda

---

<sup>65</sup> *Ibid.* Pp. 100-101.

<sup>66</sup> Ramón María del Valle Inclán. En Petr, Polák. *Op. cit.* P. 20.

que no deja de metaforizar una realidad que, presto, denuncia el dramaturgo:

EL PEÓN, *cayendo de rodillas ante Tenedy, aterrado.*  
¡Patrón!...

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

EL PEÓN, *levantándose, sin alzar la cabeza, los brazos cruzados, con voz suplicante, apenas perceptible.*  
¡Perdóname! ¡Enfermo! ¡Las espaldas! ¡No he huido!...

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

MORDEL, *se acerca al peón y le mueve con la punta del pie.*  
¡Huato! ¡Levante! ¿Qué tienes?...

MORDEL, *golpeando siempre con la punta del pie la cabeza del peón inmóvil.*  
¡Levanta, Huato!... *(Y como Huato no da señas de vida, Mordel se agacha a examinarle y auscultarle. Luego, levantándose, a Tenedy).* Creo que no respira, Mr. Tenedy.

TENEDY  
Es uno de los ocho que fugaron hace más de un mes.<sup>67</sup>

Pero Tenedy también pone sobre el escenario, mediante el recurso del *distanciamiento*, el servilismo del “aparato de justicia” y el Estado ante el imperialismo y lo que él representa, y sin medida alguna da órdenes a diestra y siniestra mientras los Colacho sirven de tratantes, solapados por la autoridad. Del mismo modo, otra vez, sobresaliendo la *estética crítica*, de *queja*, de *protesta* del esperpento que señalan los estudiosos citados, los seres humanos

---

<sup>67</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* Pp. 116-117.

son despersonalizados, transformados en cifras que se suman y restan, rasgo grotesco que, nuevamente, se suma al esperpentismo de *Colacho hermanos*:

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

Los 50. Ni uno menos.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.* P. 115.

Un ejemplo del *humorismo* que señala Garrido, o bien la *lengua como reflejo de la vida* que enfatiza Zamora Vicente, lo encontramos en el cuadro quinto, cuando se instruye a Mordel sobre la manera como debe hablar un político. Trozo y Acidal lo adiestran, definiendo los rasgos y la vacuidad del discurso político latinoamericano, caricaturesco, artificial y grotesco:

LLAVE

Por eso, don Mordel, ¡mucho cuidado! Cuando quiera usted decir una palabra cuyo significado exacto ignora usted, pronúnciela usted: ¡no importa! Pero pronúnciela enredándola con otras palabras o atropellando las sílabas...

TROZO

Como quien no hace la cosa.

LLAVE

Y siga usted diciendo otras y otras palabras más, a fin de que no se note la palabra mal dicha o mal venida...<sup>69</sup>

Para ir a más, Enrique Ballón Aguirre nota, con respecto al lenguaje utilizado en la obra, la sorprendente diglosia que abunda y enriquece su sentido; propia, además, no sólo del drama en cuestión, sino de toda la sociedad peruana:

Uno de los aspectos más sorprendentes de *Colacho hermanos o Presidentes de América*, es la puesta en escena de la situación diglósica característica de la sociedad peruana. No se trata, desde luego, de un simple caso de «diglosia literaria» donde el escritor intenta reproducir el habla cotidiana de una sociedad multilingüe y pluricultural; lo novedoso y hasta original de la pieza de Vallejo, está en haber *escenificado* el espectáculo de la comunicación diglósica misma y sus enfrentamientos sociolectales frente a la norma institucional del «bien hablar» y del «bien escribir».<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.* P. 208.

<sup>70</sup> Enrique Ballón Aguirre. “El efecto ideológico...”. *Op cit.* P. 429.

Y, aún yendo más lejos, no podemos dejar de establecer la relación existente con la novela de Valle Inclán, *Tirano Banderas*, donde pervive, de igual modo esta convivencia de los dialectos de Latinoamérica. Así, pongamos por caso, que Vallejo pone en relieve la diglosia peruana, mientras que Valle hace lo propio con toda la América Latina. Luego entonces, recordando las bases estéticas que señalan Zamora y Garrido, este rasgo, mezcla de realizaciones diversas del habla, forma parte tanto de la *lengua, reflejo de la vida* como del *humorismo lingüístico* propios del esperpento.

Amén de ello, ¿en qué radica el éxito del discurso político, tanto en la trama como en la realidad extratextual de la América Latina, meramente fabricado, artificial y engañoso? Quizás en los principios de veracidad en que se basa; el político dice cosas que no siente, con el único fin de engatusar y, sin embargo, trata de certidumbres que tocan y conmueven a las masas, siempre aborda los más altos ideales de igualdad y justicia, apoyándose en las condiciones de miseria, dolor y pesadumbre en que está sumergido el explotado. Luego promete la erradicación de estos vicios sociales, y el vulgo le cree en medio de su ignorancia porque necesita la esperanza. Este rasgo puede encarnarlo a la perfección nuestro personaje, especie de mesías, en Latinoamérica, que luego de lograr sus objetivos, habrá de convertirse en dictador. Mordel, ignorante a profundidad de la raíz de los problemas sociales, indiferente al dolor del vulgo, ensaya sus arengas. La escena se presenta a manera de ese *medio de conocimiento* referido por Garrido como rasgo esperpéntico:

TROZO

¡Mucho énfasis! ¡Aplomo! ¡Luz vibrante en la mirada! Hable usted fuerte, diga usted lo que dijese.

MORDEL, *de pie, se ensaya.*

¡Los derechos, conculcados; el tesoro fiscal, en bancarrota; la

moneda, depreciada; las industrias, paralizadas; ventarrones de odio, soplando de los cuatro puntos cardinales!... Además, si por casualidad me equivocase, pueden creer que es defecto de la lengua...

TROZO y LLAVE

Desde luego. Siga usted.

MORDEL

¡Ventarrones de odio soplando de los cuatro puntos cardinales del país! Y, señores, doloroso es confesarlo: ¡no ha habido un hombre, uno solo, que levantara su voz en defensa del bienestar y de la paz sociales!...<sup>71</sup>

En el cuadro quinto y hacia el final de la obra, Vallejo nos presenta la farsa de una farsa, cuando Mordel ensaya su papel para Presidente de la República; se trata de una representación dentro del drama. En la versión de Ballón, aquello cambiaba, pues se sucedían los actos con los hermanos en la acción presidencial. Luego, en la versión de Silva-Santisteban viene a juego la farsa de la farsa como un recurso del teatro dentro del teatro, puesto que es hacia el final de ésta que el General Tequila irrumpe en la escena, trayéndonos nuevamente al primer plano de farsa. Esta “representación” de la presidencia, francamente caricaturesca, convertida en el cierre trágico, muestra la *transvalorización* de Garrido, donde lo cómico se vuelca en dolor y el dolor en risa:

EL PRESIDENTE, *a la silla, airado.*

¡Miserable! ¡Traidor a la patria! ¿Qué fines le han guiado para conspirar contra mi gobierno?.. ¿Pretendía usted volver a la presidencia, para mancharla de nuevo con la sangre inocente del pueblo y para echarse otros millones al bolsillo?... ¡Conteste! (*Al ayudante*). Desátenle las manos (*Llave figura cumplir la orden. El presidente saca entonces un revólver del bolsillo y se lo da al prisionero*). Coja usted mi revólver... (*Pone el arma sobre la silla*

---

<sup>71</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 210.

*y se ofrece a Ñatón como blanco). ¡Máteme!... Pedía usted mi cabeza. Y ¡bien! aquí la tiene usted a su alcance... ¡Tire!... (Ñatón sigue inmóvil. El presidente saca entonces otro revólver y, apuntando al pecho del prisionero, le desafía). ¡Pues entonces, de hombre a hombre! ¡Apunte! ¡Tire!... ¡Al que queda de pie, la presidencia!... (Sensación en el despacho presidencial). ¡Uno!... ¡Dos!... ¡Levante su arma! ¡Apunte!... ¡Cómo! ¿Dónde está esa valentía?... (Y como Ñatón no se mueve, el presidente le dice con desprecio). ¡Cobarde!... Devuélvame esa arma... (Recoge violentamente el arma de la silla y ordena). Atadle otra vez... (La orden se ejecuta. El presidente ruge). ¡Cobarde!... (Figura que le arranca las charreteras). ¡No las merece!... ¡Soldado indigno!... (En fin, figura que le escupe). ¡Llevadle!... ¡A los aljibes!... (La puerta del foro se abre bruscamente y el general Tequila penetra seguido de varios oficiales y tropa; el teniente Del Millar viene entre ellos. Los Colacho y sus secretarios se quedan paralizados).*

EL GENERAL TEQUILA, *ordena a la tropa señalando de uno en uno a Acidal, a Mordel, a Llave y a Trozo.*

¡Al Presidente de la República! ¡Al secretario! ¡Al ayudante! ¡Y al prefecto de Policía! ¡Las esposas, a los cuatro!... *(La tropa ejecuta la orden y los cuatro hombres entregan las manos mansamente).* ¡Y fusiladlos, antes de la aurora!...

VOCES *de muchedumbre, mientras baja despacio el telón.*

¡Abajo la revolución! ¡Abajo el imperialismo norteamericano!  
¡Viva el presidente Palurdo!<sup>72</sup>

Si no existen en realidad evidencias exactas de que Vallejo haya conocido a Valle Inclán de primera mano o su trabajo, sí tenemos la certeza de la influencia que Valle Inclán ejerció sobre Federico García Lorca. Se sabe que se conocieron<sup>73</sup> y, por otro lado, también que Vallejo y Lorca coincidieron durante

---

<sup>72</sup> *Ibid.* P. 208.

<sup>73</sup> “Parece que Lorca conoció personalmente a Valle-Inclán ya a poco de haber llegado éste a Madrid. Es posible que Melchor Fernández Almagro lo introdujera ya en 1919 en la tertulia de Valle en la cacharrería del Ateneo a la que concurría de tarde en tarde. Además coincidieron en algunas representaciones teatrales, como por ejemplo en el estreno de *Yerma* el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español. En el homenaje póstumo a Valle-Inclán,



la estancia de Vallejo en España entre 1925 y 1927,<sup>74</sup> gracias a la beca que obtendría para concluir sus estudios de jurisprudencia. Desde entonces debieron cultivar su amistad, pues Georget de Vallejo señala que “Durante 1931, Vallejo ve mucho a García Lorca, Fernando Ibáñez y Pablo Abril”.<sup>75</sup> Para el 27 de enero 1932, Vallejo escribiría a Gerardo Diego: “Lorca ha sido muy bueno conmigo y hemos visto a Camila Quiroga, para mi comedia, sin éxito. La encuentra fuera de su estilo. Vamos a ver en otro teatro. Además Lorca me dice, con mucha razón, que hay que corregir varios pasajes de la comedia, antes de ofrecerla a otro teatro [...]”.<sup>76</sup>

Esta amistad entrañable se sustenta también en las palabras de la viuda de Vallejo: “Pese a la calurosa ayuda de García Lorca que acompaña a Vallejo en la mayoría de sus gestiones, terminan fracasando todas las tentativas”.<sup>77</sup> Así, si Valle-Inclán y Lorca coincidieron desde 1919 hasta la muerte de Valle en 1936 y Vallejo veía mucho a Lorca en 1931, no sería extraño que Vallejo también hubiera conocido a Valle-Inclán o cuando menos su trabajo y, de esta suerte, se hubiera visto influido; después de todo, Ramón del Valle-Inclán marca un hito en la renovación del teatro a partir de su estética y así como se ha

---

organizado por Rafael Alberti y María Teresa León en el teatro de Zarzuela el 15 de febrero de 1936, intervino también García Lorca. Sin duda Lorca apreciaba a Valle-Inclán como a uno de los grandes renovadores de la literatura española de su tiempo, y sentía respeto y veneración por el maestro, que le llevaba 32 años, y con el que compartía una actitud exigente frente a la literatura así como una repulsa hacia el espíritu entre comercial y burgués de la época”. En Floeck, Wilfried. “Contra la deshumanización del teatro. García Lorca frente al esperpento de Valle-Inclán”. *Hispanística XX. Média et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle*. Mayence: Université de Mayence, 1987. P. 82.

<sup>74</sup> Jesús Cabel. En Vallejo, César. *Correspondencia completa*. Int. Jesús Cabel. Valencia: Pre-textos, 2011. P. 63.

<sup>75</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 40.

<sup>76</sup> César Vallejo. *Correspondencia completa*. Int. Jesús Cabel. *Op. cit.* P. 316.

<sup>77</sup> Georgette de Vallejo. *Op. cit.* P. 43.

establecido la influencia directa de Valle en Lorca,<sup>78</sup> otros estudiosos ya han documentado cierta influencia del esperpento de Valle en las obras de Vallejo. Laurie Lomask, por ejemplo, halla una relación entre el título de la novela de Vallejo *Fabla salvaje* y un verso de Valle-Inclán, pues:

Aunque fuera coincidencia, se advierte un vínculo entre los dos escritores, quienes compartían una pasión por la experimentación en el arte matizada por cierto recelo ante los movimientos vanguardistas. El uso de la variante *fabla* en vez de *fábula*, en el verso de Valle-Inclán y en el título de la novela de Vallejo, es un toque de antigüedad en la visión estética de ambos escritores [...].<sup>79</sup>

Y en el mismo tenor, Lomask encuentra una relación muy certera entre el esperpento de Valle y el teatro de Vallejo, específicamente en *Entre las dos orillas corre el río*, desde dos premisas: “primero, porque es en los escritos teatrales donde se encuentra más uso y comentario sobre el esperpento y, segundo, porque es en este género literario donde efectivamente una trayectoria espiritual está representada en vivo, clavada dentro de una valija corporal en el escenario”. Así, Lomask, además comenta:

En los dos autores el esperpento, desde luego, es síntoma de la dificultad de evolucionar entre generaciones, de pasar entre el pasado y el futuro. Mientras en Valle Inclán los personajes se cansan físicamente para superar en el plano ético, en Vallejo vemos que lo físico y lo ético no se separan, sino que profundizan la complejidad y la dificultad del existir moderno. Tanto en el arte

---

<sup>78</sup> De José Manuel García de la Torre, “En torno a la influencia literaria: Valle-Inclán y García Lorca”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: Asociación Internacional de Hispanistas, 1980., de Wilfried Floeck, “Contra la deshumanización del teatro. García Lorca frente al esperpento de Valle-Inclán”. *Hispanística XX. Média et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle*. Mayence: Université de Mayence, 1987., de Marta Cobo Esteve, *La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.

<sup>79</sup> Laurie Lomask. “Leer a Vallejo desde Valle Inclán”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*. Vol 1. No. 1. Lima: Centro de Estudios Vallejanos, enero-junio, 2018. P. 176.

como en la política, el progreso se ve limitado por las condiciones físicas que inscriben y necesariamente limitan la plenitud del vivir.<sup>80</sup>

Por ello, encontramos una influencia directa muy probable de Valle Inclán hacia Vallejo, tanto por las relaciones que triangulan a los dramaturgos Vallejo-Lorca-Valle, como por los rasgos que involucran al esperpento en sus respectivas obras.

A manera de conclusión, puede establecerse una relación entre el contexto de creación para una obra artística, en este caso el teatro, y el género al que pertenece. El ensayo “¿Qué pasa en el Perú?” nos ha permitido entrever la realidad que Vallejo trataba de poner en evidencia en *Colacho hermanos*, y quedan patentes una serie de prácticas sociales y políticas presentes en América Latina, así como fardos y vicios que se arrastran desde la Colonia y que no han permitido a estos países mejorar sus condiciones de vida; prácticas como la división de castas, abolición y simulación del sufragio efectivo, enaltecimiento de las figuras políticas, entre otras.

Este tipo de prácticas pueden compararse a su vez con las que motivan la creación del esperpento; es posible notar en ellas una gran paridad, dando la sensación de que los tratamientos estéticos, farsa y esperpento, son el resultado más del objeto imitado que del tratamiento mismo y que, acaso, los creadores no hayan hecho sino plasmar lo que vieron. Sin más, existe cierto patetismo en el hecho de que a casi un siglo de las denuncias a través de la literatura, tanto de Valle como de Vallejo, todavía persistan tales problemáticas y que, en su complejidad, se agraven y acrecienten día tras día.

---

<sup>80</sup> Laurie Lomask. *Op cit.* Pp. 176-177.

### 3. VALLEJO Y EL TEATRO POLÍTICO, UN ACERCAMIENTO A PARTIR DE *COLACHO HERMANOS*

Revisados el contexto social e histórico de César Vallejo, sus influencias, así como la realidad que imita el drama *Colacho hermanos*, su forma y motivaciones, habrá que abordar a la obra como una herramienta de denuncia, creada por un escritor/ente social. Deberá definirse qué es el teatro político, desde cuándo existe, cuáles son sus antecedentes y a qué obedece. Finalmente, una vez aclarado el punto, tendrá que redefinirse al escritor en su quehacer político, en su militancia comunista y en su ideología marxista.

#### 3. 1. Hacia una definición de teatro político

Definir al teatro político no es tarea sencilla, puesto que a menudo se dice que todo el arte es político y, por añadidura el teatro; Carlos Fernando Dimeo en su tesis *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa* parafrasea a Hannah Arendt, esbozando que:

El teatro sería una *res pública*, lo que por dentro y por fuera va con nosotros, lo que produce el *pensar* y aún mucho más allá el *reflexionar*. El teatro puede ser lo que lleva a encontrar esa relación propia y única de la condición humana. Así que, desde esta perspectiva, todo teatro es especialmente político, se articula político, se asume político.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Carlos Fernando Dimeo Álvarez. *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa*. Tesis doctoral. Carabobo: Universidad de Carabobo, 2007. P. 14.

En el mismo tenor, es menester mencionar la delimitación del estudio de la obra siguiendo fines específicos, pues casi siempre será posible hallar en obras tan variadas, tópicos y posturas políticos que describan la sociedad donde el autor las escribió y es que, de hecho, existe una relación directa entre literatura y sociedad. A este respecto, infiere Azucena Rodríguez:

Las primeras historias de la literatura partieron de dicha relación [literatura y sociedad] y, en tanto que la literatura nace como imitación de la realidad, resulta evidente su cualidad de documento social, útil para la historia social. Esta idea también es analizada por el pensamiento marxista: el comportamiento social y los productos culturales son producto de los comportamientos económicos y sociales [...]. Así, la literatura, en sus expresiones individuales, constituirá un reflejo no de la realidad, sino de procesos sociales. De esta manera, se pueden analizar en el texto literario, desde esa perspectiva, las estratificaciones y tipos sociales, fenómenos de comportamiento ante el Estado u otros estratos, actitudes sociales y aspiraciones [...].<sup>2</sup>

Piscator, por otro lado, escribe en su *Teatro político*, refiriéndose al año 1920: “También yo comprendía claramente hasta qué punto el arte es tan sólo medio para un fin. Un medio político. Propagandista. Educador”,<sup>3</sup> y con ello daba por sentado el carácter político, en general, del arte. Sin embargo, si bien podría tratarse de una verdad casi incuestionable, también es una realidad que no todo el teatro ni todo el arte parten de una causa política, y este podría ser el punto de partida para diferenciar al teatro político de otros. Así, entendemos por teatro político con sus variantes, a aquel cuyas motivaciones están esencialmente ligadas a la propaganda política y que parte específicamente del marxismo —sea en la lógica de su esencia, en su metodología y en sus sentencias— como base, y de su propagación como intencionalidad.

---

<sup>2</sup> Adriana Azucena Rodríguez. *Las teorías literarias y el análisis de textos*. México: UNAM, 2016. P. 131.

<sup>3</sup> Erwin Piscator. *El teatro político y otros materiales*. Buenos Aires: Hiru, 2001. P. 61.

Jesús Rubio Jiménez identifica a los precursores en el siglo XVIII, a partir de las corrientes ideológicas que trajo la Ilustración, “Lo que en un principio fue propuesta de grupos minoritarios o reflexión de individuos aislados —las reflexiones de Diderot, Rousseau o Schiller sobre el teatro abren todo un mundo de nuevas perspectivas—, no tardó en convertirse en una demanda social inaplazable tras la Revolución Francesa y la independencia de los Estados Unidos”<sup>4</sup> y, no obstante, podemos afirmar que encontramos al teatro político en forma hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en dos frentes; por un lado, en Rusia, cuyo máximo exponente es Vsevolod Meyerhold, y, por otra parte, en Alemania, donde viene a consolidarse como tal, Teatro Político, con Erwin Piscator y Bertolt Brecht, y en formas y corrientes tan variadas con denominaciones tales como “*Teatro de Agitación, Teatro Documento y Teatro de Tesis, Teatro de la Era Científica de Brecht (Teatro Didáctico, Teatro Épico, Teatro Dialéctico), Teatro de Participación, Teatro Pobre*”.<sup>5</sup>

Al respecto, Carlos Dimeo, sintetiza el escenario y describe al Teatro de Agitación como originalmente ruso, cuyo propósito era sensibilizar al público con la situación política y social y como consecuencia de la Revolución Bolchevique, que consistía en una mezcla de teatro y propaganda política, cuyo fin era la agitación de las masas populares y la revolución social,<sup>6</sup> además hace patente:

La influencia de Meyerhold en la definición de un teatro político, y además de la inclusión de la política a través del teatro será determinante para los movimientos estéticos del siglo XX, en varios sentidos, desde el punto de vista del activismo político y en otro desde el punto de vista de la actividad política.

---

<sup>4</sup> Jesús Rubio Jiménez. “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”. *Estudios de literatura*. No. 14. Castilla: Universidad de Valladolid, 1989. P. 130.

<sup>5</sup> Carlos Fernando Dimeo Álvarez. *Op. cit.* P. 63.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 68.

Además de eso, la influencia de distintos géneros, catalogados como menores hasta ese momento [cabaret, acrobacia, malabares, circo, guiñol, cine, etc.], ahora pasará a formar parte del arte oficial.<sup>7</sup>

Asimismo, el teatro de agitación busca redefinir las dinámicas de relación con el espectador y por primera vez el teatro *per se* se convierte en un espacio social; es decir, se pretende que el espectador no sólo mire la escena, sino que ella influya en sus acciones y perspectivas:

No en vano, Strindberg augura un nuevo teatro, y fue el denominado por él mismo como teatro de cámara: *Los acreedores*, *Señorita Julia*, *El pelícano*, etc., no en vano Chejov, en su consagrado naturalismo más allá de eso presentaría el drama social de una sociedad en decadencia: *Las tres hermanas*, *La gaviota*, *El tío Vanya*, *El jardín de los cerezos*, *Platonov*, etc., no en vano Ibsen (naturalista – simbolista – realista) pondría sobre el tapete la policromía de la sociedad europea de la época, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo*, *El pequeño Eyolf*, *Casa de muñecas*, etc., no en vano Oscar Wilde pondría en su dura crítica a la sociedad inglesa de la época, lo que constituía su hipocresía, en obras como *La importancia de llamarse Ernesto*, *El retrato de Dorian Gray*, *El abanico de Lady Windermere*, *La duquesa de Padua*, *Una mujer sin importancia*, *Un marido ideal*, *La importancia de ser formal*, *Vera o los nihilistas*, etc. Es decir, a finales del siglo XIX se produjo una transformación real apenas se hubo desarrollado el concepto central de espacio escénico.<sup>8</sup>

Por otra parte, Vallejo, desde que llegó a Europa hasta que comenzó a escribir teatro, leyó estudios críticos sobre varios de estos autores; de ahí las influencias de las cuales se nutrió y el tipo de estéticas a las que estuvo expuesto.<sup>9</sup> Así, pues, aunque todavía no se habla de teatro político en sí, en Rusia, el Teatro de Agitación es su antecedente más inmediato. Pero este tipo

---

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 64.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 87.

<sup>9</sup> Ver 1. 2. *Colacho hermanos* y el teatro canónico.

de teatro que alcanzaría su cumbre con Meyerhold,<sup>10</sup> luego del triunfo de la Revolución Rusa, criticó severamente a la Unión Soviética, que ya padecía serios problemas y se hallaba viciada y, como consecuencia, el dramaturgo fue fusilado el 2 de octubre de 1940.

Por otro lado, en Alemania Erwin Piscator consigna que el teatro político como tal, penetra en sus raíces hasta finales del siglo pasado, justamente en el entrecruzamiento de la sociedad burguesa con dos fuerzas definitorias: la literatura y el proletariado. Acontecimiento gracias al cual nace el naturalismo en la literatura y en el teatro la Volksbühne (teatro del pueblo). Por su parte, la clase obrera tarda en asumir las nuevas dinámicas en sus relaciones con el teatro y si bien los obreros aprovechan todas las posibilidades de manifestarse que les ofrece la sociedad burguesa, al teatro no se le presta atención, esto se debe sobre todo a que la intensidad de la lucha política absorbe todas las fuerzas, dejando de lado cualquier otro tipo de manifestación cultural, incluido el teatro.<sup>11</sup>

Entre los años 1870 y 1880, no existe el arte para el proletariado, pues está circunscrito a los cánones y estándares burgueses; el teatro era un arte elitista para gente acomodada. De este modo, es con la agrupación de teatro denominada Volksbühne, que los obreros tienen la posibilidad por primera vez de acceder a buenas representaciones a precios accesibles; pero, por más que el acceso comienza a popularizarse al grito de “el arte para el pueblo”, el contenido sigue siendo esencialmente burgués, completamente al margen de tener como objetivo una transformación social.

---

<sup>10</sup> Vsévolod Emílievich Meyerhold (Penza, Imperio Ruso, 28 de enero de 1874 - Moscú, Unión Soviética, 2 de febrero de 1940) fue director teatral, actor y teórico ruso, impulsor de la biometría teatral. Algunas de sus puestas en escena son *Misterio bufo* (1918), de Mayakovski, *El bosque* (1924), de Aleksandr Ostrovski y *El inspector* (1926), de Gogol.

<sup>11</sup> Erwin Piscator. *Op. cit.* Pp. 64-72.



Es hasta el último decenio del siglo cuando el naturalismo conquista los contenidos del teatro alemán y así se presenta por primera vez al proletariado como clase social. Sin embargo, ello sólo pone al descubierto de manera cruda y mordaz la realidad de la sociedad —que no es poca cosa—, pero no propone soluciones que pongan fin a las injusticias. Sin embargo, si bien algunos exponentes del naturalismo rechazan toda filiación o compromiso político *per se*, es tanta la fuerza de la verdad que se expone, que el naturalismo llega a convertir al teatro en una tribuna política. De este modo, al mismo tiempo que el proletariado arrastra al teatro a su dominio, comienza a producirse una revolución en sus aspectos técnicos; se introduce la luz eléctrica en los escenarios y se inventa la plataforma giratoria. Desgraciadamente, el teatro en su evolución es frenado con la socialdemocracia, y, salvo en algunas excepciones, pasa sin pena ni gloria durante este periodo. De tal manera se presenta el estado de cosas, hasta que:

Las fuerzas de los círculos dadaístas de antes —dice Piscator—, más vivas y señalando ante todo su puntería política, lo terminan. En unión de ellas comienza el teatro de propaganda política, que se adelanta con claras consignas revolucionarias. Es el teatro del Proletariado fundado por mí, juntamente con mi amigo Hermann Schüller en marzo de 1919.<sup>12</sup>

Dimeo asegura que tanto Piscator como Brecht<sup>13</sup> se consideran revisionistas y marxistas consumados, entendiendo el materialismo dialéctico como método y praxis de la política. En este sentido, es el teatro la herramienta que utilizan para militar:

---

<sup>12</sup> Erwin Piscator. *Op. cit.* P. 72.

<sup>13</sup> Eugen Berthold (Bertolt) Friedrich Brecht (Augsburgo, 10 de febrero de 1898 – Berlín Este, 14 de agosto de 1956) fue poeta y uno de los más influyentes dramaturgos del siglo XX; creador del teatro épico y del teatro dialéctico. Entre su prolífica obra destacan *La ópera de los tres centavos* (1931), *La vida de Galileo* (1939), *El círculo de tiza caucásico* (1945), *Terror y miseria del Tercer Reich* (1938), *La buena persona de Sezuan* (1943).

El sentido que Brecht y Piscator trataron de operar a través de esta intuición crítica al marxismo estuvo vinculado con el carácter político y con la pretendida transformación objetiva de la historia que suponía la construcción materialista de la historia, en el marxismo.

La intención fue: encontrar los elementos pertinentes para que por un lado en el caso de Piscator se produjera esa transformación, en el caso de Brecht, explicarla.<sup>14</sup>

Ahora bien, si bien Piscator se centra en los aspectos sociohistóricos del drama, Brecht se concentra en la fábula de la obra, y esta diferencia marca un distanciamiento de intencionalidad y estilo entre ambos dramaturgos. Así, insiste Dimeo, entre ambos no hubo puente de conexión, mas que “una cierta «pasantía» de Brecht como colaborador de Piscator durante el exilio de ambos en Suecia”;<sup>15</sup> luego entonces, no se puede comparar el teatro político de Brecht, más centrado en la forma y la estética, con el teatro político de Piscator, enfocado en los propósitos de propaganda política, un teatro panfletario cuya misión era difundir un proyecto ideológico, pues “mientras que la fuerza y el estímulo en las obras de Brecht hacen énfasis en la narración, en lo narrativo, en el caso de piscator, la intensidad va a estar marcada en la realidad, en utilizar cualquier medio (cine, panfletos, consignas) para mostrar la realidad”.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Carlos Fernando Dimeo Álvarez. *Op. cit.* P. 80.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 87.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 88.

### 3. 2. Teatro político: Vallejo, Brecht y Piscator

Con respecto a César Vallejo, Rafael Hernández documenta en su Prólogo al *Teatro*,<sup>17</sup> una serie de coincidencias con Brecht, entre ellas su contemporaneidad; Vallejo nace en 1892, Brecht en 1898; luego, Hernández los define como “los dos poetas socialistas más importantes del siglo XX”, que estudiaron el marxismo a consciencia, y en ello “proletarizaron” su manera de hacer arte; ambos militantes activos de partidos comunistas y que en algún momento visitaron la Unión Soviética; participantes en el Primer y Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en París y luego en Madrid; íntimamente relacionados y en contacto permanente con las corrientes de vanguardia en Europa; conscientes y conocedores de la Revolución Bolchevique, simpatizantes y ocupados a tal grado, que abordan el tema en su teatro, Vallejo en *Entre las dos orillas corre el río* y Brecht en *El círculo de tiza caucásico*; defensores de la República Española; poetas fecundos, narradores, teóricos y dramaturgos; propulsores de estéticas alternativas, estéticas nuevas comprometidas con su filiación ideológica:

Bertolt Brecht escribe su *Pequeño organon para el teatro* [1948], a los 50 años de edad y César Vallejo escribe *Notas sobre una nueva estética teatral*, en 1934, a los 42 años de edad; es decir, primero hicieron la práctica y después llegaron a conclusiones teóricas para difundir sus planteamientos estéticos. Ambos tomaron del cine la *teoría del montaje* de Eisenstein para formular la teoría del montaje teatral, primero fue Brecht y luego Vallejo.<sup>18</sup>

Por su parte, Julio Vélez Sáinz establece una conexión entre Vallejo y Piscator en tanto ambos visitaron España a principios de los años treinta e

---

<sup>17</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* Pp. 9-76.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 29.

intentaron ahí poner en escena sus obras; Piscator en 1936 y Vallejo en 1930. Además de que, observa Vélez, ambos teorizaron y desarrollaron una estética precisa en torno al arte, Piscator en su conocido *Teatro político* y Vallejo en *El arte y la revolución*. Luego, si bien ambos libros fueron publicados años después del fallecimiento de Vallejo, *El arte y la Revolución* en 1973 y *Teatro Político* en 1968, se puede decir que ambos textos se desarrollaron en paralelo. Vélez observa:

De hecho, Vallejo conoció el modelo del teatro político y a su autor de primera mano cinco años antes de su visita al país ibérico. Se trata de una extraordinaria coincidencia temporal de dos proyectos de teatro político de primer nivel por parte de dos autores centrados en la conformación de un nuevo arte proletario que superaría los modelos del teatro burgués.<sup>19</sup>

Vélez, además, señala el paralelismo en ambas tesis, en el sentido en que ambas buscan una acción destructiva hacia el orden social y modelo de producción capitalista; sus preocupaciones, dice, tocan incluso el modelo de la estética burguesa y repara, como ejemplo, en el modelo teatral no aristotélico. Vélez observa con respecto a *El arte y la revolución*:

Se trata de consideraciones de primer orden sobre la posibilidad de creación que tiene un arte nuevo revolucionario frente a las corrientes heredadas de la burguesía, esto es, de un teatro de la masa. Su punto de partida era una constatación de carácter marxista sobre la base estructural del conjunto proletario de que ese teatro llegaba a nueve décimas partes de la humanidad, de los que la mitad tenían una clara conciencia proletaria.

[...]

[Mientras que] Piscator mostró un mismo interés a partir de su comunismo militante. La novela burguesa contenía en el siglo XX bastante “dramatismo”, por lo que se entendía la fuerte centralización de un relato, un elemento de

---

<sup>19</sup> Julio Vélez-Sáinz. “De Piscator a César Vallejo: Los primeros intentos de teatro proletario en español”. *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*. No. 15. Madrid: Instituto del Teatro de Madrid, 2018. P. 22.

interdependencia de las diversas partes. Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas caracterizan lo “dramático”. El nuevo modelo presentaba un cambio fundamental en el modelo compositivo que tenía repercusiones en el modelo epistemológico que lo sustentaba.<sup>20</sup>

En efecto, y como aseveran los estudiosos del tema, Vallejo sostuvo durante los últimos años de su vida una revisión intensa tanto de la teoría marxista como de las maneras de practicar el marxismo, y ello se refleja no sólo en su producción dramática y literaria, sino en sus teorizaciones; se puede afirmar que su estética se sustenta sobre el materialismo histórico y su propia militancia política. En *El arte y la revolución* distingue tres tipos de artistas: el *revolucionario*, el *bolchevique* y el *socialista*, y afirma: “Revolucionario, política y artísticamente, es y debe ser siempre todo artista verdadero, cualquiera que sea el momento y la sociedad en que se produce”.<sup>21</sup>

Luego, queda el lugar del artista bolchevique donde están las luchas; es decir: “El arte bolchevique es principalmente de propaganda y agitación. Se propone, de preferencia, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases [...]”.<sup>22</sup> Una vez ganada la lucha, establecido un nuevo orden, el socialista, dejarían de tener lugar las arengas, para dar paso al artista socialista y, de este modo, sus creaciones tendrán dicha naturaleza: “Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor [...] son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.* Pp. 28-29.

<sup>21</sup> César Vallejo. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca azul editores, 1973. P. 24.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 26.

<sup>23</sup> *Ibid.* P. 28.

En *El arte y la revolución*, Vallejo también refiere cómo debe crearse el teatro bolchevique, según sus propias observaciones en la Unión Soviética, como un medio imprescindible con sentido enteramente político y en el que cada personaje, cada acto y cada elemento guardan un significado:

El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquél sube a dos metros de altura o se sienta. El novio corre a ver a su novia y sigue corriendo hasta cuando ya no se mueve; sigue corriendo en su mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paragua y otras, vestido de cuatro colores, etc., etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro, con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria.<sup>24</sup>

Ahora bien, en sus *Notas para una nueva estética teatral*, Vallejo concibe al teatro como un sueño en donde el actor debe, en primera instancia, “advertir al público de lo que se trata”<sup>25</sup> y, en segundo lugar, “el juego escénico debe apoyarse en un juego de luces y sombras”.<sup>26</sup> Vallejo trata de descomponer la escena teatral en sus partes, con el fin de reconstruirla para sentar las bases de una nueva estética: “No se trata de ser original —infiere— ni de asombrar al mundo sino de deducir objetivamente las consecuencias del estado actual del teatro, de sus actuales recursos y dificultades, de su atolladero y de las causas de ese atolladero”,<sup>27</sup> y de ese atolladero responsabiliza a la tradición dramática en general, a “la locura y el teatro primitivo, chino, misterios medievales, tragedia griega, etc., [que] no se burlaron poco [afirma] de la verosimilitud y el sentido común”.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 31.

<sup>25</sup> César Vallejo. “Notas para una nueva estética teatral”. En Podestá, Guido. *Op. cit.* P. 169.

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 170.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

Vallejo propone derribar las fronteras entre la subjetividad y la objetividad, la lírica y la épica, el autor y la obra; “se subjetiviza, así, —dice— la obra escénica que debe ser obra de poeta, en la cual pueda contemplarse él mismo y no solamente a través de sus personajes”,<sup>29</sup> de igual modo, propone la intervención de los espectadores en la escena y retirar a los actores a galerías, pues ésta es, quizá, la única diferencia que guarda el teatro con el cine, donde invariablemente el espectador no puede participar de manera activa. El escritor plantea además “un renacimiento, una renovación esencial de la escena”, y observa:

Las artes plásticas, la música, el cinema gozan de grandes libertades para organizarse y para ofrecer formas complejas, creadas completamente — Lipchitz, Picasso, Schöenberg, Hindemith, Stravinsky, Prokofief, los negros, los salvajes, Tziga Vertof (El Operador), el empleo de lo vago, de imágenes intercaladas, la inserción de las imágenes entre ellas mismas, la superposición de unas sobre las otras, la película *Niza* en las Ursalinas, en fin los dibujos animados—. ¿Y el teatro? ¿Qué hace él en este dominio? ¿*Chanteclair*? ¿*El pájaro azul*? ¿*Los pájaros*, de Aristófanes? ¿Las escenas múltiples y simultáneas de Brückner? ¿La ficción bonachona de los telones de fondo móviles de los decorados? ¿Los juegos de luces a la manera de Pigalle? ¿El empleo de monigotes o muñecos (peleles) a lo Meyerhold? ¿La puesta en escena automática o instantánea del teatro de la revolución, en Moscú? ¿Qué más? El mismo *music-hall* tiene libertades formales que le permiten lograr efectos fantásticos de coreografía. ¿Pero el teatro...?<sup>30</sup>

Como es evidente, Vallejo cuenta con un bagaje cultural y teatral de la época completo y complejo, y propone para el teatro innovaciones experimentales no solamente en el campo de la escritura del drama, sino, sobre todo, en la producción en sí. Con ello pretende imprimir nueva vida al teatro, desacralizarlo, llevarlo al pueblo, sensibilizar la escena al público espectador y

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibid.* Pp. 171-172.

dotarla de realidad. Vallejo está consciente de que todo ello se prestaría también a la charlatanería y a lo falso, y se queja sin tapujos de lo poco arriesgado que ha sido el teatro en general y sus dramaturgos, incluso de Piscator:

¿Y los Giradoux, los Evreinoff, los Pail Raynal, los Cocteau, los Berstein, los Passeur y Cia.? ¿Y los autores soviéticos? ¿Y los americanos —O’Neill, Sutton Vane, Edición Especial, 145 Wall Street, Mary Dugan, Periferia—? ¿Y Piscator? Éste ha hecho, a fin de cuentas, algo verdaderamente renovador, pero sobre todo en el campo del decorado y nada más. ¿Y qué aportan los surrealistas al teatro? ¡Nada!<sup>31</sup>

Vallejo propone: “derogar para siempre los eternos tres actos y 20 cuadros”, imagina una segunda escena al lado de la principal, de tal suerte que ocurran dos o hasta más acontecimientos al mismo tiempo y que el espectador sea capaz de presenciarlos, y con ello “crear cuadros accesorios que no tuviesen otro encadenamiento visible con la acción principal ni otra razón de existir que aquella de adecuarse plásticamente o de realizar el equilibrio o la armonía de ideas, pasión o hechos con los otros cuadros anteriores o ulteriores”,<sup>32</sup> así, el tema final, la síntesis de la obra, “resultaría de la síntesis mental que cada espectador haría basándose sobre las diversas escenas vistas. Cada uno tendría, así, una impresión diferente”.<sup>33</sup>

Vallejo concibe “escenas invisibles de las cuales solamente las palabras son percibidas aferrándose a la acción visible”,<sup>34</sup> “hechos o fragmentos de acontecimientos que atraviesan la escena aferrándose también a la acción principal”,<sup>35</sup> propone “establecer una serie de escenas capilares, cerradas, impermeables entre ellas en las cuales los personajes de una escena, estando

---

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 173.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 174.



sobre el mismo escenario y al costado de la otra escena, no vean, no oigan a los personajes de la escena vecina”,<sup>36</sup> así como “tomar una pieza teatral de otro autor [...] y dar, a partir de cierto pasaje, una dirección o sesgo teatral diferente”<sup>37</sup> y, de igual modo, proyecta renovar el teatro al “mezclar un acto de una pieza con aquel de otra”;<sup>38</sup> se cuestiona “¿Por qué no hacer intervenir en el teatro a los ciegos, los mudos, sordos, etc.? ¿Por piedad? ¿Para no reírse o llorar de ellos? ¡La bella hipocresía!”<sup>39</sup> y con ello da visos, quizá, también de un teatro inclusivo. Finalmente, afirma: “Hay que educar al público, exigirle mucha atención, mucho silencio y vista, mucha paciencia”,<sup>40</sup> pero al mismo tiempo declara: “Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel de las piezas que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en este sentido”.<sup>41</sup> De ahí el reconocimiento de que su propia creación dramática no alcanzaba sus expectativas, todavía.

### **3. 3. *Colacho hermanos* y los tópicos del teatro político**

Luego entonces, toca esbozar por qué Vallejo se interesó y escribió teatro político. Rafael Hernández se cuestiona: “¿Por qué un poeta tan potente, un narrador tan grande, un crítico y teórico tan perspicaz y comprometido con su época y con la historia concluye su obra, su vida, desesperadamente, en una

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 175.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 176.

<sup>40</sup> *Ibid.* P. 174.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 175.

agonía unamuniana, escribiendo teatro?”<sup>42</sup> Aunque no es difícil intuir las respuestas, trataremos de plantearlas metódicamente y, para ello, recurriremos a los porqués de Piscator en torno a su propia renovación dramática:

Durante mucho tiempo hasta entrado el año 1919, arte y política eran dos caminos que corrían juntos. Bien es verdad que en el sentimiento se había verificado una inversión de valores. El arte ya no era capaz de satisfacerme. Pero, por otra parte, no acababa de ver nunca el cruce de ambos caminos, en el cual había de nacer una nueva idea del arte, activa, luchadora, política. Esta crisis del sentimiento tenía necesidad de un conocimiento teórico que formulara de manera clara todos mis vagos presentimientos. Ese conocimiento me lo proporcionó la *Revolución [Rusa]*.<sup>43</sup>

Es indudable que Vallejo comienza a escribir teatro a partir de sus estudios en torno al marxismo, de sus viajes a la Unión Soviética y a la par que comienza a teorizar alrededor del arte y del teatro de manera más formal, tanto en *El arte y la revolución* como en *Notas sobre una nueva estética teatral*. Contemporáneas, sus obras de teatro se montan sobre el marxismo con temas como la Revolución Rusa, por lo que, con base en la tesis de Nadia Kira Podleskis Feiss, Rafael Hernández afirma:

Las obras *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río* y *Colacho Hermanos*, son de un claro enfoque marxista; es decir, Vallejo aplica la dialéctica materialista a sus obras de teatro. Su concepción lo llevó a plantear nuevos contenidos universales, proletarios, internacionalistas, que le exigían la búsqueda de nuevas formas de representación y de nuevas estructuras. *Lock Out*, está estructurada en base al *Manifiesto del Partido Comunista*, de Marx y Engels.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. 2011. *Op cit.* P. 38.

<sup>43</sup> Erwin Piscator. *Op. cit.* P. 53.

<sup>44</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 29.

Indudablemente, César Vallejo escribe teatro desde su militancia ideológica y su filiación al marxismo; le parece necesario para llegar a las masas, tomando en cuenta que “El teatro fue uno de los medios de difusión más importantes que tuvo la política durante el primer cuarto de siglo, durante el siglo XX. Tanto llegó a hacerse el teatro de esta condición, que los noticiarios de cine fueron uno de los elementos más importantes incluidos como parte de la puesta en escena de estas obras.<sup>45</sup> No en vano, afirma Rafael Hernández:

Los grandes momentos de ascenso en la historia suelen, por lo general, acompañarse de grandes expresiones artísticas. Podríamos hablar de la edad heroica en Grecia; el Renacimiento en Europa (el Cinquecento, el Siglo de Oro, la Reforma, etc.); el ascenso de la burguesía (Ariosto, Maquiavelo, Shakespeare), y llegar a la explosión de las revoluciones socialistas. En este último contexto se inserta César Vallejo, y la temática artística vuelve a ser universal a la vez que requiere de un pensamiento filosófico potente.<sup>46</sup>

Y, de este modo, Vallejo a la postre, aplica el método marxista a la realidad latinoamericana y específicamente al Perú, su país de origen, que, sobra mencionarlo, nunca dejó de preocuparle; hace de su teatro una herramienta de militancia, sobre todo, a la luz de su definición de artista bolchevique. *Colacho hermanos*, a la vez que parodia una realidad histórica específica, es también un medio de denuncia y de análisis a la luz del marxismo:

La obra se inspira en la sociedad peruana, que, efectivamente, pasaba en ese momento por graves problemas de índole política, social y económica. La crisis política de 1930 había traído abajo el gobierno del presidente Augusto Bernardino Leguía y en un lapso muy corto, se habían sucedido en el Perú varios gobernantes. La figura ridícula de Luis Sánchez Cerro, como la de otros tantos políticos que se sucedieron en el poder, prohijados por el imperialismo norteamericano, fue indudablemente la fuente inspiradora del autor. Si se

---

<sup>45</sup> Carlos Fernando Dimeo Álvarez. *Op. cit.* P. 87.

<sup>46</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 18.

analiza la historia del Perú de los años posteriores a la escritura de la obra *Colacho Hermanos*, se comprueba que esta obra la dramatizó poco tiempo antes con singular precisión. El poeta, por ese entonces, había estado muy interesado en los sucesos del Perú y escribió una serie de artículos con el título “¿Qué pasa en el Perú?”, que se publicaron en francés en la revista *Germinal* en cuatro partes (en junio de 1933). Pero, además, el escritor utilizó parte del argumento de su novela proletaria *El Tungsteno*. Es decir que, en el momento de escribirse *Colacho Hermanos*, esta obra venía alimentada por investigaciones y desarrollos anteriores.<sup>47</sup>

Así, esta obra cobra especial importancia, en tanto recoge y sintetiza el pensamiento de su autor alrededor de una ideología, un método de análisis de la sociedad aplicado a su propio lugar de origen y una forma de militancia en el arte.

### **3. 3. 1. La explotación del hombre por el hombre**

¿Qué características hacen de *Colacho hermanos* una obra de teatro político, específicamente marxista?, ¿qué temas interesan a tal método de análisis? En primer lugar, la explotación del hombre por el hombre en América Latina, un tema que incumbe a Vallejo desde siempre, que plasma en su novela *El tungsteno*, y que se emparenta con sus vivencias durante su estancia laboral en la Hacienda Roma. Tema que, además, ha sido analizado y expuesto por numerosos estudios históricos y de los procesos sociales, entre ellos los de José Carlos Mariátegui, teórico peruano del marxismo por excelencia, contemporáneo a Vallejo:

En la sierra, la región habitada principalmente por los indios, subsiste apenas modificada en sus lineamientos, la más bárbara y omnipotente feudalidad. El dominio de la tierra coloca en manos de los gamonales, la suerte de la raza

---

<sup>47</sup> *Ibid.* P. 54.

indígena, caída en un grado extremo de depresión y de ignorancia. Además de la agricultura, trabajada muy primitivamente, la sierra peruana presenta otra actividad económica: la minería, casi totalmente en manos de dos grandes empresas norteamericanas. En las minas rige el salariado; pero la paga es ínfima, la defensa de la vida del obrero casi nula, la ley de accidentes de trabajo burlada. El sistema del “enganche”, que por medio de anticipos falaces esclaviza al obrero, coloca a los indios a merced de estas empresas capitalistas. Es tanta la miseria a que los condena la feudalidad agraria, que los indios encuentran preferible, con todo, la suerte que les ofrecen las minas.<sup>48</sup>

Así, el papel de los Colacho, a partir del segundo cuadro, corresponde al de enganchadores de indios, obedeciendo a los intereses de la Cotarca Corporation, empresa minera de origen estadounidense, donde, en efecto, el obrero queda sometido a condición de esclavo, sin posibilidades de liberarse salvo con la huida perpetua o la muerte. Pero, para que esto sea posible, autoridades de todos los órdenes se encuentran no sólo en complicidad con la empresa, sino a su servicio:

TENEDY

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

MORDEL

Acabo de enviar el telegrama a Acidal.

TENEDY

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

MORDEL

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

---

<sup>48</sup> José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. P. 37.

## TENEDY

Usted sabe muy bien que la “Cotarca Corporation” hizo nombrar a Calpo con el único fin de tener la gendarmería a nuestras órdenes en lo tocante a la peonada...<sup>49</sup>

Realidad y ficción se empatan, y el tema de la explotación del hombre por el hombre, concerniente al marxismo, no sólo es tratado en los ensayos históricos, económicos o sociológicos, sino que queda expuesto ante las masas en la ficción, en el teatro, en este caso de César Vallejo.

### 3.3.2. El analfabetismo en Latinoamérica

Vallejo denuncia el analfabetismo que caracteriza a América Latina, carencia que acaso funja como medio de control histórico de los explotados. A menudo los personajes de su obra no saben leer ni escribir, los mismos hermanos Colacho lo hacen con dificultad en el primer cuadro; han sido invitados por el Presidente de la Diputación a un evento de la alta sociedad, lo que sigue es el agradecimiento estrictamente protocolario que los hermanos deben escribir. Acidal, tras el apuro que esto supone, recuerda de pronto que “hay por ahí un modelo de carta”,<sup>50</sup> de tal suerte que sólo deberán copiar el contenido, pero se topan con la dificultad de que “hay una palabra borrada, que no se sabe lo que dice”.<sup>51</sup> Acidal “raspa con la uña la página”<sup>52</sup> tratando de remediar la situación, pero “parece que se hubieran orinado... No se puede ver...”.<sup>53</sup> La ignorancia es una verdadera tragedia para quienes parecen incapaces de solucionar el problema. Finalmente, Acidal, muy angustiado pero con carácter resolutivo,

---

<sup>49</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op cit.* P. 129.

<sup>50</sup> *Ibid.* P. 98.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> *Ibidem.*

remedia: “Lo que debe decir ahí es: honra... ‘Tenemos la honra de agradecer a usted’. ¿No te parece que la palabra en que se han orinado los ratones es ‘honra’? Mira...”.<sup>54</sup>

Este pequeño incidente revela la aparente incapacidad de los hermanos; su falta de imaginación y sentido común, su analfabetismo. Luego, si bien el problema se soluciona momentáneamente, éste se extiende a la escritura. Acidal ha estado transcribiendo la carta modelo y lo único que debía hacer era copiar textualmente del patrón a la hoja en blanco, pero ahora que ha evocado una palabra desde sus adentros, pregunta a Mordel: “¿Cómo se escribe ‘honra’?”.<sup>55</sup> “Honra, sin hache”,<sup>56</sup> contesta, y Acidal remata: “Ya lo sé, pero ¿con una o dos erres? (*Silabea, martillando sobre la ‘ra’ de ‘honra’*) Hon-rra! [sic]... Después de n, con una sola erre, me parece. Ooon-rrra... Sí”.<sup>57</sup>

Vale la pena detenernos en esta parte para plantear la situación de los hermanos Colacho como una batalla dentro de la lucha de clases. Una élite selecta representada por el Presidente de la Diputación, ha decidido invitar a los hermanos Colacho a un evento determinado; pero esta invitación es la oportunidad de sus vidas, la posibilidad de acceder a una clase social elevada, libre de los padecimientos y preocupaciones materiales que ahora los oprimen. La lucha estriba en que deben demostrar, ante los jueces, la clase privilegiada, que son aptos y dignos, y los jueces, a su vez, habrán de calificar tal situación. Lo que los hermanos no saben es que ya han sido elegidos porque por alguna razón sus personas son útiles a las causas de la élite selecta que los ha invitado.

---

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 99.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibidem.*

Mordel declara: “Honra se escribe con una sola erre, desde luego; pero ponle dos o tres, para que no vayan a pensar que es avaricia”.<sup>58</sup> Acidal sentencia: “Con tres... erres... Ahí está”.<sup>59</sup> Paradójicamente, donde los hermanos han querido manifestar opulencia, en la aspiración de mostrarse tan elevados como sus anfitriones y jueces, han perdido la batalla, pues a falta de otra cosa que pueda disimular la miseria, muestran su ignorancia e incapacidad en el uso del lenguaje escrito. Los hermanos apenas saben escribir, Vallejo ha querido ponerlo de manifiesto; de hecho son incapaces de ocultar su raquílica instrucción, su pobreza de espíritu, su falta de sentido común y su triste analfabetismo. Luego, el episodio funge también como un símbolo, y no es casual que sea “honra” la palabra borrada, en tanto los personajes irán perdiendo su “honra” progresivamente a partir de ese evento.

Pero tampoco saben leer los mozos que llegan a comprar “traguito” ni la esposa de Peira, a quien él mismo humilla, e idéntica carencia tiene la mujer que llega a venderle huevos a Mordel al inicio del segundo cuadro. En este caso, es claro que Mordel se aprovecha de la ignorancia de la mujer para engañarla y robarle. Y es que el problema del analfabetismo es némesis histórico de América Latina, íntimamente ligado a la explotación de las clases populares. Mariátegui escribía al respecto alrededor del año 1928:

El balance de la primera centuria de la República se cierra, en orden a la educación pública, con un enorme pasivo. El problema del analfabetismo indígena está casi intacto. El Estado no consigue hasta hoy difundir la escuela en todo el territorio de la república. La desproporción entre sus medios y el tamaño de la empresa, es enorme. Para la actuación del modesto programa de educación popular, que autoriza el presupuesto, se carece de número suficiente de maestros. El porcentaje de normalistas en el personal de la enseñanza

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> *Ibid.* P. 100.



primaria alcanza a menos del 20 por ciento. Los rendimientos actuales de las Escuelas Normales no consienten demasiadas ilusiones sobre las posibilidades de resolver este problema en un plazo más o menos corto.<sup>60</sup>

César Vallejo universaliza el problema y trata de hacerlo visible en todos sus cauces, por ello lo reitera y le hace saber al espectador que no sólo corresponde a una clase social específica, sino a todas; cuando los Colacho ascienden al poder, continúan mostrando un déficit cultural y educativo grave, y ello sigue haciendo eco a los escritos de Mariátegui, cuando afirma:

El problema del analfabetismo del indio resulta ser, en fin, un problema mucho mayor, que desborda del restringido marco de un plan meramente pedagógico. Cada día se comprueba más que alfabetizar no es educar. La escuela elemental no redime moral y socialmente al indio. El primer paso real hacia su redención, tiene que ser el de abolir su servidumbre.<sup>61</sup>

El analfabetismo no se limita a la falta de alfabetización, sino a la carencia de conciencia de clase, a la ausencia de sentido común, así como de ética y moralidad en los individuos. Los hermanos Colacho viven y triunfan sobre un gran rezago cultural y social, y así se hace perceptible su incapacidad para hacerle frente o remediarlo a mediano o largo plazo.

### **3. 3. 3. La condición de la mujer en el sistema de explotación capitalista**

Por otro parte, la condición de la mujer dentro del sistema de explotación capitalista es algo de lo que también se ocupa la teoría marxista, según la cual, la mujer queda relegada como objeto de posesión, cosificándose, pues: “Para el burgués, su mujer no es otra cosa que un instrumento de producción. [Y asimismo] oye decir que los instrumentos de producción deben ser de

---

<sup>60</sup> José Carlos Mariátegui. *Op. cit.* P. 132.

<sup>61</sup> *Ibid.* P. 133.

utilización común”,<sup>62</sup> de acuerdo a ello, deviene también la mujer relegada al trabajo doméstico, en tanto que:

La familia individual moderna —escribe Federico Engels— se funda en la esclavitud doméstica franca o más o menos disimulada de la mujer, y la sociedad moderna es una masa cuyas moléculas son las familias individuales. Hoy, en la mayoría de los casos, el hombre tiene que ganar los medios de vida, que alimentar a la familia, por lo menos en las clases poseedoras; y esto le da una posición preponderante que no necesita ser privilegiada de un modo especial por la ley. El hombre es en la familia el burgués; la mujer representa en ella al proletario.<sup>63</sup>

O bien, la mujer queda relegada a la prostitución: “La comunidad de las mujeres es un fenómeno que pertenece enteramente a la sociedad burguesa y existe hoy plenamente bajo la forma de prostitución. Pero, la prostitución descansa en la propiedad privada y desaparecerá junto con ella”,<sup>64</sup> o la mujer es vista como moneda de cambio. En *Colacho hermanos*, vemos cómo sufre la mujer trabajadora en manos de un sistema para el que es concebida como objeto; Rina representa a la mujer expoliada, cosificada, relegada desde su nacimiento al trabajo doméstico, a quien se utiliza a conveniencia como cheque al portador. Don Rupe, padre de Rina, sintetiza así la vida de su hija:

Vendí a mi Rina, todavía pequeñuela, de cuatro años, al cura Trelles, y de los ocho pesos que me ofreció por ella, sólo me dio la mitad y el resto en una misa por el alma de mi Tacha.

[...]

Después, fue ña Serapia, la hacendada de Santa. Poco antes de rodarse el señor cura, la regaló a mi Rina a ña Serapia. Dicen, más bien, que la vendió por dos conejos de Castilla. (*Acidal le oye con impaciencia*). La vieja me echó, un día,

---

<sup>62</sup> Carlos Marx y Federico Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Centro de Estudios Socialistas, 2011. P. 53.

<sup>63</sup> Federico Engels. *El origen la familia, la propiedad privada y el Estado*. México: Sol90, 2010. Pp. 105-106.

<sup>64</sup> Carlos Marx y Federico Engels. *Op. cit.* P. 124.

de su casa, por haber ido a pedirle unas patatas por mi hija; me echó sus perros negros y sus pavos. (*Acidal bebe y vuelve a llenar su copa*). ¡Luego me la pagó la vieja! (*Don Rupe bebe de un trago toda su copa*).<sup>65</sup>

Ahora, moza de los Colacho, Rina vive como sirvienta y concubina, sin capacidad de decisión propia, a merced de los apetitos de los patrones. Así, objeto de posesión, es intercambiada sexualmente por los hermanos, a veces duerme con uno y a veces con el otro; “Dicen que es para economizar. Porque así sólo mantienen a una sola mujer para los dos...”.<sup>66</sup> Mas, a pesar de estar o no de acuerdo con la situación, se reconoce incapaz ante sus circunstancias y, en un arranque de desolación, se cuestiona: “¡Cómo, Dios mío, he podido!... Pero... ¡qué pude hacer!... ¡Cómo negarme! ¡Cómo decir que!... ¡Oh, padre! ¡Padre! ¡Padrecito!... (*Se abraza a las rodillas de don Rupe, llorando*)”.<sup>67</sup> Así que, encinta, desconoce quién es el progenitor de su hijo y, al mismo tiempo, es increpada tanto por sus verdugos como por el padre que la vendió desde niña.

ACIDAL, *con una rabia repentina.*

¡Cómo! ¿Estás preñada? ¿De quién estás preñada?

RINA

Don Acidal... No sé de cuál de los dos.

ACIDAL

No sabes de cuál de los dos... Pero, entonces...

RINA

Don Mordel me dice que es de usted.

ACIDAL

¿Mordel te ha dicho que estás preñada de mí? ¿Cuándo te ha dicho eso? ¿Te das cuenta de lo que hablas?

---

<sup>65</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op cit.* Pp. 158-159.

<sup>66</sup> *Ibid.* P. 164.

<sup>67</sup> *Ibid.* P. 165.

RINA

Me lo dijo la vez pasada, que vino de Catarca.

ACIDAL

¿Por qué se lo preguntaste a él y no a mí?

RINA

Yo creía... Porque creí que era de él...

DON RUPE

¡Ah, perra, eres mi afrenta!

RINA, *arrodillándose ante don Rupe.*

¡Perdóneme usted, padre!<sup>68</sup>

En aras de manipular a Mr. Tenedy, representante de la Cotarca Corporation, Rina es narcotizada y prostituida. La mujer, consciente de su vulnerabilidad, declara ante la jauría de hombres que la acechan, uno de los cuales habrá de violarla al final: “Yo soy una pobre desgraciada y nada más. Ustedes son unos caballeros. Pero ¡qué se hará!...”.<sup>69</sup> Ajena al dominio de su propio cuerpo y de la potestad de su vida, Rina es el modelo de la mujer convertida en propiedad privada, cuya vida comenzará y terminará en función del patrón/dueño y de los intereses del capital.

### **3. 3. 4. La condición de los niños bajo el capitalismo**

Un tema más de los abordados en la obra, es la condición de los niños bajo el sistema de explotación capitalista; sistema que los vulnera y despersonaliza. Rafael Hernández, anota respecto a *Look-Out*:

Vallejo presenta como víctimas de la represión a los niños; hijos de obreros que sufren maltrato físico, psicológico y moral. Las madres, los obreros y los

---

<sup>68</sup> *Ibid.* Pp. 162-163.

<sup>69</sup> *Ibid.* P. 198.

niños en los hogares más pobres del proletariado viven una intensa emoción de sufrimiento y de lucha, de odio y rebeldía, ocasionado por el sistema injusto y salvaje del capitalismo.<sup>70</sup>

En *Colacho hermanos*, el representante de esta clase de explotación y maltrato es Novo, “de unos diez años”, que no se salva por ser hijo de alguno de los Colacho, de quien Rina refiere: “A Novo lo tuvieron a más no poder. Y también lo tuvieron a medias. Por eso él los llama tíos a los dos”.<sup>71</sup> El chico desempeña por papel el de mozo y mandadero, sujeto al maltrato y la humillación constantes, sobre todo de Mordel, quien queda al frente del bazar tras la prosperidad de los hermanos:

#### MORDEL

Buen viaje. Anda con Dios. (*Torna a sus libros. Pausa. De pronto, a Novo*). Dame una de las botellas que has lavado. (*Novo, por darse prisa, provoca un choque entre las botellas y rompe dos o tres. Mordel se lanza sobre él*). ¡Cómo tienes las manos, animal!... (*Novo da un traspié, aterrado*). ¡No sabes más que romperlo todo!... ¡Te molería las costillas!... Recoja usted esos vidrios. (*Novo recoge los vidrios y Mordel le abofetea. Novo se echa a llorar*). Y límpieme usted el suelo... (*Novo limpia el suelo*). ¿Ya está?... Sigue lavando las botellas. ¡Y cuidado con que quiebres una más!... (*Pasando cerca de Novo, le mete brutalmente la mano en un bolsillo*). ¿Qué tienes aquí? (*Novo se queda paralizado*). No te muevas... (*Sacándole del bolsillo un caramelo*). ¿Quién te ha dado este caramelo? ¿De dónde lo has cogido? (*Novo no hace más que gemir*). ¡Ladrón!... ¿Sabes cuánto nos cuesta a nosotros un caramelo? ¿Uno solo? (*Le toma de una mecha de cabellos y le levanta en alto, haciéndole retorcerse de dolor*). ¡Granuja!...<sup>72</sup>

Novo es hijo de alguno de los Colacho, de los dos y de ninguno al mismo tiempo. Ninguno asume plena responsabilidad moral o material sobre el niño,

---

<sup>70</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. 2011. *Op cit.* P. 44.

<sup>71</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op. cit.* P. 164.

<sup>72</sup> *Ibid.* P. 108.

si bien explica Rina que alguno de los dos es el padre. No obstante, al igual que Rina, Novo es explotado por ambos hermanos, hace la función de sirviente y mandadero, de propiedad privada para uso material de los amos, y así las circunstancias del hijo/mozo se igualan con las de la concubina/sirvienta.

### 3. 3. 5. El imperialismo capitalista

Aníbal Quijano, poniendo en contexto la historia de Perú, documenta en el prólogo al libro de Mariátegui *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, la historia de la implantación del capitalismo en dicha nación, situándola al término de la década de los setenta, luego del conflicto armado con Chile que dejó al país económicamente devastado y a la merced de los monopolios extranjeros.

El proceso de implantación del capitalismo monopólico —dice— se inicia poco después de la guerra contra Chile, cuando en 1890 los tenedores de bonos de la deuda externa, incrementada durante la guerra, obligaron al gobierno de Cáceres a la firma del Contrato Grace, mediante el cual dichos acreedores se organizaron en la Peruvian Corporation Ltd. y obtuvieron la concesión del control de los ferrocarriles, por un periodo de 75 años. Piérola, al ocupar el gobierno en 1895, desarrolló un modelo ya establecido, con una política abiertamente destinada a atraer capital extranjero, que en la coyuntura era, precisamente, capital monopólico.<sup>73</sup>

De esta suerte, entre 1895 y 1914, ya se encontraban operando las primeras cuatro corporaciones transnacionales; es decir, “la ya mencionada Peruvian Corporation Ltd., Cerro de Pasco Corporation, Internacional Petroleum Corporation, y Grace. La primera de capital británico y las demás norteamericanas”.<sup>74</sup> Juntas, estas empresas, ocupaban al lado de otras más

---

<sup>73</sup> Aníbal Quijano. En Mariátegui, José Carlos. *Op. cit.* P. XVII.

<sup>74</sup> *Ibidem.*

pequeñas, también de origen extranjero, la producción minera, petrolera, agrícola y de transporte pesado, al igual que el control de la banca, el comercio internacional y el servicio eléctrico. Luego de la crisis económica de 1913 y agravada durante la Primera Guerra Mundial, a las corporaciones imperialistas se sumarían además otras ramas de la producción como la textil, “consolidando su dominio en la economía peruana, en todos aquellos sectores donde se implantaba el capital como relación social de producción, y dejando, de ese modo, a la burguesía interna en una posición totalmente subordinada y, sobre todo, despojada de sus principales recursos de producción”.<sup>75</sup>

Así, en *Colacho hermanos*, Vallejo nos presenta un avasallamiento imperialista y monopólico bajo la Cotarca Corporation, intrínsecamente ligada a la escalada social y a la riqueza de los hermanos. Aparece, por primera vez en el drama, en el segundo cuadro, “*Una tarde, en el gran bazar de Acidal y Mordel Colacho, en las minas de oro de la ‘Cotarca Corporation’, en Cotarca, provincia de Taque*”,<sup>76</sup> junto a la nueva opulencia de los hermanos, diez años después de iniciada la fábula. Este nuevo personaje adorna, recrea la escena y, en adelante, se muestra poderoso, omnipresente, siempre moviendo los hilos de los Colacho en pos del imperio.

La Cotarca Corporation, como otros tantos monopolios internacionales que se ceban en América Latina, tiene injerencia sobre las decisiones políticas del país; a ella se debe el ascenso político de los hermanos, incluso a pesar de ellos mismos y de sus propias limitaciones, de las que son consientes; situación que se deja ver cuando Mordel declara luego de que Mr. Tenedy lo previene sobre una candidatura a futuro para cubrir intereses de la Cotarca: “Mr. Tenedy, sería

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> César Vallejo. *Teatro*. T. II. 2011. *Op cit.* P. 106.

el peor castigo que usted pueda imponerme. La política me asusta, me...”<sup>77</sup> En este sentido, es Mr Tenedy el representante de la Cotarca Corporation en la localidad y en él se encarnan sus intereses y sus valores de acción. También representa al imperio norteamericano y, por extensión, a sus políticas exteriores. Mr. Tenedy aparece por primera vez en el segundo cuadro, casi inmediatamente después de ser mencionada la corporación.

TENEDY

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

MORDEL

Por supuesto, Mr. Tenedy.

TENEDY, *pensativo*.

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

MORDEL

Lo sé perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY

Para protegerlos, un diputado es poco. Pero, en fin, de todos modos, nuestra empresa recomendará al Gobierno la candidatura de su hermano, puesto que él lo quiere así. (*Termina su whisky*).<sup>78</sup>

Pero, ¿por qué si los mímos hermanos se reconocen incapaces para asumir cargos públicos, la Cotarca Corporation insiste en ascenderlos al poder? Todo se limita a la función que habrán de desempeñar una vez ahí; la corporación no necesita personas capaces o brillantes, sino sujetos manipulables, peleles, muñecos que pregunten poco y obedezcan ciegamente; asimismo, individuos que se deban por entero a la organización y a sus intereses. Los Colacho son

---

<sup>77</sup> *Ibid.* P. 132.

<sup>78</sup> *Ibid.* P. 131.



conscientes de que la Cotarca Corporation los ha creado y, en la misma medida, tiene la capacidad de destruirlos:

MORDEL

¡Imagínate! ¡Presidente de la República!

ACIDAL

¡Hermano mío! ¡Es posible!

MORDEL

Le he rogado. ¡Vanamente! Ayer, por la mañana, me hizo llamar a su oficina y me dijo: “Don Mordel, los intereses de la “Cotarca Corporation” exigen que usted sea, en el día, Presidente de la República...”

ACIDAL

¿Así te lo dijo el yanke, de pronto?

MORDEL

Tú ya conoces cómo son los norteamericanos. Al cabo de tantas súplicas mías, le dije que, en último caso, tú podrías, mejor que yo, ser presidente...

[...]

MORDEL

¡Todo! Me dijo: “Usted, don Mordel, es el hombre de mayor confianza que tiene nuestro sindicato; usted es el único que puede trabajar con nosotros, lealmente, en el Gobierno, para servir a su patria y a la mía...”<sup>79</sup>

En el drama, que imita la realidad de toda América Latina, se orquesta un golpe de Estado desde el imperialismo, y Vallejo lo ilustra; si bien existe un discurso desde la acción, donde los hermanos ascienden políticamente, también hay un discurso entre líneas, donde los hilos de la trama se mueven desde otros espacios de poder, invisibles a la acción, pero perceptibles en el diálogo:

---

<sup>79</sup> *Ibid.* Pp. 168-169.

MORDEL

Le he hecho ver todo. “Mr. Tenedy —le dije—, yo no tengo carácter ni instrucción suficiente. Yo puedo servir a la “Cotarca” en todo lo que quiera usted, pero no de presidente...”

ACIDAL

¿Y qué argumentaba él? ¡Es horrendo!

MORDEL

Parece que la revolución es sólo cosa de unas semanas más. Me dijo que la “Cotarca Corporation” cuenta con muchos coroneles y generales. Según he oído, los norteamericanos están descontentos de este presidente, porque favorece a las empresas inglesas en contra de las empresas yanques [*sic*]. “Ya no tenemos confianza en nadie —me dijo—, todos los políticos de este país son unos bribones. Queremos un hombre honrado, que no nos traicione, y ese hombre no es otro que usted...”<sup>80</sup>

Así, el teatro político en Vallejo, en *Colacho hermanos*, enarbola una denuncia, pone en evidencia el estado de cosas en el Perú y en América Latina, hace reconocibles sus problemas e invita a la toma de acción, pero sobre todo a la toma de conciencia:

César Vallejo, aplicando el principio de que el marxismo es una guía para la acción, en este caso para la creación, se vuelca al sentimiento latinoamericano y fundamentalmente peruano y rescata la emoción, de esa sierra septentrional de Santiago de Chuco, sobre la base de una tristeza andina que se instala, probablemente, desde la escisión española de la historia peruana.<sup>81</sup>

Vallejo quería llegar con su teatro a las mayorías, sobre todo al proletariado, ejercer la función que él mismo definió en *El arte y la revolución*, según la cual el artista debía militar en su arte e impulsar al cambio. Desgraciadamente el tiempo y las circunstancias no le dieron oportunidad de

---

<sup>80</sup> *Ibid.* P. 169.

<sup>81</sup> Rafael Hernández. En Vallejo, César. *Teatro*. T. II. 2011. *Op cit.* P. 47.

crecer más como dramaturgo, pues sus aportaciones teóricas dejan ver atisbos de una genialidad a la altura de Piscator y Brecht, que ya no pudimos constatar.

A manera de conclusión, vemos reflejada en la obra de César Vallejo una auténtica preocupación por la realidad económica, política y social de su país, y la búsqueda de diversas alternativas de denuncia, así como un claro afán de que el pueblo tome conciencia social a través de su trabajo creativo, en este caso mediante el ensayo y el teatro. Vallejo supedita su creatividad y capacidad artística a su ideología, las utiliza como medios de denuncia. Mira la realidad peruana como un doloroso esperpento, donde prima el mundo al revés; políticos caricaturescos, peleles ignorantes y corruptos puestos a modo, un gobierno sometido a los intereses imperialistas; situaciones grotescas y patéticas reflejadas en la injusticia social y la repartición desigual de la riqueza, en síntomas como el analfabetismo, en la explotación y cosificación de la mujer dentro de un sistema de producción deficiente, en el sometimiento y falta de oportunidades hacia la niñez del grueso de la población, y en el imperialismo antropófago que todo lo devora a su paso.

*Colacho hermanos* es una obra que fusiona lo exagerado como tratamiento estético con lo que es real, y ello se debe al esperpento mismo que suele ser la realidad en Latinoamérica, con sus lógicas, personajes y situaciones. Vallejo lo capta y plasma en su obra, pero además lo denuncia en la prensa, mediante el ensayo “¿Qué pasa en el Perú?”. Hallamos a un autor que a la par que hace teatro y ensayos de denuncia, se pone a teorizar en torno al papel del artista en la sociedad, en la revolución, y se da a proponer nuevas estéticas para el teatro. Todo ello denota su frenesí creativo, así como la convicción que tenía con respecto a su función social como creador, pero además un ímpetu que se apagó muy pronto y que, de haberse continuado, habría llegado mucho más

lejos. Quizás el día de hoy, de haber vivido más, Vallejo debería más su fama a la dramaturgia que a la poesía; su producción, su ideología y sus energías, parecían enfilarse hacia allá de manera irretornable.



## CONCLUSIONES

1. En este trabajo fue posible explorar una faceta creativa de César Vallejo que poco se ha tratado en la actualidad, tal es el caso de su teatro en general y particularmente de su farsa *Colacho hermanos*. De ello se pudieron inferir los intereses del peruano en sus últimos años, así como el sesgo ideológico que tomaría su producción, no sólo como poeta o dramaturgo, sino también como teórico del arte y del teatro, como pensador y crítico social y de los esquemas planteados por el marxismo.

2. La investigación permitió examinar de cerca la vida de César Vallejo, desde sus años de juventud, donde pudo haberse sembrado el interés por los tópicos que más tarde habría de indagar, hasta su paso por el periodismo cultural en Europa, donde comenzaría a decantar críticamente los elementos del drama, así como sus incursiones en la política y su comprometida militancia hasta el final de sus días.

3. El presente estudio permitió establecer la conexión entre el teatro de Vallejo y el marxismo de forma indisoluble y cómo no es posible estudiarlo sin tomar en cuenta el contexto del que parte, así como el trabajo teórico que desarrollara el escritor paralelamente a su creación dramática.

4. En el mismo tenor, se pudo atisbar que no es viable concebir a César Vallejo o su trabajo creativo sin su ideología, como no lo es separar su ser lírico del resto de su creación, pues fue mucho más que un poeta, y tal es la importancia

de su pensamiento y de su legado teatral que sentó las bases teóricas del teatro político a la par que lo hicieran Bertolt Brecht y Erwin Piscator.

5. También se tomaron en cuenta los conceptos de violencia y absurdo que utiliza Eric Bentley para definir a la farsa y, partiendo de ellos, se extrajeron estos elementos de la propia obra, fue así que quedaron manifiestos rasgos como la excentricidad de los personajes, el absurdo de sus acciones, el absurdo de sus discursos, el ejercicio de la violencia mediante el engaño y su lógica descompuesta, entre otros.

6. Se pudo constatar que lo caricaturesco y el patetismo de *Colacho hermanos* y de los esperpentos de Valle Inclán, no son más que reflejos de realidades disformes, y si bien los tratamientos y temporalidades coinciden, de tal suerte que Vallejo bien pudo haber recibido la influencia directa de Valle —teoría que además se respalda en la amistad de Vallejo con Lorca y de Lorca con el dramaturgo español, de quien sí se tiene noticia de influencia directa—, no existe prueba explícita de este mismo tipo de relación entre Vallejo y el creador del esperpento, por lo que una de las líneas de investigación a futuro sería tratar de hallarlas, o bien sondear en sus obras rasgos estilísticos específicos que lo hicieran irrefutable.

7. De sus teorizaciones en *El arte y la revolución* y *Notas para una nueva estética teatral* han de ser rescatadas en el futuro sus propuestas no sólo dramáticas sino escénicas, puesto que, a la luz de sus *Notas para una nueva estética...* queda manifiesto que Vallejo pensaba no sólo escribir su teatro, sino a la larga dirigirlo él mismo, dadas las proyecciones que se ilustran ahí. De *El arte y la revolución* acaso tendría que realizarse una revisión en torno a lo que

queda vigente dentro de la discusión teórica en lo tocante a la función social y política del arte.

8. Finalmente, se realizó un análisis textual en torno a los tópicos del marxismo presentes en la obra *Colacho hermanos*, hallándose la explotación del hombre por el hombre, mediante la trata de personas y el gamonalismo; el analfabetismo en América Latina, némesis eterno de naciones que hasta la fecha siguen calificándose como de “tercer mundo” o “en vías de desarrollo”, y que obedece a intereses y propósitos siniestros del imperialismo corporativo, sobre todo norteamericano; las condiciones de opresión y violencia hacia las mujeres en el sistema de explotación capitalista, situación que se explica desde el surgimiento de la propiedad privada, y se extiende a la actualidad, dejando al género femenino el papel de instrumento para obtener poder y satisfacción sexual, de objeto de uso y de posesión desechable.

9. ¿Cuál es la relevancia hoy en día, de la denuncia que hace Vallejo en su obra *Colacho hermanos*? Que continúa vigente casi cien años después y, en este sentido, sigue siendo un medio de denuncia de la realidad: hoy más que nunca la explotación del hombre por el hombre ha alcanzado niveles inusitados; la mujer, pese al feminismo con sus revoluciones históricas, sigue siendo en el mundo moneda de cambio y sujeta a la posesión, a la trata de blancas, a la desaparición forzada, a la servidumbre, al maltrato, a la cosificación y el exterminio. Hoy más que nunca los niños siguen siendo objeto de abuso, explotación laboral, explotación sexual y nulificación; hoy más que nunca los imperios han monopolizado la producción de bienes y servicios en el mundo, y América Latina continúa sujeta a los mismos némesis, aportando mano de obra barata en condiciones de esclavitud, despojando y relegando a sus pueblos cuyos habitantes se ven obligados a migrar en enormes caravanas y son



expuestos a la persecución, a la trata de personas y al asesinato. Se sufren los mismos engaños en la simulación del sufragio universal, colocando como gobernantes a títeres como los hermanos Colacho, personajes carentes de conciencia social, medio analfabetos, pero sobrados de ambición, en los grandes cargos políticos, con el fin de hacer representar en ellos los intereses del imperio; hoy más que nunca la represión, el fraude electoral, la pérdida de los derechos laborales, la imposición de leyes y políticos a modo, el sufrimiento del explotado y el discurso esperpéntico de la política.

## FUENTES CONSULTADAS

- Aristóteles. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. UNAM, 2000.
- Ballón Aguirre, Enrique. “El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos o Presidentes de América*”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 454-455, abril-mayo 1988. *Homenaje a César Vallejo*. Vol. 1. Pp. 423-448.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1995.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- Bruzal, Alejandro. “Los viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: La dialéctica del vaso de agua”. *A contra corriente*. Vol. 4, No. 1. Año 2006. Universidad de Pittsburgh. Pp. 23-39.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 14ª ed. Madrid: Siruela, 2010.
- Cobo Esteve, Marta. *La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- Dimero Álvarez, Carlos Fernando. *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa*. Tesis doctoral. Carabobo: Universidad de Carabobo, 2007.
- Engels, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. México: Sol90, 2010.
- Floeck, Wilfried. “Contra la deshumanización del teatro. García Lorca frente al esperpento de Valle-Inclán”. *Hispanística XX. Média et représentation*

- dans le monde hispanique au XXe siècle*. Mayence: Université de Mayence, 1987. Pp. 81-90.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato, 2012.
- García de la Torre, José Manuel. “En torno a la influencia literaria: Valle-Inclán y García Lorca”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: Asociación Internacional de Hispanistas, 1980.
- Garrido Medina, Joaquín. “La estética de Valle Inclán en ‘Los cuernos de don Friolera’”. *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 1. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1978. Pp. 43-50.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal, 2007.
- Harnecker, Marta. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. 3ª ed. México: Siglo XXI, 1985.
- Hernández, Rafael. *Brecht Vallejo. Dos poéticas para el teatro peruano*. Lima: Fondo Editorial de la UIGV, 2014.
- Kharitonova, Natalia (2005). *La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)*. Louvain: Institute d'études européennes, 2005.
- Lee Kang, Jong Deuk. *Poeta de lluvia, nadie llorará por ti : la condición humana en la obra poética de César Vallejo*. Tesis de Maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, 1995.
- Lomask, Laurie. “El teatro vallejiano a base del cuerpo: Reflexiones para una sensibilidad renovadora”. *Revista de la Academia Nacional de Letras*. New York: Universiti of New York, 2015.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Pról. Aníbal Quijano. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

- Marx, Carlos y Federico Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Centro de Estudios Socialistas, 2011.
- Morán, Galdino. *Manual de estilo de textos académicos*. México: Kepelmex, 2012.
- Ortega, Julio. *César Vallejo. La escritura del devenir*. Madrid: Taurus, 2014.
- Palma, Ricardo. *Cien tradiciones peruanas*. Selección, prólogo y cronología de José Miguel Oviedo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Piscator, Erwin. *El teatro político y otros materiales*. Buenos Aires: Hiru, 2001.
- Prendes, Manuel. “Revisando el teatro de César Vallejo: La piedra cansada y la reorganización de los procesos productivos”. *Revista Letral*. No. 9. Piura: Universidad de Piura, 2012. Pp. 1-9.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis / Valencia / Lima: Intitute for the Study of Ideologies & Literatura / Instituto de Cine y Radio-Televisión / Universidad Mayor de San Marcos, 1985.
- Polák, Petr. “Teoría del esperpento”. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2011. Pp. 11-38.
- Real Academia Española. *Diccionario de lengua española*. 22 ed. México: Espasa, 2001.
- Rodríguez, Adriana Azucena. *Las teorías literarias y el análisis de textos*. México: UNAM, 2016.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”. *Estudios de literatura*. No. 14. Castilla: Universidad de Valladolid, 1989. Pp. 129-149.
- Trancón Pérez, Santiago. *Textos y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.

- Valle Inclán, Ramón María del. *Tirano Banderas*. Pról. Arturo de Souto. México: Porrúa, 1997.
- Vallejo, César. *Contra el secreto profesional. Obras completas*. T. 1. Lima: Mosca azul, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Correspondencia completa*. Intr. Jesús Cabel. Valencia: Pre-textos, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas*. T. I: 1915-1926. Prólogo, cronología, recopilación y notas: Enrique Ballón Aguirre. México: UNAM, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas*. T. II: 1927-1939. Prólogo, cronología, recopilación y notas: Enrique Ballón Aguirre. México: UNAM, 1985.
- \_\_\_\_\_. *El arte y la revolución. Vallejo. Obras completas*. T. 2. Lima: Mosca azul, 1973.
- \_\_\_\_\_. *El tungsteno*. Buenos Aires: Ediciones r y r, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Perú Nuevo, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. T. II. Pról. Rafael Hernández. Ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo. Tomo I*. Prólogo, traducción y notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo. Tomo II*. Prólogo, traducción y notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.
- Vallejo, Georgette de. *¡Allá ellos, allá ellos, allá ellos! Vallejo*. Lima: Zalvac, 1978.
- Vélez-Sáinz, Julio. “De Piscator a César Vallejo: Los primeros intentos de teatro proletario en español”. *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. No. 15. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018. Pp. 20-37.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 2007.

Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1974.

## ANEXO

### *Colacho hermanos*

Tomada de:

Vallejo, César. *Teatro*. T. II. Pról. Rafael Hernández. Ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2011. Pp. 79-253.

---

COLACHO  
HERMANOS

---

Farsa en tres actos y cinco cuadros



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

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

## ACTO PRIMERO\*

### CUADRO PRIMERO

*Un radiante mediodía en Taque, aldea de los Andes.*

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

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

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

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

---

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

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

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

*Acidal frisa la cuarentena\*\*.*

ESCENA PRIMERA\*\*\*

*Acidal Colacho, la pequeña, la madre.*

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

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

*UNA PEQUEÑA, desde la puerta del foro.*

¿Tienes, patrón, hilo negro?

ACIDAL

¡Pasa, pasa! ¿Cuánto quieres?

LA PEQUEÑA

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

ACIDAL

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

---

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

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

LA PEQUEÑA

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

ACIDAL

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

LA PEQUEÑA

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

ACIDAL

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

ESCENA II

*Acidal, los dos mozos.*

MOZO PRIMERO

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

ACIDAL

¡Claro, hombre! ¿Cuánto quieres?

MOZO SEGUNDO

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

ACIDAL, *con una botella en la mano.*

Cincuenta centavos, la botella, con casco y todo. ¡Y qué ron!  
¡Con un solo trago, a soñar cerdos con gorra!

MOZO PRIMERO

Caro, patrón.

MOZO SEGUNDO

¿Cuánto dices, patrón?

ACIDAL

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

LOS DOS MOZOS

Cincuenta centavos.

ACIDAL

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

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

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

ACIDAL, *siempre de espaldas.*

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

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

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

MOZO SEGUNDO

¡Y Dios nos está viendo!

ACIDAL, *siempre de espaldas.*

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

MOZO SEGUNDO

¡Hay que ver! ¡La muy fresca!

MOZO PRIMERO, *pagando.*

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

ACIDAL

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

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

MOZO PRIMERO

Somos, patrón, pastores.

ACIDAL, *limpiando el mostrador.*

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

ESCENA III

*Acidal, Mordel, menos los dos mozos.*

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

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

ACIDAL

No podrían ir peor.

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

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

ACIDAL

Tres pesos, 95. ¡En toda la mañana!

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL, *devorando unas galletas.*

¡Tengo un hambre feroz!

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL, *sorprendido.*

¡Cómo!... Pero, ¿qué día estamos hoy?



ACIDAL

Miércoles y jueves. ¿No sabías que es domingo?

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL

Porque no habrás sabido suplicarle.

ACIDAL

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

MORDEL

¿Por qué no?

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

VOCES *de alerta en la calle.*

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

ACIDAL

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

#### ESCENA IV

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

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

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

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

LA MUJER

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

PEIRA, *siguiendo sus reflexiones bélicas.*

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

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

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

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

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

LA MUJER, *llora.*

¡Me das vergüenza, Poto!...

PEIRA

¿Qué quieres de mí, mujer?

LA MUJER

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

PEIRA

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

ACIDAL, *a Mordel, aparte.*

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

PEIRA, *a su mujer.*

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

LA MUJER

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

PEIRA

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

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

LA MUJER

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

PEIRA, *a los Colacho.*

¿Veis?... ¿Veis?...

LA MUJER

¡Qué tendrán que ver los números con tu borrachera!

PEIRA

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

ACIDAL, *suplicante.*

¡Señor Peira, por favor!...

PEIRA, *inexorable*.

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

ACIDAL

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

PEIRA, *vengador*.

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

ACIDAL, *las manos juntas*.

¡Los tejidos, señor Peira! ¡Compasión!

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

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

## ESCENA V

*Acidal, Mordel.*

ACIDAL, *deshecho*.

¡Estamos arreglados!\*

MORDEL

¿Y ahora? ¿Qué hacemos ahora?

---

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

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

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

¿Yo? ¿A temblar, yo?

MORDEL

Por poco, no te orinas en tus pantalones.

ACIDAL

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

MORDEL

¿Quién? ¿Quién iba a incendiar la tienda?

ACIDAL

¡Cómo quién! ¡Peira!

MORDEL

¿Peira? ¿Eres tan?...

ACIDAL

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

MORDEL

¿Pero tú creías lo que decía un borracho?

ACIDAL

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

MORDEL

Debe ser el revólver del juez.

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

EL RAPAZUELO

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

MORDEL, *releyendo trozos de la tarjeta.*

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



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

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

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

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

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

ACIDAL, *de pronto*.  
¿Qué hora es?

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

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

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

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL, *furioso*.

¡Bueno! ¿No quieres ir?

ACIDAL, *suplicando*.

¡Anda tú, por Dios, Mordito!

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

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

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL, *recordando de pronto algo*.

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

MORDEL, *cepillando la ropa*.

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

ACIDAL, *que ha encontrado la página modelo*.

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

MORDEL

Date prisa. ¿Qué sucede?

ACIDAL

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

MORDEL, *acercándose*.

¿Dónde? Serán tus legañas.

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

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

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

Espérate... Espérate...

ACIDAL

Yo creo que los ratones se han ensuciado...

MORDEL

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

ACIDAL

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

MORDEL

“Honra”. No cabe duda.

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL, *agachado*.

¿Cómo se escribe “honra”?

MORDEL

“Honra”, sin hache.

ACIDAL

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

MORDEL

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

ACIDAL, *escribiendo*.

Con tres... erres... Ahí está...

MORDEL, *peinando a su hermano, jubiloso*.

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

ACIDAL, *cerrando la carta de respuesta*.

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

MORDEL

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

ACIDAL

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

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

MORDEL, *vuelve corriendo.*

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

ACIDAL, *vistiéndose a regañadientes.*

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

MORDEL

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

ACIDAL, *poniéndose el cuello duro*.

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

MORDEL

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

ACIDAL, *reventando de rabia*.

¿Dónde has puesto el sombrero?

MORDEL, *trayéndole el sombrero*.

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

ACIDAL, *congestionado, sudando más que nunca*.

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

MORDEL

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

ACIDAL, *maquinalmente*.

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

MORDEL

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

ACIDAL, *sin atreverse a mover la cabeza*.

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

MORDEL

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

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

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

MORDEL

Haz, querido hermano, un esfuerzo...

ACIDAL, *decidido*.

Hasta ahora... (*Vase*).

MORDEL, *de pronto*.

¡Escucha! ¡Escucha! ¡Sécate el sudor!

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

¡Calla! ¡No pases cuidado!

MORDEL

Tienes la nariz que te gotea. Saca tu pañuelo.



ACIDAL

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

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

¡Mira!... ¡Mira! ¡Testarudo!

ACIDAL

Me da lo mismo. ¡Déjame!

MORDEL, *estrechándole en sus brazos.*

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

ACIDAL, *bajo, casi gimoteando.*

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

MORDEL

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

ACIDAL, *resignado.*

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

MORDEL

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

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

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

Buenas.

MORDEL

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

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

¡Adiós, señor doctor!...

MORDEL

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

ACIDAL, *heroicamente.*

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

MORDEL, *siguiéndole unos pasos.*

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

TELÓN

## CUADRO SEGUNDO

*Diez años después.*

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

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

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

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

*Mordel echa frecuentemente sobre Orocio y Novo vistazos de severa vigilancia.*

*Hay una pausa.*

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

ACIDAL

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

MORDEL

Pues... nada. Que te vaya bien.

ACIDAL, *al oído de Mordel.*

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

MORDEL

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

ACIDAL

Pues es claro. Es mi constante preocupación.

MORDEL

Vístete bien. ¡Y mucha economía!

ACIDAL

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

MORDEL

Eso habrá que meditado.

ACIDAL

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

MORDEL

Eso es. Adiós, hermano.

ACIDAL

Adiós. Despideme de los amigos.

MORDEL

Anda con Dios. Que tengas buen viaje.

ACIDAL, *volviendo cerca de Mordel.*

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

MORDEL

Ya veremos. Todo depende, además, de la "Cotarca".

ACIDAL

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

MORDEL

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

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

OROCIO

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

MORDEL

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

ESCENA II

*Dichos y la mujer.*

LA MUJER, *entrando por el foro.*

Patrón, buenas tardes.

MORDEL

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

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

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

MORDEL

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

LA MUJER

Dos reales y medio...

MORDEL

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

LA MUJER

¡Ave María Purísima, patrón!

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

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

LA MUJER, *sin comprender.*

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

MORDEL

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

LA MUJER

Así será, patrón.

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

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

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

LA MUJER  
¡Ave María Purísima, patrón!

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

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

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

OROCIO  
Muy bien, patrón.

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



LA MUJER

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

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

ESCENA III

*Dichos, menos la mujer.*

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

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

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

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

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

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

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

OROCIO, *sin comprender*.

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

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

¡Ya, ya! Conozco muy bien a mi gente.

OROCIO

Yo no me he llevado del bazar...

MORDEL

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

OROCIO, *interrumpiendo*.

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

MORDEL

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

ESCENA IV

*Dichos, Tenedy.*

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

Buenas, don Mordel.

MORDEL, *en un sobresalto.*

Mr. Tenedy, muy buenas tardes...

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

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

LA VOZ DE UN GENDARME

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

#### ESCENA V

*Dichos y el gendarme.*

TENEDY, *al gendarme.*

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

EL GENDARME

Su señoría, es un peón de Taque.

TENEDY

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

GENDARME

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

Los 50. Ni uno menos.

MORDEL

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

TENEDY, *para irse.*

Bien. ¿Ninguna novedad por aquí?

MORDEL

Mr. Tenedy, ninguna.

TENEDY

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

ESCENA VI

*Dichos y el peón.*

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

¡Patrón!...

TENEDY

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

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

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

TENEDY, *en un grito estridente, fulminante.*

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

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

¡Huato! ¡Levante! ¿Qué tienes?...

TENEDY

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

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

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

TENEDY

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

ESCENA VII

*Dichos, el comisario y los gendarmes, menos Tenedy.*

EL COMISARIO, *por la derecha.*

Mr. Tenedy, buenas tardes...

TENEDY, *al comisario.*

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

EL COMISARIO

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

MORDEL

Yo no sé lo que le ha ocurrido...

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

¿Cómo ha sido? Está rígido, parece...

MORDEL

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

EL COMISARIO

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

MORDEL

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

GENDARME

No respira, patrón. No tiene aliento.

EL COMISARIO

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

MORDEL

¡De puro miedo, el indio! ¡Nada más!

EL COMISARIO

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

#### ESCENA VIII

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

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

¡Patrón, Ave María Purísima!...

MORDEL

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

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

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

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

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

MORDEL

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

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

Patrón... pues... tú dirás...

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

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

LOS DOS INDÍGENAS, *considerando maravillados las garrafas.*

¡Patrón, es tan precioso!...

MORDEL

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



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

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

Patrón... Patrón...

EL COMISARIO y MORDEL, *al hombre.*

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

EL HOMBRE, *de pronto, aterrado.*

¡Patrón, agárrala! ¡La suelto!

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

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

EL COMISARIO

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

MORDEL

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

EL HOMBRE

¡Valdrán mucho, patrón!

MORDEL

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

EL HOMBRE

Ésta, patrón. Pero...

MORDEL

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

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

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

MORDEL

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

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

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

MORDEL

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

EL HOMBRE, *indeciso*.

Patrón... Pues... ¡qué diré!...

EL COMISARIO

¡Don Mordel, yo me resiento!

MORDEL

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

EL COMISARIO

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

MORDEL

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

EL COMISARIO, *a los indígenas*.

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

MORDEL

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

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

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

MORDEL

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

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

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

EL COMISARIO  
Don Mordel, allá usted...

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

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

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

EL COMISARIO  
Por supuesto. Completamente de acuerdo.

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

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

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

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

EL HOMBRE

Cuando te parezca, patrón.

MORDEL

¿De cuántos meses está el trigo?

EL HOMBRE

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

MORDEL

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

EL HOMBRE

Patrón, es tu terreno.

MORDEL

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

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

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

#### ESCENA IX

*Dichos, menos el comisario y la pareja de indígenas.*

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

¡Orocio!

OROCIO

Patrón.

MORDEL

Venga usted acá.

OROCIO, *acudiendo.*

Patrón.

MORDEL, *instalado en su despacho.*

¿Dónde está Novo?

OROCIO

Está adentro, en la trastienda.

MORDEL, *severo y en voz baja.*

¿Por qué le das el mal ejemplo a Novo?

OROCIO

Patrón, yo no le doy ningún mal ejemplo.

MORDEL

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

OROCIO

Patrón, yo no he hecho nada.

MORDEL

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

OROCIO

Patrón, es muy distinto...

MORDEL

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

OROCIO

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

MORDEL

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

OROCIO

Muy bien, patrón. No volveré a hacerla.

MORDEL

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

OROCIO

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

MORDEL

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

OROCIO

Muy bien, patrón.

MORDEL

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

OROCIO

Muy bien, patrón.

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

¡Novo! Ven aquí.

LA VOZ DE NOVO

Voy, tío. (*Acude Novo*).

MORDEL

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

NOVO

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

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

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

OROCIO, *consultando una libreta.*

En seguida, patrón.

MORDEL

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



OROCIO, *leyendo en su libreta.*

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

MORDEL, *pensativo.*

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

OROCIO, *leyendo.*

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

MORDEL

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

ESCENA X

*Dichos, Tenedy.*

TENEDY, *volviendo, de buen humor.*

Don Mordel, deme usted un whisky.

MORDEL

En el acto, Mr. Tenedy.

TENEDY

Acaban los gendarmes de coger a doce indios.

MORDEL

¿De los prófugos, Mr. Tenedy?

TENEDY

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

MORDEL

Con mucho gusto, Mr. Tenedy.

TENEDY

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

MORDEL

Salud, Mr. Tenedy.

TENEDY

Esta misma noche, van los gendarmes a buscarlos.

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

Acabo de enviar el telegrama a Acidal.

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

Lo sé perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

Estoy seguro, Mr. Tenedy.

TENEDY *bebe su whisky.*

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

MORDEL

De política, Mr. Tenedy, nada de nuevo.

TENEDY, *confidencial.*

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

Por supuesto, Mr. Tenedy.

TENEDY, *pensativo*.

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

MORDEL

Lo sé perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY, *misterioso*.

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

MORDEL, *sonriendo sin comprender.*

Mr. Tenedy, yo... La política...

TENEDY

No se apure usted. Aquello está muy lejos todavía.

MORDEL

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

TENEDY

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

MORDEL

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

TENEDY, *las manos, para irse.*

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

MORDEL

Hasta ahora, Mr. Tenedy.

TENEDY, *ya en la puerta.*

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

MORDEL, *riendo para sí.*

¡Hum!... ¡Hum!...

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

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

MORDEL

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

OROCIO

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

ESCENA IX

*Mordel, Orocio, el peón.*

MORDEL, *al peón.*

Y tú, ¿qué quieres?

EL PEÓN, *tímido, casi en secreto.*

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

MORDEL

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

EL PEÓN

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

MORDEL

¿Por qué quieres regalarme cuatro pesos?

EL PEÓN

Son para ti, patrón. Te los regalo.

MORDEL

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

EL PEÓN

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

MORDEL, *poniéndose de pronto a la defensiva*.

¡Largo de aquí, pícaro! No necesito de tus pesos.

EL PEÓN

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

MORDEL

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

LA VOZ DEL PEÓN, *suplicante*.

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

MORDEL

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

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

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

EL TELÓN CAE MUY DESPACIO

FIN DEL ACTO PRIMERO

## ACTO SEGUNDO

### CUADRO TERCERO

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

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

*Hay una pausa.*

#### ESCENA PRIMERA

*Acidal y el gobernador.*

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

Don Acidal, pregunta por usted el señor gobernador.

ACIDAL, *poniéndose de pie, con vivo interés.*  
¿El gobernador?· Hazle pasar. Inmediatamente.

RINA

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



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

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

ACIDAL, *deferente, pero desde arriba.*

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

Con los 5 de Cotongo, son 18...

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

¡Don Sebastián, lo agarró usted!

EL GOBERNADOR, *se echa a reír.*

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

Ya lo sé. Ya lo sé.

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

¡Qué ocurrencia! ¡No osará!

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

¿Aunque estén enfermos de muerte?

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

Todavía falta un mes aproximadamente, ¿por qué?

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR, *interrumpiendo*.

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

Bien. Nosotros haremos...

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

Sí. Ya lo creo.

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

Sería éste el medio más seguro, a mi entender.

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

¡A los hechos! ¡Magnífico!

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

¿Le habló usted? ¿Qué le respondió?

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

Pero, ¿da esperanzas? ¿Qué le dijo?

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

¿Al aparato? ¿A qué aparato? ¿Quién?

ACIDAL

¿Se puso al aparato telefónico? ¿Acudió?

EL GOBERNADOR

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

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

¿Aceptó Fornilla? ¿Nos los da?

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

RINA

Don Acidal, pregunta por usted don Isidoro.

ACIDAL, *tras una reflexión*.

Sí. Que pase. Hazle pasar.

EL GOBERNADOR

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

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

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

EL GOBERNADOR, *paternal*.

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

ACIDAL

Siéntese, don Isidoro.

EL PROFESOR

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

EL GOBERNADOR

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

EL PROFESOR

No, señor. No está lloviendo.

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL, *al profesor.*

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

EL PROFESOR

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

EL GOBERNADOR

Y necia, que es peor. Particularmente los hacendados.

EL PROFESOR

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

EL GOBERNADOR

Ni en las conciencias, que es peor.

EL PROFESOR

Se entra en una persona –entiéndase moralmente...

EL GOBERNADOR

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

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¿Y qué? No le comprendo.

EL PROFESOR

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



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

ACIDAL

¿Ello ocurre con hombres y mujeres?

EL PROFESOR

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

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

¿Se marcha usted ya, don Sebastián?

EL GOBERNADOR

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

ACIDAL

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

EL GOBERNADOR

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

EL PROFESOR

Don Sebastián, hasta ahora.

ACIDAL

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

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

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¿Qué impedimentos me ponen para ser diputado?

EL PROFESOR

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

ACIDAL

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

EL PROFESOR

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

ACIDAL, *perplejo, repite.*

¡Un rico boca abajo!...

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¡Miserables!

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¡No!

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¿Quiénes? ¿Quiénes dicen semejantes barbaridades?

EL PROFESOR

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

ACIDAL

Pero, ¿quiénes dicen todo eso?

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¡Obra de los Galtristas! Me la pagarán.

EL PROFESOR

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

ACIDAL, *yendo y viniendo, enfurecido.*

¡Gentuza! ¡Canes!

EL PROFESOR

Y décimo tercero... He olvidado...

ACIDAL

¿Cuántas mujeres tiene usted, don Isidoro?

EL PROFESOR

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

ACIDAL

¿Cuántas votantes, quiero decir? En total.

EL PROFESOR

Votantes, casi todas las madres de mis alumnos y no pocas hermanas mayores y tías –viudas o solteronas– de castidad no comprobada. Ahora, don Acidal, que todo esto está redundando en daño positivo de los intereses educacionales de la infancia, pues, a cambio de los votos de sus madres, los menores exigen de mí una hora de recreo suplementaria al día...

ACIDAL

¿Usted las ha visitado a todas personalmente?

EL PROFESOR, *repite, zumbón.*

¡Personalmente! ¿Para qué? No había necesidad, don Acidal. Me basta la promesa solemne de sus hijos, mis alumnos...

ACIDAL

¡Cómo! ¿Se basa usted en promesas de mocosos?

EL PROFESOR

El alumno que menos tiene diez años...

ACIDAL

¿Se burla usted de mí, don Isidoro?

EL PROFESOR

Y mi plan es el siguiente... Verá usted: en la mañana del día de las elecciones, un llanto formidable de 138 niños, un llanto sostenido, ya rítmico, ya sincopado o en forma de fuga, un llanto estentóreo, percutivo, brutal, tentacular, un

llanto electoral jamás oído, llenará los ámbitos de la ciudad. Las madres, con el corazón desgarrado por el llanto de sus hijos, les tomarán en sus brazos y les dirán: “¿Por qué lloras, mi niño? ¿Por qué?” A lo que ellos responderán, berreando: “Co... Ca... Co... Colacho...” (*Tocan violentamente a la puerta del foro*).

ACIDAL

Entre. ¿Qué ocurre?

EL COMANDANTE, *hombre tieso y decidido,*  
*por el foro.*

¿Don Acidal Colacho está visible? Buenas noches.

ACIDAL

Habla usted con él, caballero. Adelante.

EL COMANDANTE, *cuadrándose militarmente.*

¡Comandante Federico Mercedes Hermeregildo de las Cuadras y Sotelaga Dorado del Auxilio Molleturas, servidor! Jefe del Batallón de los Húsares de la Gloria número 14, enviado a esta provincia para custodiar el orden público durante las elecciones, y acampado, desde hace una hora, en el local de la Escuela Municipal de Varones de esta ciudad. (*El profesor, como movido por resorte, da dos pasos enérgicos al encuentro del comandante*). Vengo a ponerme a las órdenes de usted. Traigo 150 hombres, con 150 caballos, más 40 de tiro, 20 soldados de infantería, por si las moscas, 300 fusiles, 180 pistolas, 30 de ellas sin gatillo, 2 sargentos mayores, 4 capitanes, 4 tenientes, 8 subtenientes, 3 ametralladoras (*el profesor da dos pasos atrás*) y municiones para... ¿Cuántos habitantes tiene Taque?

ACIDAL

Alrededor de 2,000 habitantes.

EL COMANDANTE

Dos mil. Perfectamente. Y municiones para dos mil personas.

EL PROFESOR, *tímidamente*.

Comandante, si no yerro, no es permitido matar sino a los electores...

EL COMANDANTE

Señor Colacho, usted disponga. (*Vuelve a saludar*).

EL PROFESOR

A los que saben leer y escribir...

ACIDAL

Comandante, hágame usted el favor de sentarse. Necesitamos parlamentar detenidamente...

EL COMANDANTE

Antes, que se marche este señor. (*Alude al profesor*). Me molestan los hombres de anteojos.

ACIDAL, *volviéndose al profesor*.

Como usted guste, don Isidoro...

EL COMANDANTE

Sí. Que se marche. La guerra con Antivia se perdió por culpa de los hombres de anteojos. Yo no lo olvido nunca, como militar y como patriota que soy. (*Al profesor*). ¿Ha oído usted, amigo?... (*El profesor, atropellado por el comandante, se escurre por la puerta del foro, protegiéndose la cabeza con ambos brazos*). ¡Fuera de aquí! ¡A dormir! (*El profesor vase y el comandante le da un puertazo*). El coronel Changomar solía decir: ¡Ni burro negro, ni hombre Pedro, ni anteojitos! Y tenía razón.

ACIDAL

¿Qué tal viaje, comandante? Tome usted asiento.

EL COMANDANTE

¡Qué asiento ni niño muerto! ¡No me venga usted, señor Colacho, con queso y agua turbia! Tengo prisa. Vamos al grano. (*Acidal tiene la impresión de habérselas con un hombre terrible*). Yo divido a los hombres en militares y no militares, o, lo que es lo mismo, en águilas y gallinas. (*Va y viene. Sus pasos, acompasados, soberanos, hacen temblar la escena*). Sólo los comandantes triunfan en la vida; los demás son huevos duros. Señor Colacho, no hay elecciones en que hayan participado mis Húsares de la Gloria número 14, sin que el candidato al que yo servía, no haya salido victorioso...

ACIDAL

Comandante, hasta este momento, la asamblea...

EL COMANDANTE

¡Chut! Demasiado sé lo que es una asamblea. Yo he disuelto veinte, con sólo mostrarles en una bandeja, mis espuelas de plata ensangrentadas. (*Sigue paseándose*). Yo soy un hombre fuerte, señor Colacho. Yo soy un militar. ¡Y un comandante! Yo no entiendo de asambleas...

ACIDAL

Los votantes con que hasta ahora cuento...

EL COMANDANTE

¡Chut! Estoy hablando. Yo no entiendo de votantes, ni de leyes, ni de derechos. ¡Paja! ¡Humo! Vamos al fondo de las cosas, señor Colacho. (*Deteniéndose de golpe ante Acidal y clavándole los ojos*). ¿Cuántos Manueles hay en Taque?

ACIDAL

Comandante, Manueles... habrán unos...

EL COMANDANTE

La fuerza de resistencia de un país a mis soldados, se calcula por el número de Manueles que hay en él...

ACIDAL

Habrán unos 30, probablemente.

EL COMANDANTE

¿Cuántos Alejandros? La debilidad de un país se calcula por el número de Alejandros que hay en él. Usted recordará que el presidente que tuvimos cuando la guerra con Antivia, fue Alejandro Toro Tacho. Yo conozco a los que se llaman Manueles por la cara. En los motines, en las huelgas, en las revoluciones, mi divisa ya la conocen mis húsares: cargar de preferencia contra los Manueles...

ACIDAL

Comandante...

EL COMANDANTE

¡Déjeme usted hablar! Yo he servido, en menos de diez años, a unos quince presidentes de la república: presidentes radicales, demócratas, republicanos de izquierda, de derecha, de centro, socialistas, realistas, de todos los partidos. Presidentes buenos, malos, regulares, viejos, jóvenes, déspotas, generosos, grandes, chicos, gordos, flacos, de todo género. Yo no soy sino un soldado y mi deber es obedecer ciegamente al que manda, sea quien fuese y vaya donde vaya. ¿Qué debo hacer, señor Colacho, para que usted sea el diputado? Ordene usted. Yo no tengo nada que ver con la política, salvo en tiempo electoral.

ACIDAL

Comandante...



EL COMANDANTE

¡Chut! Estoy hablando. Palpe usted aquí, señor Colacho. (*Coge la mano de Acidal y la hace palpar su vientre*). ¿Qué hay ahí?

ACIDAL

Una... una... como pelota... Una...

EL COMANDANTE

¡Silencio! ¡Ca ¡Diga usted qué hay ahí! ¡Responda usted sin miedo! ¿Palpa usted?

ACIDAL

Ahora hay... Ahora hay algo como un embudo.

EL COMANDANTE

¡Chut! Cicatriz número 1. ¿Y aquí? (*Lleva la mano de Acidal a la punta de la nariz del comandante*). Cicatriz número 2. ¿Y aquí? (*La mano de Acidal en la sien del comandante*). Cicatrices 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9, juntas en la misma sien. Yo soy un héroe, nueve veces ilustre, señor Colacho, aquí donde me ve usted con charreteras y galones. Cuente usted con su elección. No tema usted nada. Contra mis 150 Húsares de la Gloria número 14 y 20 soldados de infantería, por si las moscas, ¿qué podrá un pobre villorio de 2,000 habitantes, con Manueles y todo? Señor Colacho, mañana espero sus instrucciones. (*Se dispone a marcharse*). Me retiro. Tengo hambre. (*Cuadrándose y saludando militarmente*). ¡Servidor: comandante Federico Mercedes Hermeregildo de las Cuadras y Sotelaga Dorado del Auxilio Molleturas!... (*Vase rápidamente por el foro*).

ACIDAL, *perplejo*.

¡Es un león! ... (*Da unos pasos*) *caviloso*. *Tocan a la puerta del foro*). Entre.

RINA

Don Acidal, acaba de llegar mi padre.

ACIDAL

¿Tu padre? Pero, ¿es hoy que debía venir?

RINA

Sí, don Acidal. Es hoy que debía venir.

ACIDAL

Bueno. Hazle pasar. ¡Un momento!... Sí... Puedes hacerle pasar.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase. Pausa. Entra por el foro, don Rupe, campesino setentón, encorvado y vestido muy pobremente. Viene seguido de Rina*).

DON RUPE, *muy humilde*.

Buenas noches, don Acidal.

ACIDAL

Que nadie nos moleste, Rina. Vete y cierra bien esa puerta.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase*).

ACIDAL, *a don Rupe*.

¿Le dijo ya la Rina para qué le he hecho llamar?

DON RUPE

Sí, don Acidal. Aquí he venido. Usted dirá.

ACIDAL

¿Ha traído usted lo necesario? ¿Necesita usted algo? ¿Su tabaco?

DON RUPE

Tengo todo, don Acidal. Se lo agradezco. *(Se ha sentado)*.

ACIDAL, *sentándose frente al viejo y en tono de enfermo a su médico.*

Mire usted, don Rupe: quiero que me diga usted si me irá bien en la política. ¿Puede usted contestar a esta pregunta? La Rina me ha dicho que en el sabor de su coca descubre usted el secreto del porvenir, de todo. A ver... ¿Está usted ya mascando su coca?... Bien... Perfectamente... *(Pausa. Acidal se pasea, mirando a don Rupe, que permanece sentado y en silencio)*. ¿Quiere usted tal vez que le deje solo?... *(Don Rupe no responde. Pausa)*.

DON RUPE, *abstraído.*

No quiere. Está difícil... ¡Mucha hoja! y si echo más cal, hay quemadura...

ACIDAL

¿Quiere usted quizá mojada?

DON RUPE

Para que muera la Tacha, mi mujer, así fue: ¡qué pelea, señor, de la cal y de la hoja!... Tres viernes antes de su muerte... ¡Qué tinieblas!... Hoy... ¡Demonio!...

ACIDAL, *ansioso.*

¿Qué pasa, don Rupe?... *(El viejo se sume de nuevo en el silencio. Acidal da unos pasos, inquieto. Pausa. Acidal, acercándose a don Rupe)*. Mire usted, don Rupe, la cosa es ésta: Mordel se opone a que yo entre en la política y yo creo que debo entrar en la política. ¿Quién cree usted que está en razón? ¿Qué camino hay que seguir? ¿Qué dice su coca?...

DON RUPE

Deme usted un platito y un vaso, don Acidal.

ACIDAL

En el acto, don Rupe.

DON RUPE

Un poco de agua en el platito.

ACIDAL

También, don Rupe. Aquí tiene usted el agua.

DON RUPE, *saca de bajo [de] su camisa un palo negro, de medio metro de largo.*

Retírese usted un poco de la mesa. Siéntese usted más allá...

ACIDAL

Muy bien... Muy bien. *(Don Rupe, parado ante el plato y el vaso que están en la mesa, levanta el palo con ambas manos, lo sostiene verticalmente ante sus ojos, a la altura de la cabeza y presta oído en torno suyo, mientras Acidal le observa con gran ansiedad).*

DON RUPE, *mirando fijamente al palo, alucinado, sacerdotal, sereno.*

¡Patunga es la laguna sin fin, allá, bajo los soles y las lunas!...  
¡Un cerro boca abajo en la laguna, busca llorando la hierba de oro y el metal de la laguna!... *(Bruscamente, volviéndose a Acidal).* ¡Si tras de las lomadas o entre los matorrales, ve usted una chispa verde, como el ojo de un sapo, no diga usted nada ni se mueva de su sitio!... *(Don Rupe pone horizontal a la mesa el palo negro, sobre el plato de agua y vuelve a poner los ojos fijos en el palo).*

ACIDAL, *de lejos, bajo*

¿Podré ser diputado? ¿Debo ser diputado?... *(El viejo no responde. Pausa. Don Rupe entona, en voz baja, un cántico extraño, infinitamente triste y Acidal dobla la cabeza, inmóvil. Pausa).*

DON RUPE, *cambiando su cántico por una especie de recitado gemebundo.*

¡Al río, tu camisa, de mañana! ¡Al fuego, tu sombrero, al mediodía!... ¡Al fuego, tu sombrero, al mediodía!... (*De pronto, arroja violentamente el palo al suelo y se desploma en una silla.*)

ACIDAL

¡Don Rupe! ¡Don Rupe! ¡Sea usted franco! ¡No me lo oculte!

DON RUPE, *incorporándose.*

¿Recuerda usted, don Acidal, cuál fue la cosa más amarga que ha probado usted en su vida?

ACIDAL

La cosa más amarga... ¡Qué sé yo, don Rupe! ¡Quién va a recordar!

DON RUPE

Sin la simora y sin la legaña del perro, no se puede. La simora, para recordar sin voltear y para ver sin tropezar; la legaña del perro, para la riqueza y los honores.

ACIDAL

Todo eso, don Rupe, usted sabrá. Yo no comprendo nada.

DON RUPE

Porque los perros, don Acidal, sólo ladran a los pobres. Salga usted, por favor, al patio, un momento. Nada más que un momento.

ACIDAL

¡Al patio? ¡Por qué no! Allá voy... (*Vase por la puerta de la derecha. El viejo, una vez solo, se recoge profundamente en sí mismo, la mirada en el suelo, inmóvil. Pausa. De pronto,*

*como presa de una locura repentina, va y viene por la pieza, enfurecido. Acidal vuelve del patio).*

DON RUPE, *rugiendo, fuera de sí.*

¡Mi Rina está preñada! ¡Mi Rina está preñada de los dos!...

ACIDAL

Don Rupe, ¿qué dice usted?

DON RUPE

¡Mi coca me lo acaba de decir!

ACIDAL

Es una falsedad.

DON RUPE

¡Mi Rina está preñada de los dos! ¡Mi coca nunca miente!

ACIDAL, *enfadándose.*

¡Don Rupe, no me venga usted con historias!

DON RUPE

¡Dónde irán que no paguen lo que han hecho con Rina! (*Rina entra por el foro y se abraza llorando a don Rupe*).

ACIDAL

¡Vaya usted a ver esto!... ¡Efectos de la coca! Y la otra... con su manía de escuchar tras de la puerta... (*Saca de un cajón de la mesa una botella y una copa*). Ven, Rina; dale su copa al viejo, a ver si entra en razón...

RINA, *siempre llorando.*

Muy bien, don Acidal. (*Le sirve una copa a su padre*).

ACIDAL

Y vete, luego, a prepararme una taza de eucalipto. Tengo sed.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase por la puerta de la derecha*).

ACIDAL, *consultando su reloj*.

Entre tanto, son las diez y media de la noche y no llega carta de Mordel... ¿Qué puede haber ocurrido?... (*Don Rupe tiene la copa en la mano, pero no la bebe. Tiene los ojos en el suelo. Acidal se le acerca, confidencial*). ¡Don Rupe!... Usted también es hombre. Usted ha sido joven. Los deslices de la vida, usted comprende... Su hija, ¡qué quiere usted!... Ahora, que Mordel se haya también metido... eso no me incumbe. (*El viejo le escucha, taciturno*). Una noche, Rina estaba planchando en la cocina... Pero ¿preñada? No. Don Rupe, tome usted su copa... (*Acidal sirve otra copa para él. El viejo bebe de un sorbo la suya y Acidal vuelve a llenarla*).

DON RUPE

Vendí a mi Rina, todavía pequeñuela, de cuatro años, al cura Trelles, y de los ocho pesos que me ofreció por ella, sólo me dio la mitad y el resto en una misa por el alma de mi Tacha. ¿Qué se hizo el señor cura?

ACIDAL, *bebe su copa de un sorbo*.

¡Ah, sí! El cura se rodó, con mula y todo, quebradas abajo. (*Acidal, de pronto, se muestra muy nervioso*).

DON RUPE

¡Dios nos ampare, don Acidal! (*Se persigna*). La mula no era otra que ña Conce, su querida.

ACIDAL, *paseándose agitado*.

¿Ah? ¿Doña Conce? ¿Sí?

DON RUPE

Cuentan que, los sábados, a media noche, montaba el cura en ella, con espuelas y freno de candelas, y corría, como

loco, por calles y caminos. ¡El mismo diablo, en cuerpo de mujer!

ACIDAL, *sirviendo otras copas.*

¡La Conce en crin de mula!... (*Una risa forzada*). ¡Qué ancas, don Rupe!...

DON RUPE

Después, fue ña Serapia, la hacendada de Santa. Poco antes de rodarse el señor cura, la regaló a mi Rina a ña Serapia. Dicen, más bien, que la vendió por dos conejos de Castilla. (*Acidal le oye con impaciencia*). La vieja me echó, un día, de su casa, por haber ido a pedirle unas patatas por mi hija; me echó sus perros negros y sus pavos. (*Acidal bebe y vuelve a llenar su copa*). ¡Luego me la pagó la vieja! (*Don Rupe bebe de un trago toda su copa*).

ACIDAL

¿Cómo se la pagó, don Rupe? ¿Rodándose también?

DON RUPE

Una noche, llegaron a Santa revolucionarios, partidarios del general Selar, con máscaras y rifles; amarraron a la vieja y a sus hijas –doncellas, según dicen– y les arrancaron las sortijas y los brillantes, con brazos y dedos, a machetazos...

RINA, *volviendo por la derecha.*

Ya está, don Acidal, su eucalipto.

ACIDAL

Bueno. Me lo darás más tarde. (*Sirve otra copa a don Rupe*).

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase de nuevo por la derecha*).



DON RUPE

Después pasaron por sus cuerpos treinta revolucionarios y murieron la vieja y sus dos hijas.

ACIDAL, *bebiendo*.

Bueno, don Rupe, no me guarde usted rencor. Hay que olvidarlo todo.

DON RUPE, *bebiendo*.

¡Don Acidal, cada cual allá con su conciencia!

ACIDAL, *sentándose frente al viejo*.

Porque, en este mundo... Quizá... Puesto que todo es posible en este mundo...

DON RUPE, *extasiado*.

¡Qué bien me sabe ahora la coquita! ¿Decía usted, don Acidal? ¡Ah, sí!...

ACIDAL

¡Don Rupe, tres años con la Rina! ¡Qué le parece a usted!

DON RUPE

Tres años, en el Corpus.

ACIDAL

¿Está usted contento de que yo la haya robado a los Chumango? ¿Qué sería de ella a estas horas?

DON RUPE

Vaquera. Una pobre vaquera y nada más.

ACIDAL

¡Mientras que ahora!... Que le cuente ella misma: zapatos con taco, medias, pañuelos blancos, vinchas y aretes, ¡qué sé yo!... ¡Hasta sortija de cobre tiene!... (*Rina vuelve por la derecha*). ¿No es verdad, Rina?

RINA

Verdad, don Acidal.

ACIDAL, *a don Rupe.*

¿Oye usted?

DON RUPE

Lo sé, lo sé. ¡Mientras que antes!... (*Rina va a sentarse lejos*).

ACIDAL, *medio bebido ya, como observara a Rina, al pasar.*

¿Qué tienes? ¿Lloriqueando todavía?

RINA, *bajo.*

No, don Acidal. Un poco de catarro.

ACIDAL, *a don Rupe.*

Ella ordena y dispone en mi casa, como dueña. Por eso la gente se hace lenguas. Pero, don Rupe, digan lo que dijeren, su hija está en mi casa y puede hacer en ella lo que le venga en gana. (*Otras copas son servidas*).

DON RUPE

¿Y don Mordel? ¿Qué dirá don Mordel? (*Refunfuña*).

ACIDAL

Dirá lo que digo yo. ¡Déjese usted de chismes, don Rupe! Preñada... Quizá... Es muy posible. Pero... ¿de los dos?... (*Vuelve los ojos y los pone, relumbrantes de alcohol, en el montón informe que hace el cuerpo de Rina, en la sombra de un rincón. Don Rupe observa, alternativamente, a Rina y a Acidal, quien, al cabo de unos segundos, llama a la criada*).  
¡Rina!

RINA

Don Acidal...

ACIDAL

Ven por aquí. Acércate.

RINA

Muy bien, don Acidal.

ACIDAL, *a Rina, que se ha acercado a ellos.*

Aquí estamos... Siéntate... Aquí estamos con tu padre... Don Rupe, su hija, es verdad, yo la quiero. Mi corazón es de ella... (*Rina llora bajo*). Rina, no llores... Tu padre dice... ¿Es cierto que estás preñada? Habla... Habla delante de tu padre...

RINA

¡Por Dios, don Acidal!

ACIDAL

Responde, no tengas miedo. Tú sabes que yo no voy a tener celos de mi hermano. Responde: ¿estás preñada? (*Rina no hace más que llorar*). Yo no quiero, don Rupe, que parta usted enojado conmigo. No es porque yo tenga miedo a sus brujerías, sino porque Rina es, en resumidas cuentas, de la casa.

DON RUPE, *a Rina.*

Yo te hice honradamente con tu madre; ella me dio su todo y yo le di mi todo.

ACIDAL

Rina, di que no estás preñada. ¿Estás preñada?

RINA, *con el rostro oculto entre ambas manos.*

Sí, don Acidal... Estoy preñada.

ACIDAL, *con una rabia repentina.*

¡Cómo! ¿Estás preñada? ¿De quién estás preñada?

RINA

Don Acidal... No sé de cuál de los dos.

ACIDAL

No sabes de cuál de los dos... Pero, entonces...

RINA

Don Mordel me dice que es de usted.

ACIDAL

¿Mordel te ha dicho que estás preñada de mí? ¿Cuándo te ha dicho eso? ¿Te das cuenta de lo que hablas?

RINA

Me lo dijo la vez pasada, que vino de Catarca.

ACIDAL

¿Por qué se lo preguntaste a él y no a mí?

RINA

Yo creía... Porque creí que era de él...

DON RUPE

¡Ah, perra, eres mi afrenta!

RINA, *arrojándose ante don Rupe.*

¡Perdóneme usted, padre! (*Llora. Tocan a la puerta de la calle, por el lado del patio. Todos prestan oído.*)

ACIDAL

¡Están tocando!... (*Vuelven a tocar.*). ¡Sí! ¡Es aquí que tocan!  
A esta hora, ¿quién puede ser?... (*Vase por la derecha.*)

DON RUPE, *levantando por un brazo a Rina,  
bajo y con ternura.*

¡Levanta, hija mía! Dime... ¿de cuántos meses estás preñada?

RINA

Me parece que de tres, padre.

DON RUPE

¿Los dos saben que duermes con los dos?

RINA

Sí: pero se hacen los que lo ignoran...

DON RUPE

¿Y a ti, qué te dicen?

RINA

Me dicen que es por mi bien que lo hacen.

DON RUPE

¿Que es por tu bien?

RINA

Dicen que es para economizar. Porque así sólo mantienen a una sola mujer para los dos...

DON RUPE

Pero, tú, ¿qué ganas en ello, tú?

RINA

Dicen que los cuartos que el otro daría a otra mujer, los guardan para mí, para más tarde.

DON RUPE

¡Ah, lobos! ¡Lobos! ¡Lobos!

RINA

Pero, yo sé a qué atenerme: me van a hacer abortar, porque ni uno ni otro quieren hijos. A Novo lo tuvieron a más no poder. Y también lo tuvieron a medias. Por eso él los llama tíos a los dos. (*Solloza*).

DON RUPE

¿También fue por economía que Novo fue engendrado por los dos?

RINA

¡Cómo, Dios mío, he podido!... Pero... ¡qué pude hacer!... ¡Cómo negarme! ¡Cómo decir que!... ¡Oh, padre! ¡Padre! ¡Padrecito!... *(Se abraza a las rodillas de don Rupe, llorando)*

DON RUPE

¡Monstruos! ¡Usureros! ¡Avaros! *(De pronto, vengativo y misterioso)*. ¡Óyeme! ¡Escúchame!... Tu vientre... ¡Ah!... *(Besando una cruz hecha con sus dedos)*. ¡Por esta cruz, lo juro! ¡Te acordarás!... *(Ruido en el patio)*.

RINA, *en un sobresalto*.

¡Don Mordel!...

DON RUPE

Es don Acidal.

RINA, *atisbando por la puerta de la derecha*.

¡Le digo que es don Mordel!

LA VOZ DE ACIDAL

¡Rina!...

RINA

¡Voy, don Acidal! *(Vase por la derecha. Don Rupe, solo, saca una aguja de su tabaquera, unta la punta en cal y la sacude en dirección del patio, haciendo unos dibujos cabalísticos en el aire. Mordel, en traje de viaje, entra por la derecha, seguido de Acidal; el viejo se arrebujá hacia un lado de la puerta)*.

ACIDAL, *ansioso, a Mordel.*

Pero, ¿qué ocurre? Siéntate. Descansa. ¿Has comido algo?  
Que te preparen una sopa.

MORDEL, *agitado.*

Necesitamos hablar mucho. ¡Un asunto importantísimo!  
... (*Don Rupe se desliza, casi arrastrándose por la puerta de la derecha, hacia el patio. Mordel, advirtiéndole.*) ¿Quién?  
¿Quién es ése?

ACIDAL, *que había olvidado al viejo.*

No sé. ¡Ah! Es el padre de la Rina.

MORDEL

Cierra todas las puertas y que nadie nos moleste.

ACIDAL

Toma, por lo menos, una taza de cualquier cosa...

MORDEL, *yendo y viniendo.*

No quiero nada por ahora. Más tarde, pueda ser.

ACIDAL, *cerrando la puerta de la derecha, alto.*

¡Rina, no vengas, que estamos ocupados!

LA VOZ DE RINA

Muy bien, don Acidal.

MORDEL

¡Es inicuo! ¡Inadmisible!

ACIDAL

¿Algún malentendido con la empresa? ¿Te has peleado con Tenedy?

MORDEL

¿Ha terminado Llave el balance del último semestre?

ACIDAL

Sí. Justamente, (*saca un libro de cuentas de un cajón*) aquí está el resultado.

MORDEL

En el semestre anterior ganábamos; según creo, 19,000 pesos, más o menos...

ACIDAL, *deteniéndose en una página del libro.*

Aquí está. Son... Sí... Son 21,000... No... Son, en definitiva, 21,775 pesos, 29 centavos, de ganancias entre los dos bazares, socorro de peones, arrieraje, transporte de metal y la hacienda.

MORDEL, *pensativo.*

¡Hum!... 21,775.29... Es muy poco. ¿Tienes ahí los otros balances, desde 1909?

ACIDAL

No. Aquí no están. Lo que recuerdo es que, a partir del año en que acabamos de amortizar al viejo Tuco, para mudarnos de tienda –hace de esto doce años– no hemos dejado de aumentar el capital, lo menos en 60% anual...

MORDEL, *exasperado.*

¡Yo no le he hecho nada, para que así me pague Mr. Tenedy! Al contrario, yo soy su adulón, su...

ACIDAL

¡Pero dime, en fin, Mordel, lo que ha ocurrido! ¿Qué te ha hecho Mr. Tenedy?

MORDEL

¡Quiere que yo sea Presidente de la República! ¡Figúrate!

ACIDAL, *estupefacto.*

¡Oh! ¡Por Dios!



MORDEL

¡Imagínate! ¡Presidente de la República!

ACIDAL

¡Hermano mío! ¡Es posible!

MORDEL

Le he rogado. ¡Vanamente! Ayer, por la mañana, me hizo llamar a su oficina y me dijo: “Don Mordel, los intereses de la “Cotarca Corporation” exigen que usted sea, en el día, Presidente de la República...”

ACIDAL

¿Así te lo dijo el yanke, de pronto?

MORDEL

Tú ya conoces cómo son los norteamericanos. Al cabo de tantas súplicas mías, le dije que, en último caso, tú podrías, mejor que yo, ser presidente...

ACIDAL

¡Cómo! ¿Que yo sea?...

MORDEL

¡Pero nada! ¡Quiere siempre que sea yo el presidente! Llegó hasta prevenirme que si yo desobedecía las órdenes de Nueva York, la empresa se vería obligada a echarnos de Cotarca, quitándonos los bazares, el enganche de peones, el arrieraje y todo...

ACIDAL

¡Pero no la hacienda! ¡Capapuy no les pertenece!

MORDEL

¡Todo! Me dijo: “Usted, don Mordel, es el hombre de mayor



ACIDAL, *cuyo estupor del primer momento  
empieza a transformarse en jubilosa ansiedad.*

¡Bueno, por Dios, no hay para qué alocarse, Mordel!  
Viéndolo bien...

MORDEL

Yo no tengo miedo a nada, tú me conoces. Nunca he tenido  
miedo a nada. Las penas, los trabajos, las miserias, yo me río  
de todo. Pero que no me obliguen a una cosa para la que yo  
no he nacido. ¡No!

ACIDAL

¿Estás seguro que Tenedy no acabaría por aceptar que yo  
sea el presidente, en tu reemplazo?

MORDEL

¡Qué voy a hacer yo de presidente! ¡Si yo no sé nada de  
nada! ¡Yo no sé hablar en público! ¡Yo no sé las maneras,  
las costumbres, la...

ACIDAL

¡Pero, en fin, Mordel, no pierdas la razón! Serénate.  
Reflexiona. Fíjate que lo que busca Mr. Tenedy, en buena  
cuenta, es tu bien. Y, en todo caso, vuelve a pedirle que yo  
te reemplace. Ruégale otra vez...

MORDEL

Se negará de nuevo. Le conozco.

ACIDAL

¡Acepta entonces tú, querido hermano! Acepta, aunque  
sólo fueses presidente un solo día. ¡Ten valor! ¿Cómo? ¡Tú!  
¡Un mozo como tú va a tener miedo a los discursos, a la  
levita, a las maneras!...

MORDEL

¡Pues eso! Justamente! ¡Los discursos! ¡La levita! ¡Sudo frío,

nada más que de pensarlo! (*Se pasea, presa de una gran agitación*).

ACIDAL, *sacando de pronto un libro de urbanidad*.

¡Espérate! ¡Espérate! ¡Mira!... Precisamente, mira: ¿tú sabes lo que es esto? ¡Éste es un libro formidable! Con él, se puede ser todo: presidente, ministro, diputado, senador. (*Hojeando el libro*). Fíjate: justamente, aquí tienes un capítulo estupendo: (*lee*) “Los altos círculos políticos y diplomáticos”. Mira: aquí está dicho lo que hay que hacer y lo que hay que decir entre ministros, diputados y presidentes. (*Mordel examina el libro*). Llave te ayudará en lo demás, él, que es casi abogado.

MORDEL

¿Es el libro del que me hablabas en tus cartas, que te dio Llave?

ACIDAL

El mismo. Fíjate: (*leyendo en el libro uno que otro título de capítulo*) “En casa de un diputado recién electo”, “Cómo se entra en el salón de la esposa de un ministro, cuyo marido está ausente”, “De la manera de recibir a comer a un embajador”, “Cómo se conversa del tiempo que hace con la hija soltera de un senador”, “Cómo se pronuncia un discurso ante una muchedumbre”, “Cómo hay que amarrarse la corbata para un entierro”, “A qué hora se mira qué hora es en un baile...”

MORDEL

¡No comprendo! ¡No comprendo!

ACIDAL

¡Cómo! ¿No comprendes? ¿Una cosa tan sencilla, que se aprende en cuatro días?

MORDEL

Jamás comprenderé por qué a Tenedy se le ha metido entre ceja y oreja que yo, precisamente yo, sea el presidente! Le hablaré. Le volveré a pedir que me reemplaces. No veo otro camino. Buscan un hombre de su confianza: ¡pues ahí estás tú!

ACIDAL

¡Naturalmente! No debemos perder la ocasión. ¡Figúrate! ¡Presidente de la República! ¡Cuando ya quisiera yo ser, al menos, diputado!...

MORDEL

Y si de nuevo se niega Tenedy, le diré que haga entonces con nosotros lo que le venga en gana: que se vengue, que nos eche de la mina, que nos deje en la miseria, en fin...; ¡pero que yo no puedo ser, de ninguna manera, Presidente de la República! ¡Eso, no! ¡Eso, no! ¡Eso, no! ¡No y no!

ACIDAL, *de pronto, en secreto.*

¡Mordel! Se me ocurre una cosa...

MORDEL

¿Qué? ¿Qué se te ocurre?

ACIDAL

¿Te acuerdas de?... (*Guiña maliciosamente el ojo, aludiendo a Rina*). ¿Eh?...

MORDEL

¡Ah!... Pero, ¿es que Tenedy no llegó a?...

ACIDAL

¡Ni a tocarla! A mí me consta.

MORDEL

Pero, entonces...

ACIDAL

¿Qué te parece?

MORDEL, *iluminado*.

¡Hombre! ¡Estupendo! ¡Qué duda cabe!

ACIDAL

La llevas a Cotarca, organizas una juerga con el yanke y luego...

MORDEL

¡Tú lo conoces! ¡Es su débil!

ACIDAL

¡Sobre todo, ella! ¡Había que ver!

MORDEL

¡Qué! ¡Calla, hombre! ¡Le arranco al yanke cuanto yo quiera, por ella! ¡Ya verás tú! ¡Unas copas y Rina de lejitos, y arreglado!

ACIDAL

Pídele que yo te reemplace. No cedas por ningún motivo. Y, si no acepta, si se obstina... Si...

MORDEL

¡Cómo! En ese caso, no hay Rina que se tenga.

ACIDAL

Debes, eso sí, andar muy vivo. Date maña. ¡Que no huelan ni ella ni él, la zancadilla! Y en el momento preciso, ¿eh?...

MORDEL

¿Qué tal está ahora? ¿Guapa? ¿Apetitosa?

ACIDAL

Regular. Te diré... Regular.

MORDEL

Hay que llamarla. Llámala para verla bien.

ACIDAL

Sí. Voy a llamarla. Sí... (*Abre la puerta de la derecha y alto*).  
¡Rina! Ven un momento.

LA VOZ DE RINA

Voy, don Acidal. Ahora mismo.

MORDEL

Salvo si tú tienes algo con ella o la quieres para ti...

ACIDAL

¿Yo? ¿Qué ocurrencia! ¿Y tú?

MORDEL

¡Hombre! Tampoco. ¡Chut! Ahí viene. (*Rina, recién peinada y arreglada, por la derecha. Los Colacho la escudriñan disimulada pero detalladamente*).

ACIDAL

Dime, Rina... ¿se marchó ya tu padre?

RINA

Sí, don Acidal. Ya se marchó. Hace rato.

ACIDAL

Bien... Bien... Búscame en el cajón de aquella mesita del rincón, una cuchilla que creo dejé allí esta mañana.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Los Colacho la observan de espaldas*).

MORDEL

Como te digo... Y como te iba diciendo...

ACIDAL

Pues ya verás... (*Cambian miradas de inteligencia*). Es una cosa que mal que bien podría resultar... (*Rina busca la cuchilla en el cajón*). ¿Qué te parece a ti? ¿Tú qué opinas?

MORDEL

Así lo creo, yo también.

ACIDAL, a Rina.

¿No la encuentras, Rina?

RINA

No, don Acidal.

ACIDAL

Entonces debe estar aquí, en el cajón de esta otra mesa. Ven a verla.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Los Colacho tienen entonces ocasión de ver de cerca y a la luz, el busto y la cara de la moza*).

MORDEL

Es el único recurso que nos queda. Es innegable.

ACIDAL

¡Claro! ¿Eh?.. Con todo, hay que reflexionarlo más... (*Un destello de deseo se enciende de pronto en los ojos de ambos hombres, al ver el pecho y los brazos desnudos de Rina*).

RINA

Aquí no está tampoco, don Acidal. No la encuentro. (*Rina levanta unos ojos tímidos e inocentes hacia Acidal*).

ACIDAL

Bueno. Déjalo. No importa.



MORDEL, *a Rina.*

¿Cuándo vuelve tu padre? (*La mira frente a frente*).

RINA, *bajando los ojos.*

No sé, don Mordel, cuándo volverá. Está ahora muy ocupado en el cortijo.

MORDEL

Bueno. En fin... Puedes retirarte.

ACIDAL, *a Rina.*

No te acuestes todavía, porque luego te llamaré, seguramente.

RINA

Muy bien, don Acidal. (*Vase por la derecha y los Colacho la siguen con los ojos*).

MORDEL, *después de cerrar la puerta, bajando la voz.*

¿Dónde está la Virgen del Socorro?

ACIDAL

Está en el dormitorio.

MORDEL

Vete a traerla. Y trae también una cera. Hay que pedir a la Virgen que esto de Tenedy y de Rina se nos arregle.

ACIDAL, *va por el foro.*

Sí. En el acto. Voy a traerla. (*Mordel se queda pensativo. A poco, Acidal vuelve con la estampa religiosa del primer cuadro del primer acto y una cera. Dice, instalando en la mesa la estampa y encendiendo ante ella la cera*). Hay que pedirle también a la Virgen que triunfe la revolución. Los ingleses son capaces de vencer a los norteamericanos. Ahí está. Listo... Listo. Arrodillémonos... (*Se arrodilla ante la Virgen*).

MORDEL, *arrodillándose junto a Acidal.*  
Imagínate que Tenedy nos echase de Cotarca.

ACIDAL  
¡Sería la catástrofe! Recemos.

MORDEL  
Tú dices que no nos pueden quitar Capapuy. ¡Como si los norteamericanos no lo pudiesen todo! Además, el gobernador nos la dio por orden de Tenedy.

ACIDAL  
En fin, ¿qué hay que pedirle, en suma, a la Virgen?

MORDEL  
Hay que pedirle tres cosas: primeramente, que Tenedy se enamore de la Rina perdidamente y que no se pase en mientes para hacerla suya; luego, que, a cambio de ella, acepte que tú seas el presidente en mi lugar; y, por último, que la revolución salga triunfante,

ACIDAL  
Conforme. Empecemos.

MORDEL  
Empecemos. (*Ambos cruzan los brazos y dirigen una mirada de dolorosa unción hacia la Virgen del Socorro. Luego, doblan la frente y sus labios murmuran, en el silencio de la escena, una oración ferviente, apasionada y llena de ansiedad.*)

TELÓN

CUADRO CUARTO

*Decoración del segundo cuadro.*

*Crepúsculo en el bazar. La puertas están cerradas a la clientela.*

*Mordel y Tenedy apuran unas copas de whisky.*

TENEDY, *chupando su pipa.*

Repito, don Mordel, los Estados Unidos tienen aquí invertidos ingentes caudales, y estos caudales no pueden ser abandonados al actual caos político de su país.

MORDEL

Así lo comprendo, Mr. Tenedy.

TENEDY

De otra manera, los propios intereses nacionales exigen poner término cuanto antes a esta situación. El pueblo muere de hambre; los indios, explotados; los obreros, sin trabajo; los funcionarios y el ejército, impagos; centenares de ciudadanos, presos o desterrados; (*Mordel le escucha y asiente respetuosamente*) oficiales y civiles, fusilados; otros, perseguidos...

MORDEL

La pura y neta verdad, Mr. Tenedy.

TENEDY

La revolución va a acabar con tan odioso desorden. Usted, don Mordel, va a salvar a su patria de la anarquía y de la ruina.

MORDEL

Mr. Tenedy, yo haré lo que esté a mi alcance.

TENEDY

En esa tarea, cuente usted, vuelvo a recordarle, con mi más decidido apoyo y con la protección de nuestro sindicato.

MORDEL

Mr. Tenedy, le doy un millón de gracias.

TENEDY

Ya le he dicho a usted que, el mismo día en que usted suba al poder, tendrá usted a su disposición todo el dinero que necesite el Gobierno. En fin, don Mordel, la “Cotarca Corporation” estará siempre a su lado, para ayudarlo en todo.

MORDEL

Mr. Tenedy, no sé verdaderamente cómo agradecersele.

TENEDY, *chocando su copa con la de Mordel.*

¡Salud, por su buen viaje, don Mordel!

MORDEL

¡Por usted, Mr. Tenedy, salud!

TENEDY

¿A qué hora sale usted mañana?

MORDEL

Bien temprano, Mr. Tenedy. A las seis de la mañana.

TENEDY

Trate usted de llegar al puerto el 20, en la mañana, a fin de

tomar el barco por la tarde. Usted debe estar en la capital, a más tardar, el 29 por la noche, porque el general Otuna lo espera el día 30.

MORDEL

Perfectamente, Mr. Tenedy. Acidal tiene todo preparado en Taque, para poder llegar a la estación del ferrocarril el sábado, a lo sumo.

TENEDY, *parando el oído a la calle.*

¡Ahí vienen, me parece! ¡Cuidado con que nadie huelga nada!

MORDEL

No pase usted cuidado, Mr. Tenedy. (*Suenan afuera pasos y voces confusas*).

TENEDY, *campechano.*

Parecen bien mamados. (*Tocan a una de las puertas de la derecha*).

MORDEL

¡Voy! ¡Ahora mismo! (*Abre. Entran, en son de juerga, el ingeniero Lobos, el cajero Pirlón, el comisario Bolazos y el profesor Castebas, todos empleados de la "Cotarca Corporation". Mordel vuelve a cerrar la puerta*).

TODOS, *en gran algazara.*

¡Mr. Tenedy, buenas noches!... ¡Las diez en punto! ¿Estamos o no estamos? (*Tenedy ríe paternalmente*).

EL COMISARIO

¿Siempre es el viaje mañana, don Mordel?

MORDEL

¡Quince días! Quizá sólo diez días.

TENEDY

Depende de los peones. Si don Acidal ha reunido ya unos cuantos, don Mordel puede estar perfectamente de regreso la semana entrante.

PIRLÓN, *a Mordel.*

¿Cuántos peones piensa usted traer?

MORDEL

Los más que pueda yo, desde luego. Unos ochenta o cien.

LOBOS

Bueno, don Mordel, bebamos la primera por su viaje. ¿Qué bebemos, Mr. Tenedy?

CASTEBAS

¡Whisky! ¡La bebida de los príncipes del dólar! (*Mordel sirve las copas*).

PIRLÓN

Colacho, ¿con quién deja usted a Rina, hasta su vuelta?

MORDEL

¡Ah, mi amigo!... (*Risa general*). Juguémosla a los dados, si usted quiere.

VARIOS

¡Bravo!... ¡Juguémosla a los dados! ¡Buena idea! (*En torno al mostrador, los jugadores forman círculo*).

MORDEL, *agitando el cubilete.*

¡Señores! ¡Todos al palio! ¿Quién manda? (*Tira los dados y cuenta, señalando con el dedo y sucesivamente a los contertulios*). ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Cuatro! (*A Castebas*). ¡Usted manda, mi amigo!

CASTEBAS, *que debe jugar el primero.*

Pero... ¿qué jugamos?

EL COMISARIO

¿No está usted oyendo que vamos a jugar a Rina?

CASTEBAS

¿A Rina? ¡Cómo! ¿Jugar a los dados a una mujer? Eso no se hace. Juguemos una copa de champaña. (*Risa genera*).

VARIOS

¡Ah! ¡El profesor! ¡El moralista! ¡A predicar a la escuela!

CASTEBAS, *tirando los dados*.

Pues, entonces, ¡adentro con Rina! ¡Trinidad!

VARIOS, *leyendo en los dados*.

¡Nada! ¡Mano de monaguillo! ¡Mr. Tenedy!

TENEDY, *tirando los dados*.

¡A la Rina, que me lamo!

VARIOS

3 y 4, 7; y 6, 13. ¡Trece! ¡La nariz le crece!

LOBOS, *tirando*.

¡Vamos a ver! ¡Silencio, con la izquierda y cinco dados!

VARIOS, *entre risotadas*.

¡Cero! ¡Al otro! ¡Bolazos!

EL COMISARIO, *tirando*.

¡Se la cedo, Mr. Tenedy!

VARIOS

3 y 3, 6; y... tres y tres... ¡Brutal! ¡Tres treses! ¡Brutalísimo!

PIRLÓN, *agitando el cubilete*.

¡Un momento! ¡Un momento para el párroco! (*Tirando*).

¡Me voy, me iré, me fui!

VARIOS, *en tumulto.*

¡Cataplum! Tres... 3 y... ¡Tinta y lápiz!

MORDEL, *tomando el cubilete.*

¡Señores!: si la gano, ¿me permiten ustedes cederla a quien yo quiera?

LOBOS

¡Ca! ¡No, señor! Rina nos pertenece a todos, a partir del momento en que usted la ha puesto en juego.

CASTEBAS

¡En dado vino, en dado debe irse!

PIRLÓN

Don Mordel, antes de tirar, ¡agua para la caballada! (*Beben*).

MORDEL, *echando los dados.*

¡Señores, cuatro anteojos son dos pares!

VARIOS

¡Nada! ¡Nada! ¡Bravo, Bolazos!

LOBOS, *copa en mano.*

¡Bebamos, señores, por Rina y el comisario!

EL COMISARIO

No, señor. ¡Bebamos por Mr. Tenedy, nuestro patrón, gerente de la “Cotarca Corporation”!

TODOS

¡Por Mr. Tenedy! ¡Salud!

TENEDY

Gracias, queridos amigos. ¡Salud! (*Beben*).

EL COMISARIO

Mr. Tenedy, le desafío a usted a jugar, mano a mano, a Rina.



TENEDY

¡Oh, no, Bolazos! Ésa es cosa ya ganada.

VARIOS

¡Sí! ¡Mr. Tenedy y el comisario!

EL COMISARIO, *pasando un dado a Tenedy.*

Mr. Tenedy, hágame usted el favor. ¡Quién manda! (*El comisario y Tenedy tiran un dado cada uno y los demás les rodean*). Yo mando. Lo mismo: trinidad. (*Agita el cubilete y tira los dados*).

VARIOS

¡Va a perderla! ¡Va a perderla! (*Tenedy tira*). 3 y 6, 9... ¡Relámpagos y truenos! ¡La ganó! ¡Ahora, Bolazos!

EL COMISARIO, *tirando.*

¡Luna y fuego, desvestida!

VARIOS

Ocho, cuatro... (*Tenedy lanza una risa de victoria*). ¡Championazo! ¡El champaña, Mr. Tenedy!

TENEDY

¡Don Mordel, una copa de champaña!

LOBOS

Don Mordel, mándela usted traer, ahora mismo. ¿Qué opina usted, Mr. Tenedy?

VARIOS

No... Sí... Ahora no... Que sí... Que sí...

MORDEL

Que lo ordene Mr. Tenedy.

TENEDY

Caballeros, la última partida no ha sido sino una broma. El que de veras ha ganado es Bolazos.

EL COMISARIO

¡Oh, no, Mr. Tenedy! Rina le pertenece a usted en buena ley.

PIRLÓN, *muy bebido*.

¡Es una hembra opípara! ¡Ternera zaína! ¡Nuca y anca! ¡Maravilla!

LOBOS

¡Cuando camina, es algo!... ¡Y qué boca! ¡Puñalada reversera!

TENEDY

¿Cree usted, don Mordel, que ella vendría, si usted la hace llamar?

MORDEL

¡Naturalmente, Mr. Tenedy! ¡Volando!

TENEDY

Bueno, ¡pues que la traigan!

VARIOS

¡Desde luego! ¡Que la traigan! ¡Inmediatamente!

MORDEL, *llamando*.

¡Novo! ¡Ven corriendo!

LA VOZ DE NOVO, *de la trastienda*.

Voy, tío,

MORDEL

Mr. Tenedy, las copas están listas.

NOVO

Tío, aquí estoy.

MORDEL

Vete a decirle a Rina que venga aquí, al bazar en seguida, que la estoy esperando, porque ya me marcho a Taque. Si te pregunta con quién estoy, no le digas quiénes están aquí. Dile que estoy solo, completamente solo, ¿me has oído?

NOVO, *partiendo con el recado a la carrera.*

Muy bien, tío.

EL COMISARIO

¡Eso es! ¡Bravo! Y ahora, señores, les invito a ustedes a levantar nuestras copas por los Estados Unidos...

TODOS

¡Sí! ¡Sí! ¡Un brindis por los Estados Unidos!

TENEDY, *siguiendo el curso de una conversación que seguía aparte con Lobos y Castebas.*

En vista de estas circunstancias, nuestra oficina central de Nueva York exige un aumento inmediato de la extracción de mineral de todas nuestras explotaciones, de Bolivia, el Perú, México y Brasil.

LOBOS

En realidad, señores, los Estados Unidos son un gran pueblo, generoso, idealista...

PIRLÓN

Los Estados Unidos son el pueblo más grande de la tierra. ¡Qué progreso! ¡Qué ilustres hombres, los norteamericanos! Casi toda la América Latina está en manos de las finanzas yanques. ¡Es una cosa sencillamente estupenda!

EL COMISARIO

Las mejores empresas mineras, los ferrocarriles, las explotaciones caucheras y azucareras, todo se está haciendo entre nosotros con dólares.

MORDEL

¡Pero, sobre todo, señores, la “Cotarca Corporation”! (*Aclamación general*).

LOBOS

Es el más poderoso sindicato minero del continente. Allí están sus minas de cobre en el Perú, sus minas de oro y plata en el Brasil y en México, de petróleo en la Argentina y Venezuela, de estaño en Bolivia...

VARIOS

¡Imponente! ¡Formidable! ¡Es un país enorme!

EL COMISARIO

Los socios de la “Cotarca Corporation” son los más grandes millonarios de los Estados Unidos. Muchos de ellos son banqueros y socios de otros mil sindicatos de minas, cárteles de automóviles, trusts de azúcar, de petróleo...

PIRLÓN, *alzando su copa*.

¡Señores, por los norteamericanos!

TODOS, *copa en mano, rodeando a Tenedy*.

¡Viva Mr. Tenedy! ¡Viva la “Cotarca Corporation”!... ¡Vivan los Estados Unidos! ¡Hip, hip, hip! ¡Hurra!

CASTEBAS

Señores, mientras llega Rina, propongo a ustedes una partida de tiro al blanco.

LOBOS

¡Buena, buena idea! ¡Un tiro al blanco! (*Saca su revólver*).

PIRLÓN

¡Nadie apaga una vela en mi cabeza!

VARIOS

¡Yo!... ¡Yo!...

*LOBOS, revólver en mano, da unos pasos atrás, frente a Pirlón y le apunta a la cabeza, diciéndole:*

¡A que no es usted hombre de dejarse dar un tiro en el borde de la oreja!

PIRLÓN

Los tiros que usted quiera en el borde de la oreja. No uno, sino veinte. (*Se yergue cuanto puede, levanta el pecho y mira fijamente al cañón del arma que le apunta, presentando blanco*).

LOBOS

Nada más que un tiritito. ¡Uno solo! En el borde de la oreja.

*TENEDY, toma rápidamente un candelero con una vela que Mordel acaba de encender, para alumbrar el bazar, y dice a Lobos, haciéndole alto con la otra mano.*

¡Espere usted! ¡Un momento! ¡La vela! ¡La vela! (*Coloca el candelero con la bujía encendida sobre la cabeza de Pirlón*).

EL COMISARIO Y MORDEL

¡Bravo!

*TENEDY, a Lobos.*

¡Apáguela usted, si puede!

CASTEBAS

¡No! ¡Cuidado, Mr. Tenedy!

LOBOS

¡A que la apago, Mr. Tenedy! ¡Del primer disparo!

TENEDY

¡En la pavesa! ¡En la misma pavesa!

LOBOS

¡En la misma pavesa, Mr. Tenedy! *(Una viva ansiedad cruza por todos los semblantes. El candelero tambalea sobre la cabeza de Pirlón, cuya embriaguez le impide permanecer quieto).*

CASTEBAS, *mientras que Lobos pone puntería.*

¡No, Pirlón! ¡No se deje usted!

PIRLÓN

¡No un tiro, sino cien! *(A Lobos).* ¡Apunten!... ¡Fuego!

LOBOS, *encañonando su arma a la pavesa de la vela.*

No se mueva... No se mueva... *(Los conterlulios se han quedado en silencio, inmóviles, con una sonrisa inexpresiva en las caras, mirando al candelero tambaleante. Un relámpago y una detonación atraviesan el aire y el bazar se hunde en la oscuridad. Silencio de muerte. Luego, una carcajada.*

VOCES

¡Chambón!... ¡Dónde está Pirlón!... *(Enciende la luz. Pirlón aparece de pie, en su mismo sitio, con una risa muda y lívida).*

TENEDY, *acercándose y examinándole.*

¿Nada, Pirlón? ¿No ha sido usted tocado?

PIRLÓN, *aparatoso*.

¡Un whisky por el herido! ¡Y una copa de champaña por el muerto!

LOBOS, *buscando el candelero y la vela por el suelo*.

He sentido que di al blanco. ¡A la misma llama, estoy seguro!

EL COMISARIO, *que ha encontrado el candelero y la vela*.

Aquí están. (*Todos acuden a ver los objetos*). ¡Ni trazas de la bala!

TENEDY, *atisbando por la cerradura de una puerta de la derecha*.

¡Creo que ya viene Rina! ¡Silencio! (*Todos callan*).

MORDEL, *bajo*.

¡Hay que quedarse quietos!

EL COMISARIO, *bajo*.

¡Hay que esconderse!

TENEDY

¡Detrás del mostrador!

CASTEBAS

¡Detrás de los barriles!

MORDEL

¡Oigo pasos!... (*Todos, menos Mordel, se han ocultado y guardan silencio. Mordel, haciendo como si estuviese solo, se da a arreglar botellas y copas en las casillas. Un canto indígena, agudo y doloroso, llega desde fuera. Después, unos pasos de hombre*).

PIRLÓN

Es el gendarme Quispe.

TODOS

¡Cállese! ¡Silencio! *(El canto y los pasos cruzan por delante de las puertas de la derecha y, ya cuando vuelven a alejarse, una voz de mujer se deja oír indistintamente, acercándose. Nuevos pasos).*

MORDEL

Ahora reconozco sus pasos...

PIRLÓN

Sus piernas, dirá usted. *(Tocan a la puerta).*

MORDEL

Adelante. ¿Quién es?

RINA, *por la derecha.*

Don Mordel, buenas noches.

MORDEL

Pasa. Te he hecho llamar porque me voy a Taque esta madrugada.

RINA

Así me ha dicho Novo.

MORDEL

Siéntate. Tenemos que hablar... *(Una repentina carcajada estalla en el bazar y los contertulios aparecen de golpe ante Rina).*

TODOS, *rodeándola.*

¡Rina! ¿Cómo estás? ¡Qué guapa estás!...

MORDEL, *a Rina, desternillándose de risa.*

¡Qué quieres! ¡Es la despedida! ¡Los amigos, el patrón!



EL COMISARIO

Mr. Tenedy, las copas están servidas. (*El comisario pasa una copa a Tenedy y otra a Rina*).

LOS DEMÁS, *tomando cada cual su copa.*

Tomemos por Rina. ¡Por ella, hasta verte, Cristo mío!

RINA, *abrumada.*

Gracias. Muchas gracias.

TENEDY, *a Castebas.*

Saque usted la guitarra. ¡Don Mordel!...

MORDEL

La guitarra, Mr. Tenedy, aquí está.

TODOS

¡Eso! ¡La guitarra! ¡Cante usted algo, Castebas! (*Castebas ha empezado a puntear la guitarra*).

LOBOS

¡Un momento, señores! Mr. Tenedy, el patrón, el gerente de la “Cotarca Corporation”, va a romper el baile...

TODOS

¡Muy bien! ¡Arriba, Mr. Tenedy! (*Tenedy da el brazo a Rina y la saca a bailar*) mientras Castebas ejecuta el preludio de una danza indígena, disponiéndose a cantar, acompañado, como segunda voz, por Lobos).

MORDEL, *a Tenedy, aparte, refiriéndose a Rina.*

¡Mr. Tenedy, un “tabacazo” y arreglado! ¡Ahora va usted a ver!

TENEDY, *palmeándole el hombro.*

Es usted una categoría, don Mordel.

## MORDEL

Por usted, Mr. Tenedy, no digo una sirvienta: ¡mi vida! (*Deciendo esto, prepara en una copa, cuidando de no ser visto por Rina, una mezcla misteriosa de varios licores y sustancias –el “tabacazo”– para hacerla beber a la criada. Castebas ha empezado a cantar, con gran refuerzo de palmas y de punteo de guitarra*).

PIRLÓN, *haciendo callar de pronto a los músicos.*

¡No! ¡Eso no! ¡“La rosa con el clavel”! Para Mr. Tenedy, ¡“La rosa con el clavel”! (*Recita*).

Ya salieron a bailar

¡ay, cómo no!

¡ay, señora, ay, cómo no!

¡La rosa con el clavel!...

MORDEL, *trayendo una copa a Tenedy y otra (el “tabacazo”) a Rina, que se han quedado parados, uno frente al otro, pañuelo en mano, por la interrupción de Pirlón.*

Mientras tanto, Mr. Tenedy, permítame usted que les sirva una copita... ¡De nuevo y acomodarse!... (*La guitarra empieza otro preludio y Mr. Tenedy y Rina beben. Luego, Castebas y Lobos rompen a cantar y Tenedy y Rina bailan, entre palmoteos y gritos sincopados*).

PIRLÓN, *a Mordel, siguiendo con ojos ávidos los movimientos de Rina, al bailar.*

¡Qué nuca más peluda! ¡Y las caderas! ¡Yegua de paso! (*Al llegar a la fuga de la danza) un ardor frenético se desencadena en torno al cuerpo de Rina. El comisario, Mordel, Pirlón y hasta Lobos y Castebas –que se ponen de pie, cantando y tocando– siguen a la joven con requiebros y zalemas. Pirlón arroja al suelo, a los pies de la pareja, todos los sombreros.*

*Rina, en quien el alcohol y la mezcla preparada por Mordel empiezan a hacer efectos fulminantes, después de consultar con los ojos a Mordel y de obtener de éste un signo tácito de permiso, se remanga el traje por delante hasta media pantorrilla y se lanza a un fogoso zapateo. Pirlón coge una copa de champaña y la rompe furiosamente contra el mostrador. Castebas pone fin a la fuga, con una gran queja romántica y apasionada. La pareja para entonces de golpe de bailar y Rina, sofocada y jadeante, vuelve a mirar a Mordel).*

TODOS

¡Bravo! ¡Formidable! ¡Hip, hop, hip, hurra!

MORDEL

¡Copa con su pareja! *(Vuelve a servir una copa a Tenedy y otra a Rina) que se han quedado el uno frente al otro, como antes de bailar, esperando la segunda vuelta o sea la repetición del baile).*

CASTEBAS

¡Viva, señores, Mr. Tenedy! *(Corean el viva y hacen de pie a Tenedy una gran ovación, mientras Rina no cesa de reír, sobreexcitada).*

TENEDY, *modesto.*

¡Es ella! ¡Es ella que me ha ganado!

RINA, *pendiente siempre de los ojos de Mordel.*

¡Usted, señor Tenedy! ¡Usted baila muy bien! *(Castebas preludia el segundo baile).*

PIRLÓN

¡A quién Dios se lo da, Mr. Tenedy, San Pedro se lo bendiga!

LOBOS

Rina, ¡abajo el pañolón!

PIRLÓN Y EL COMISARIO, *quitándole el pañolón a Rina.*

¡Los altos y los bajos, descubiertos! ¡Carne libre!

RINA, *mirando a Mordel*

¡No! ¡No! ¡No! (*Castebas canta, acompañado de Lobos y Tenedy y Rina rompen de nuevo a bailar.*)

PIRLÓN

Colacho, otra tanda de champaña. (*Tenedy, muy bebido, se acerca a Rina y la besa en el pecho, le pasa el pañuelo por el cuello y por los hombros y barre con él el suelo, persiguiendo los pies de Rina. Ésta comprende al fin que a Mordel no le contrarían estos modos. De aquí que, al llegar a la fuga, Rina, en un repentino y espontáneo acceso de entusiasmo, se descubre por delante el pañolón, lo coge por ambas puntas, a uno y otro lado de la cintura, y así se ciñe el talle, echando el busto hacia atrás y zapateando. Las exclamaciones de los hombres llegan entonces al paroxismo.*)

TODOS, *haciendo palmas, los ojos chispeantes, giran en torno de Rina.*

¡Ábrete! ¡Quiébrate! ¡Más!... ¡Más!... ¡Más!... (*Tenedy, vencido por Rina, tambaleando y acezando, la coge en sus brazos y la levanta en vilo, apretándola contra sí y colmándola de besos. Castebas y Lobos cesan de golpe de tocar y de cantar, el primero levanta la guitarra en alto y, abatiéndola furiosamente contra el borde del mostrador, va a romperla, cuando un disparo de revólver cruza el bazar. Los gritos redoblan.*)  
¡Bravo! ¡Cuarenta veces bravo!

CASTEBAS, *subido a una silla, dominando el barullo.*

¡Señores! Una palabra. ¡Una sola!... (*Todos callan. Solemne*)

*y trascendental*). ¡Señores!... Después de Dios, ¿qué es lo que más vale en el mundo?...

VARIOS

¡Mr. Tenedy! ¡Los Estados Unidos! ¡La “Cotarca Corporation”!

CASTEBAS, *volviendo a dominar el barullo.*

¡No, señores! ¡No! Después de Dios, ¡el Sexo!... (*Rina, zafándose de los brazos de Tenedy, corre a Mordel, como buscando protección*).

TENEDY, *a los músicos.*

Ahora, una canción del alma.

PIRLÓN

“Ya me voy a una tierra lejana...”

LOBOS

¿“La maldición”? O “¡Ay, qué lejos me lleva el destino!”

CASTEBAS

“Aún la nieve se deshace...” (*Preludio de canción en su guitarra*).

MORDEL, *trayendo a Rina por el brazo hacia Tenedy.*

Ven aquí. Vamos donde Mr. Tenedy.

TENEDY, *cogiendo a Rina entre sus brazos.*

¡Déjela usted! ¡Déjela usted a ella sola! (*Rina, riendo nerviosamente, trata de eludir los brazos de Tenedy*).

MORDEL, *severo.*

¡Rina! ¡Cómo! ¿No respetas al patrón? (*Rina, no obstante, se evade de los brazos de Tenedy y, ya muy bebida, evoluciona*

*por la tienda, los cabellos desgreñados, sin pañolón, riendo incontinentemente).*

RINA, *que ya no consulta las miradas de Mordel.*  
¡Nada de cantos tristes! ¡Otro baile! Señor Tenedy, ¿otro baile?

TENEDY  
¡Alto, señores! ¡Otro baile! (*Tenedy toma a Rina por el talle y, ciñéndola contra sí, la pasea, disponiéndose a bailar, mientras Castebas cambia el punteo de su guitarra. Palmo-teo general y requiebros a la moza.*)

RINA, *a los músicos.*  
“¡Al pie de la tumba muere!”

LOBOS, *a Castebas.*  
“Un corazón de madera me voy a mandar hacer”.

CASTEBAS  
No. “El río vuelve a su cauce”. (*Cantan. Tenedy y Rina se lanzan a bailar, en medio de un vocerío delirante. Al venir la fuga, Mordel le desliza algo al oído a Rina.*)

RINA, *volviéndose bruscamente a Mordel y cesando de bailar.*  
¡Don Mordel!... ¿Yo?... (*Rina se echa a llorar.*)

VARIOS  
¿Qué ocurre? ¿Qué ha pasado?

MORDEL, *riendo.*  
Las copitas. Déjenla que se desahogue.

RINA, *llorando.*  
¿Por qué?... Pero, ¿por qué?

TENEDY, *tomándola del brazo.*

Rina, no haga usted caso. Bebamos una copa. A ver, don Mordel, un whisky.

TODOS

¡Cien whiskys por ella! ¡Y otro baile! “Al pie de la tumba muere”. (*Castebas toca en su guitarra una danza lenta e infinitamente dolorosa, y Rina permanece inclinada, con el rostro oculto entre las manos.*)

EL COMISARIO

Rina, no llores. Ponte alegre.

RINA

Yo soy una pobre desgraciada y nada más. Ustedes son unos caballeros. Pero ¡qué se hará!...

CASTEBAS, *recitando y tocando su guitarra.*

Yo he venido a tener gusto,  
no he venido a tener pena...  
Si se acaba, que se acabe,  
que se acabe en hora buena...

RINA

No, señor Castebas. Danza, no. Ahora, una canción, si a usted le parece bien. Porque ahora me acuerdo... En fin, como dice ese verso: “Mi corazón está triste: tiene ganas de llorar...”

TENEDY

Hay que darle gusto. Una canción. (*Castebas preludia una canción.*)

RINA

Don Mordel, hágame usted el favor de venir a mi lado.

MORDEL, *acudiendo.*

¿Qué tienes? ¿Qué deseas? (*Pirlón se queda dormido en una silla.*)

LOS DEMÁS, *en torno a la guitarra.*

“Un día te acordarás...” No. “La maldición”. No. “Aún la nieve se deshace”.

RINA, *a Mordel.*

¿Quién es usted para mí, don Mordel? Yo sólo soy una pobre y nada más... (*La canción comienza y la tertulia escucha en silencio. Al morir el canto, Rina entona, sola, un baile, que Castebas se apresura a acompañar con su guitarra y los demás con palmas. La muchacha se echa una punta del pañolón al hombro y, las manos a la cintura, zapatea, sola. De pronto, da un traspie y Tenedy la sostiene.*)

MORDEL, *a Tenedy, aparte.*

Ya está. Ya está en su punto. (*El canto y la guitarra cesan poco a poco. Hay un momento de cansancio o de lasitud en el bazar. Castebas se rinde de sueño contra el borde del mostrador, otros permanecen sentados, mirando en el vacío, silenciosos.*)

RINA, *a quien Tenedy ha hecho sentar, recita o canta.*

“¡Ay, me voy, me voy y ya no he de volver, palomita!...”

MORDEL, *como a una ciega.*

¿Ves, Rina? Aquí está Mr. Tenedy. Mira: aquí está el patrón...

RINA, *al oír el nombre de Tenedy, calla y le besa humildemente la mano.*

¡Patrón! Su pobre esclava...



CÉSAR VALLEJO

MORDEL

Mr. Tenedy va a encargarse de ti, mientras mi ausencia.  
¿Me oyes?

RINA, *maquinalmente*.

Sí... Muy bien...

MORDEL

Él verá por ti. Él hará mis veces en todo y para todo.

RINA, *la voz arrastrada y cerrando los ojos*.

Sí... Muy bien...

MORDEL, *a Rina*.

Besa a Mr. Tenedy. Aquí lo tienes. ¡Anda!

RINA

No. Eso... no.

MORDEL, *irritado*.

¡Cómo! ¿No le besas? ¿No cumples lo que te ordeno?

RINA, *canturreando*.

“Porque un amor verdadero... al pie de la tumba muere”.

LOBOS, *desde un rincón*.

¡Qué barriga! ¡Un corazón!... *(Rina alza de pronto la cabeza y clava unos ojos de asombro en Tenedy y, de uno en uno, en el comisario, en Lobos y en Mordel. Luego, se pone de pie, agarrándose del mostrador para no caer. Mordel la toma de un brazo y la conduce, paso a paso, a la trastienda)*.

RINA

Don Mordel, ¿adónde vamos?

MORDEL

Ven, ven. Necesitas dormir. Camina.

RINA

Sí... Me parece que camino... *(Al entrar en la oscuridad de la trastienda, se agarra a las solapas de Mordel. ¡Don Mordel, tengo miedo! ¿Dónde estamos?)*

MORDEL

No tengas miedo. Aquí estoy a tu lado. *(Ambos desaparecen. Los demás siguen sentados. Pausa).*

EL COMISARIO, *yendo por una de las puertas que dan a la calle.*

Con permiso de ustedes. Regreso. *(Vase).*

LOBOS, *siguiéndole.*

Le acompaño, comisario. Regresamos, *(Vase).*

TENEDY

Los espero. *(Pausa. Tenedy tiene el oído pendiente de la trastienda, impaciente. Mordel vuelve, solo).* ¿Se durmió?

MORDEL, *observando ansiosamente a Tenedy.*

Sí. Profundamente, Mr. Tenedy. ¿Dónde están los demás?

TENEDY

Vuelven en seguida. Han ido un momento afuera. Sírvanos usted algo más de beber. ¿Qué hora es?

MORDEL, *llenando las copas.*

Serán las tres y media, Mr. Tenedy. *(Una gran nerviosidad posee a ambos hombres).*

TENEDY, *que ha consultado su reloj.*

No. Algo más. Las cuatro, menos cinco. En fin... *(Bajo).* Volviendo a lo de su viaje, don Mordel, el embajador norteamericano, accionista de nuestro sindicato, es un hombre excelente. Hay que consultarle siempre. En cuanto a lo

demás, el general Otuna lo pondrá a usted al corriente de todos los detalles.

MORDEL, *pensando en otra cosa, bajo.*

Perfectamente, Mr. Tenedy

TENEDY, *pensando, él también, en otra cosa.*

Con un par de meses en la capital, al lado del señor Otuna, tiene usted tiempo suficiente para ponerse al tanto de la vida política y para adiestrarse, con la colaboración de los amigos, en las maniobras y en la jerga revolucionaria. (*Mira y escucha disimuladamente a la trastienda, observado, a su turno, no menos disimuladamente, por Mordel.*)

MORDEL

Perfectamente, Mr. Tenedy.

TENEDY

Por lo demás, el general Otuna le pondrá a usted en contacto con el engranaje íntimo de nuestra sede central...

MORDEL, *tímidamente, en un supremo esfuerzo.*

Permítame usted, Mr. Tenedy, por última vez: ¿es materialmente imposible que Acidal me reemplace?

TENEDY, *vivamente contrariado.*

Don Mordel, perdemos tiempo. Vuelvo a repetirle a usted...

MORDEL, *inmediatamente, arredrado.*

Está bien, Mr. Tenedy. Se hará como usted lo ordena.

TENEDY

Usted nos es indispensable en la presidencia, don Mordel. A usted no se le oculta, me parece, que en la intervención de los Estados Unidos en la política de su país, "Colacho

Hermanos” están tan interesados como la “Cotarca Corporation”.

MORDEL

Así lo entiendo, Mr. Tenedy.

TENEDY

¡Ahí regresan!... (*Vuelven por la derecha el comisario y Lobos*).

EL COMISARIO

Hemos pasado una noche encantadora, Mr. Tenedy.

MORDEL, *hosco sin poderlo disimular*.

Mr. Tenedy nos ha honrado con su presencia.

TENEDY

Amigos míos, el gusto ha sido para mí. (*Para de pronto el oído a la calle*). ¡Oigo voces de mujer, o me parece! (*Los demás paran también el oído. Toda la escena que sigue pasa en voz baja*).

TENEDY

Han dicho: “Rina”. ¿No será alguna amiga que la busca? (*De repente*). ¡Apaguen la luz!... (*Mordel apaga la luz y el bazar se queda a oscuras*).

VOZ DE LOBOS

Nadie.

VOZ DEL COMISARIO

¡Cállese! (*Silencio*).

VOZ DE MORDEL

Voy a despertarla, para que se marche con Novo a su casa.

VOZ DE TENEDY

No. Espérese usted. Más tarde. Mejor es quedarse a oscuras un momento.

VOZ DE LOBOS

Hay que bajar la voz... (*Pausa*).

VOZ DE MORDEL, *impaciente*.

Voy a despertarla. Son más de las cuatro...

VOZ DE TENEDY

No. Le digo a usted que más tarde. Hay que ser prudentes...

VOZ DE MORDEL

Es que tengo que marcharme, Mr. Tenedy. Ya es tarde.

VOZ DE TENEDY, *dura*.

¡Oh, don Mordel, no se haga usted el tonto!... (*Nuevo silencio. Luego, alguien camina quedamente en el bazar: los pasos se pierden en la trastienda. Un gruñido ahogado de Mordel. Lobos toca en la guitarra una canción a la sordina, que durará toda la escena que sigue. De momento en momento, el fuego de un cigarrillo*).

VOZ DE MORDEL, *baja, refunfuñando*.

¡Claro! ¡Unos imbéciles!

VOZ DEL COMISARIO

¿Quiénes, don Mordel? ¿Quiénes son unos imbéciles?

VOZ DE MORDEL

¡Unos estúpidos! ¡Los dos! ¡Unos borricos! (*Se le siente ir y venir, trinando de furor*).

VOZ DE CASTEBAS, *despertándose a medias*.

¡Qué! ¡Qué ruido es ése! ¡Don Mordel! ¡Lobos! ¿Dónde estamos?

VOZ DEL COMISARIO

¡Chut! Usted, a seguir durmiendo.

VOZ DE CASTEBAS

¿Quién está adentro con Rina?

VOZ DEL COMISARIO

¡Silencio! Rina ya se marchó.

VOZ DE CASTEBAS

¿Dónde está Mr. Tenedy?

VOZ DEL COMISARIO

Acaba de marcharse.

VOZ DE CASTEBAS

¿Y Pirlón?

VOZ DEL COMISARIO

Está durmiendo entre los barriles.

VOZ DE MORDEL, *siempre hablando consigo mismo.*

¡Naturalmente! ¡Unos borricos! ¡Bien merecido!

VOZ DE CASTEBAS, *dando unos pasos en dirección de la trastienda.*

¡Rina está adentro con uno!

VOCES DEL COMISARIO y DE MORDEL, *impidiendo a Castebas avanzar.*

¿Dónde va usted? ¡Pelmazo!

VOZ DE CASTEBAS

Quiero ver quién está ahí...

VOZ DEL COMISARIO, *que ha cogido a Castebas por las solapas.*

¡Borracho! ¡Cállese!

VOZ DE CASTEBAS, *airada*.  
¡Cómo! ¿A mí? ¿Estrangularme a mí?

VOZ DE LOBOS, *que cesa de tocar, dando el  
alarma*.  
¡Ahí viene gente! ¡Silencio! (*Castebas da un tirón y avanza  
resueltamente hacia la trastienda. Una gran bofetada resue-  
na en la oscuridad, seguida de un forcejeo convulsivo. Al-  
guien cae pesadamente al suelo; suena un disparo. Una de las  
puertas exteriores se abre y se cierra violentamente*).

VOZ DE PIRLÓN, *despertándose, aterrado*.  
¿Quién? ¿Qué pasa? ¿Dónde? (*Vase detrás del que acaba de  
partir. Largo silencio. Luz brusca de amanecer en el bazar.  
Tenedy y Mordel aparecen, solos, con aire grave de negocios*).

TENEDY, *estrechando la mano a Mordel*.  
Buen viaje, don Mordel. Tenga usted fe. Mucha seguridad  
en usted mismo y en la causa. Hasta la vista.

MORDEL  
Hasta la vista, Mr. Tenedy. Salimos juntos. Mi caballo me  
espera. (*Tenedy vase por la derecha, seguido de Mordel. Las  
puertas exteriores del bazar se cierran ruidosamente*).

FIN DEL ACTO SEGUNDO

## ACTO TERCERO

### CUADRO QUINTO

*En la capital de la república. Media noche, en la casa política de los hermanos Colacho.*

*Despacho lujoso. Dos puertas cerradas, una al fondo, otra a la derecha. En el muro del fondo, dos ventanas cerradas.*

*Mordel y Acidal Colacho, asistidos de sus secretarios Llave y Trozo, aparecen presas de una gran efervescencia. Los cuatro están vestidos con elegancia extrema y melindrosa.*

LLAVE

Una vez, entré a casa del senador francés Félix Potin, en París. ¡Qué montaña de libros! ¿Y saben ustedes quién es Félix Potin? Un industrial enriquecido con bazares, que, hace siete años, cuando estuve en Europa, era tan popular y admirado en París como el propio Presidente de la República. Y todo, naturalmente, por ser rico, pero también por haber leído muchos libros.

ACIDAL

¡Formidable!

TROZO

Y es que hay que convencerse: sin leer libros, es imposible



entrar en la política y, menos aun, ser Presidente de la República.

MORDEL, *contrariado*.

¡Es una broma! ¿Qué se puede hacer? ¡A estas horas!

ACIDAL

¡Hay que ensayar! ¡Ensayar mucho! ¡Día y noche! ¡Sin descanso! Es el único camino que queda.

TROZO

Es lo que yo digo. Usted, sobre todo, don Mordel, necesita usted ensayarse más. Las maneras, las palabras, todo. Es lo que también opina el general Otuna.

LLAVE

Sería bueno no decir, por ningún motivo, las palabras que no hemos estudiado. A veces, una palabra, dicha así, sin detenerse a saber lo que ella significa exactamente...

ACIDAL

Puede echar a perder a un hombre para siempre.

MORDEL

Lo comprendo. Sobre todo en política.

LLAVE

Por eso, don Mordel, ¡mucho cuidado! Cuando quiera usted decir una palabra cuyo significado exacto ignora usted, pronúnciela usted: ¡no importa! Pero pronúnciela enredándola con otras palabras o atropellando las sílabas...

TROZO

Como quien no hace la cosa.

LLAVE

Y siga usted diciendo otras y otras palabras más, a fin de que no se note la palabra mal dicha o mal venida...

MORDEL

Sí. Como el otro día, con la palabra “ético”. Ya lo sé.

ACIDAL

Creo, sin embargo, que debes seguir, en las primeras semanas de tu gobierno, leyendo, por lo menos, mucho periódico y los discursos de las Cámaras.

MORDEL

He repasado toda la noche en el diccionario las palabras y frases revolucionarias...

ACIDAL

Luego, ten confianza en ti mismo, en tu persona...

TROZO y LLAVE

Es lo principal.

ACIDAL

Tienes, a no dudarlo, cabeza de caudillo. Esta mañana, con los dos diputados, cuando te hablaban y hacías con la cabeza (*hace movimientos negativos con la cabeza*), estabas realmente imponente. ¿Se fijó usted, Trozo? Tenías una serenidad verdaderamente de patricio.

LLAVE, *a Mordel*.

¿Le oye usted a su hermano qué bien habla?

MORDEL

¡Estupendo! Habla muy bien.

TROZO

Debido a los estudios que hemos hecho en Taque, años y años.

LLAVE

Don Mordel, por última vez, enumere usted, a la ligera, pero

como si estuviese usted ya en el palacio presidencial, ante los coroneles y los generales, los principales males de que sufre el país bajo la dictadura de Palurdo.

TROZO

¡Mucho énfasis! ¡Aplomo! ¡Luz vibrante en la mirada! Hable usted fuerte, diga usted lo que dijese.

MORDEL, *de pie, se ensaya.*

¡Los derechos, conculcados; el tesoro fiscal, en bancarrota; la moneda, depreciada; las industrias, paralizadas; ventarrones de odio, soplando de los cuatro puntos cardinales!... Además, si por casualidad me equivocase, pueden creer que es defecto de la lengua...

TROZO y LLAVE

Desde luego. Siga usted.

MORDEL

¡Ventarrones de odio soplando de los cuatro puntos cardinales del país! Y, señores, doloroso es confesarlo: ¡no ha habido un hombre, uno solo, que levantara su voz en defensa del bienestar y de la paz sociales!... (*Tocan a la puerta del foro*).

ACIDAL

Entre.

PANCHO, *del personal doméstico de los Colacho, por el foro.*

Señor, el teniente Del Millar.

ACIDAL

Que espere. Hazle pasar a la otra pieza.

PANCHO, *vase.*

Muy bien, señor.

TROZO, *consultando la hora y cerrando bien la puerta.*

¡Avancemos! La una menos veinticinco.

ACIDAL

Ensayemos las audiencias.

LLAVE

Sí. Vamos a lo de las audiencias...

MORDEL

Espérense. Hay que ver primero a Del Millar. Luego continuaremos. (*Toca un timbre*).

ACIDAL

Sí. Es mejor. Que entre Del Millar. (*Entra Pancho por el foro*).

MORDEL

Puede pasar el teniente Del Millar.

PANCHO, *vase*.

Muy bien, señor.

MORDEL, *a Trozo*.

¿Es gente decente, este Del Millar? ¿Podemos confiar de él?

TROZO

Un caballero, don Mordel.

LLAVE

Es nada menos que descendiente del mariscal Fernando del Millar, conde de Mosqueta y presidente que fue de la República. (*Vuelve Pancho e introduce al teniente Del Millar*).

DEL MILLAR, *saludando militarmente*.

Señores, buenas noches. (*Pancho base, cerrando la puerta del foro*).

MORDEL

Pase usted, teniente Del Millar. Le esperábamos. Siéntese.

DEL MILLAR

Muchas gracias, señor Colacho.

ACIDAL

¿Tal vez le han visto entrar a la casa?

DEL MILLAR

No lo creo. No nos ha visto nadie.

TROZO, *a Mordel.*

Señor Colacho, al teniente Del Millar le hemos hablado del movimiento revolucionario y le hemos hecho ver la necesidad que tenemos de que nos ayude, como patriota y buen soldado que es. Se trata de que el teniente Del Millar, a la hora en que el general Otuna ataque el palacio de Gobierno, se encargue, él, del general Tequila... Quiero decir que, como ayudante que es el teniente Del Millar del general Tequila, se encargue... se encargue de...

LLAVE

Que lo suprima. Eso es. Hablemos categóricamente. El teniente quedó en darnos su respuesta en presencia de usted, y ahora...

ACIDAL

¿Qué dice usted, teniente Del Millar? ¿Lo ha reflexionado usted?

DEL MILLAR, *tras una corta reflexión.*

Señores, díganme ustedes; ¿qué es lo que se propone hacer la revolución, en definitiva? Yo no soy sino militar y, como tal, poco versado en cuestiones políticas...

ACIDAL

Teniente Del Millar, usted está al corriente de que el país padece, desde hace años, los rigores de la tiranía. Ahora bien, un gran número de ciudadanos se propone derribarla por la fuerza. El golpe está preparado. Tenemos varios batallones con nosotros...

LLAVE

Muchos generales y coroneles...

TROZO

Dinero suficiente...

MORDEL

El apoyo entusiasta del pueblo...

ACIDAL

Pero resulta que el general Tequila es, como usted lo sabe, uno de los esbirros más sanguinarios de la tiranía, y, mientras él esté vivo, toda tentativa para echar abajo al tirano será impotente y está llamada a fracasar.

MORDEL

Teniente Del Millar, su deber de usted es ponerse del lado del pueblo, que gime bajo las garras ortodoxas (*consulta la palabra de soslayo a sus secretarios*) del dictador Palurdo...

TROZO

¿Qué objeta usted, teniente? ¿Convenido? (*Del Millar está agachado y no responde*).

MORDEL, *creyendo el momento llegado de hablar bien.*

Su abuelo, el mariscal Del Millar, fue uno de los próceres de la Independencia. Los Millares (*miradas de soslayo a sus secretarios*) dieron vida a la patria; los Millares deben también

salvada de una de las tiranías más perínclitas de América. (*Llave y Trozo intentan decir algo*). ¡Teniente Del Millar, de familia de leyenda, cumpla usted su deber de militar y de patriota!

LLAVE

¡Qué quiere usted, teniente! Por desgracia, las grandes revoluciones exigen, a veces, efusión de sangre.

ACIDAL

Comprenda usted bien, teniente, que si Tequila sale al combate, la revolución costará la vida a centenares de personas.

MORDEL

En cambio, si Tequila no sale, la toma del palacio nacional será casi pacífica, muy fácil.

ACIDAL

La muerte de un pretoriano como Tequila impediría la muerte de muchos ciudadanos...

MORDEL, *enfático*.

Teniente Del Millar, usted, mejor que nadie, sabe que los destinos de los pueblos, como los de los individuos, son heraldos bifrontes e inmortales. (*Trozo y Llave intentan decir algo*). ¿Qué es la patria, teniente? ¿Cuáles son las rutas épicas que guiaron al país, desde su bicolor romanticismo, hasta la actual tiranía? (*Acidal, Trozo y Llave intentan hablar*). ¿Cuáles son esas rutas, Del Millar?

ACIDAL

A ver, teniente, diga usted: ¿cuáles?

MORDEL, *con una santa ira*.

¡Desventurado pueblo! Ya puedo seguir predicando años y siglos: ¡nadie habrá quien me comprenda plenamente! ¡Na-

die! (*Se vuelve a sus secretarios. Paseándose*). ¡Y, mientras tanto, la imagen de la nación sigue, como Cristo, sudando sangre! (*Llave y Trozo dan muestras de extraño malestar*). ¡El dictador, con sus manos impúberes...!

ACIDAL

¡Tintas en la sangre de sus víctimas!

MORDEL

... le sigue arrancando el peplo refulgente, la corona y el bendito cenotafio

ACIDAL

¡Y todo, porque hay hombres que se niegan a cumplir con su deber!

LLAVE

¡Es para morir de pena!

TROZO

¡Es para morir de pena y de vergüenza!

MORDEL, *después de consultarse con sus secretarios.*

Teniente Del Millar, con su silencio épico y tenaz, está usted, bien lo vemos, diciéndonos claramente que no se adhiere usted a la revolución. (*Amenazador*). ¡Está muy bien! ¡Perfectamente! ¡Si mañana caen las columnas de la patria, por obra de los cobardes que, como usted, no quieren secundarnos para echar por tierra la augusta tiranía, yo los acusaré y pediré castigo para ellos, a la sombra del trofeo de Bolívar! (*Busca los ojos de sus secretarios*).

ACIDAL

Y entonces, ¡ay de usted, teniente! ¡Ay de los culpables!



DEL MILLAR

Señores, pueden ustedes contar con mi concurso. Estoy dispuesto a dar mi vida por la patria. (*Se levanta para irse*).

MORDEL

¡Muy bien, teniente Del Millar! Lo felicito.

ACIDAL, TROZO, LLAVE

¡Magnífico, teniente! ¡Así me gusta! ¡Del Millar había de ser! (*Todos le estrechan la mano*).

MORDEL

Y conste, teniente, que no es traición lo que va usted a cometer con su general. ¡No! ¡Es, más bien, un plinto sacratísimo! ¡In partibus in fidelius!

ACIDAL, TROZO, LLAVE

¡Naturalmente! ¡Qué duda cabe! ¡Es claro como la luz!

DEL MILLAR

Me vuelvo, señores, a mi cuartel, y espero...

MORDEL, *volviendo a estrecharle la mano*.

Bueno, teniente. Es usted un bravo. Será usted capitán. (*Toca un timbre*). Y ni una palabra más. Volveremos, otro día, a llamarle, para darle las debidas instrucciones.

DEL MILLAR

A la hora que usted guste, señor Colacho. (*Entra Pancho por el foro*)

ACIDAL

Pancho, conduce al señor Del Millar hasta la puerta de la calle, y que nadie vaya a verle salir.

PANCHO

Muy bien, señor.

DEL MILLAR, *militarmente*.

Buenas noches, señores. (*Vase por el foro, precedido de Pancho*).

ACIDAL, *cerrando bien la puerta*.

¡Vaya, hombre! Esto va por buen camino. Todo se allana.

MORDEL

Ahora, mis amigos, volvamos a lo de las audiencias.

TROZO

Sí, sí. Démonos prisa. Yo soy un embajador. Entro. (*Figura que entra por el foro*). Saludo...

LLAVE

¡Un instante! Las cosas, por orden. Yo soy el ayudante del presidente, que introduce las visitas. Desde la puerta, (*escenificando, desde la puerta del foro*) anuncio: (*figurando el ayudante*) Su excelencia, el embajador de la República Cundiana... Luego, me retiro...

ACIDAL

Yo soy el secretario presidencial y, al anuncio de la visita, me marcho por otra puerta. (*Figura que vase por la puerta de la derecha. Llave y Acidal se arrinconan, el primero del lado de la puerta del foro y el segundo, del lado de la puerta de la derecha, simulando haberse retirado del despacho*).

TROZO, *en el papel de embajador de la República Cundiana, figurando que entra por el foro*.

Excelentísimo señor, buenas tardes.

MORDEL, *en el papel de Presidente de la República, de pie ante su despacho*.

¡Encantado, señor Doll! ¿Cómo está usted? (*Las manos*).

EL EMBAJADOR

Muy amable, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

Moléstese usted en tomar asiento.

EL EMBAJADOR

Muy agradecido de haber sido recibido, a pesar de ser hoy día domingo, excelentísimo señor. Voy a ser breve...

EL PRESIDENTE, *adelantándose*.

Sus egipcios, señor Doll, salieron de Alejandría hace diez días, según cálculos aproximados del Jefe del Protocolo... (*Hablando con Mordel*). ¿Es así que se puede decir?

ACIDAL y LLAVE

Sí, sí. Está muy bien.

EL PRESIDENTE, *al embajador*.

A la fecha, deben de estar en Nueva York. Esperamos aviso cablegráfico de nuestro ministro en Inglaterra.

EL EMBAJADOR, *rectificando cortésmente*.

En los Estados Unidos, excelentísimo señor...

EL PRESIDENTE

Digo... Sí. En los Estados Unidos. Tiene usted razón...

LLAVE, *a Mordel*.

¡Un momento! La geografía es muy importante, don Mordel. Tiene usted que estudiarla un poco más.

MORDEL

Bueno. Conforme. Continuemos.

EL EMBAJADOR, *retirándose*.

Infinitamente agradecido, excelentísimo señor, por tanta gentileza. No quiero retenerlo por más tiempo.

LLAVE, *bajo, a Acidal.*

Indudablemente, las visitas van mejor que los discursos.

EL EMBAJADOR, *estrechándole la mano al presidente.*

Buenas noches, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

¿Tiene usted noticias de su país?

EL EMBAJADOR

Sin novedad, excelentísimo señor. Los movimientos revolucionarios se suceden normalmente. La salud del presidente, inalterable.

EL PRESIDENTE

¡Cuánto me alegro! Mis respetos a la señora, señor Doll.

EL EMBAJADOR

Gracias, excelentísimo señor. Hasta muy pronto. (*Trozo figura que vase por el foro*).

LLAVE

Está magnífico. Nada que corregir.

MORDEL

No he terminado. (*Figura que toca un timbre*). Llamo ahora al secretario. (*A Acidal*). Tú... (*El secretario figura que acude por la derecha*).

MORDEL, *presidente.*

Secretario, dígame usted: ¿por qué los egipcios han de tener que pasar por Nueva York? ¿Usted no se equivoca?

ACIDAL, *en el papel de secretario.*

Por París, excelentísimo señor. (*Hablando como Acidal*). ¡Vamos! En efecto, dijiste mal al decir que pasaban por Nueva York...

MORDEL

Ya lo sé. Pero, supongamos que me hubiese yo equivocado. Yo preguntaría entonces a mi secretario: (*hablando como presidente*) Dígame usted, secretario: ¿por qué los egipcios han de tener que pasar por Nueva York? ¿Usted no se equivoca?

EL SECRETARIO

Por París, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE, *rectificándose*.

¡Ah, bueno! Por París. ¿Por qué tienen que pasar por París?

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, me parece que es por razones modernistas o algo semejante. París da a las cosas más antiguas, como los egipcios, un sello moderno...

TROZO

Muy bien. Está perfecto.

EL SECRETARIO

En América Latina no se fuma sino lo que pasa por París. Sucede en esto del tabaco, lo que sucede con las modas.

EL PRESIDENTE

¡Hum!... Y, si en vez de pasar por París, pasasen los egipcios por Nueva York, ¿qué ocurriría, secretario?

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, en esto de modernismo, como usted sabe, mucho está cambiando últimamente, no sólo en América, sino en el mundo entero. Después de la guerra, Nueva York está rivalizando ventajosamente con París...

LLAVE

¡Estupendo! No hay nada que corregir.

EL SECRETARIO

Si París es muy moderno, Nueva York es archimodernísima.

EL PRESIDENTE, *regocijado*.

Yo confundí París con Nueva York. Pero el embajador, apenas le hablé de Nueva York, se puso contentísimo. A tal punto, que se fue olvidando, de puro gusto, sus sábanas. ¿Qué se sabe de sus sábanas? (*Agobiado*). ¡Qué hombre!

ACIDAL, *hablando como Acidal*.

Un momento. Creo que esto de las sábanas no hay que ensayarlo, porque el caso es tan tonto que no ha de presentarse. El presidente no puede ocuparse de la cama de un embajador. Esto me parece inútil. Es perder el tiempo.

TROZO

Don Acidal, yo le aseguro a usted que el presidente se ocupa de todos estos menesteres. A mí me consta, porque me lo ha contado Ruga, que fue secretario del presidente Sobatenga.

MORDEL, *impaciente*.

No discutamos. Nada se pierde con consagrar cuatro palabras a las sábanas. Sigamos. ¡Por favor! (*Todos vuelven a sus papeles y a sus puestos. Mordel, hablando como presidente, al secretario*). ¿Qué se sabe de sus sábanas? (*Agobiado*). ¡Qué hombre!

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, nuestro ministro en París debe de haber recibido recién el pedido. No se puede obrar más rápido.

EL PRESIDENTE, *exasperado*.

No me tome usted más citas con Doll. ¡Por ninguna causa! ¡Cualesquiera que sean el día y la hora en que pretenda verme!

EL SECRETARIO

Bien, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

Lo mismo haga usted con el embajador de... ¿Cuál es ese diplomático que solicitaba dos capitanes para hacer la sopa de sus perros?

EL SECRETARIO

El embajador de los Estados Unidos, excelentísimo señor.

LLAVE

El que, más bien, ha de pedir esos capitanes, será el ministro de Inglaterra, que tiene muchos galgos. Pero...

ACIDAL

¡Oh, señor! ¡Señor! El ministro inglés sólo podrá pedirle al actual presidente, porque es Inglaterra la que le sostiene en el poder. ¡A nosotros, no! Nosotros se los daremos solamente al embajador de los Estados Unidos.

MORDEL

Bien, bien. No hay para qué enfadarse. ¡Adelante! (*Todo presidencial, a su secretario, sorprendido*). ¡Cómo! ¿Era el embajador norteamericano? (*Iracundo*). ¡Y apuesto que el ministro de la Guerra, de puro zafio que es, no ha accedido aún a su pedido! Hágame usted llamar en el acto al general Balocha.

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, el ministro de la Guerra, el mismo día en que vino el embajador al palacio, le envió los dos capitanes solicitados. Dos capitanes, de los buenos, de la Escuela Militar, candidatos a sargentos mayores.

EL PRESIDENTE

¿Seguro?

EL SECRETARIO

Seguro, excelentísimo señor

EL PRESIDENTE

Prepáreme usted un discurso para recibir, esta noche, la medalla de los “Héroes de Solcos”. Un discurso mediano, regular. Tome usted un poco de Roosevelt. Es más patriota que Lebrun.

EL SECRETARIO

Bien, excelentísimo señor

ROZO y LLAVE

¡Irreprochable! ¡Basta!

MORDEL, *hablando como Mordel.*

Un momento. (*Figura que toca un timbre. Al secretario, como presidente*). No ponga usted muchas veces “conciencia nacional”, que parece que ya no está de moda. (*Hablando como Mordel*). Llamo al ayudante. (*A Llave*). Usted...

LLAVE, *en el papel de ayudante, figurando que entra por el foro.*

Excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

El presidente del Congreso. (*A Trozo, hablando como Mordel*). Usted es el presidente del Congreso. (*El ayudante vase. El presidente, en un sobresalto, al secretario*). Secretario, es entendido que el embajador norteamericano sí que puede, como siempre, pasar a verme cuando quiera. No confunda usted las cosas.



CÉSAR VALLEJO

EL SECRETARIO

Perfectamente, excelentísimo señor.

EL AYUDANTE, *desde la puerta del foro,*  
*anuncia.*

El señor presidente del Congreso. (*Figura que se retira.*)

TROZO, *en el papel de presidente del Congreso,*  
*figura que entra.*

Buenas tardes, excelentísimo señor. (*El secretario simula que se va por la derecha.*)

EL PRESIDENTE

Adelante, general.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Seré breve. Una pequeña dificultad...

EL PRESIDENTE

¿De qué se trata? ¿Los botones?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Exactamente, excelentísimo señor... (*Trozo hablando como Trozo, a Mordel.*) ¿Qué botones?...

ACIDAL y LLAVE, *desde sus respectivos rincones.*

¡Chut! ¡Silencio!

EL PRESIDENTE

He leído en la prensa ese debate...

LLAVE

¡Eso es! Ese debate.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

¡Un escándalo mayúsculo, excelentísimo señor! (*Hablando como Trozo y reflexionando.*) ¿Los botones? ¿Los botones?...

LLAVE

¡Botones de lo que sea! Siga usted.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Inmediatamente dispuse lo necesario... Inmediatamente dispuse lo necesario... para que ningún periódico publicase el debate sino suprimiendo las pruebas y documentos presentados por los diputados de la oposición...

EL PRESIDENTE

¿Ugarte y Chumpitaz?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Los de siempre. ¡Cómo lamento la complacencia!...

EL PRESIDENTE

General, dice el adagio: cría cuervos, que te sacarán los ojos.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

La culpa, en realidad, es mía. Usted no quiso apoyarlos en las elecciones y yo me empeñé en darles a cada uno un gobernador y fondos para los gastos electorales. Pero, excelentísimo señor, yo nunca supuse que, un día, se volviesen contra el régimen que les hizo elegir, para hablar (*sarcástico*) de “honradez”, de “erario público” y otras zarandajas.

EL PRESIDENTE

General, ¿qué opina usted de una pequeña temporada, de unos seis meses, para Ugarte y Chumpitaz, en la Isla de los Cóndores?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Como usted disponga, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE, *haciendo como que toca un timbre.*

Arreglado, general. Ahora mismo.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

El mal ejemplo cunde. Mañana, otros diputados se creerán también autorizados a hablar de “libertad” y de “democracia”...

EL PRESIDENTE

En plena Cámara de Diputados. ¡Infecto! (*Llave, ayudante del presidente, figura que entra*). Transmita usted inmediatamente al prefecto de policía la orden de detener ipso facto...

ACIDAL

¡Muy bien, muy bien!

EL PRESIDENTE

...a los diputados Ugarte y Chumpitaz y de dar cuenta de ello al ministro de la Gobernación. (*El ayudante se inclina y figura que vase*).

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Dijeron, excelentísimo señor, que el ministro de la Guerra y el Jefe del Estado Mayor del Ejército, con la autorización personal de usted, habían decretado la compra por el Estado a un particular, de un lote de botones de uniformes militares, que eran nada menos que de propiedad del Estado. Leyeron, al efecto, una carta de un hijo del coronel jefe del Gabinete Militar, dirigida a un X, en la que se le autoriza a tomar los botones de los depósitos del Arsenal de Guerra, reiterándole la necesidad de “dividir el total del precio, en partes absolutamente iguales, entre los cuatro caballeros que usted sabe”, así decía textualmente la carta...

LLAVE

Todo eso puede ocurrir en el Gobierno...

ACIDAL

¡Chut! ¡Chut!

EL PRESIDENTE, *indignado, al presidente del Congreso.*

¿Cómo puede haber caído esa carta en manos de esos miserables?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Lo ignoro, excelentísimo señor. La osadía de Ugarte hasta afirmar...

EL PRESIDENTE

Sí, sí. Lo he leído: que, según... que, según...

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Que, según la filosofía del derecho...

EL PRESIDENTE

Eso: que no hay venta de lo ajeno, ni compra de lo propio.

LLAVE

¡Soberbio! ¡Cómo ha progresado!

TROZO, *volviéndose a Llave y hablando como Trozo.*

¡Chut! ¡Mal rayo!...

EL PRESIDENTE

Ni compra de lo propio...

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Ni compra de lo propio. Y que, en consecuencia, el Estado no podía comprarse a sí mismo cosas y bienes de su pertenencia...

EL PRESIDENTE

¡Basta! ¡Basta! Lo dicho: ¡a la Isla de los Cóndores! ¿Cómo va eso de Barbitas?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO  
Excelentísimo señor... Eso de Barbitas...

MORDEL, *hablando como Mordel*.  
¡Lo del petróleo, hombre!

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO  
Sigo luchando denodadamente con seis diputados más, que exigen sumas fabulosas por sus votos, alegando que, en caso contrario, no sólo votarán en contra, sino que denunciarán el caso ante la opinión pública.

EL PRESIDENTE  
Supongo que usted les habrá hecho notar que la cantidad que nos da la Standard Oil, como gratificación extra, fuera del contrato, para obtener la concesión petrolera, quitándosela a la Royal Dutch, es apenas de 15 millones. ¡Una bicoca, a dividir entre 70 diputados y los miembros del Ejecutivo!

ACIDAL  
Yo creo que ya es suficiente. (*Avanza hasta el centro del despacho*). Todo está perfecto. Basta por ahora. Volveremos a ensayar otro poco mañana. Vamos a hablar con Otuna.

MORDEL  
¡No, no, no! Hay tiempo de ver a Otuna esta noche. Sigamos ensayando. Retírate, retírate a tu rincón. (*A Trozo*). Decíamos... ¡Ah, sí!

ACIDAL, *retirándose*.  
Bueno. Como tú quieras.

EL PRESIDENTE, *al presidente del Congreso*.  
¡Quince millones! ¡Una bicoca!

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO  
Lo saben de sobra, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

¿Entonces? (*Dominando su indignación*). General, en este pobre país –no lo olvide usted– el Gobierno sólo logra hacerse obedecer del Parlamento de dos únicas maneras: comprándolo o a sablazos. Continúe usted, general, en sus patrióticas gestiones. Agotado el primero de los medios, habrá que emplear el último.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO, *para irse*.

De acuerdo, excelentísimo señor. Completamente de acuerdo.

EL PRESIDENTE

Confío en usted, general. Buenas tardes.

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO

Excelentísimo señor, mi entera lealtad. (*Trozo figura que se va*).

LLAVE

Ahora, el ministro de Justicia. (*Anuncia, en el papel de ayudante, desde la puerta del foro*). El señor ministro de Justicia.

ACIDAL

¿Por qué no otro ministro? El de Estado o el de Instrucción.

LLAVE

Los asuntos de Gracia y Justicia son más graves. Verá usted...

TROZO, *en el papel de ministro de Gracia y Justicia, figura que entra por el foro*.

Excelentísimo señor, (*abre un pliego que traía bajo el brazo*) anoche la policía ha descubierto, en los barrios textiles de Peñalta, un complot de comunistas y anarquistas...

EL PRESIDENTE, *impaciente*.

El milésimo del año. ¿Y luego? Doctor Collar, tengo mucho que hacer.

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Se apresó, excelentísimo señor, a varios individuos. He dispuesto se instaure el sumario correspondiente, por delitos contra la seguridad del Estado. Pero he aquí que el fiscal se niega a formular la debida acusación, alegando que, conforme a la Constitución y al código penal, no hay lugar a tal acusación, puesto que los comunistas y anarquistas gozan, al igual que los demócratas y los liberales, de la libertad de reunión y de opinión, consagrada por la legislación de la República...

EL PRESIDENTE

¡Animal! Reemplácelo usted inmediatamente. ¿Eso era cuanto tenía usted que consultarme?

EL MINISTRO DE JUSTICIA, *consultando su pliego*.

Se pesquisó a los obreros un periodicuelo... Aquí está... (*Leyendo*). “La Verdad”. Con artículos subversivos contra el régimen y contra el orden social.

EL PRESIDENTE, *cogiendo el periódico*.

¿Quiénes son los que ahí escriben? (*Leyendo*). Salvador Calderón, Vicente... Justino Molle, Pi y Margall, Manuel Arteaga... Profesor Marañón, L. Vásquez, Carlos Marx... (*Volviéndose al ministro*). ¿Quiénes son estos individuos? ¿Conoce usted a alguno de ellos?

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Absolutamente a nadie, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE

¡A chirona! ¡Todos a chirona, doctor Collar!...

EL MINISTRO DE JUSTICIA

Justamente, excelentísimo señor, la policía fue, a las 4 ó cinco de la madrugada, a buscar a sus casas a los que firman los artículos. No se encontró a ninguno. Salvador Calderón no parece que ha dormido en su casa. Carlos Marx estuvo a punto de caer preso en su cocina, pero huyó...

EL PRESIDENTE

Doctor Collar, que sigan buscándolos. ¡A todos! ¡Sin compasión! Póngase usted de acuerdo con el ministro de la Gobernación. Cuanto ustedes hagan, lo apruebo de antemano.

EL MINISTRO DE JUSTICIA, *para irse.*

Perfectamente, excelentísimo señor. Me retiro. Buenas tardes. (*Trozo figura que vase*).

EL PRESIDENTE

Buenas tardes.

LLAVE

Don Mordel, no hay que olvidar sus latinismos: “modus vendi, ad libitum, modus operandi...”

MORDEL

“Vox populi, vox dei, sursum corda, requiescat in pace”.

TROZO

Particularmente, en sus entrevistas con los altos prelados de la Iglesia, con los altos magistrados o al dirigirse en un discurso al pueblo.

MORDEL

O al recibir las credenciales de los embajadores de las grandes potencias.



LLAVE

Abordemos ahora la substitución.

ACIDAL

Sí. ¿Cómo vamos a ensayar? ¿Un encuentro repentino del secretario presidencial conmigo en el sillón de presidente?

LLAVE

¡Ca! No. Primeramente, el secretario se da de manos a boca con usted... No... No...

TROZO

Opino porque sea el ayudante el que, al entrar...

LLAVE

¡Un momento, un momento! Primero, el secretario y luego, el ayudante.

ACIDAL

Y, por último, acordaré, desde el sillón presidencial, varias audiencias oficiales y particulares.

MORDEL, TROZO, LLAVE

De acuerdo... Bien... Sí... porque hay que ponerse en todos los casos.

ACIDAL, *a Mordel.*

Tú eres ahora el secretario del presidente, es decir, mi secretario.

MORDEL

Bueno... Yo soy el secretario.

ACIDAL

Llave sigue de ayudante y usted, Trozo, juega siempre el papel de las distintas personas en audiencia.

TROZO

Pero, ¿y la diferencia de vestidos, entre usted y don Mordel?

LLAVE

¡Ah! Es verdad. ¿Cómo haremos?

ACIDAL

¡Toma! Pues es sencillo: no tenemos más que cambiar los vestidos.

MORDEL, TROZO

¡Hombre!... Nada más simple... (*Acidal y Mordel cambian chaquetas, chalecos, cuellos, corbatas*).

TROZO Y LLAVE, *ayudándoles*.

¡Sencillísimo!... Nada más fácil...

MORDEL

Yo sé que (*a su hermano*) tú no te verás nunca en el caso de substituirme, pero, en fin...

ACIDAL

¿Que no? ¡Que sabes tú!...

LLAVE y TROZO

¡Precaver, don Mordel!... Todo es posible en política.

ACIDAL

El día menos pensado puedes enfermar, ausentarte por razones mismas de estrategia...

LLAVE

Y hasta para el caso mismo de ser víctima de un atentado, en fin...

ACIDAL

Es menester que yo pueda reemplazarte. Y para eso debo

ensayar el modo de parecerme a ti en los menores detalles, a fin de que la gente, al verme en el despacho presidencial, siga creyendo que tú estás en el poder...

TROZO

Y que nada ha pasado. ¡Pero es claro!

LLAVE

Al menos, en los primeros momentos. Que después, aunque acaben por saber que (*a Mordel*) no es usted que está en la presidencia, sino don Acidal.

ACIDAL

Mr. Tenedy lo ha dicho: a falta de don Mordel, don Acidal.

TROZO

Y también lo repite en todas sus cartas: una vez tomado el poder, no hay que soltado por ningún motivo; no hay que confiarlo a nadie, que no sea uno de los dos.

LLAVE

Los norteamericanos no se fían ni de Otuna.

ACIDAL

Además, sería absurdo no aprovechar, en caso necesario, del formidable parecido que hay entre nosotros.

MORDEL y TROZO,

*Terminado el trueque de prendas de vestir entre los Cola-cho. ¡Ya! ... ¡De primera!...*

LLAVE, *a Acidal.*

Ocupe usted el sillón presidencial.

ACIDAL, *sentándose al despacho.*

¡Vamos allá!...

TROZO, *bajo*.

Hablemos en voz baja. Pueden oímos los criados.

MORDEL

Yo, secretario, (*va a arrinconarse junto a la puerta de la derecha*) no estoy aquí. Yo estoy en otra parte y (*a Acidal*) tú llamarás cuando desees... (*Llave y Trozo, arrimados a la puerta del fondo, figuran estar ausentes igualmente. Pausa, durante la cual Acidal se compone el pecho y toma un aire solemne y majestuoso. Luego, hace como que toca un timbre. Mordel, en el papel de secretario, figura que entra al despacho*).

ACIDAL, *en el papel de Presidente de la República, sin voltear a verle, autoritario*.

Señor secretario, telefonee usted inmediatamente al general Chotango, anunciándole que acaba de ser nombrado ministro de Fomento y que se presente en palacio, esta misma noche, después de cenar, a prestar el juramento de ley. (*Trozo y Llave siguen ansiosamente el efecto que produce la presencia de Acidal en la presidencia en el ánimo del secretario*).

MORDEL, *en el papel de secretario, sorprendido*.

Es decir... Perfectamente... Excelentísimo señor... Perfectamente. (*Da unos pasos vacilantes, pensativo, en dirección de la puerta, se detiene, mira al presidente, vuelve a balbucear*). Quiero decir... Muy bien...

EL PRESIDENTE, *encrespado*.

Señor secretario, advierto, desde algún tiempo, cierta negligencia de su parte en el cumplimiento de sus deberes. Corriójase usted o me verá obligado a tomar medidas muy severas.

EL SECRETARIO

Excelentísimo señor, una especie de vértigo. No es nada. Ya pasó. (*Vivamente*). ¿Al general Chotango? ¿Al Instante, excelentísimo señor!... (*Figura que se va*).

LLAVE

Me parece...

TROZO, *le impide continuar.*

¡Chut! ¡Pardiez! (*El presidente finge que toca un timbre y Llave, el ayudante, hace como que entra*).

EL PRESIDENTE, *sin voltear a verle.*

¿Quiénes esperan en la antesala?

EL AYUDANTE, *advirtiendo de pronto a Acidal en el puesto de Mordel, desconcertado.*

Afuera, excelentísimo señor... Afuera... Afuera, el Nuncio Apostólico... El prefecto de Zulaba...

EL PRESIDENTE

Introduzca al Nuncio de Su Santidad. (*El ayudante intenta decir algo, pero se inclina y simula que pase. Pausa*).

EL AYUDANTE, *desde la puerta del foro, anuncia.*

Su eminencia, el Nuncio de Su Santidad.

TROZO, *en el papel del nuncio, figura que entra.*

Excelentísimo señor, cuánto gusto en saludarlo.

EL PRESIDENTE, *avanzando algunos pasos al encuentro del nuncio.*

Adelante, monseñor. ¡Una satisfacción inmensa en recibirlo! (*Las manos*).

EL NUNCIO, *reconociendo en el presidente a Acidal, turulato.*

Excelentísimo.... Excelentísimo.... señor... (*Mordel y Llave están pendientes de la escena*).

EL PRESIDENTE

Suplico a su eminencia tomar asiento. Por aquí... Moléstese, monseñor.

EL NUNCIO

Infinitamente amable... Muy amable.

EL PRESIDENTE, *ambos sentados, uno frente a otro.*

Me preparaba, desde ayer, a recibir a su eminencia.

EL NUNCIO

Desde ayer, en efecto. (*Observa en torno suyo abstraído*).

EL PRESIDENTE

Siempre es un regalo para el alma, su charla luminosa, monseñor.

EL NUNCIO

Señor presidente... Señor Presidente de la República... El placer inapreciable es para mí.

EL PRESIDENTE

Felicito a su eminencia, por el completo restablecimiento de la salud de Su Santidad. ¿Una pequeña gripe sin consecuencias?

EL NUNCIO, *maquinalmente.*

Sí... Sin consecuencias... Sin consecuencias. (*De pronto, categórico*). Aunque mi cargo diplomático gira completamente al margen de la política interna de este gran país y de sus vicisitudes, no deja, sin embargo...

EL PRESIDENTE, *saliéndole al paso.*

Sí, ya comprendo el estupor de su eminencia. No es para menos...

EL NUNCIO

Quiero decir. .. La intención que me mueve...

EL PRESIDENTE

Me adelanto a presentar a su eminencia mis excusas, en nombre de las instituciones republicanas de mi patria. Suplico, humilde y respetuosamente, a su eminencia, no ver en el hecho vergonzoso que nos ocupa...

LLAVE, *desde su rincón.*

No, no, no... No es ése el giro que hay que...

MORDEL

¡Chut! ¡Déjelo! ¡Déjelo! Que siga.

EL PRESIDENTE

... en el hecho vergonzoso que nos ocupa, sino uno de esos extravíos inevitables por los que toda república, joven como la nuestra, tiene, a veces, que atravesar, en el curso de su turbulenta historia...

MORDEL

Excelente.

EL NUNCIO

Es la misma reflexión que yo me hago. El destino de los pueblos jóvenes es un constante juego, tumultuoso y contradictorio en apariencia, pero bien intencionado siempre, de toda suerte de inquietudes, de pasiones e ideales.

EL PRESIDENTE

Monseñor es en extremo indulgente, y me conmueve realmente...

MORDEL, a *Llave*.

¿Ve usted? Se lo echó al bolsillo.

EL NUNCIO

Uno de los deberes de la Iglesia es de comprender el alma de los pueblos, que no es más que una síntesis de almas individuales. El resto –la política temporal, el vaivén de los gobiernos– ocupa segundo plano a los ojos de nuestro sagrado ministerio. No hablemos más de ello, excelentísimo señor... (*Mordel aplaude con palmas silenciosas. Llave a la puerta del fondo, hace lo propio. El mismo Trozo hace un paréntesis a su papel de nuncio y se aplaude a sí mismo*).

ACIDAL, *creyendo que se le aplaude a él*.

No, no. Es a Trozo que hay que aplaudir...

TROZO

¡Cómo! No, señor. ¡A usted! Por haber logrado que el nuncio se incline ante los hechos consumados...

ACIDAL

En fin, acabemos. Prosigamos. Diga usted...

TROZO, *nuncio apostólico*.

Venía, excelentísimo señor, con el objeto de informarme personalmente...

EL PRESIDENTE

Monseñor está en su casa y sabe que en ella nada puede serle rehusado.

EL NUNCIO

Muy obligado, excelentísimo señor. Venía con el objeto de informarme de la impresión que ha merecido



al Supremo Gobierno mi propuesta relativa a la inclusión de la pastoral de Su Santidad, Benedicto XV, sobre la idea de democracia, en el texto oficial de la Historia Universal para la segunda enseñanza... (*Acidal, sin penetrar completamente el contenido de esta frase interroga, desorientado con los ojos a Trozo, a Llave y a Mordel. Éste le responde, alzando los hombros, que él tampoco ha entendido nada.*)

LLAVE, *a Acidal.*

Contéstele usted: la apruebo entusiasmado, monseñor.

EL PRESIDENTE, *al nuncio.*

La apruebo entusiasmado, monseñor. De todo corazón, monseñor. La apruebo regocijado, monseñor. ..

TROZO

Bueno. Me parece que ya es hora que me marche. (*Se levanta para irse. Hablando como nuncio*). Entonces, excelentísimo señor, no me queda sino renovar a usted mis infinitos agradecimientos, en nombre de la Iglesia y en el mío propio. (*Las manos*).

EL PRESIDENTE, *de pie.*

No veo de qué, monseñor. Por el contrario, soy yo quien le reitero mis excusas por el hecho bochornoso que hoy ha sumido a su eminencia, con tan justa razón, en el más grande estupor...

EL NUNCIO

Repito, cosas ineluctables y compresibles en los países recién iniciados en las luchas republicanas.

EL PRESIDENTE

Pero, monseñor puede estar seguro que mi gobierno casti-

gará a los comunistas y anarquistas culpables del complot,  
con rigor ejemplar...

EL NUNCIO, *nuevamente sorprendido*.  
¡Cómo! Pero, yo creía...

EL PRESIDENTE, *despidiéndolo  
inmediatamente*.  
Buenas tardes, monseñor. Hasta cada rato.

EL NUNCIO, *cortado*.  
Muy amable. Infinitamente... amable... (*Trozo figura  
que se va*).

LLAVE  
Etcétera, etcétera. Muy bien.

MORDEL  
Has estado magistral. Como yo. Completamente igual.

TROZO, LLAVE  
A la perfección. El parecido con su hermano es absoluto  
y la actitud, de un verdadero presidente.

TROZO  
Verdad es que, en el primer momento, al encontrarme con  
usted, que me recibía desde la silla presidencial, pensé que  
don Mordel acababa de pasar a sus departamentos priva-  
dos, para volver en seguida...

MORDEL  
Pero, al ver que yo no volvía, ¿qué se dijo usted?

TROZO, *reflexionando*.  
Al ver que usted no regresaba... Al ver...

ACIDAL, *a Trozo*.  
Reflexione, reflexione.

TROZO

En verdad, desde que usted avanzó a recibirme, saludándome con cierto tono: “Adelante, monseñor...”

LLAVE, *apuntalando*.

Usted ya estaba dominado, o más bien dicho, instantáneamente convencido de tener ante sus ojos al Presidente de la República en persona...

TROZO

¡Eso! Fue una impresión... una cosa... algo que no se explica, en fin...

LLAVE

Y no es exacto que usted pensase en las personas, en don Mordel, ni en don Acidal, sino en otra cosa... en otra cosa... en el presidente, en una palabra.

TROZO

Usted lo ha dicho.

ACIDAL

¿Y luego? Pasado el primer momento...

MORDEL, *a Trozo*.

En resumidas cuentas, ¿se dio usted cuenta perfecta de que Acidal era Acidal?

TROZO, *caviloso*.

Pues... sí. Ya lo creo que sí... Su voz, ciertos gestos, las orejas un poco...

LLAVE

Yo observé en su semblante de usted, que ésa era su impresión.

MORDEL

Yo también creí notarlo.

ACIDAL

Pero, entonces, no acabo de entenderos... Primero me decís que mi parecido con Mordel ha sido completo y ahora...

LLAVE, TROZO

En efecto, don Acidal. Desde luego.

MORDEL

Empiezo a temer que nos hemos metido en un enredo.

ACIDAL

Si yo soy Acidal y no Mordel, acabemos. Es inútil ensayar nada. ¿Para qué?

LLAVE

Don Acidal, escúcheme...

TROZO

Para darles a ustedes una idea de conjunto, les diré: al despedirme de don Acidal –quiero decir, del presidente– estaba yo, en verdad, como aturdido y, a ciencia cierta, no sabía quién de los dos me había recibido como presidente...

LLAVE

Pero, en fin, ¿usted estaba seguro, o no, que era el Presidente de la República que acababa de recibirle?

TROZO

En cuanto a eso, ni qué dudarlo.

LLAVE

¡He allí lo esencial! Yo, como ayudante, tuve idéntica impresión.

MORDEL

Y yo, como secretario, la misma.

LLAVE

Porque de lo que se trata, al fin y al cabo, don Acidal, no es tanto que lo tomen a usted por don Mordel, sino por el presidente. Nada más.

ACIDAL, *pensativo*.

No sé... Qué queréis que os diga...

TROZO

Por lo demás, don Acidal, yo no soy el nuncio. Lo que les he dicho es como Trozo. A mí me ha parecido eso. Ahora, llegado el momento, ignoramos lo que pensará el nuncio –hablo del verdadero nuncio– cuando se encuentre de pronto con usted en la presidencia, en lugar de don Mordel.

LLAVE

De ahí precisamente la necesidad de ensayar y precaver.

MORDEL

Prosigamos. (*A Acidal*). Ocupa mi despacho. Llama. Toca el timbre. (*Acidal ocupa otra vez el despacho*).

LLAVE

Cada cual a su puesto. Don Mordel, Trozo... (*Llave, Mordel y Trozo se retiran a sus rincones y hacen como que no están en el despacho. Acidal toma de nuevo un aire de jefe del Estado y simula tocar el timbre*).

TROZO

Yo voy a entrar ahora, como jefe de la Casa Militar del presidente. (*En el papel del coronel jefe de la Casa Militar, figura que entra al despacho y saluda*). Excelentísimo señor, un meeting de desocupados acaba de llegar a las puertas del palacio y la multitud pide que salga el Jefe de Estado a los balcones presidenciales... (*Reconoce de pronto a Acidal y calla, desorientado*). Es un... es un meeting.

ACIDAL, *en el papel de presidente, imperativo.*  
¿Hay mucha gente?

EL CORONEL, *mirando en torno suyo,*  
*vagamente.*  
Mucha... Digo... Mucha...

EL PRESIDENTE  
Reúna usted el personal de la Casa Militar y espere que le llame dentro de unos minutos. Haga usted también decir a los ministros que estén en este momento en el palacio, que tengan la bondad de venir a mi despacho, a fin de acompañarme a salir a los balcones.

EL CORONEL  
Excelentísimo señor... Es que... Perfectamente...

EL PRESIDENTE  
Haga usted anunciar a los manifestantes que el Jefe de Estado accede gustoso a su pedido. (*Gesto concluyente*).

EL CORONEL  
Bien, excelentísimo señor. (*Trozo figura que se va*).

MORDEL, *desde un rincón, bajo.*  
¿Qué tal, Trozo?

TROZO  
Así así. Ya les diré. (*Habiendo tocado el timbre Acidal, llave, el ayudante, fingen entrar por el foro*).

EL PRESIDENTE  
Haga usted pasar a la señorita De la Flor. (*El ayudante figura que se va. Pausa*).

EL AYUDANTE, *anuncia, desde la puerta del foro.*

La señorita De la Flor.

TROZO, *en el papel de la señorita De la Flor, figura que entra, con un pequeñuelo de tres años, de la mano; Llave desempeña el papel del niño.*

Excelentísimo señor, muy buenas tardes.

EL PRESIDENTE

Señorita De la Flor, ¿cómo está usted? Adelante. (*Las manos*).

SEÑORITA DE LA FLOR

Pidiéndole perdón, excelentísimo señor. Es usted muy bondadoso, señor presidente.

EL PRESIDENTE

Siéntese, señorita. ¿En qué puedo servirla?

SEÑORITA DE LA FLOR, *sentándose.*

Gracias, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE, *acariciando al pequeño.*

¿Y tú? ¿Cómo te llamas?

SEÑORITA DE LA FLOR, *al pequeño.*

Saluda al señor presidente. Dile: “Buenas tardes, excelentísimo señor”. (*El pequeño se niega y el presidente ríe*). ¿Cómo! ¿No le saludas? ¡Es el señor Presidente de la República!

LLAVE, *en el papel del pequeño.*

Buenas tardes, señor...

EL PRESIDENTE

Buenas, amigo mío. ¿Cómo te llamas?

SEÑORITA DE LA FLOR, *corrigiendo al niño*.  
Señor presidente, se dice.

EL PEQUEÑO  
Senor... señor... senoi..

EL PRESIDENTE  
No quiere. Muy simpático.

SEÑORITA DE LA FLOR  
Es muy tímido, excelentísimo señor.

EL PEQUEÑO  
Mi abuelita se llama... Tota.

EL PRESIDENTE  
¿Cuántos años tiene?

SEÑORITA DE LA FLOR  
Tres años, menos tres meses.

EL PRESIDENTE  
Muy tierno todavía, pero se ve que es muy despierto.

SEÑORITA DE LA FLOR  
Precisamente, es por el niño que me he permitido distraer su atención, excelentísimo señor. Monseñor, el arzobispo, nos ha olvidado completamente, a mí y a esta criatura...

EL PRESIDENTE  
¿Monseñor Cochar es pariente cercano de usted?

SEÑORITA DE LA FLOR  
Es nada menos que mi primo, excelentísimo señor. Y Pepito, naturalmente, viene a ser su sobrino en segundo grado.



MORDEL, *bajo*.

¡No, no, no! Eso no.

ACIDAL

Deja, deja. Ya veremos. (*Tono presidencial, a Trozo*).  
¡Ah! ¡Qué tal! (*Mirando al pequeño*). ¡Tan niñín... y ya...  
sobrino del arzobispo!

SEÑORITA DE LA FLOR

Sí, excelentísimo señor. Es hijo natural de una criada nuestra, originaria de Choral, que se ha vuelto a su pueblo, abandonando al niño. Una mujer de vida un poco licenciosa. Pero yo he tomado a cargo al pequeño y hasta le he adoptado.

EL PRESIDENTE

¿Monseñor, el arzobispo, conoce al niño?

SEÑORITA DE LA FLOR

Precisamente, excelentísimo señor, yo lo adopté por consejo de mi primo. Monseñor Cochar, él mismo, consideraba al niño, al principio, como sobrino suyo.

EL PRESIDENTE, *malicioso*.

¡Ah, bueno! ¡Como sobrino suyo! ¡Y usted, como si fuese su hijo! Ya comprendo... ¿Y ahora?

SEÑORITA DE LA FLOR, *ruborizada*.

Ahora, excelentísimo señor, mis recursos personales escasean y monseñor Cochar, sin que yo sepa por qué, nos ha olvidado, y ni siquiera quiere recibirme, ni saber nada de nosotros. Ignoro lo que puede haber de por medio. Tan bueno y caritativo para todos.

EL PRESIDENTE

¡Oh, monseñor Cochar, un dechado de virtud! Pero entonces, señorita, ¿qué desearía usted, en suma?

MORDEL, *bajo*.

Eso es.

SEÑORITA DE LA FLOR

Desearía, excelentísimo señor, que usted interviniera en alguna forma cerca de monseñor Cochar, a fin de [que] cese esta situación, que se hace cada día más difícil y penosa.

EL PRESIDENTE

Bueno. Haré lo necesario. Se lo prometo. En este momento hay una manifestación en la plaza y...

SEÑORITA DE LA FLOR, *para irse*.

Excelentísimo señor, le seré muy agradecida.

EL PRESIDENTE

Haré lo necesario y oportunamente le comunicaré a usted el resultado de mi intervención.

SEÑORITA DE LA FLOR

¡Cuánto le agradezco, excelentísimo señor! Buenas tardes. (*Las manos*).

EL PRESIDENTE

Buenas tardes, señorita De la Flor. (*Al niño*). Adiós, amigo mío. Hasta muy pronto.

SEÑORITA DE LA FLOR

Le digo, señor presidente, que es muy inteligente. A su edad, ya sabe lo que será cuando sea hombre. ¡Es vivísimo!

EL PRESIDENTE

A ver, Pepito, dime: ¿qué harás cuando seas grande? ¡A ver! Dime... (*El pequeño ha puesto una cara dolorosa y no responde*).

SEÑORITA DE LA FLOR

Contesta, Pepito, al señor presidente. Dile qué quieres hacer cuando seas grande. (*El pequeño da muestras de una angustiada ansiedad*). ¡Responde! ¿Qué quieres hacer?

EL PEQUEÑO, *a la señorita De la Flor,*  
*gimoteando.*

¡Yo quieyo hacía pipí!...

TROZO y MORDEL, *escandalizados.*

¡Oh!...

LLAVE

¡La realidad, antes que todo! Un pequeño es un pequeño... Vamos a lo importante: (*a Trozo*) ¿qué le ha parecido a usted?

TROZO

¿Qué me ha parecido qué cosa?

LLAVE

Don Acidal en la presidencia.

TROZO

Pues nada de anormal. Entro, veo a un hombre de presidente que me recibe y me pregunta en qué puede servirme...

MORDEL

Naturalmente. Es una mujer que nunca había visto al presidente.

LLAVE

En suma, ¿no hubo nada que le chocase?

TROZO

Nada. ¿Y usted?

LLAVE

Yo... tampoco. Imáginese: un pequeñuelo de tres años.

ACIDAL

Conclusión: hay que abreviar. Ya no salgo a los balcones...

MORDEL

¡Para qué! Está demás.

LLAVE

Para acabar, la escena de la entrevista con el enemigo. (*Consulta la hora*). ¡Más de la una!

MORDEL

¿Conmigo en la presidencia?

LLAVE

No. Ahora, con don Acidal. (*Retirándose del lado de la puerta del foro*). Voy a anunciar... (*Acidal sigue ante su despacho presidencial, Mordel retorna a la puerta de la derecha y Trozo espera, junto a Llave*).

EL AYUDANTE, *anuncia*.

Excelentísimo señor, acaban de traer al general Ñatón, que cayó preso ayer. Usted había ordenado...

ACIDAL, *presidente, tras una reflexión*.

Sí. Que me lo traigan ante mí inmediatamente. (*Llave figura que se retira. Pausa*).

EL AYUDANTE, *anuncia*.

El señor prefecto de Policía.

TROZO, *en el papel del prefecto, simula que entra*.

Excelentísimo señor, el general Ñatón está en la antecámara.

EL PRESIDENTE

Que pase. (*Pausa*),

LLAVE

Una silla hará del general Ñatón. (*Cogiendo una silla y colocándola en el centro de la pieza, frente a Acidal*). ¡Ésta!... (*Mirando la silla*). El viejo Ñatón tiene las manos atadas a la espalda, sucio, en traje de campaña, sin kepí, transido. La rabia y la amargura del vencido crisan su rostro y arrancan de sus ojos una llama salvaje... (*Todos miran la silla*).

TROZO

Una vez Ñatón ahí, un silencio, mezcla de curiosidad y de estupor, impera en el despacho presidencial, que está lleno de grandes personajes oficiales. Nadie habla ni se mueve. (*En efecto, todos escenifican dicho ambiente*).

LLAVE, *mirando la silla*.

Ñatón, puesto frente a frente con el presidente, baja los ojos. (*A Acidal*). Usted le observa con rencor... (*Acidal observa la silla con rencor*).

MORDEL

Ya. Ahora puedes hablarle.

EL PRESIDENTE, *a la silla, airado*.

¡Miserable! ¡Traidor a la patria! ¿Qué fines le han guiado para conspirar contra mi gobierno?.. ¿Pretendía usted volver a la presidencia, para mancharla de nuevo con la sangre inocente del pueblo y para echarse otros millones al bolsillo?... ¡Conteste! (*Al ayudante*). Desátenle las manos (*Llave figura cumplir la orden. El presidente saca entonces un revólver del bolsillo y se lo da al prisionero*). Coja usted mi revólver... (*Pone el arma sobre la silla y se ofrece a Ñatón*

*como blanco*). ¡Máteme!... Pedía usted mi cabeza. Y ¡bien! aquí la tiene usted a su alcance... ¡Tire!... (*Ñatón sigue inmóvil. El presidente saca entonces otro revólver y, apuntando al pecho del prisionero, le desafía*). ¡Pues entonces, de hombre a hombre! ¡Apunte! ¡Tire!... ¡Al que queda de pie, la presidencia!... (*Sensación en el despacho presidencial*). ¡Uno!... ¡Dos!... ¡Levante su arma! ¡Apunte!... ¡Cómo! ¿Dónde está esa valentía?... (*Y como Ñatón no se mueve, el presidente le dice con desprecio*). ¡Cobarde!... Devuélvame esa arma... (*Recoge violentamente el arma de la silla y ordena*). Atadle otra vez... (*La orden se ejecuta. El presidente ruge*). ¡Cobarde!... (*Figura que le arranca las charreteras*). ¡No las merece!... ¡Soldado indigno!... (*En fin, figura que le escupe*). ¡Llevadle!... ¡A los aljibes!... (*La puerta del foro se abre bruscamente y el general Tequila penetra*) seguido de varios oficiales y tropa; el teniente Del Millar viene entre ellos. Los Colacho y sus secretarios se quedan paralizados).

EL GENERAL TEQUILA, *ordena a la tropa señalando de uno en uno a Acidal, a Mordel, a Llave y a Trozo.*

¡Al Presidente de la República! ¡Al secretario! ¡Al ayudante! ¡Y al prefecto de Policía! ¡Las esposas, a los cuatro!... (*La tropa ejecuta la orden y los cuatro hombres entregan las manos mansamente*). ¡Y fusiladlos, antes de la aurora!...

VOCES *de muchedumbre, mientras baja despacio el telón.*

¡Abajo la revolución! ¡Abajo el imperialismo norteamericano! ¡Viva el presidente Palurdo!

FIN DE LA FARSA