

## THEATRE NOTES

La estructura de *El último cargo*

TERESINHA ALVES PEREIRA

*El último cargo*<sup>1</sup> obra del dramaturgo guatemalteco Manuel Galich, es una pieza de guerrilla. La consideramos así no solamente por su tema y estilo, sino también por su lenguaje, lleno de términos y enseñanzas políticas y por la estructura en que está metida.

El teatro de guerrilla además de tener un tema basado en la realidad social y nacional o en los juegos políticos que controlan esta realidad debe contener también un mensaje para el espectador que es, muy especialmente, el pueblo. En este mensaje hay que ponerle un poco de luz para que el pueblo tome conciencia respecto a la posición política a que él pertenece en la conflictiva realidad nacional. La obra teatral que sea vehículo de un mensaje de esa clase o de ciertas informaciones políticas para el pueblo, le debe ser presentada de forma directa y simple y de acuerdo con su capacidad cultural, para que él pueda comprenderla prontamente. Hay que permitirle también que se identifique con el héroe-personaje y, según él, establezca su posición en la lucha política. La obra debe ser positiva, breve y eficiente, para que le dé al mismo tiempo instrucciones y conciencia política.

El autor de teatro de tipo guerrilla tiene que ser modesto en cuanto a las cualidades artísticas y eruditas de su obra para ser ambicioso en cuanto a su alcance popular. El tiene el deber de desnudarla de todas las decoraciones barrocas y sofisticaciones literarias para presentar simplemente la realidad y hacer de ella el instrumento y el arma de la lucha social.

*El último cargo* es una de estas obras: escrita por uno de los más talentosos autores latinoamericanos y sin embargo, en ella no encuentra uno más que sencillez, lenguaje puro y directo, estilo limpio de tramas y de "suspenses", con un mensaje de coraje y de lealtad que logra alcanzar perfectamente su blanco que es la mentalidad del pueblo.

Por medio de su misma estructura este teatro puro nos enseña que "la mentira no puede ser nunca el arma del revolucionario"<sup>2</sup> y que importante tarea de guerrilleros es también buscar la verdad a cualquier costo y presentarla con sus pruebas claramente a los ojos del pueblo. En la segunda escena de *El último cargo*, los guerrilleros, dialogando con el traidor, le presentan todas las pruebas concretas de sus delaciones y hacen planes de llevarlo a ser juzgado por un tribunal del pueblo. En esta misma escena se revela como el "compañero vendido" y culpado por el asesinato de más de cien guerrilleros es juzgado honestamente por sus mismas víctimas y, paralelamente, es condenado y ejecutado sin tener ocasión de explicarse, o de saber de qué es acusado, por los agentes del imperialismo extranjero, sus "protectores".

Así es que, por medio de esa estructura apropiada a la confrontación, el pueblo-espectador puede ver y aprender con la obra teatral que la actitud de los

guerrilleros tiene más de humanidad que la de los agentes del gobierno entreguista. Otra preocupación que los personajes guerrilleros presentan en la escena es la de que el pueblo sepa la verdad sobre lo que pasó en esta noche de venganzas. No hay que dejar que el coronel use el suceso para engañar al pueblo una vez más. Es por eso que Andrés, corriendo el riesgo de ser capturado por su propio padre, deja, junto al cadáver de su tío, la navaja que le había regalado el coronel en el pasado, como si fuera una firma de honor, prueba de su presencia en la escena, y los papeles que culpaban al traidor.

Esta obra de Manuel Galich, al contrario de sus obras anteriores, es muy corta, solo tiene un acto y dos escenas. Hay pocos personajes, aunque haya ruidos de muchos y varias presencias. Los personajes principales son cuatro: el coronel, su hijo guerrillero Quique, la tía protectora de Quique y el tío que lo traiciona. Los demás personajes como los dos guerrilleros que acompañan a Quique y los tres asesinos enviados por el coronel, sólo contribuyen para la discusión de los sucesos, para aclarar las intenciones de un lado y de otro del conflicto político.

En la primera escena, en el diálogo entre el coronel y Clara, su cuñada y protectora de Quique, se presenta el conflicto familiar y nacional. Se sabe que el coronel celebra su victoria por el aplastamiento de un grupo de guerrilleros, cuando llega Clara a decirle que su propio hijo Quique estaba junto con ellos y que fue muerto igual que los otros cien jóvenes guerrilleros. Se descubre entonces que el culpado de esta tragedia es el hermano de Clara, que se presentaba como compañero para Quique y que fue el informador del coronel, sin decirle, sin embargo, que su hijo estaba entre ellos.

La segunda escena presenta la confrontación de los guerrilleros (junto con ellos está Quique que accidentalmente se salvó del ataque del ejército) con el traidor y el asesinato del mismo por los enviados del coronel.

Eso es todo. Con estas dos escenas, el espectador se hace conocedor de lo que pasa en su país y trata de identificarse con el personaje que le parece más real y verdadero. Al mismo tiempo él tiene la oportunidad de considerar el problema de las familias cuyos miembros están divididos entre las dos fuerzas en lucha y aprende que esa situación puede ocasionar enormes daños.

En la estructura de esta obra no cabe ni una escena o diálogo que no tenga que ver directamente con el suceso, es decir, es una estructura pura, simple y perfecta. El estilo y el lenguaje están perfectamente en armonía con el tema y con la estructura: no hay ni una palabra o expresión que no vaya directamente al grano. Tampoco hay adjetivos, metáforas o expresiones líricas: sólo hay palabras puras y necesarias como debe ser un fusil en la revolución.

*Bloomington, Indiana*

## Notas

1. La obra *El último cargo* fue publicada en la revista *Conjunto* (Casa de las Américas), No. 20 (abril-junio 1974), 83-102.

2. Cito de memoria: se lo dijo Fidel Castro en algún discurso.

## Existe un teatro peruano?

En base a esta pregunta y como primer escalón a la presentación de una muestra de teatro peruano, se han realizado dos reuniones, la primera el día 29 de julio, la segunda el 30 de agosto. En la mesa de debates participaron Leoncio Bueno (poeta y periodista), Jorge Guerra (Grupo Yuyachkani), Wolfgang Luchting (estudioso del teatro y literatura peruanos) y Ernesto Raez (especialista en teatro). De la primera reunión en la que era imposible agotar el tema éste quedó esbozado y la primera pregunta dio origen a otras dos: ¿Existe un teatro que contemple a las mayorías? En una sociedad como la peruana con tantos grupos diferentes que la componen será posible crear un teatro que hable a todas? Luego que se efectúe la segunda reunión, se iniciarán los estrenos y reposiciones en este orden:

	Obra	Autor	Grupo
Setiembre	<i>Los del cuatro</i>	Gregor Díaz	Los Grillos
	<i>Pre-estreno</i>	Carlos Clavo	Yego
Octubre	<i>Con los pies en el agua</i>	Gregor Díaz	Pequeño Teatro
	<i>El crédito</i>	J. Rivera Saavedra	Aquí y ahora, teatro libre
	<i>Se administra justicia</i>	Sara Joffré	"
	<i>Puño</i>	Creación colectiva	Yuyachkani
	<i>Tres monólogos</i>	H. Cortés	Aurora Colina
		M. Vargas Llosa	
		J. M. Arguedas	
Diciembre	<i>Recuerda</i>	Estela Luna	Aquí y ahora, teatro libre

A estas reuniones la concurrencia es libre y se ha tratado de propiciar la intervención de la mayoría de los grupos, pero por tratarse de algo no oficial el respaldo económico para la publicidad es muy limitado, lo que hace también que la cantidad de grupos no sea mayoritaria. Se espera eso sí despertar el interés y auscultar la opinión pública. El local del Teatro Los Grillos, donde se llevará a cabo la muestra, queda en un barrio alejado del centro y el público que concurre no es el "habitué" de los teatros de Lima. Como punto final a la muestra está la edición de un libro con siete piezas cortas de autores peruanos.

SARA JOFFRÉ  
Teatro Los Grillos  
Lima

## *La orgástula en Indiana*

El 25 de marzo de 1973, la Asociación de Estudiantes Latinoamericanos en colaboración con el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Indiana realizó una representación de *La orgástula*, de Jorge Díaz, como parte de "A Theatre Workshop on Communication."

*La orgástula* es una obra pequeñísima que no dura en escena más de veinte minutos. Es una obra curiosa e interesante que Jorge Díaz nos presenta en una intención muy bien lograda; y que en un diálogo fuera del lenguaje de los diccionarios, nos habla con sutileza, de las memorias de un niño que presencié el acto de un hombre y una mujer en la cama. El niño no vio lo que pasaba debajo de las sábanas; por eso el autor indica que no debe haber movimiento alguno de parte de los actores—porque en la memoria del niño no existe el movimiento. El niño sólo recuerda haber escuchado quejidos, gruñidos, suspiros, gemidos, risitas, única y exclusivamente sonidos guturales.

El escenario luce de una blancura purísima. Los cuerpos de un hombre y una mujer están unidos por una sola venda blanca que sólo deja sus cabezas al descubierto. Al fondo del escenario está sentado un niño de unos seis a siete años. Viste todo de blanco y al estilo del año 1900. El niño permanece ahí durante toda la obra sin pronunciar palabra ni hacer movimiento alguno.

Bien se nota que el niño les oyó hablar en un lenguaje de adultos que el niño no alcanzaba a comprender, y sólo recuerda palabras tales como: me, así, mi, son, puede, te, la, se, tu, oh, de, bah, un, o, ni, si, en, que, y, gran, ay, etc. El resto le eran palabras sin sentido ni ilación; sólo sonidos de sílabas que le eran y le sonaban exactamente, tal como nos las presenta el autor.

Se puede, sin embargo, comprender muy bien la intención del autor, de expresar sin duda alguna, el amorío, luego la riña, y al final la muerte. La mujer lanza un grito espantoso y todo queda en silencio. El niño, que ha permanecido inmóvil, se acerca a la pareja y les empieza a quitar el vendaje, y cuando termina, los dos cuerpos caen al suelo. Hay manchas de sangre en las vendas y en los cuerpos.

El autor pide en el script, que al vendar los cuerpos juntos, se cuide de no dejar notar ninguna forma anatómica de los cuerpos y dejar solamente las cabezas al descubierto, porque el niño no vio los cuerpos. Esto me hace creer que las vendas representan las sábanas.

Después del grito, los dos cuerpos quedan muertos y de pie en el escenario y caen al suelo hasta que el niño les quita las vendas; porque fue al quitarles las sábanas cuando el niño descubrió la muerte. Después de eso, el niño sólo recuerda que se les dieron los auxilios espirituales. El autor pide que aparezcan monjas para esto. Podría ser que el niño en realidad recuerda a las monjas, o tal vez sólo recuerda que se les dieron los auxilios de religión, y como el niño no recuerda más colores que el blanco de las sábanas y el rojo de la sangre, el autor ha elegido a las monjas por el color de su vestuario que para el caso lo mismo da.

Esta es a mi manera, lo que en sí representa *La orgástula*. Me gustó la obra, y la actuación de los actores, que la interpretaron de maravilla, bajo la dirección

de la joven y talentosa directora Adela T. de Alonso, que sin duda alguna supo manejarlo todo en buena dirección.

TRINI CAMPBELL  
*San Antonio, Texas*

(El texto completo de *La orgástula* aparece en LATR 4/1 (Fall 1970), pp. 79-83.)

## Book Review

FRANK DAUSTER. *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX.* 2a. ed. México: Ediciones de Andrea, 1973.

In revising his history, originally published in 1966, Professor Dauster has doubled the coverage given to the recent period, and has also made frequent and telling changes in earlier sections. He has basically retained the same format of the first edition. The initial two chapters deal with the theater of all Spanish America in the Nineteenth Century; chapter three gives an introduction to Twentieth Century drama; and each of the remaining seventeen chapters is devoted to one country or region. In most cases, Dauster allows two chapters to each country, focusing the earlier on the period before 1930 and the latter on the years since 1930 (thus chapter V deals with Mexico before 1930, and chapter XVII with the more recent period). He makes several exceptions: only one chapter each is devoted to Puerto Rico, Peru, Venezuela, and Colombia, while Uruguay is grouped with Argentina up to 1948 but given a separate chapter in the most recent era. Dauster's organization has been criticized for its lack of uniformity; to my mind, however, it has the great advantage of avoiding arbitrary divisions, and of following a grouping that reflects the relative importance of the work being done in a particular country at a particular time. A very sufficient frame is provided by the general division of the Twentieth Century into two periods.

In keeping with the orientation of the series of which it forms part, Dauster's book devotes only a limited amount of space—anywhere from a sentence to a page and a half—to each author, and endeavors to at least name a great number of playwrights and plays. Although I have some misgivings about naming so many writers, it serves the undeniable purpose of offering leads for further study, a purpose which is especially important in a field as little researched as Spanish American theater. Further attention might have been given to the major dramatists; but one should note that Dauster is extremely skilled at giving telling and original critical insights in very few words. The person who reads carefully the paragraphs given over to Gertrudis Gómez de Avellaneda, Florencio Sánchez, Xavier Villaurrutia, Carlos Solórzano, and Jorge Díaz, to name just a few, will gain important leads for a critical study in depth. It is well to remember that Dauster knows Spanish American Theater as well as anybody, and that even his one-sentence comments are based on thorough knowledge. His thoroughness is made apparent by a number of small changes in the text of the second edition which reveal the constant rethinking of evaluations and conclusions. I also found very refreshing his blunt comments on the limitations of many plays.

Most of the work's expansion occurs in the chapters devoted to the recent period; these now comprise about 80 pages rather than just 40. Dauster has taken into account recent developments, has given increased coverage to dramatists such as Maggi, Wolff, and Triana, and has treated for the first time, and in some detail, important new writers such as Vicente Leñero and Jorge Díaz. As a result the reader can get a very good idea of the main currents and achievements of contemporary theater in Spanish America.

Dauster follows the de Andrea series scheme of giving two, one, or no stars to each writer, thus defining his importance; his judgements seem on the whole justified. He also gives brief bibliographies for each chapter, section, and important writer, as well as a general selected bibliography at the end. All of these have been completely redone for this edition, and reflect recent scholarship very well. The volume concludes with an index of the playwrights mentioned. It clearly stands as a most valuable tool for researchers, teachers, and students.

ANDREW P. DEBICKI

*The University of Kansas*