

CONSTANTES EN LA TRILOGIA DE LUIS ALBERTO HEIREMANS

por EUGENIO DITTBORN (1)

Presidente del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica

Luis Alberto Heiremans nos entrega en su trilogía la expresión más acabada y completa de su obra de autor teatral, la más madura, la más universal, la más valiente. En las tres obras que la componen se siente la inaplazable e imperiosa necesidad que tenía el poeta de comunicarse con sus semejantes para entregarles un conocimiento y una experiencia que se había ido acumulando en su espíritu tras años de ejercicio minucioso y cotidiano. Heiremans vivió años de su vida en ese ejercicio del espíritu, al que se dedicó por innata inclinación, después de roto el encantamiento en que transcurrió su adolescencia.

Vivía —por don natural— aplicado con igual y ferviente inclinación, al mundo sensible que amaba y comprendía con extraordinaria profundidad y al mundo de las ideas al que por inclinación de su espíritu era llevado inexorablemente. Pero su diálogo con el ser humano y la naturaleza, se transformaba de inmediato en un monólogo interior hermético, incansable que lo hostigaba día y noche en las largas meditaciones. Allí, analizaba la conducta del hombre, su razón de ser sobre la tierra, su destino final. No podía apartarse de estos sujetos de meditación importantes, trascendentes, quería llamar la atención hacia esos problemas, quería que todos sintieran su gravedad, que todos los hombres aceptaran esa compañía ineludible. Su voz era la de un poeta y la de un pensador. De ahí, pues, que lo que nos ha entregado especialmente en su trilogía, es más que una obra de teatro dividida en tres partes, es toda una doctrina, maciza, redonda: una enseñanza en resumen.

Nuestro trabajo irá en busca de esa enseñanza y es por eso que quisiera hacer, animado por la común admiración y el cariño que sentimos por el autor, un examen de una parte de su producción teatral: la trilogía formada por "Versos de Ciego", "El Abanderado" y "El Tony Chico", obras estrenadas por el Teatro de Ensayo y el Instituto del Teatro respectivamente. Nuestro examen se aplicará, en primer lugar, a tratar de poner de manifiesto las ideas importantes que las obras contienen, expresadas en una técnica dramática que les es común y característica.

Una fórmula dramática

Lo primero que salta a la vista es el empleo de una fórmula dramática, que si bien no es inventada por el

autor, éste ha trabajado en ella y ha experimentado profundamente en su explicación y sus resultados. Nos referimos a lo que Heiremans llama "el realismo estilizado". Es el mismo quien lo define en una de sus cartas, fechadas en París, lugar donde residía mientras se montaba "Versos de Ciego": "Nuestro teatro, dice, habiendo ya dominado el realismo, debe seguir el camino de la estilización de la realidad, pero no descarnándola hasta llegar a lo abstracto. Todos los personajes son reales, pero estos personajes son los que llevan dentro de ellos un símbolo, como un fruto interior, fruto que ilumina e irradia y cuya luz debe envolver y bañar toda la obra".

Detengámonos en las palabras: "Todos los personajes llevan dentro de ellos un símbolo", dice Heiremans. El símbolo, bien lo sabemos, es la encarnación de una idea, una idea que no quiere aparecer como tal, sino que revestida de carne y hueso, una idea que habla, que se mueve, que tiene existencia corporal. Sabiendo que el teatro está hecho con seres que viven una historia y deseando hacer intervenir en esa historia las ideas que quiere exponer, Heiremans no encontró un método mejor que éste que aplicó como fórmula dramática en toda su trilogía.

Abordó, pues, la tarea de dar a los personajes el encargo de transmitir sus ideas sin que se transformaran en predicadores, que continuaran siempre siendo seres humanos en la escena, viviendo la anécdota, sufriendo sus alternativas y llegando a un fin.

Y cómo lo consigue, siendo que las ideas que quiere dar a conocer son difíciles y profundas.

Vamos a tratar de explicarlo:

En primer lugar, los personajes encargados de narrar la historia son conocidos nuestros, fáciles de identificar, hablan el idioma de nuestro pueblo con toda su riqueza imaginativa en los giros y en las locuciones y sus costumbres y formas de vivir son reconocidos fácilmente, porque son las nuestras. Además viven en la escena una historia muy fácil de comprender, la anécdota en las

(1) El presente trabajo fue leído por Eugenio Dittborn en un homenaje a la memoria de L. A. Heiremans, efectuado en el salón de honor de la Universidad de Chile durante el mes en curso. Para esta lectura, las escenas de las obras que aquí se reproducen fueron interpretadas por las actrices del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, Elena Moreno y Julia Pou, los actores del mismo conjunto Mario Montiles, Marcelo Garte y Hugo San Martín, y los artistas del *troupe*, Carmen Bunster y Mario Lorca.



Escena de "Versos de ciego"

tres obras es simple y las peripecias que contiene, entretenidas. El público goza viendo aparecer una estrella que después camina, sufre cuando maltratan a un bandido bueno y le da pena que se muera el cabezón que, transformado en tony, lo hizo reír primero.

No hay, pues, ninguna complicación ni dificultad para

el espectador. Entiende la historia y se identifica fácilmente con los personajes. Heiremans pide lo mismo para el escenario que debe estar despojado de todo lo superfluo, a fin de no estorbar la claridad de la acción dramática y el juego de los actores. Una panorámica, caminos que se cruzan o que conducen y uno que otro

elemento que señala los cambios de lugar y nada más, muy poco como se ve.

¿Qué sucede entonces que todos los espectadores de la trilogía salen intrigados? ¿Por qué si los personajes son tan accesibles y la historia tan simple se produce en el espectador una sensación, que yo no titubearía en calificar de incómoda? ¿Por qué se produce este fenómeno? La respuesta es simple y ello se debe sustancialmente a que "el fruto interior" de que habla Heiremans y que está dormido en sus personajes en un momento de la acción y apoyado por ciertos elementos cobra vida; la idea que ese fruto contiene aparece cuando éste se abre, toca al espectador y lo desazona. Para producir este parto, digámoslo así, Heiremans ha creado previamente una zona de magia alrededor de este nacimiento, magia que crea principalmente por la poesía de las palabras, por el uso de la luz en la escena y por el acompañamiento musical.

De ahí la importancia capital que tienen en el montaje de sus obras el uso de la luz en la escena y la música incidental. La luz en las obras de Heiremans no solamente ilumina, es la anunciadora de los acontecimientos importantes, la creadora del lugar en que éstos sucederán; debe ser palpable, elocuente, debe nimbear el nacimiento de las ideas, acentuar su existencia, y retirarse en puntillas una vez que ha cumplido su misión, encogiéndose para aparecer de nuevo a cumplir otra. Con la música sucede otro tanto, Heiremans la emplea, marcando minuciosamente su intervención en los libretos, ya sea como canto o como fondo orquestal, para descubrir el velo que oculta sus ideas, véase la música de fondo en "Versos de Ciego", que señala el peregrinar incansable de los músicos tras la estrella o los cantos del Alferez y sus acompañantes resumiendo la intención clara del autor en "El Abanderado".

¿Qué resulta de todo esto? El espectador intuye que hay algo más que lo que está viendo en escena. Resulta que los músicos ambulantes no son sólo eso, que el Abanderado no es solamente un bandido, que Landa no es sólo un obrero sin trabajo que llega a un circo. En todo hay algo más y el no captarlo desde un principio produce, como decía, una falta de confort; desde que se abre el telón el espectador tiene la sensación de que algo más está sucediendo fuera de lo que ve; esta sensación se acentúa a medida del transcurso de la obra y no termina cuando el telón se cierra, continúa después a veces por mucho tiempo, otras para siempre, algo queda rondando, dando vueltas en su pensamiento y en su corazón. El espectador de la trilogía no puede quedarse en su asiento como un burgués, reír o llorar con sus héroes, no. La fórmula dramática que ha empleado Heiremans lo ha envuelto, lo ha sorprendido, lo ha inquietado, ha rendido su efecto. Todo, siendo tan real, ha trascendido la realidad, ha llevado al espectador de la mano hacia

otras regiones, donde lo ha obligado a enfrentarse con ideas sobre las que tiene que aplicar su meditación. Y eso es lo que Heiremans desea.

¿Y cuáles son las ideas que los personajes llevan dentro de sí como un fruto interior que al abrirse desparraja su luz sobre la escena?

Vamos a buscarlas primero en cada obra en particular; después, al final de este trabajo trataremos de encontrar la idea central de toda la trilogía, aquella de donde parten todas las demás...

Es bien sabido que en "Versos de Ciego" se cuenta la historia de tres saltimbanquis que en medio de su pobreza y su abandono encuentran una estrella que camina y deciden seguirla. Durante ese peregrinar, en el que la estrella aparece y desaparece, se encuentran con gentes abandonadas y desorientadas como ellos que se unen hasta formar un cortejo que, tras varias alternativas, descubren de nuevo la estrella perdida. La última frase de la obra en boca de uno de los personajes es "Véngase, véngase con nosotros detrás de la estrella", frase que completa el Ciego al cantar su último verso diciendo "Y es posible que buscando, por el mundo caminando, algún día encontrarán". "Versos de Ciego" es, pues, esencialmente, una invitación, una invitación que hace Heiremans a seguir un ideal encarnado para él —en una estrella que brilla en el cielo y que se mueve; una invitación a seguir porfiadamente ese ideal sin detenerse nunca, cualquiera que sean las dificultades que se presenten en su búsqueda, con la promesa de que buscando en esa actitud porfiada, algún día se encontrará. Don Melitón, el mayor de los tres peregrinos, el viejo que no ha dudado nunca, dice en la escena del juramento "Hay que seguir, porque seguir es lo único que podemos hacer" y ellos juran "seguir caminando sin protestas ni reclamos, sin querer volver atrás". He aquí, la idea central, aquella de la cual salen las otras; un llamado apremiante a los seres humanos para que encuentren algo en qué creer y para que lo sigan sin titubear, con la esperanza puesta en la creencia.

Pero hay otra idea junto con ésta que no sabría decir si es antecedente o consecuente de ella y que aparece por primera vez, cuando Buenaventura, uno de los músicos, que duda siempre, no quiere seguir la estrella por los cerros, porque "Allí hace más frío", y don Melitón, sin argumentos, le dice como por casualidad "algo hay que perder", "para qué", contesta Buenaventura, "para ganar algo", replica aquél y estas tres réplicas inician un nuevo tema que más tarde en la escena con Juana, la criada, se amplía en forma de cueca que se canta y se baila "El que ganar quiere algo listo estará pa'perder, porque en la vida, mi vida siempre tendrás que escoger, ya que si gano perdiendo gano las cosas sabiendo". Es decir: cuando se quiere ganar algo —ese ideal naturalmente— hay que perder o dejar algo; no se puede tener



Escena de "El tony chico": Landa (Marcelo Gaeito) y Juanucho (Hugo San Martín)

todo a la vez, parece contrario al destino humano y como consecuencia de lo anterior que ofreciéndose dos cosas, hay siempre que escoger entre una y otra para quedarse con alguna, no es posible quedarse con todo cuando se quiere ganar algo.

Y como hay que escoger entre dos ofertas, en la obra Heiremans nos presenta también lo que hay que desear. Los peregrinos tienen que desear la oferta que le hacen los acompañantes del entierro de seguir con ellos, ya que el muerto quería un entierro con música. "No somos ná banda de entierro", dice orgulloso don

Melitón y se niegan a acompañar al muerto que era malo; "Le decían el Tordo", dice la Abuela, "por lo negra que tenía el alma". No aceptan el dinero que les ofrecen, prefieren quedarse sin nada, seguir como están hambrientos y sin horizontes. Juana Bucy, la criada, escoge quedarse con los que acaba de conocer, que buscan una estrella, a pesar de que en la casa de su patrona tiene casa y comida, como dice, y ellos no le aseguran los mismos beneficios; Juana Bucy desecha las comodidades de una vida segura para seguir con ellos. Los personajes escogen, dejan algo para ganar algo. Y hay otros

que no siguen la estrella, a pesar de encontrarse en su camino. Fanor, el comerciante que engaña y roba, la Abuela, imagen de la superstición, adorando la imagen, obcecada en esa adoración no advierte la presencia de la estrella. Este personaje —haciendo una corta digresión— es de una riqueza como tipo popular que bien vale la pena escucharla en el diálogo con que se inicia el 2º Acto. Ello nos dará un ejemplo vivo de lo que antes habíamos, es decir, del carácter simple, conocido y directo de los personajes de la trilogía. La Abuela es un prototipo.

VERSOS DE CIEGO

Abuela. —Ya pues Perico.
Perico. —Me cansé.
Abuela. —Ya nos queda poco.
Perico. —Me cansé, le digo.
Abuela. —Haz un esfuerzo.
Perico. —Estoy cansado.
Abuela. —¡Buen dar con el chiquillo porfiado! Si a veces me dan ganas...
Perico. —La señorita Fresia me dijo que no me sacara este gorro.
Abuela. —Ese es el gorro de los flojos. De los tontos.
Perico. —Usted será la tonta.
Abuela. —Ven, Perico. Mira que luego va a hacerse más oscuro.
Perico. —Y la señorita Fresia me dijo que le hacía honor a mi nombre.
Abuela. —Eso te lo dice siempre, porque eres más burro que tu propio padre que se llama Burro por apellido. Ya pues, Perico... Mira si no te levantas y vienes conmigo, capaz que el ánima te venga a pensar esta noche.
Perico. —Yo no creo en las ánimas.
Abuela. —¡Ave María Purísima! Qué chiquillo tan descreído.
No hay nada más cierto que un ánima. Y la casa de tu padre está llena, porque él tampoco cree y así las criaturas aprovechan para pasarse como ratones por el entretecho. Vas a ver... Si no te vienes conmigo a construir la ánima ahí donde acriminaron al finado, esta misma noche vendrá a tronarse de los pies...
Perico. —No creo en las ánimas.
Abuela. —Tú no crees en nada, porque eres un ignorante.
Perico. —Así es cómo me dice la señorita Fresia.
Abuela. —Ni siquiera te has podido aprender la lección del ojo. Hasta yo que nunca he sabido leer, me aprendí el ojo.
Perico (La mira un instante y luego): —¡Cara de mono!
Abuela. —¿Qué?
Perico. —¡Cara de mono!
Abuela. —¡Cara de burro!
Perico. —¡Cara de mono!
Abuela. —¡Cara de burro!
Perico. —¡Cara de mono! Siempre una vez antes que tú, cara de mono.
Abuela (Se da cuenta que la ha derrotado. Permanece muda durante algunos segundos y luego enhebra sus frases). —Me voy a llevarle la casa a la ánima para que tenga donde reposar y no ande merodeando por los caminos y las casas de los cristianos... (Perico permanece imperturbable). Por algo me dicen la albahilla, porque me los paso haciendo ánimas en todas las partes donde se han acriminado los demás. (Esta historia la va contando a Perico y al público). (Rezo):

Animita blanca
Animita del camino
Ampara a tus peregrinos
Ayúdalos en el camino. ¿No conocen estos cerros? En cada vuelta hay una casita con unas pocas flores y una vela que vengo a cambiar una vez a la semana. Cuando sé el nombre del finado, se lo hago escribir al Tuerto Ramón, que no cree en estas cosas, pero le gusta ganarse un par de pesos. Nos venimos los dos de mañana cuando el sol puntea detrás de la loma. El Tuerto dice que es ese el mejor momento. Entonces saca un vidrio grueso. Lo pone así... y así... (Va haciendo gestos a medida que habla) hasta que pesca el rayo de sol, y le grandazo, como uno de pescado. Y se lo miro mucho rato, porque al Tuerto le gustan los trabajos bien hechos. A veces se demora una mañana entera, o dos, según como esté el sol; pero así el finado queda con nombre y los que pasan pueden rezarle en persona. Y mientras más uno les reza, más se pueden

en esas casitas y no vienen a visitarla a una. Es la única manera de mantenerlas lejos, eso o un tambor...

Perico (Interrumpiéndolo). —Un tambor.
Abuela. —¡Cállate chiquillo molester. Si no quieres escuchar esta historia date vuelta para el otro lado (enhebra nuevamente su monólogo). Un tambor es lo mejor para espantar ánimas. Mira, por el camino, te contaré la historia del finado... (Nuevamente enhebra su monólogo, mirando al público como si estuviera contando un cuento): Le decían el Tordo, por el color ceco yo. Por lo negro que tenía el alma. Si robaba hasta a los pobres... Fue saltador desde chico, desde que se arrancó de su casa. Hay gentes que nacen así, con el mal adentro.

Perico. —¿Qué hizo, abuela?
Abuela. —Nada. Ese Tordo era malo, el más malo de todos. Pero una no está para juzgar estas cosas. Una está para consolar a los muertos y hacerle la vida más llevadera a los que no se han podido ir al cielo. Bueno... cuentan que anteayer en el Cerro Grande...

Perico. —¿Y cómo sabe que éste no se fue al cielo?
Abuela. —Raro sería; pero no imposible. Dicen que para todos los arrepentidos están abiertas las puertas del cielo. Pero yo me pregunto si ha tenido tiempo de arrepentirse. Seis carabineros lo andaban buscando, persiguiendo por los cerros. Y un hombre que arranca no tiene tiempo para pensar en otra cosa... Porque lo cierto es que cuentan, que estando allá en el Cerro Grande...

Recordando lo que hemos dicho, podemos concluir que en "Versos de Ciego" Heiremans inicia un peregrinar hacia un ideal, nos invita a seguirlo, nos advierte que hay que perder muchas cosas a fin de conseguirlo, pero señala un camino y predice que al final de ese camino se encontrará. Retengamos esta síntesis de la primera obra de la trilogía.

En "El Abanderado" hay una variación de la fórmula dramática que antes hemos explicado. La anécdota está tomada paso a paso de la narración evangélica de la pasión de Cristo. El sentenciado, que en este caso es un bandido chileno, es llevado de un lugar a otro, se le lee su sentencia, inicia su caminar hacia el lugar de la ejecución, el pueblo lo maldice, se encuentra con su madre, toma sobre sí las culpas de los demás y va inexorablemente al sacrificio. La anécdota es igual hasta en sus detalles a la historia evangélica; Cornelia dice en la escena con Torrealba, "Parecía una bandera, algo rojo como sangre usaba", es el manto escarlata de la Pasión. Aquí parece que Heiremans quiso facilitar la comprensión, hacer claro y meridiano el símbolo, no exigir al espectador intuir o adivinar algo sino simplemente ver, con una fácil transposición de tiempo y de lugar, ver de nuevo toda esa historia de humillación. La idea del sacrificio está claramente expresada en toda la historia del Abanderado; el símbolo es claro, meridiano.

Creemos que Heiremans adoptó esta fórmula más directa y simple porque evidentemente lo más difícil de aceptar es el camino de sacrificio y, por lo tanto, necesitó poner a la consideración de los espectadores un modelo inobjetable. La actitud humana de Cristo, prescindiendo de su esencia divina, es en efecto inobjetable, alguien que se sacrifica paso a paso por su doctrina y termina muriendo por ella. En "El Abanderado", pues, la simbología es más fácil, porque el llamado es más difícil.

El Abanderado es sacrificado en todo; en su orgullo de



Escena de "El Abanderado": en primer plano, el abanderado (Mario Lorca) entre los carabineros; al fondo, la troupe de "chinos" de las procesiones del norte de Chile

hombre traído y llevado como un animal escarnecido, injuriado, lo que sería soportable, puesto que ha cometido tantos crímenes, pero es sacrificado también en los dos amores de su vida: el de su madre y el de su enamorada. El Abanderado sufre el más hondo sacrificio, el del amor, y lo sufre sin piedad, sin vuelta y lo que es peor, lo sufre en la abyección.

Es necesario hacer hincapié en esta idea del amor sacrificado, que sirve de preámbulo a la misma idea que se presentará en el Tony Chico con una dimensión mucho mayor, como ya lo veremos. La idea de sacrificio y sufrimiento invade toda la pieza y está encarnada en la persona del Abanderado, que sigue por el mismo sendero el más grande ejemplo histórico de sacrificio que es conocido. Pero podemos decir que en este caso hay una variante humana, el Abanderado es arrancado de sus dos amores en la tierra; su madre podía verosimilmente haberlo librado de la persecución, haberlo cobijado bajo su techo, haberlo amparado con su amor, él parece pedirlo con sus ojos de niño, aunque no lo diga y ella siente la tentación de arrullarlo con su canción. Pero no. Ni aún en el lugar en que todos los hombres hallan amparo, el Abanderado lo encuentra. Oigamos la escena del encuentro del Abanderado con su madre a que nos referimos.

EL ABANDERADO

Pepa de oro. —Diez, veinte... menos mal que aquí está más fresco. Ese aire que viene del río... cien, ciento cincuenta. Adentro está caldeado. Si parece que a una se le llenan los pulmones de humo cuando respira... trescientos, trescientos veinte... Parece que conté mal (Vuelve a beber. El Abanderado se yergue). ¿Qué te pasa? ¿A dónde vas?

Abanderado. —A ninguna parte.

Pepa de oro. —¿Por qué te mueves entonces?

Abanderado. —Para estirarme un poco.

Pepa de oro. —¿Te traen de muy lejos?

Abanderado. —Sí.

Pepa de oro. —¿Y también te llevan a La Calavera?

Abanderado. —Sí.

Pepa de oro. —Sí, sí... Me parece conocida.

Abanderado. —¿Qué cosa?

Pepa de oro. —La voz. ¿Te conozco? Aunque eres preso y yo no conozco a los presos. ¿Te conozco acaso? (Durante un segundo, y separados por la misma distancia, ambos se miran. Desde adentro, muy lejos, se escucha la melodía y las palabras de la canción. Pero luego el Abanderado rompe la quietud, negando con la cabeza). Entonces ¿por qué te quedas ahí parado, mirándome así?

Abanderado. —¿Cómo?

Pepa de oro. —Como si me fueras a reconocer. No me gusta que me confundan.

Abanderado. —No la confundo.

Pepa de oro (Riendo). —¿Y no te gusto? ¿Me hallas vieja? Andate para adentro entonces. Allí están los jóvenes (Vuelve a beber).

Abanderado. —Me quiero quedar aquí.

Pepa de oro. —Quédate entonces. (Mostrando el dinero). Pero es mío. No se te vaya a ocurrir avivarte... (Cuenta en silencio y, de pronto, en forma casi instintiva, toma la botella y bebe).

¿Quieres un trago?

Abanderado. —Ando con las manos amarradas.

(Pepa de oro toma la botella y cruza hacia él. Acerca la botella a sus labios y él bebe con fruición).

Pepa de oro. —¡Me gusta ver a un hombre tomar de una botella!

¡Si parece que se la fuera a tragar! ¿Sabes? Así es como los distingue yo: los que eran hombres y los que no. Les pasaba una botella. ¡Toma!, les decía y los miraba cómo apretaban la boca al gollete, cómo se atropellaban... ¡Si parece que se iban a ahogar! Y después la dejaban, de golpe, sin derramar una gota y se limpiaban la boca con la mano... ¡El ha dejado de beber y la mira. Las palabras de ella disminuyen en potencia y vitalidad. Por un instante lo mira infensamente). Así era... como... los distinguía... ¡Pero luego rechazando el pensamiento, vuelve a acercarle la botella a los labios. El bebe con glotonería, como escudándose en el gesto. ¡Tú pareces que aprendiste desde niño! ¡Y comienza a reír. El la invita, como si se tratara de acercarse a ella. Pareciera que a través de la risa van a encontrarse. Pero súbitamente ella se aleja. ¿Por qué andas preso? ¡El se encoge de hombros y le da la espalda. ¿Robastes?

Abanderado. — Sí.

Pepa de oro. — ¿Mucho?

Abanderado. — Sí.

Pepa de oro. — Sí, sí, sí... Yo conocí a uno que siempre decía sí cuando le preguntaban algo. Siempre sí, y después hacía lo que se le antojaba... ¡Ha vuelto a su lugar y comienza nuevamente a cantar. Se le lejos... ¡Lejos... ¿Quieres otro trago? Abanderado (Mostrando con un gesto sus manos amarradas). — ¿Cómo?

Pepa de oro. — ¡Acércate entonces. ¡El obedece y cruza hacia ella. Esta vez la mujer acerca la botella a sus labios con gran dulzura; Y ahora vuelve allá. Déjame solo que estoy sacando las cuentas.

Abanderado. — ¿Y no puedo quedarme aquí?

Pepa de oro (Se encoge de hombros. El se sienta cerca de ella. Ella sigue cantando). — ¡Te duelen las manos?

Abanderado. — Un poco.

Pepa de oro. — Apenas dos mil quinientos. ¡Y así quieren que una viva! Todo cuesta ahora y todo parece que va perdiendo más luego.

Pepa de oro (Después de un rato durante el cual vuelve a escucharse la canción que viene de adentro). — Todas las noches me siento aquí y me pongo a contar los billetes. Uno a uno... Antes los tiraba dentro de la caja del té y de ahí los iba sacando a medida que necesitaba. Dicen que cuando uno se va a morir, se pone a contar cosas.

Abanderado. — Así dicen. Uno se pone a pensar hacia atrás. A buscar.

Pepa de oro. — ¿A buscar qué?

Abanderado. — Algo para llevarse. Nadie se quiere ir solo. Algo bueno.

Pepa de oro. — ¡Bueno! ¿Y qué va quedando de bueno? Todo se triza, todo se rompe, todo se pierde. Uno siente cuando la muerte se acerca. Hay como un ruido en el aire.

Abanderado. — Como el pitazo de un tren.

Pepa de oro. — Sí, eso es. Como uno de esos pitazos que se escuchan por los postigos a la hora en que mis niñas están durmiendo la siesta. Agudos son y no dejan pegar los ojos.

Abanderado. — Es el ruido de la bala.

Pepa de oro. — ¿De cuál bala?

Abanderado. — De la que me van a disparar.

Pepa de oro. — ¿Te van a matar?

Abanderado. — Esta mañana, cuando me leyeron todas las cosas que había hecho, empecé a escucharlo... ese ruido, el pitazo... y supe que me iban a matar. ¡De pronto! Tengo miedo (Súbitamente se refugia en la falda de la mujer. El primer impulso de la Pepa de oro es abrazarlo. Pero se retiene. Pienso luego alejarse; pero también deshace su gesto y, sin tocarlo, le habla).

Pepa de oro. — Tranquilo, tranquilo... Cuéntame lo que te pasa, cuéntame... ¿Te dueen mucho las manos? Mira... si las tienes desgarradas con la sogu. ¡Hay que ver los animales!... Voy a soltarlas un poco, nada más que un poco. Pero me vas a prometer, ¿ah? me vas a prometer... ¡Y sigue hablando en tonos inaudibles).

Abanderado (La mira mientras afloja le amarra). — ¿Por qué nunca antes?

Pepa de oro. — ¿Qué?

Abanderado. — Antes. Nunca.

Pepa de oro. — ¿Estás mejor así?

Abanderado. — Sí.

Pepa de oro. — Cuenta ahora. Echa la pena afuera. Es lo mejor. Echala y cuéntame....

Abanderado. — Esta mañana me dio miedo, traté de buscar algo mientras el futre hablaba. Algo distinto en qué pensar. Algo que no me recordara lo que él estaba diciéndome. Algo que yo hubiera hecho y que no estuviera escrito en ese papel. Algo que yo no más supiera. Algo limpio... Pero no había nada....

Pepa de oro. — Son cosas....

Abanderado. — Ni una sola vez... nada.

Pepa de oro. — ¿Me voy a sentir aquí todas las noches y miro... miro lo que he dejado, lo que ahora tengo. Todo lo veo igual, igual a lo que llevo adentro. El alma tiñe....

Abanderado. — Eso será.

Pepa de oro. — El alma tiñe las cosas del mismo color que ella tiene. Y por más que una busca... busca, busca, es como estar en una pieza oscura, con espejos oscuros, mirándose y viendo nada más que lo oscuro.

Abanderado. — Eso es.

Pepa de oro. — Pero a veces ¡antes! me acordaba. Tenía ahí en la pieza al lado algo que me hacía olvidar todo lo demás. Era limpia, clara como un trozo de estrella, y con sólo recordarla, se disipaban todas las oscuridades. Pero se rompieron tantas cosas, una ponchera hecha harina. El barco que se hunde. Y la oscuridad que vuelve, que se queda.

Abanderado. — Que se queda y trae miedo.

Pepa de oro. — ¿Miedo? ¿Será el miedo?

Abanderado. — Cuando leyo las cosas que estaban escritas en ese papel, me dio miedo. Miedo como, ese día cuando era niño y usé el mazo para mostrar la ponchera....

Pepa de oro. — ¿De qué estás hablando?

Abanderado. — De esa tarde, en esa calle, cuando usted la descubrió en la vitrina....

Pepa de oro. — No entiendo nada.

Abanderado. — Y de repente me soltó la mano... Y me dejó solo. Si, y yo sentí un ruido, un ruido, como el de esa bala que me anda buscando.

Pepa de oro. — No entiendo nada. No quiero saber más.

Abanderado. — Y volvimos. Usé con la ponchera entre los brazos y yo atrás, solo... Me dijo que subiera al entretecho, que esa noche iba a celebrar, que no bajara, que no bajara nunca más....

Pepa de oro (Interrumpiendo con un grito). — ¿Por qué me cuentas cosas que parece que me fuera a acordar? No quiero volver para atrás... No quiero acordarme nunca más... ¡No quiero! ¡No quiero! ¡Hay un instante de silencio durante el cual ambos se miran y luego viene de adentro la melodía y ella algo triza en el aire. Pepa de oro vuelve a beber. Y su gesto cambia, su voz también es nuevamente la prostituta; ¡Tú estás de paso aquí, como todos! Háblame como ellos, dime nada más que lo que ellos me dicen.

Abanderado. — Entonces déjame estar aquí, callado.

Pepa de oro. — Como quieras.

Abanderado. — Callado, aquí afuera, al aire....

(Inclina su cabeza sobre la falda de la mujer. La mano de la Pepa de oro, indistintamente, se hacia los cabellos, pero se retiene. Deja caer los brazos a lo largo del cuerpo y, después de algunos segundos, comienza a cantar. Su voz, fría en un comienzo, poco a poco va tomando las entonaciones de alguien que arroja un niño).

Pepa de oro. — Sus alas azul y verde

Perfumadas de jazmín

No volverán a gozar

Las flores de mi jardín

¡Ay amor!

Me queda una mariposa

La otra me la llevaron

Sobre una blanca rosa.

En la escena precedente se advierte, fuera de la idea que contiene y que ya he explicado, un sentido poético en su tratamiento, que es característico del dramaturgo. El poeta arrebató su papel al dramaturgo en varios pasajes de la trilogía. No olvidemos que Heiremans es poeta y que su literatura teatral está impregnada de poesía. El clima de magia, en el que quiere que se desarrollen las obras, se crea, en gran parte, por el uso frecuente de la poesía, no sólo como verso sino que además y principalmente porque su prosa tiene un ritmo acompasado y musical que se podría solfear. El poeta que hay en Heiremans también quiere decir su palabra. Recuérdese el gran monólogo de Emperatriz en el Primer Acto del Tony Chico, allí hay un poder de evocación eminentemente poético, en la descripción que allí se hace de la llegada del circo a Valparaíso y de la historia de Emperatriz con Doménico, las palabras que se emplean tienen un valor superior a su poder de explicación, permiten sentir físicamente los colores, olores, estados atmosféricos, el frío del amanecer. Este es un

trozo quizás el más perfecto, en la antología del monólogo teatral en Chile. Este monólogo, la escena que acabamos de ver, la de la poza en "Versos de Ciego" entre Angélica y el Huacho, el verso de la canción con que se inicia la escena del burdel en el Tony Chico, por no citar más que algunas, son muestras elocuentes de lo que digo. Réstenos decir que el sistema dramático en el Tony Chico es el mismo que hemos analizado, pero aquí se ha afinado y perfeccionado hasta tal extremo que realidad y símbolo son una sola cosa. Basta pensar en las visiones del comienzo de la obra, realizadas en las vendedoras de dulces de la estación de un pueblo y en la escena admirable en la que el tony grande engendra al tony chico tocándole en la mejilla con la pasta del maquillaje. Cómo se abre el símbolo a la comprensión e irradia su luz interior; es un nacimiento perfecto lleno de ternura y de ingenua alegría. En el "Tony Chico", Heiremans llegó al final de su experimento dramático; la fórmula funciona en forma perfecta, ahora todo fluye acompañado, símbolo y realidad. Con esta obra llega el dramaturgo al final de su ciclo dramático y para analizar su intención se hace necesario buscar con un pensamiento más hondo, tratar de descubrir el primer aliento de su inspiración; el motor que impulsa toda la vida de su espíritu. Porque hay en la trilogía un concepto sinfónico; yo diría que toda ella es una gran sinfonía compuesta en tres movimientos que se pueden tocar separadamente.

Pero ésta es otra tarea, la más difícil, a ella nos dedicaremos en seguida; veremos si podemos descubrir los acordes esenciales de esta sinfonía, su inspiración primera.

Veamos:

"Dénme tiempo pa'cantarla
Pa'que pueda relatarla
esta historia de un camino
y de aquellos sin destino
que supieron encarnarla" dice "el Ciego"
(cuando aparece al cantar sus versos).

"Buenos días, santo leño
con la mayor devoción
te saludo, cruz bendita
donde padeció el Señor
donde padeció el Señor
lo digo desesperado
donde padeció y sufrió
pa'salvarnos del pecado" dice el
"Alferez" en el Abanderado.

"Un camino es cosa larga
Pues la tierra ha de cruzar
Y el hombre con su carga
Paso a paso la ha de andar
Ten confianza, ten paciencia
Que al final está la mar"

cantan "Barón y Barahona en el "Tony Chico" —y con estos versos se abre por primera vez el telón en las tres obras. Prestemos debida atención a estos tres enunciados: en el primero, dice que narrará la historia de unos seres que sin tener destino van vagando por el mun-

do, pero que supieron encontrar un camino y pide tiempo para cantar la historia, para relatarla sin apuro. En el segundo, con la mayor devoción, se saluda una Cruz que está al final de un camino y se dice que allí hubo padecimiento. En el tercero, se advierte que hay que cruzar todo el camino en el peregrinar del hombre en la tierra, pero que hay que tener paciencia y confianza, porque al final está el Mar.

El camino luminoso que conduce a una estrella, el camino de sacrificio que conduce a una cruz y el camino inevitable que conduce al mar. El planteamiento es serio, el tema profundo. ¿Puede alguien librarse de recorrer esos caminos? Cualquiera que sea la creencia filosófica o religiosa, la respuesta es negativa. Nadie puede sustraerse en esta tierra de recorrer esos caminos. Nunca en el teatro chileno se habían tocado temas tan altos, así, en forma directa, planteándolos desde un principio a la consideración del espectador.

Y así, con nitidez se advierte la primera característica, la general, la que da razón de ser a las tres obras; en cada una de ellas hay un tema de meditación, claro, definido, trascendental. Planteado el tema, en un gran acorde sinfónico inicial, las obras se van desarrollando y el tema se repite siempre, sustentando y dando razón de ser a toda la historia que se narra. Cualquiera que sean las peripecias que ocurran, siempre en "Versos de Ciego" se vuelve a recordar la Estrella como punto luminoso que hay que seguir, en el "Abanderado", la Cruz como recuerdo de que la vida humana no puede estar exenta de sacrificio y de dolor, y en "El Tony Chico", el Mar como punto final de la existencia y razón de ser de una nueva esperanza. ¡Qué lejos nos encontramos de sus primeras comedias!, en las que con profundo sentido poético, eso sí, desligaba la realidad de sus amarras, la transponía, y como en un sueño llevaba al espectador, confortablemente, a otro lugar. Y aún de aquéllas en que la soledad o el amor idealizado, despertaba una tierna compasión. Aquí no, en la trilogía no hay evasión, ni piedad. Aquí se miran de frente, cara a cara, los problemas esenciales, se muestran y se opina sobre ellos.

¿Qué ha sucedido? ¿Por qué ese cambio? Difícil es seguir con certidumbre el lento e inconsciente progreso de un espíritu. Todo está en germen en el ser humano y la mano que escoge, separando lo mejor, no siempre es la nuestra. Más difícil aún es seguir a un poeta; el mundo en que habita está lleno de señales, ve lo invisible a través de lo visible y se deja llevar. Heiremans lo dice, cuenta claramente lo que le está sucediendo, sin tratar de explicárselo. En una de sus cartas expresa: ... Una vez que uno ha escrito algo, no sabe mucho de lo que se trata; es una especie de pequeño mundo que uno ha dado a luz y resulta complicado e injusto subrayar algo en desmedro de lo demás. Ojalá todo esto no

La sombra agazapada en el camino

sueña a lección, dice más tarde, éstas no son cosas elucubradas intelectualmente, sino problemas que he sentido y vivido; son mucho más que productos del raciocinio, son resultantes de la sensibilidad.

Sea lo que fuere el hecho en que Heiremans entró, en los últimos años de su vida, en un terreno de compromiso con él mismo y con los demás, que brotó del fondo de su espíritu y que se tradujo en la creación de su trilogía. De ahí que esta creación debe ser analizada con minucioso cuidado, como si estuviéramos recogiendo a veces entrecortadas ideas y sentimientos, que pugnan por salir a la superficie viniendo desde oscuras regiones, mezcladas de pensamiento, poesía, impulsadas sobre todo por un profundo y entrañable amor a sus semejantes.

La visión del mundo: Los caminos

Para comenzar era necesario presentar el mundo.

"Este día es de feria y mi cuento aquí comienza", dice el Ciego. Es la primera frase de la trilogía. La Feria es el mundo, el lugar donde todos acuden, donde todos están juntos, mezclados, todos con historias diferentes; lugar en el que todos tienen cabida, donde hay multitud heterogénea y distinta.

Heiremans tiende, pues, una primera mirada sobre el mundo, advierte su ruido, su confusión, su desorden, su mezcla y brota de esa visión un primer atisbo de la nostalgia que siente de ordenación: *señalar un camino* y ya con esto ha encontrado su fórmula dramática. En su trilogía la acción se desarrolla en caminos perfectamente delineados, por los cuales circulan los personajes. Si hay descanso, sólo es un remanso para proseguir; para tomar fuerzas para proseguir. Hay circulación, nunca estatismo; movimiento, peregrinar, los personajes son llevados siempre *hacia algo*. Los saltimbanquis caminan buscando; el Abanderado camina hacia su destino final de sacrificio; la acción comienza cuando empieza su peregrinar, se desarrolla durante él y termina cuando encuentra el sacrificio. En el "Tony Chico" Landa, cansado de andar por los caminos, como lo dice, reacciona y se quiere quedar. El mundo lo atrae, lo atrapa y lo sacrifica, pero Juanucho hereda sus visiones y seguirá caminando tras ella. Hay, pues, en lo esencial de la trilogía una invitación a seguir, en la que van mezcladas dos ideas: una el rechazo categórico de una actitud espiritual estática e inmóvil; otra, la aceptación incondicional de la actitud opuesta, de aquella que implica movimiento, acción y como consecuencia de ello la necesidad de señalar un camino por donde transcurre ese movimiento, esa acción, mejor si ese camino conduce hacia la luz, terrible, pero inevitable, si conduce al sacrificio y el final del camino, el borde de la existencia, al que se llega por fin.

En este caminar —terrible destino— el hombre lleva un compañero inseparable. Es la muerte que caerá sobre él y lo consumirá. Pero Heiremans tiene de la muerte una visión muy clara. Para él la muerte está junto con la vida, es su compañera y al hombre le está dado escoger entre las dos. Su muerte es una muerte del alma, la otra, la física, es un accidente. El le habla a los hombres para que escojan la vida y desechen la muerte que llevan consigo. En "Versos de Ciego" la muerte tienta a los músicos para que acompañen su cortejo, ellos la rechazan: "No somos ná banda de entierro", dicen. Instintivamente no siguen a la muerte y serán ellos los que verán la estrella por primera vez y la preferirán, desearán la muerte y serán los heraldos de la vida, sus portavoces; los vencedores de la muerte.

El Abanderado está condenado a una muerte física que no le preocupa. "Pero a veces uno piensa", dice al finalizar la obra, "piensa en algo todo blanco, claro, como un trozo de estrella y con sólo recordarlo se disipan todas las oscuridades". El Abanderado ha vencido a la muerte, ha logrado "disipar todas las oscuridades", como dice. Landa, en el Tony Chico, herido mortalmente por la muerte física, traspasa sus visiones, logra transmitir su llamado antes de morir, es también un vencedor de la muerte. Los héroes de la trilogía siguiendo sus caminos, son los vencedores de la muerte, la derrotan, la apartan de sí y su actitud es la maravillosa lección que nos ha dejado el dramaturgo. Sí, una lección, porque si en las tres aventuras a que nos invita, se logra vencer a la muerte del alma que siempre nos acompaña, se ha cumplido bien el destino del hombre en la tierra.

Pero veamos más. El disparo que causa la muerte física de Landa es una casualidad torpe e inútil. No hay que olvidar, sin embargo, que el Tony Chico cierra el ciclo de la trilogía, termina la historia. Ya no es la muerte del alma de lo que se trata, es la otra, la muerte accidental física y por eso es tratada con desdén, no se centra sobre ella el interés, el interés recae ahora en el algo más profundo e infinito.

El Mar

El mar es un tema, diríase el predilecto de Heiremans, en las dos últimas obras de su trilogía. No aparece en "Versos de Ciego", pero en el Abanderado se insinúa en un principio, va cobrando importancia y, cosa notable, es el último parlamento de la obra que, como una nota, queda flotando para ser recogida después en el "Tony Chico" y transformarse en una sinfonía. Así Cornelia, en diálogo con "El Abanderado", en la escena de la visión que éste tiene durante el interrogatorio, le pregun-

ta: Dicen que ese tren va hacia el mar, ¿usted lo conoce? El Abanderado: Qué. Le pregunto si conoce el mar; yo nunca he llegado más allá del río, ¿cómo es? Y él le contesta: Es como el río, pero más grande, no se ve al otro lado", y más tarde ella agrega: A veces, cuando lo veo a usted pasar por la loma, pienso en el mar... y replicándole a Torrealba, Cornelia dice el último parlamento de la obra: "para que siga y llegue al mar". El pañuelo de Cornelia va a seguir por el río hasta el final, que es el mar; el Abanderado ha llegado hasta el final de su peregrinación; ahí se reunirá con su recuerdo.

Pero es en el "Tony Chico" donde el tema del mar invade toda la obra. "Ten confianza, ten paciencia que al final está la mar", dicen, y repiten los malabaristas en su transcurso y lo enfatizan a medida que se va acercando el encuentro final de Landa con la muerte.

Pero, ¿qué es el Mar?, la respuesta la da el autor por boca de sus personajes. "Y adónde le gustaría ir, señor Juanucho", dice Landa transformado en tony e instalado de un bote, "al mar", replica éste, "Hacia allá vamos, ¿has estado alguna vez?" "¿Cómo es?", pregunta Juanucho. "Grande. Verde en el día, con olas y la espuma que vuela por encima. Siga remando, señor Juanucho, mire que el camino es largo y el Paraíso queda lejos". "¿Y allá vamos?" "Allá parece, parece que allá están todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo". Y allá van los dos en el bote por el Mar remando hacia un Destino en busca del lugar donde "están todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo". Juanucho ha sido transformado en un tony más chico, ha sido engendrado por la necesidad ardiente que siente Landa de comunicar, de entregar lo que tiene a otro ser y ya con él van juntos hacia el final. Y van navegando por un mar que "no tiene ruido ni oleaje sino que es como un cielo, aún más quieto que el cielo, más profundo, más definitivo". Ese mar, con esos calificativos conduce "al lugar donde están todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo", el lugar donde el Abanderado recogerá su recuerdo, donde Landa se encontrará con sus visiones: el Paraíso. Y si Heiremans ofrece en las tres obras de la trilogía tres caminos que recorrer, es porque tiene nostalgia de una meta. Heiremans tiene nostalgia del Paraíso que el hombre ha perdido, tiene nostalgia de la ordenación primera, esa nostalgia oscura, penetrante, enraizada en lo más profundo del ser humano tan lejana, tan ida, tan pretérita, cien veces milenaria, que se ha ido esfumando, que ha llegado a ser "una especie de nostalgia", como dice Emperatriz y que, sin embargo, es el único sustento de la esperanza, "eso viene a ser la esperanza", repite Emperatriz, "una especie de nostalgia". La esperanza de encontrar el Paraíso Perdido, la velada nostalgia que Heiremans siente de él, es lo que lo hace hablar, de ahí parte el impulso, de ahí nace

toda su meditación, eso es lo que quiere decir, lo que quiere gritar, un grito agudo para recontrar la perfección perdida.

Es en la escena del Tony Chico, que veremos a continuación, donde a mi juicio se encuentra todo el fruto, donde está toda la explicación, una escena admirable por su profundidad de pensamiento, por su hábito poético, donde se advierte, con sus palabras, lo que estoy diciendo.

EL TONY CHICO

Emperatriz. —Si los ves, dile que los estoy esperando. (Sonía sale). ¿Le molesta que me quede aquí?

Landa. —¿Por qué habría de molestarle?

Juanucho ha ido a buscar unos recipientes con agua y ahora ambos proceden a sacarse el maquillaje. Esta operación se prolonga a través de la escena siguiente y en todo momento el niño copia los gestos del hombre.

Emperatriz. —No me gusta quedarme sola a esta hora. **Landa.** —Acompañemos entonces. (A Juanucho) ¿Por qué habría de molestarnos, no es cierto, Juanucho? Espera... primero te pones esta crema... un poco, eso es, y la refregas bien... **Emperatriz.** —Cuando acaba de terminar la función, hay como especie de vacío, ¿no le parece?

Landa. —Es el silencio. Después de los aplausos.

Emperatriz. —Es como una "soliditud". Por eso me gusta estar con Barón y Barabona. Los miro mientras ensayan sus ejercicios...

Landa. —Como esta tarde...

Emperatriz. —Y me da una tranquilidad... Es como si una pudiera mirar el mundo desde lejos, ¿sabes? Mirarlo desde arriba, girando entre los otros planetas en vez de estar metida adentro. **Landa** (A Juanucho). —No, con ese trapo no, Juanucho. Así, ¿ves? Suave.

Emperatriz. —¿Usted sabe lo que es eso, no es cierto?

Landa. —¿Qué?

Emperatriz. —Mirar las cosas desde una altura. Si, usted tiene que saberlo.

Landa. —¿Por qué?

Emperatriz. —Ya se lo dije ante: tiene algo en la mirada, lo mismo que tenía Doménico, la mirada del que ha vivido un momento en esa región de la que le hablo. ¿Es verdad, no es cierto?

Landa. —No sé, señora.

Emperatriz. —Y dicen que desde esa altura, todo se ve ordenado, limpio, perfecto, tranquilo.

Landa. —¿Usted lo ha visto?

Emperatriz. —No. Pero Doménico me contó. El lo vio una vez llegando a ese puerto, de noche, con todas esas luces y el mar como una sombra... ¡La val del Paradiso!... Por eso siempre quería volver. Por eso siempre estaba yendo y viniendo.

Landa. —¿Y usted?

Emperatriz. —Yo lo acompañaba. Tal vez eso entorpecía su búsqueda.

Landa. —¿Cómo así?

Emperatriz. —Porque yo permanecía acá abajo. ¿Comprende? Yo en todo momento le recordaba lo que había acá, el desorden, el caos y la visión se le nubla y el mundo llegaba a ser lo que es para todos nosotros; un planeta arrojado al azar en el cual debemos permanecer.

Landa. —Y usted cree que desde esa altura todo adquiere sentido.

Emperatriz. —Claro que sí. Los caminos se ordenan. Cortan los campos en espacios regulares y las montañas se engranan como los eslabones de una cadena y todo va a desembocar en un mar que, desde allá arriba, no tiene ni ruido ni oleaje sino que es como un cielo, aún más quieto que el cielo, más profundo y más definitivo.

Landa. —¿Y las personas?

Emperatriz. —Allá arriba uno está solo, Landa. Por lo menos eso es lo que dicen.

Landa. —Y no se ve a nadie.

Emperatriz. —A nadie.

Landa. —Yo estoy cansado de estar solo. De andar solo. De buscar solo. (Hunde de pronto su rostro en la vasija de agua y Juanucho lo imita. Ambos permanecen con los rostros chorreando agua, muy inmoviles, mientras Landa sigue hablando). Es...

¿Cómo explicarle? Me parece que con tanto andar de un lado a otro he perdido algo y no he encontrado nada. ¿Cómo explicarle? Como si se me hubiera escapado lo que las cosas son. Lo

que la vida en verdad esconde. Pienso... pienso que siempre he mirado desde una altura, como usted dice... acá abajo... ¿Cómo explicarle? Esta tarde cuando llegué acá y los vi a ustedes, me pareció que después de mucho tiempo veía cosas reales... cosas que en realidad sucedían, que estaban ahí frente a mí, que podía encontrar y tocar. Todo lo otro es algo que ha estado dentro de mi cabeza durante mucho tiempo, girando ahí, haciéndose cada vez más vago... más impreciso. Ahora quiero vivir con ustedes.

Emperatriz. —Landa...

Landa (Interrumpiendo). —No, señora. Quiero vivir aquí. Trabajar aquí. Seguir con ustedes. Salir a tomar con el Capitán. Enseñarle a Juanucho. Volver a ser como era antes.

Emperatriz. —¿Antes?

Landa. —Antes que me agarraran las cosas. Antes que me sucediera lo que me sucedió.

Emperatriz. —¿El amor?

Landa. —Sí, me enamoré. (Súbitamente). Una vez estuve por casarme.

Emperatriz. —¿Y?

Landa. —No me casé.

Emperatriz. —¿Y siempre siguió enamorado?

Landa. —...nunca volví a ser el mismo.

Emperatriz. —No se engañe, Landa. No le eche la culpa a nadie, ni siquiera al amor. Usted nunca fue como los demás. Estoy segura que de niño también subía a la cima de las montañas y miraba desde allí.

Landa. —Es cierto.

Emperatriz. —Y la mirada siempre iba dirigida hacia el horizonte. Y en las noches salía a caminar solo. O hablaba en voz alta y algo dentro de usted mismo le contestaba.

Landa. —¿Cómo lo sabe?

Emperatriz. —Cuando uno ha querido a un hombre como yo quise a Doménico, Landa, la vida de ese hombre llega a ser la de una.

Landa. (Dándose vuelta hacia Juanucho). —Ahora hay que secarse la cara, Juanucho. Con este paño... así...

Emperatriz. —No... no se engañe. Pareciera que entre los hombres hay dos razas: los que están detenidos y los que buscan.

Landa. —Nosotros vamos a detenernos. ¿No es cierto Juanucho?

(Súbitamente con voz de tony). —¡Señor Juanucho!

Juanucho. —¡Señor Landa!

Landa. —Deme su mano.

Juanucho. —¿Cuál mano?

Landa. —La que tenga cinco dedos.

Juanucho. —Esta entonces.

Landa. (Agarrándole la mano). —¿Ve como estoy anclado, señor?

Emperatriz. —¿Ve? No me puedo mover...

Capitán. —¿Estamos listos?

Landa. —Listos. Una última enjuagada... (Hunde las manos en la palanqueta y se lava el rostro) ¡Brrrr!

Juanucho (imitándolo). —¡Brrrr!

Capitán. —Voy a darle un vasojo al León antes...

Landa. —Vamos... (Viendo que el niño lo sigue). ¡Epa! Tú te quedas acá Juanucho. Estas cosas todavía no son para ti. Sácate esa ropa y ándate a la cama. Mañana me despiertas a primera hora para que ensayemos otros números... ¿ah?

Juanucho. —Muy bien, señor Landa.

(El Capitán ya ha salido y en el momento en que Landa inicia el mutis, Emperatriz lo detiene).

Emperatriz. —Landa...

Landa. —Dígame.

Emperatriz. —No vaya.

Landa. —¿Cómo?

Emperatriz. —No vaya le digo. No salga con el Capitán.

Landa. —¿Por qué?

Emperatriz. —Siga su camino. No se quede con nosotros.

Emperatriz. —Pero si usted misma me contrató.

Landa. —Ahora le pido que se vaya.

Emperatriz. —¿No le gustó lo que hicimos?

Landa. —Entonces...

Emperatriz. —No tiene nada que ver con eso.

Landa. —No le entiendo.

Emperatriz. —Váyase antes que sea tarde.

Voz del Capitán. —¡Landa!... Landa...

Landa. —Me llaman.

Emperatriz. —No vaya.

Landa. —Déjeme decidir a mí, señora.

Emperatriz. —Landa...

Voz del Capitán. —¿En qué se quedó?

Landa. —Voy, voy.

Sale. Se escucha desde ya la canción "La Paloma Negra" que se inicia el cuadro siguiente.

Emperatriz. —Landa... ¡Ah! si pudiera levantarme de aquí, ir a aparrar y...

Landa (Landa). (La mujer permanece silenciosa algunos segundos y luego mira al niño) Tal vez tú pudieras haberlo detenido...

Mira, todavía, tienes pintura en la cara. Cierra el trapo que el niño guarda entre las manos y le limpia el rostro. Cuando se dé cuenta que debiera haber seguido ya se lo demoró demasiado tarde...

¡Qué sordo! Sordo, sordo... El mundo es sordo y desconoyado y confuso...

¿Por qué no querrá salir en mancha?...

¿Y por qué seguimos en él entonces? ¿Por qué nos aferramos a él? ¿Dónde está esa esperanza que nos obliga a quedarnos?...

¿Dónde? (Mira al niño) ¿En ti? ¿Es uno tal vez? ¿En cada uno? Algo como un recuerdo antiguo, como algo que se perdió hace mucho tiempo...

una nostalgia, eso es lo que viene a ser la esperanza: una especie de nostalgia.

Y con estas palabras ha quedado flotando en el aire: expuesto a los hombres el latido más íntimo del espíritu del poeta, su anhelo más hondo, esa visión de perfección humana que quiere realizar. Recordando el que parece ser el llamado más profundo de la especie humana, sea, la nostalgia de la perfección, Heimerans encuentra en él un fundamento para estimular la esperanza en los seres humanos y llevado por el amor que siente por ellos predica esa esperanza, la muestra, la hace ver. Fundamentada así, la trilogía viene a ser un canto ininterumpido a la esperanza y el acorde final de la obra sinfónica que escribió para los hombres, a quienes tanto amaba.