ricardo descalzi



HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ECUATORIANO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:
Biblioteca de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	04	13

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

RICARDO DESCALZI

Si su primera vocación fue la literatura, quiso revestirse del conocimiento médico, para llegar al espíritu del hombre y entenderlo. De este modo, en conjunción de verdad y arte, modeló su camino, y en apasionada entrega, fundó el primer Instituto Ecuatoriano del Cáncer, que más tarde, la ambición de renombre y el poderío socio-económico de alguien, gracias a un favoritismo político, se apoderó de la larga y honesta labor de quien fue el pionero de la Oncología en el país.

Su emoción literaria surge desde los años de escuela, toma madurez en el colegio y alcanza su condición de escritor en la universidad. Funda la revista *"Surcos"* en el Instituto Mejía, el semanario *"Riscos"* en Ambato, *"Universidad"*, en sus primeros años de estudiante de Medicina. Publica *"Ghismondo"*, su noveleta sobre la vida de colegio, el año en que se gradúa de Bachiller. Luego, ya universitario, estrena sus primeros dramas: *"Anfiteatro"* y *"Los Caminos Blancos"*. Más tarde, la Compañía chilena Marqués - Arrieta, le pone en las tablas, su tercera pieza: *"Y en el Horizonte se Alzó la Niebla"*.

En plan de autor dramático, publica *"Portovelo"*, el primer teatro de masas en el país y gana posteriormente, en el año 1950, el Primer Premio Nacional de Teatro, promovido por la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, con la obra: *"Clamor de Sombras"*. Ultimamente, apenas un año, publica su última pieza: *"Una Quimera en París"*, en un acto, sin estreno, en la Revista de la Casa de la Cultura.

La falta de conjuntos dramáticos le hace retornar al relato, para darnos su primer libro de cuentos: *"Los Murmullos de Dios"* y luego su última novela: *"Saloya"*, que gana a su vez, el Primer Premio "Universidad Central', en el año 1963.

A más de dos libros científicos sobre cancerología, y un libro en colabora-

√ Don Arcadio

#50408.32CB ✓

A.125

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5040832

W 189. C TP. 741

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
COLEGIO DE ARTES PLASTICAS
SECRETARIA

HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ECUATORIANO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DERECHOS RESERVADOS.

PROHIBIDA LA REPRODUCCION.

RICARDO DESCALZI
Presidente del Instituto Ecuatoriano de Teatro

HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ECUATORIANO

(TOMO PRIMERO)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1622
QUITO



EDITORIAL CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA
QUITO-1968

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Portada de:
OSWALDO GUAYASAMIN

Dibujos interiores de:
EDUARDO KINGMAN

Dirección Tipográfica:
EDMUNDO VELASCO Z.

A mis hijos, Bruna, Nohra, Nedda, Ricardo, Mario y Gino, a mis sobrinas, Gioconda e Ivonne, a todos ellos con mi amor.

Y a quienes sintieron la emoción del arte teatral, como fuego expresado en dolor y risas.

Ricardo Descalzi

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

SE IMPRIMIERON DE LA

"HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ECUATORIANO":

Dos mil ejemplares en papel Bond de noventa gramos, divididos en seis Tomos.

Un mil ejemplares en papel liviano de sesenta gramos, divididos en seis Tomos.

Un mil ejemplares, edición especial en papel Biblia de treinta y seis gramos, divididos en dos Tomos.

De la edición especial en papel Biblia, se ha numerado del 001 *al* 100.

Que cada nación, cada pueblo, reflejen en el arte sus trazos humanos y nacionales, los más sutiles, que cada una de estas artes conserve sus colores nacionales, sus tonos y particularidades. Que se descubra en él, el alma de sus pueblos.

C. STANISLAVSKI

Las gentes se imaginan que nada es más fácil de hacer, que una pieza de teatro. Esto es verdad. Pero nada es más difícil de lograrlo.

A. CAPUS

La vida es, en efecto, más real que el arte. Una vida no es jamás, no puede ser una creación absoluta... el arte es una realidad en sí, fuera del tiempo, de los azares, de los obstáculos, sin otro fin que el mismo. El arte venga la vida.

L. PIRANDELLO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PRESENTACION

Laboriosa ha sido la tarea, pero benéfica en resultados. Quienes habíamos en cierto modo intervenido en el plano de autores teatrales, sospechábamos que el conocimiento del género dramático en el país, se estaba quedando a la zaga en importancia, frente a otras actividades literarias, de las cuales se habían hecho estudios meticulosos de rebusca y exposición. Algo nos decía de su abundancia, su valor, la trayectoria seguida, en las pocas piezas llegadas a mano para su lectura, o en el recuerdo de viejos estrenos olvidados y que, por causas hasta hoy ignoradas, permanecieron inadvertidos.

Las preceptivas sobre nuestra literatura, cortas o extensas en el estudio de las letras, apenas si han dado importancia al género teatral, tratándolo con penosa conmiseración, como si el hecho escénico hubiese sido un diletantismo de pocos, sin darle realce, tal vez por considerarlo escaso o no valorable, carente de la

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
SIB - UCE

fuerza expresiva de la novela o el verso. En ellas se habla del teatro como de un orden de pocos cultores, sin méritos para un estudio serio, surgidos en forma esporádica, discontinua, más como un desfogue espiritual que como un camino de estructura literaria.

Esta discontinuidad dramática, propia de los países donde al teatro le han faltado elementos necesarios para vitalizarse, ha constituído, a nuestro criterio, la única causa para su desentendimiento.

Hoy, conscientes de reparar un error, infatigables en la minuciosa y ardua búsqueda de piezas desperdigadas, atentos escuchas de los labios de viejos relatistas de recuerdos, con empleo de largas horas en acoplar eslabones sueltos a fin de estructurarlos en un todo armónico, sentimos la satisfacción de presentar esta primera Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano, como un hecho real, compacto, pese a nuestra duda íntima de no haber logrado un conocimiento completo de su evolución.

Nuestras bibliotecas, copiosas en literatura extranjera, no poseen como debiera esperarse, una sección nacional satisfactoria. En cuanto se refiere al teatro, éste se halla esparcido y en muchas ocasiones ausente. Sin embargo hemos logrado desentrañar hasta hoy, nombres sin historia, al fin redescubiertos, reclamando su presencia en el sitio correspondiente de las letras con sus obras dramáticas, porque éstas constituyeron su única emoción literaria.

Nuestro estudio no lo hemos cumplido a cabalidad, quedan muchos vacíos que piden una labor de acuciosa y tenaz rebusca. Al teatro ecuatoriano debemos hurgarlo no sólo en la capital, sino en provincias, desempolvando las bibliotecas de colegios y conventos, para seguir sus primeros pasos y completar su historia. Sólo cuando expurguemos los viejos manuscritos, habremos logrado terminar nuestro trabajo.

Mientras esta labor de investigación se realice, nosotros creemos haber abierto la puerta de su inquietud en estas páginas, en la recopilación minuciosa de cuanto se ha escrito o estrenado en el arte dramático hasta nuestros días, como el primer núcleo de su conocimiento definitivo.

Deseamos expresar nuestras gracias sinceras a las personas que nos proporcionaron datos, nombres de piezas teatrales ignoradas, obras inéditas, apuntes y recortes de prensa, y en especial a los directores de las bibliotecas públicas de Quito, quienes nos confiaron los libros para su estudio, dándonos las facilidades necesarias a fin de cumplir a cabalidad este cometido.

Mas, en forma personal, a la señora Mercedes Alvarez, de la Biblioteca Nacional, a la señorita Amada Robayo, de la Biblioteca Municipal, al Padre Julián Bravo, de la Biblioteca Ecuatoriana del Noviciado de San Gregorio de Cotocollao, por la forma gentil con la cual comprendieron nuestro afán y el apoyo prestado a él.

De manera especialísima a Eduardo Kingman, por su valiosa colaboración artística que ilustra estas páginas, al señor doctor Luis Monsalve Pozo, ex-Ministro de Educación Pública, quien nos prestó en forma decidida y desinteresada todo su apoyo, al señor Alfredo Mora, el cual soportó los momentos de tensión al transcribir pacientemente y con eficiencia esta obra de sus primitivas anotaciones y a la señora doña Laura de Crespo, Directora de la Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, quien en forma entusiasta, con generosa voluntad, se apersonó muchas veces en darnos su apoyo moral y material, tanto en la búsqueda de nombres y piezas, como en la revisión del borrador de este libro, para impedir errores susceptibles de correrse en una obra de tanta extensión y temática restringida.

Mi reconocimiento cordial al artista Oswaldo Guayasamín, por su gentileza al plasmar en el óleo mi retrato, e ilustrar las portadas de este libro.

Mil gracias a todos cuantos nos dieron sus luces para realizar este laborioso trabajo, la primera Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano.

El Autor

Quito, a 12 de Diciembre de 1966.

INTRODUCCION

¿Qué es el Teatro? No podemos responder a esta pregunta con una definición contundente, sin pecar de ilusos. Se han dado sobre él en todos los tiempos y por plumas reputadas, decenas de conceptos valiosos, que nosotros no nos atrevemos a consignar una nueva interpretación.

El teatro es un género literario, cuyas primeras manifestaciones llegan desde Egipto y pasan a través de los años a Grecia, donde toma estructura. ¿Es sólo la representación simple de un problema o es un espectáculo, es la confrontación de situaciones en un momento determinado o una proyección del espíritu popular, la recordación de hechos, la simple inventiva, la expresión de un conflicto o la observación somera por un público de un hecho vivo? Muchas cosas, todas a la vez y cada una valedera en forma individual.

Su concepto es complejo, abarrotado de múltiples manifestaciones. Pudo haberse iniciado en el folklore

(existe un teatro como proyección del hecho folklórico), pero indudablemente soltó las amarras que le ligaban a este movimiento popular y se independizó para constituirse en un género aparte, donde el movimiento, el diálogo y la inventiva, tuvieron un panorama amplio de expresión.

El teatro para existir como tal, necesita cuatro elementos fundamentales: obra, intérprete, escenario y público. Cada uno de ellos separadamente no puede instalar su primacía, los cuatro se requieren y se ensamblan para crear el problema.

Los griegos le dieron el nombre genérico, tomado de la escalinata donde se hacían las representaciones, pero poco a poco perdió este sentido y fue delineándose con nuevos atributos, hasta ser considerado en el momento actual, como la obra, la pieza escrita en diálogo con intención de ser representada.

En la Edad Media, rota la tradición teatral clásica de griegos y romanos, vuelve a renacer al pie del ara en forma de auto sacramental, para transferirse al atrio de la iglesia y desde allí, desparramar su inquietud a las ciudades y los pueblos, en tablados de corral, carpas o plazas públicas.

Toma desde entonces su presencia caracteres precisos. Se abandonan los temas religiosos como imprescindibles y se multiplica la acción a los conflictos cotidianos o a las leyendas épicas o simplemente a las meras fantasías. Es entonces cuando adquiere su perso-

nalidad, carácter estable, el cual se va transmitiendo en una serie de tonos cambiantes hasta nuestros tiempos.

Tiene instantes de exaltación y decadencia, pero no se diluye. Cada país marca su época de oro en el género: valiosos dramaturgos entran por la puerta de la fama, universalizándolo y miles de secundones llenan los capítulos de las historias, con sus buenos o malos intentos, pero siempre contagiados por la emoción que el teatro entraña.

Cruza el Atlántico y llega a América, donde ya el pueblo indio también se expresaba en un sentido afín, como lo hacían China y el Japón, sin influencia europea. Pero el teatro aborigen no tenía la estructura convencional de lo que se concebía como representación escénica, era un teatro con más afinidad al griego de las primeras épocas, al egipcio de "La Muerte de Horus", a la expresión asiática primitiva. Era un teatro a su manera, que recibió la inyección del concepto español de farsa, para reemplazarlo definitivamente.

En nuestro país siguió la trayectoria venida de la Península y a saltos y quiebras, fue estructurándose en atiborrado puñado de intentos, felices lo unos, desmadejados los más, pero con la virtud de mantenerse vivo, aunque por desconocimiento de su historia, se haya pretendido negarlo de plano.

Llega en el tiempo, con su bagaje heterogéneo de piezas sin orientación, desnudo de técnica, pero fervo-

roso, para darnos de pronto la obra que salva su anonimato y mantiene con su presencia o recuerdo la tradición. Poco a poco encarrila su temática, se ordena, se expresa y cumple su cometido, ajeno a veces a los lectores, muchísimas más, ajeno al público, pero en su hibernación, siempre latente, listo a emerger de las sombras.

Este es nuestro teatro, desconocido, negado a priori, tildado de malo, pero ansioso de vivir, para mostrar a las generaciones su trayectoria, su camino recorrido, su paciencia y sacrificio.

Este libro es su historia, y al escribirlo y entregarlo, sentimos la satisfacción de un deber cumplido, para vigorizar con él el sendero literario de nuestra nacionalidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PRIMERA PARTE

"LA HISTORIA"

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



CAPITULO PRIMERO

LOS ORIGENES

I

La expresión dramática ha sido calidad emotiva inherente a todos los pueblos, cualquiera sea la etapa de su desarrollo cultural. Ella se confunde con aspectos de su folklore, como lo advertimos en nuestra introducción, manteniendo su deseo expositivo ritual, en la danza, la música, la simulación recordativa de un hecho pasado o la leyenda. El acopio escénico, la forma de desarrollo, pese en ocasiones a la ausencia de diálogo, los personajes individualizados o en masa apretada, estructuran el hecho dramático, dándole el contexto primigenio de un progreso teatral innegable, de hondas raíces ancestrales, en el "juego" de divertimiento o recordación, sentando así las bases de la trayectoria escénica, como el primer paso a su desenvolvimiento.



Esta primicia teatral involucra un sentido de vivencia, la ordenación del hecho, donde la tribu, el clan o simplemente el "ayllu", encuentra su contextura como función propia a su sentido político-social-religioso, base de su diferenciación.

Esta individualidad mantiene a sus asociados con su aporte de cultura, frente al grupo vecino, al conglomerado de pueblos, del cual puede formar parte, y conforma dentro del estado corporativo su auténtica nacionalidad, en el sentido estricto de núcleo tribal.

En esta virtud, el folklore, la dramatización, si se nos permite el término en el análisis de esta primera etapa, marca un camino autóctono de grupo determinado, dentro del común denominador de los pueblos, ansioso de acentuar sus valores o hechos capitales, para afianzar su predominio, su herencia heroica o simplemente mantener la unidad comunal.

Es así, como en estas parcialidades indígenas, el folklore se conservó vivo y proyectó su presencia a épocas, donde el sentido de su primera intención, ya no representaba quizás la base de su cometido. De este modo la leyenda o el hecho histórico recordatorio, de esencia aborigen, fue perdiendo su concepto virtual, absorbido por nuevos elementos importados, para volverse un trasplante artificioso, proyección de un folklore ajeno a su auténtico sentido, salvo en casos especiales.

El ilustre investigador Paulo de Carvalho Neto, en su primer "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" publicado por la Casa de la Cultura de Quito en 1964, anota una serie de expresiones escénicas de nuestros grupos aborígenes, anteriores a la conquista, como representativas del folklore indio, en íntima relación, si no exclusiva, con una forma de drama representado por

ellos, en una reminiscencia de hechos heroicos recordatorios del tiempo lejano de su vivir nacional. Nos indica cómo en la población de Píllaro, colindante con las parcialidades aborígenes selváticas, se representaba "la conquista de Huayna-Cápac y el castigo de los rebeldes de Quijos", acción histórica teatralizada en recuerdo de una gesta guerrera con la cual daban lustre a su "ayllu", en escenificación patética de sus glorias pasadas.

Expresa el autor con más detalle: "Hasta hace poco en Píllaro no faltaban esos 'simulacros de guerras o representaciones mudas de hechos históricos' por parte de los aborígenes (CXX: 171)". En otros documentos del pasado se testimonian las ". . . escenificaciones de yumbos (v) y moros (v) (?), aunque muy pocos o casi ninguno nos den con minucias el contenido de dichos "autos", es decir sus diálogos, sus tramas, sus personajes, sus comienzos y finales . . ." Y en otra página del mencionado libro vuelve a insistir en esta representación estrictamente aborigen con el nombre de la "Matanza del Yumbo", según el registro de Moreno: "...es la simulación de un verdadero asesinato". Con igual argumento e igual sentido, se representa este último drama en Pomasqui, en la fiesta de Corpus, incluyendo en ella diálogos en "español", mientras la escenificada en Píllaro, se la vertía en idioma quichua.

Hasta nuestros días, en ciertas festividades, se hacen presentes "las entradas de indios", con su afán de "ganar plaza", expresión llegada como las anteriores, desde los ancestros aborígenes. Paulo de Carvalho Neto anota un acontecimiento similar ocurrido en Quito el 27 de febrero de 1631, como aún ocurre en el Cuzco, según nosotros lo presenciamos, a más de dos mil kilómetros de Quito, en ciertas fiestas religiosas en las

cuales los indios de los alrededores, trayendo sus imágenes patronales del pueblo, enjaezadas en pesadísimas andas, acampan en las afueras de la ciudad, en espera de las primeras horas del día subsiguiente, cuando empiezan a movilizarse con premura en dirección a la plaza, a fin de ganarla, y al hacerlo, dar lustre tanto a su Patrono como a su parcialidad. Se suceden entonces verdaderas luchas sangrientas con algunos muertos.

Especie es ésta de recordación, con relevante verosimilitud, como debió acaecer en el tiempo en el cual la costumbre tomó arraigo, en algún hecho tradicional ahora patéticamente revivido.



Según Sergio Silva Baquero, escritor riobambeño, cada cien años se realiza en el pueblo de Licán, cercano a la capital del Chimborazo, la recordación del matrimonio de Duchicela con Toa, la princesa shiry. Esta ceremonia recordativa presenta un cuadro verdaderamente impresionante: se reunen cerca de diez mil indios de la parcialidad de los antiguos puruháes en una planicie cercana a Licán, donde se halla un niño, descendiente de los antiguos Duchicelas, todo él vestido con ropajes de ceremonia, quien espera la llegada de una niña, generalmente de siete o más años, la cual viene desde la zona de Imbabura, al norte de Quito, acompañada de numerosa comitiva,

niña también perteneciente a familias de la antigua nobleza shiry. Reunidos todos, repiten el ceremonial del matrimonio regio, que consolidó la unión de los dos principales reinos preincaicos, jurando ser fieles a esta unión, pregonando además, con gritos y amenazas, la llegada del día, en el cual volverán a reconquistar el territorio shiry-puruhá primeramente de los Incas, y luego de los españoles. Terminada la ceremonia, la fiesta continúa con danzas y bebidas de chicha, y se prolonga por muchos días, finalizados los cuales, retorna la comitiva hacia Imbabura, llevando a su "princesa" mientras los otros regresan a sus respectivas poblaciones en la provincia de Chimborazo. He aquí un hecho folklórico, raro en el tiempo, pero con todas las calidades de una recordación histórica, con gran valor conmemorativo y expresión viva de las glorias ancestrales.

Ignoramos en qué momento, dentro de los años aborígenes, surgió el poema como canto a modo de juglar. Su existencia es auténtica, si nos atenemos a los llamados "aravicos", cancioneros indígenas relatores de proezas y acciones guerreras, lamentaciones y muertes. Recordemos como un ejemplo la orden impartida por Huayna-Cápac, luego de su castigo a los Punáes: "... Mandó Guaynacaba que los Hombres que tenían destinados para ordenar las cosas para eterna memoria compusiesen Cantares y Romances, y los hiciesen en aprender para que se cantasen en tiempos de tristeza", según Antonio de Herrera y Tordecillas, Cronista de Indias, cita tomada del Libro de Cronistas Coloniales (Segunda Parte) publicada en la Biblioteca Mínima Ecuatoriana, en 1960.

De esta cita colegimos la costumbre inveterada en el Incario, por lo menos, del relato poemático de los

acontecimientos sobresalientes, literatura encargada a hombres especializados en el ramo, quienes tenían como oficio: "ordenar las cosas para eterna memoria", hecho relevante de la cultura vernácula en su afán de mantener la tradición, base principal de la unidad de los pueblos.

Paulo de Carvalho Neto, en su magnífico Diccionario, recoge como parte del floklore autóctono: "el Mashalla", "... coplas alegres en honor de los recién casados", "... la composición popular más antigua y la más cantada en las bodas, especialmente del campo, es la intitulada "Mashalla" ... es larga y en versos de seis sílabas, de pedestre lenguaje y vacilante armonía ..."

A más del "Mashalla", ciertas regiones nativas acoplan a las bodas un nuevo canto, el "Huishcay", que lo entonan luego del Mashalla, entre los invitados a la fiesta, cuando los novios han sido llevados a la alcoba nupcial por sus padrinos.

Estas expresiones de nuestro pueblo indígena son suficientes para aseverar su vena artística de tipo representativo, aunque no lo llamemos teatral, que linda en cierto modo con este concepto, en una forma de escenificación sui géneris, más correspondiente a su folklore.

En el "Teatro Indio Precolombino", de José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, publicado por la Editorial Aguilar en 1964, sus autores se refieren con amplitud a los géneros literarios quichuas, abarcando en este concepto a los pueblos del Ecuador, Perú y Bolivia.

En el acápite correspondiente a la poesía guerrera, mencionan el poema de los hermanos Ayar, los "... largos poemas épicos explicando la actitud del Inca y sus generales, las batallas, la posición del enemigo, las victorias, y el origen y la consecuencia de todo".

Varios son estos poemas, entre ellos sobresale el cantar del Inca Yupanqui Pachacútec, con atributos propios de un himno en exaltación de una gesta gloriosa.

En la lírica, la poemática quichua es mucho más abundante: el "Jailli", canto a la agricultura tiene cierta mezcla de sabor heroico y el "Arawi", es una poesía romántica que va a desembocar, según los autores, en el "Yaraví" quejumbroso y triste. Anotan además el "Wawaki", diálogo amoroso, el "Wayño", la "Qhashwa", mezcla de poesía, música y danza, y recalcan en el "Wanka", como una expresión autóctona de la elegía, citando como ejemplo, "El Llanto de la Ñusta", canción elaborada a la muerte de Atahualpa.

No se refieren, tal vez por desconocimiento, al poema de nuestro indio Collahuazo escrito con igual motivo, primera expresión de la literatura autóctona ecuatoriana, ni a la pieza dramática aborigen: "El Diun-Diun" 'o "Los Quillacos", esta última recién descubierta.

Concluyen con el "Aranway", versificación de tipo humorístico, al cual le dan cierto parentesco con la fábula.

Los mencionados autores, en su brillante exposición, nos demuestran la calidad literaria del indio, su indudable sentido artístico y una sensibilidad emotiva, delicada, llena de encantadoras expresiones. Pero lo importante y decisivo en la naturaleza de nuestro estudio, es la presentación, análisis y minucioso fondo documental hecho por los autores sobre el Teatro Precolombino, temática principal de la obra.

Lo inician citando los "areítos", combinación de baile y canto: "... de los tacungas de Quito ...", para luego describir lo que tiene un sentido más teatral,

verdadera pantomima, con fin esencialmente coreográfico, la fiesta de la Purificación: "... destinada a desterrar de la ciudad los males..." la cual tenía lugar en la plaza de Kenko, el teatro construído por ellos ante la fortaleza de Sacsahuamán en el Cuzco.

Unido a todo ello anotamos una serie de actos rituales, con expresión singular en cada uno de sus pasos, que al englobarse, forman una especie de ceremonias alegóricas de estructura escénica, con cariz de representación, en su afán de marcar huellas en el pueblo para mantenerlo sumiso. O simplemente, rememoración de ceremonias tribales totémicas, mejor estructuradas, en honor a su dios y a sus poderes, mezclando el sentido militar o los misterios fálicos en danzas alegóricas, como el festival para pedir la fecundación de la Tierra: "Se congregaban hombres y mujeres en una plaza completamente desnudos y desde allí, muy excitados, corrían hacia un cerro y cuando en ese frenesí una mujer era alcanzada por un hombre, se le daba el derecho de poseerla".

Estas representaciones, como las mencionadas anteriormente, señalan la inquietud dramática aborigen, sus primeros tonos inmaduros, en el concepto que hoy tenemos de ella, pero veraces y firmes en el sentido de expresión, ya un poco deslindada de la calidad folklórica, para tomar matices de farsa. Más aún se afianza el hecho, cuando: "... el Inca Túpac Yupanqui *escenificó* un combate para honrar a su hijo Huayna-Cápac, que regresaba victorioso, *fingiendo* que cincuenta mil hombres atacaban la fortaleza de Sacsahuamán y que el Rey dirigía la defensa". (Los subrayados existentes y los que seguirán marcándose, son nuestros).

El libro de José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, es invalorable para entender hasta dónde el *teatro* qui-

chua evolucionó, entregando su caudal artístico al género dramático, en un descubrimiento inusitado de sus valores literarios, a través de las piezas puestas en escena en un decorado abierto, el más reconciliador de los decorados, entre la expresión y la naturaleza.

Jesús Lara, nos indica al hablar de la "Tragedia del fin de Atawalpa", "... que los Incas conocieron en su *teatro* dos géneros perfectamente diferenciados: el wanka y el aranway ..." Al primero lo califica como un teatro de tipo histórico, siempre con personajes fallecidos, tal vez con el afán de reverenciarlos al recordar sus hazañas, y al segundo, con más amplia temática, sin circunscripción estricta. Aunque no en su sentido justo, podían tener estas dos expresiones ciertos matices en el carácter esencial de los mismos: el primero, con levísima inclinación a la tragedia, no en todos ellos, y el segundo con tendencia a la comedia.

Sarmiento de Gamboa, cronista del Perú, nos habla: "... de una especie de *drama* histórico, cuando Pachacútec Inca Yupanqui, mostró las momias de los Incas, desde Manco-Cápac hasta Yahuar Huacoc en el Coricancha (Templo del Sol del Cuzco), en que se efectuaron *representaciones* de la vida de cada uno de ellos", y el propio autor nos dice también que cuando Pachacútec venció a su hermano Urco, los habitantes del Cuzco lo recibieron alborozados e hicieron *representaciones* de sus batallas. Además, recordando la lucha de los Caranquis contra Huayna-Cápac en la laguna de Yahuarcocha durante la conquista del Reyno de Quito, se hacían simulacros de la batalla sangrienta, como lo explica Cabello de Balboa: "...se presentaron tan fiel y naturalmente como el arte puede permitirlo, las guerras y los encuentros que había tenido con los caranquis."

Aparte de estas interpretaciones folklórico-dramáticas, ¿existió de verdad un teatro aborigen en el sentido ya moderno dado al concepto? El estudio exhaustivo de ciertas piezas desmenuzadas por la crítica desde todo punto de vista, nos hace afirmar que existió una escenificación, con caracteres análogos al concepto actual de ella, anterior a la conquista, y la cual llegó a ser exhibida, manchada posteriormente de contaminaciones por la influencia del teatro español de la época. Nos referimos a las piezas: "El Güegüense o Macho-Ratón" y "Ollantay", la una de origen centroamericano y la otra quichua del Cuzco, sin referirnos todavía al "Diun-Diun o Los Quillacos", descubierta por nosotros en lo que podríamos llamar un teatro de ambiente quiteño, mientras, según valiosos estudios realizados, hallamos: "El Varón Achi o Varón de Rabinal", obra de extracción maya-quiché, sin ninguna influencia hispánica, estrictamente aborigen.

Por estos datos concluímos afirmando la pregunta planteada: hubo al menos cultores indios quichuas, no influenciados por las *comedias*, casi dadas a raíz de la Conquista, que elaboraron desde épocas inmemoriales su teatro en verso y en lengua vernácula, teatro estudiado con meticulosidad en los años posteriores, extrayendo de él como consecuencia, su virtuosismo, su autenticidad nativa, su elevado sentido dramático, porque en el planeamiento de las obras y en su acción, no se siguen las reglas propias del teatro español, punto de apoyo para aseverar su origen netamente primitivo, intentando, en forma aceptable, su trazo en escenas, con cambios bruscos de decorado, tal como lo hiciera hoy un teatro moderno de movimiento.

Existe una tragedia titulada: "La Muerte de Atahuallpa", ya puesta en acción en 1555 en la ciudad bo-

liviana de Potosí. De esta pieza se encuentran varias versiones halladas en años subsiguientes, siendo una de ellas representada como "auto" en Cochabamba en 1879. Cada versión se halla signada por el supuesto autor de la misma, hasta que al fin el manuscrito, más cercano a su expresión aborigen, fue hallado por Jesús Lara en Chayanta, quien lo tradujo al español el año 1957. Las diferentes copias modifican cada una el argumento, aumentan o rechazan personajes, y para colmo, una de ellas, incrusta en la acción los himnos cristianos de aquel entonces.

En la ciudad de Loja, el 26 de junio de 1839, se representa en honor al Presidente Juan José Flores: "La Tragedia de Atabaliba", precedida de una loa en honor al mandatario. ¿Es este drama el mismo escenificado en Potosí y Cochabamba? El título corresponde más o menos a aquél, por lo cual no podemos negar que su argumento debió ser el mismo o tal vez parecido.

Como expresión auténticamente quiteña del teatro aborigen, encontramos una leyenda escenificada en el Ecuador, exclusiva de la región de Achupallas, obra escrita en quichua y la cual, hasta finales del siglo pasado se la representaba en esta zona, según su recopilador Manuel del Pino, quien hizo la traducción al castellano. Nosotros la transcribiremos más adelante, bajo el título de "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", título en consonancia con su argumento, pieza desconocida en el libro: "Teatro Indio Precolombino" y cuyo estudio exhaustivo lo realizaremos más tarde, en un volumen exclusivamente dedicado a su análisis.

Por interesarnos sobremanera, hacemos la transcripción del argumento de "La Tragedia de Atabaliba", tomándolo del texto ya citado: "... se inicia la trama con un diálogo entre el monarca indígena Atahuallpa

y las princesas Khora Cimpu y Koyllur Kilca, en la que él expone la preocupación porque ha visto al Sol completamente empañado y teme que guerreros extraños invadan el país. Llama a Waylla Wisa, que es el sumo sacerdote, para que interprete el sueño. Este se va a meditar, a dormir, y cuando torna le dice que el sueño se hará realidad. Otea después el horizonte y se duerme de nuevo. Entonces interviene el coro; se interesa en despertar a Waylla Wisa y no puede. Es Sairi Túpac el que lo logra. El sacerdote se encuentra muy desconcertado: piensa que vienen hombres de barba y se vuelve a dormir. Todos, profundamente preocupados quieren volver a despertarlo; pero esta vez ni el coro, ni Sairi Túpac, ni Challkuchima, pueden hacerlo, pero si Khishkis, y en ese momento da una descripción más minuciosa de los españoles. Con estas escenas queda planteada la introducción del drama. Cuando se produce el encuentro de Waylla Wisa con Almagro, y en casi todo el resto de la obra, los españoles no hablan. Son personajes que llevan la acotación: *Sólo mueve los labios,* y el que habla por ellos es el intérprete Felipillo. En la entrevista, el hombre blanco explica que viene enviado por el señor más poderoso de la tierra, a lo que Waylla Wisa responde que a su Inca lo obedecen hasta el Sol y la Luna y que toda la Naturaleza se somete a su arbitrio. Almagro pone en claro que no conoce el miedo y que ha venido en busca de oro y plata, a lo que riposta el padre Valverde que no es cierto, que han venido a dar a conocer al verdadero Dios. Le entregan entonces un papel escrito que ellos no pueden de ninguna manera descifrar."

"El Inca envía después a Sairi Túpaj, quien al ver a los españoles se dirige a Pizarro y lo amenaza di-

ciéndole que retorne a su país. Pizarro le explica que tiene que llevarle al Rey de España o a la cabeza del Inca o a su insignia. A todo esto Sairi Túpaj responde que no entiende y que es mejor que hable con el Inca directamente. Cuando vuelve a darle cuenta a su señor de la entrevista, un mensajero anuncia que ya vienen los españoles, y, efectivamente, irrumpen en la escena y maniatan a Atahuallpa. Pizarro se muestra muy orgulloso. El Inca, por su parte, ofrece oro y plata, con intenciones de salvarse diplomáticamente. Ante la arrogancia del español, primero se muestra altivo, luego se humilla."

"Cuando comprende que va a morir, empieza a repartir sus pertenencias e insignias entre las princesas y los vasallos. Todos comprenden la magnitud de la desgracia. Atahuallpa maldice a Pizarro. El Padre Valverde trata de convertirlo al catolicismo, sin éxito. Después Pizarro lo mata con su espada, y el coro de las Ñustas lamenta la muerte del Inca. Incaj Churin, su hijo, se duele más amargamente que nadie, y vuelve el coro de nuevo a hablar."

"En la última parte, Pizarro le presenta al Rey de España la cabeza de Atahuallpa. El soberano se indigna, celebra al Inca, y entonces Pizarro cae al suelo y muere. Todavía después de muerto, el Rey sigue demostrando su indignación; quiere que se incinere el cadáver y que desaparezca hasta su memoria."

¿Pudo un español escribir un alegato tan partidario a favor de Atahualpa? Es posible. Pizarro tuvo muchos enemigos entre los primeros conquistadores asentados en el Perú, pero esta suposición es una remota conjetura.

El estudio detenido, realizado por especialistas sobre la forma, concatenación, estructura dramática, va-

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

lores intrínsecos de esta pieza, les lleva a concluir: "... de una profunda e importante tradición teatral... pues de buenas a primeras no hubiera sido posible concebir su planeamiento y desarrollo, como ya hemos dicho, en secuencia de escenas perfectamente coordinadas... Y esta tradición de la caída del Imperio se hizo carne e historia del alma quechua."

En lo referente a los personajes, tres se identifican con esta tradición aborigen: Atahualpa, Rey Inca de Quito, como centro de la tragedia, y junto a él, según los relatos, sus dos generales en los cuales tuvo más confianza, Challkuchima, a quien conocemos como Calicuchima y Khishkis, cuyo nombre nos hemos habituado a escribirlo como Quisquis, generales, quienes lucharon junto a su Señor, ganando las batallas contra las fuerzas cuzqueñas de Huáscar, y luego derrotados por los españoles, uno fue quemado vivo y otro muerto por un alto personaje indígena.

No es solamente esta obra una muestra aislada de la temática teatral precolombina, existen nuevas expresiones de ambiente escénico costumbrista, cómico y de enseñanza, en íntima unión con el folklore y la fábula.

Los esposos Cid, se basan en Guamán Poma de Ayala para referirse a los "yungas chucareros", actores cómicos de danzas en estilo alegre. Reforzando su tesis, citan a Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanque Salcamayhua quien expresa: "... que los farsantes inventaron una serie de obras... que representaban en las fiestas del nacimiento del Príncipe Viracocha: "Añaysaoca" (¡Oh!, ¡qué broma!), "Hayacucho" (El gorro del muerto), "Hañausi" (Sonsacamiento), "Llamallama" (La Mascarada)."

Cieza de León relata en sus Crónicas como la plaza del Cuzco se la utilizaba para estos actos escénicos y describe la existencia de aposentos en los cuales los Incas celebraban sus fiestas. Nosotros conocemos el ambiente "casi escenario", de Kenko, frente a la fortaleza de Sacsahuamán, con graderíos de piedra esculpidos, mirando a una plaza de regulares dimensiones, donde sin duda se realizaba la representación.

El mismo Cieza nos indica cómo preparaban el decorado "... con paños de plumas y mantas de lana, ornados de piedras preciosas y oro". Parece que este escenario, según Gabino Pacheco Zegarra quien lo vio, constituía en: "una especie de bosquecillos llamados mallquis para hacer las representaciones". Con citas del mismo libro podríamos seguir estructurando hasta la saciedad el desarrollo del teatro aborigen, bástenos por ahora afianzarnos en el hecho de su existencia y prístina expresión.

Desde nuestro punto de vista nacional, debemos hacer hincapié en algunos detalles que nos atañen directamente, como el caso de los huancavilcas, actores obligados en ciertos papeles según lo atestigua Guamán Poma de Ayala: "... Sacarimac eran los truhanes y Lamallama o Hayacucho los farsantes ... unos eran de Huancavilca y otros indios yungas chucareros". Por último, Garcilaso de la Vega, reconocido como cronista parcializado al Cuzco, se expresa: "No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la Corte." Y Jesús Lara, en su "Tragedia del Fin de Atahuallpa", publicada en Cochabamba, Bolivia, en 1957, nos dice: "El espectáculo se desarrollaba, por lo común, en un espacio

abierto denominado aranwa, en cuya parte céntrica se construía el Mallki, que era un pequeño bosque artificial, a manera de escenario. Los actores aparecían reunidos a un extremo del mallki y allí permanecían hasta el final. El diálogo se efectuaba al centro del escenario, a donde se dirigían solamente aquellos a quienes tocaba intervenir en la acción. El público asistía agrupado en círculo alrededor de los actores, a cierta distancia del mallki."

De todo lo anotado se colige un sentido de expresión teatral, de arte escénico en el espíritu del indio, el cual debió extenderse como función social, aporte de cultura, a todos los lugares donde el conquistador llevaba sus tradiciones y costumbres.

Como ejemplos de esta tendencia intelectual encauzada a la escena, nos quedan: "Ollantay" y "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", piezas dramáticas, escritas en verso, ambas en idioma quichua, origen la primera de abundante discusión en cuanto a su naturaleza nativa, valiosa por todo concepto, piedra básica de lo que hasta hoy se ha desechado, lo anímico en el indio. La segunda, aun desconocida en América y la cual nosotros por la primera vez la exponemos, en las páginas de esta Historia.

No nos corresponde referirnos a las dos obras dramáticas: "El Güegüense o Macho-Ratón" y "El Achí o Varón de Rabinal", de procedencia centroamericana, estas piezas, más "Ollantay" y "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", forman el núcleo del teatro aborigen de América, sin olvidar la "Muerte de Atabaliba o Atahuallpa", posterior a la época Inca.

Muchas versiones existen sobre "Ollantay". Hace cerca de dieciocho años, nosotros adquirimos un ejemplar en la ciudad del Cuzco, el cual no concuerda en

sus personajes ni en su total desarrollo, con la transcrita en el "Teatro Indio Precolombino". En la versión adquirida en el Cuzco, dos aborígenes presentados como anónimos en la transcrita en este libro, pertenecen a la tribu de los "cañaris", es decir, a una parcialidad nuestra, conquistada por Túpac-Yupanqui, el mismo Inca que actúa como actor principal. Este detalle de los "cañaris", reforzaría aun la autenticidad vernácula de la pieza, por hallarse en concordancia con la historia. No es aventurado suponer el desplazamiento de ellos a la Corte del Cuzco, una vez sometidos a la obediencia del Inca, personajes que el autor los incluyó no al azar, sino por corresponder a un hecho efectivo. No podríamos aseverar si éstos "cañaris" fueron llevados expresamente desde su provincia o extraídos de los "mitimaes" de la misma nacionalidad, asentados por Túpac-Yupanqui en el valle de Jauja, en el centro andino peruano.

En su argumento, reconocemos a Ojo-de-Piedra, a quien se lo traduce al quichua por Rumiñahui, general cuzqueño. En este caso, no debemos confundirlo con nuestro héroe aborigen Rumiñahui, Cara-de-Piedra, hermano de Atahualpa, de la parcialidad de los Píllaros, que luchó denodadamente contra Benalcázar, incendió Quito, escondió los tesoros y murió atormentado como un héroe y mártir a mano de los felones conquistadores.

¿Por qué el autor de "Ollantay" nomina al personaje "malo" de la obra con el nombre de Rumiñahui? Bien conocida es en la historia, la animadversión del Cuzco hacia Quito en los últimos años del Incario, y bien conocida es la figura de nuestro Rumiñahui como mantenedor del espíritu guerrero en oposición a las fuerzas de Huáscar. Expurgando la mentalidad cuz-

queña del autor, éste trató de degradar por lo menos el nombre del general quiteño presentándole con atributos humanos de baja contextura moral frente al héroe de la pieza. Intención ésta, si se la considera válida, que constituye una muestra más de la autenticidad indígena de "Ollantay", escrita sin duda por un indio cuzqueño, con rezagos de partidarismo de las cruentas luchas del Imperio.

Como noticia interesante para nosotros y ya en plan de jactancia guerrera, Rumiñahui, el de la obra, se huelga en el triunfo obtenido sobre los "Huanca-Huillcas", indios nuestros costeños de la actual provincia del Guayas, jactancia que corrobora la sorda enemistad del autor hacia una tribu ligada a Quito y sometida al poder de Atahualpa. A esto añadimos el honor dispensado a la tribu "cañari", que según el Inca, eranlas tropas de choque, las más valientes de su ejército. No olvidemos estos elogios a una nacionalidad incluída en el Reyno de Quito que traicionó a Atahualpa al ligarse a Huáscar.

Sobre el propio argumento se han tejido numerosas leyendas, entre ellas los amores de Quilaco Yupanqui de Quito como "Ollantay" y Curicuillar del Cuzco "... Cusi-Cuillur, después de muchas vicisitudes y de ocultarse ella bajo el nombre de Titu, cuando acaecen las muertes de Huáscar y Atahualpa, logran casarse con el apoyo de Hernando de Soto".

Otros cronistas se remontan a la leyenda de los amores de Chalcuchima y Cusi-Coyllur en tiempo del Inca Chuqui-Yupanqui. También se habla de ella como de una hija de Huayna-Cápac y por último nuevos narradores le hacen hija de Atahualpa.

Esta digresión en cuanto a los personajes y cierto sentido en el planeamiento de la trama, no tienen otro

deseo que intensificar con más acento el ambiente de la obra y reforzar la tesis de su identidad aborigen, con pequeños acoplamientos españoles difíciles de desestimarlos.

No es nuestra intención, por lo tanto, pormenorizar las diferentes ideas vertidas sobre el origen indígena de "Ollantay". Mucho se ha escrito sobre ello y hombres estudiosos de peso en sus opiniones han vertido sus análisis, considerando a la pieza si bien de expresión autóctona, intercalada de cultura hispánica.

Nuestro fin al enunciarla, sólo pretende recalcar la validez de un teatro quichua elaborado con anterioridad al coloniaje o en las primeras décadas del mismo, lo cual constituye un motivo racial de orgullo para nuestros orígenes, aunque no nos corresponda directamente, sino como fuente intelectual del patrimonio aborigen.

Para concluir, volvemos a la cita con la transcripción de José Cid y su esposa, de un párrafo sobre "Ollantay": "Existe una prueba, basada en el folklore, bastante poderosa para demostrar la autenticidad de la obra, y es que fragmentos de la misma son cantados y recitados todavía por indios de raza pura en diversos lugares del Perú y hasta Bolivia y Ecuador. Hay que considerar que estos indios viven una vida aparte, en su propio mundo. De ahí que los trazos que siguen recordando tienen que haberles llegado por la tradición oral y no por el contacto con los erudistas." "¿Nos llevan estas conclusiones a considerar a la obra rigurosamente autóctona? No. Las contaminaciones coloniales, al influjo de la cultura española, se han producido en la misma; pero esas contaminaciones no nos parecen determinantes, sino ingredientes que se presentan en su forma actual, aunque no desvirtúan su esencia vernácula."

Estos mismos conceptos, en más o en menos, podemos atribuirlos al: "Diun-Diun" o "Los Quillacos", pieza aborigen y quiteña, como veremos más adelante.

En definitiva, la actividad dramática fue un hecho innegable en la civilización india y sus expresiones se traducen hasta nuestros días. Hubo una base, un principio, el cual se proyecta en la historia literaria y es necesario recibir esta contribución para darle el lugar requerido. "No queda la menor duda que los quechuas tuvieron incuestionablemente una larga experiencia, una gran tradición teatral para llegar a estos logros y continuar representando las obras de su propia lengua... Contamos con pruebas fehacientes de la continuidad de esta tradición hasta nuestros días..." Todo esto viene a reforzarse, con el descubrimiento de la pieza dramática, estrictamente indígena: "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", no conocida, como hemos dicho, por los autores de "El Teatro Precolombino".

Los hechos se presentan con claridad, la distorsión de sus fuentes primitivas es fruto del acoplamiento de una civilización importada, apelmazada de prejuicios, demasiado ambiciosa, hacia todo lo hallado en el país de conquista, al conjuro exclusivo de cuanto constituía la base de su naturaleza espiritual: la lucha contra el error y la codicia del oro.

Aparte de ello, el indio por sí mismo sentía su pena y su risa, intelectualizaba sus impresiones y un cálido remanso emotivo circulando en sus venas, solía expresarse en cantos, cuitas y lamentos. Al indio no trató de comprenderle el castellano rudo, dueño de la espada, y esta posición altisonora la heredó el mestizo, quien desentendiéndose de los senos maternales, añoró siempre la altivez desafiante del gesto paterno, legado que dejó la conquista en la raza americana.

II

La representación folklórica sufre con España el impacto de elementos importados en la presencia de la "loa" y el "auto sagrado". No aventuramos al suponer la imposición del "auto" por la Iglesia, en las comunidades indígenas que mantenían sus tradiciones y leyendas, a fin de suplir la fiesta pagana y desenraízar del espíritu aborigen el recuerdo de sus glorias bárbaras. Sin embargo, la fuerza dramática esencialmente india supo capear en parte estas admoniciones y mantenerse con su espíritu autóctono. Lo demuestran las llamadas "entrada de indios", acaecida en Quito, por ejemplo en 1631, y las escenificaciones ahora extinguidas de sus rememoranzas guerreras en Píllaro, pero vigentes en Pomasqui, como lo anota Carvalho Neto.

La verdad es que poco a poco el hecho religioso toma en el país su carta de ciudadanía y va reemplazando a la temática nativa, pero sin lograr excluir del todo sus características ancestrales. Nace, digamos, una nueva expresión entremezclada, asentada firmemente en los repartimientos indígenas y mantenida en forma vigorosa desde le época colonial hasta nuestro días, utilizando la vena artística primitiva, constituyendo por hoy, su fuente dramática, su espíritu de raza. Surge la "loa", como primer eslabón, que va a tomar parte decisiva en la estructura del "auto".

El teatro indígena de ritmo, movimiento, masas y gritos, con personajes y diálogos incluídos o no en él, piedra angular de la historia dramática del país, amorfa, pero expresiva, seguirá luego con la "loa", el camino de la conformación escénica moderna, con nuevos elementos substitutivos, para constituir una etapa más

avanzada en su desarrollo, perdiendo sus calidades de rememoranza guerrera y acoplándose al nuevo sentido intelectual-religioso.

Ya lo expresa Paulo de Carvalho Neto, al referirse al hecho escénico aborigen: "A diferencia de *nuestro* teatro intelectualizado, el teatro folklórico tiene raíces seculares, con sus danzas dramáticas, sus acciones simbólicas y sus personajes *tipos*, muchos de ellos posiblemente totémicos..."



En el nuevo proceso, la "loa" mantiene su individualidad, pese a que el "auto" se sirve de ella para crear el diálogo o simplemente la temática de la obra. Hace poco presenciamos en la vecina parcialidad de Chillogallo cerca de Quito, la recitación de la "loa", en su auténtica pureza: la procesión había salido del templo y seguía a la imagen del Señor, Patrono del pueblo, tras cuyas andas iba el párroco vestido con sus ornamentos sagrados, acompañado de los feligreses en dos hileras, portando cada cual sus cirios encendidos, adornados de flores fabricadas con ceras de color y cintas doradas. Todos marchaban al compás de la banda del pueblo, rondando las calles en camino a la plaza. De pronto en una de ellas se detuvo el cortejo ante un escenario, especie de palomar levantado sobre cuatro estacas en la mitad de la misma y en cuya altura, una niña de doce

años, vestida de ángel, recitó por espacio de dos y más horas, admirable ejemplo de memorización, la "loa", ante la imagen, en medio del silencio y reverencia de los devotos. Al terminar su poema fue descendida, con una maroma, por dos robustos ayudantes situados en lo alto, quienes la sostuvieron en el aire como a los ángeles, mientras ella cambiaba la capa del Señor por otra nueva, rica y vistosa, regalo del pueblo a su Patrono.

Estas "loas" se las declama como parte constitutiva de las fiestas religiosas en muchos lugares del país. Paulo de Carvalho Neto anota: "...En las *pascuas* (v) de Licán un niño vestido de ángel aparece colgado de unos chaguarqueros y le quita el manto a la Virgen". Es necesario resaltar la similitud de proceso entre los dos pueblos mencionados, distantes uno del otro en más de trescientos kilómetros. Asimismo en Licán, el Angel en la Fiesta de los *Reyes*, recita de memoria su "loa", y en Chaupicruz, parroquia dentro del perímetro de Quito, el tres de mayo, en el día cabalmente de la Cruz, una muchacha vestida de Angel declama la "loa" consabida.

Se dicen "loas" en los "autos" de Semana Santa, Corpus y Navidad. Relatan en ellas la vida y milagros del Santo, la festividad religiosa que se conmemora, aumentando, con fines de interés, alabanzas a los priostes: "...durante la celebración de San Luis es su papel decir discursos alusivos a la fiesta y pronunciar el elogio del prioste, cerca del cual permanece todo el tiempo...", "...en el pueblo de San Rafael es siempre un muchacho, generalmente blanco-mestizo..." "...el discurso —escrito por algún *individuo del pueblo* por encargo del coraza— se concreta a alabar y ponderar las cualidades del coraza que no ha escatima-

do esfuerzo para honrar la fiesta de San Luis, la santidad y bondad del cura de la parroquia, la honradez y entusiasmo del Teniente Político y termina arrancando vivas para cada uno de los personajes ya nombrados, para la concurrencia y para sí mismos . . ."

Alejandro Carrión, en su libro: "Los Poetas Quiteños de El Ocioso en Faenza", editado por la Casa de la Cultura en 1957, anota la obligatoriedad de la "loa": ". . . a fin de que la procesión del barrio (en Quito) no se quedara sin estrenar su "loa" en la Semana Santa, lo cual hubiese sido grave falla y notoria vergüenza y sinrazón, no sólo para el prioste, sino para el barrio todo. Sobre esta amable pieza tan popular queda por decirse que el *poeta* al cual fue encargada tenía envidiable facilidad para rimar, envidiable y, claro está, como quiteña que era, amabilísima." (El subrayado y el paréntesis son nuestros).

De todo lo anotado se desprende el valor fundamental de la "loa", ya sea aislada o como parte integrante del "auto". La "loa" llega de España y se arraiga en la fiesta religiosa, se hace indispensable y toma importancia, de la cual no puede prescindirse para darle a esta fiesta el realce que merece.

El "auto" sagrado y el "auto" sacramental, lo implanta el cura de aldea, con el fin de acrecentar el fervor dogmático entre los indios, alejarlo de sus ídolos y en forma viviente, como jugando, hacerlo partícipe del misterio. Al mismo tiempo, como ya expresamos, pretende desarraigar las viejas costumbres "dramáticas" aborígenes, consiguiéndolo a medias, por cuanto la temática del folklore indio se mezcla con la nueva estructura, para crear un nuevo elemento representativo, diferente en la forma de su primitiva concepción.

Desde las primeras épocas el "auto" se implanta en las parcialidades indígenas y adquiere calidad propia en cada una de ellas. Si en verdad el tema es el mismo, las variantes son muchas veces sobresalientes, creándose de este modo una serie de detalles insospechados, los cuales vendrán a enriquecer el nuevo folklore con diferentes matices.

Paulo de Carvalho Neto nos advierte: "... Todas o casi todas estas fiestas tienen autos, los cuales suelen recibir sus nombres tomándolos prestados a las de las fiestas o a los de los personajes que intervienen en ellas... Lo que sí puedo adelantar es que tales autos son el testimonio más elemental del *teatro del pueblo*, por el pueblo y para el pueblo". (El subrayado es nuestro).

De este modo, la representación indígena, sea esencialmente acoplada a su leyenda, como el "auto", encargado a la parcialidad, constituye sin duda de ninguna clase, el primer elemento del teatro colonial, un folklore proyectado a la escena, pero teatro al fin, que se sucede en el tiempo hasta nuestros días en los distintos pueblos del país, repartidos entre sierra y costa.

La expresión poética de la "loa", simple, sencilla en calidades, aunque a veces excesivamente extensa, se refuerza en el "auto", mezcla de acción, cantos, danzas, monólogos y diálogos, con sentido simbólico o exclusivamente real.

El "auto" más sobresaliente entre los pueblos de la región interandina, es el de los *Reyes*, mientras en la costa se da preferencia al de la Navidad.

Para nuestro historiador Pedro Fermín Cevallos, este "auto" de los Reyes es sólo: "... necedad y ridiculez, así en las personas como en las acciones y palabras, en los vestidos, en el estado en que estaban, en cuanto

FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

se hacía alegría y festejaba, en fin... fiesta profana y ruda, ridícula y mal dirigida entrada de barrio con que se procuraba entretener al pueblo, y atentatoria contra el respeto que se debe a la historia sagrada y nada más" (Tomo VI de la Historia del Ecuador). Según esta apreciación de Cevallos, el "auto" había perdido en parte sus intenciones primitivas y fue, para él, degenerando en una fiesta semilaica, de licencioso desborde, como un salto libre de pasiones sofrenadas por la cotidiana y agobiadora vida conventual de la ciudad.

Nosotros presenciamos de pequeños, en el pueblo de Yaruquíes cercano a la ciudad de Riobamba, un "auto" de Reyes bastante diferente al observado por el historiador Cevallos: En el centro de la plaza, sobre cuatro estacas altas se había levantado, con frente al atrio de la Iglesia, una choza, donde un muchacho, el Rey Herodes, vestido de túnica y capa, rodeado de su corte, esperaba la llegada de los Reyes Magos. En efecto, por un ángulo de la plaza fueron entrando vestidos de vistosos ropajes y caballeros en sus caballos los tres Reyes, y a su turno, se acercaban frente al trono de Herodes y entablaban con él diálogos de extensos parlamentos. Este coloquio era interesante por la cantidad de frases altaneras y el desprecio demostrado por los Reyes a Herodes. Muchas expresiones las conservábamos tiempos después, por la impresión causada por ellas, en nuestras mentes de niños.

En el "auto" de Reyes de Gatazo-Grande, parcialidad indígena asimismo cercana a Riobamba, el número de personajes que toman parte en la representación, tienen naturaleza extraña al verdadero sentido religioso. Paulo de Carvalho Neto anota las designaciones de ellos: comandantes, coroneles, pastores, caporales, Rey Moro, Rey Blanco, Rey Negro, Intendente, cocinera y

muchos otros disfrazados. De todos ellos, este personaje cocinera, parece ser exclusivo de la parcialidad arriba citada, con acción específica dentro del "auto": "... es una persona pagada para representar ese papel. En dichas festividades hay cuatro cocineras: La del Rey Herodes, la del Rey Viejo, la del Rey Negro y la del Rey Amarillo. El único Rey sin cocinera es el Rey Angel. Ellas (las cocineras) preparan las comidas, cada una en el Palacio de su Rey. El domingo, día de la fiesta, la cocinera del Rey Herodes abre el desfile con un niño en brazos."

¿No recuerda esto algo de una fiesta aborigen? Los cuatro palacios con sus *cocineras* respectivas, pueden ser una rememoranza de las fiestas indias abundantes en comida y licor.

Otro "auto" de mucha significación es el correspondiente a la Navidad. Se lo practica en Guayaquil, Pujilí y otros lugares. Las "loas" son profusas y los personajes numerosos. En Ambato, las "loas" de Navidad se las canta llamándolas pastorales: "... loas del visitante, del negrito serrano, del negrito costeño, de la negra mama, del indio chumado, de la cocinera, del Serrano, del Sapo y de las huahuas ...", según los registros de Carvalho Neto.

Este mismo escritor en: "El Teatro Folklórico Ecuatoriano", aparecido en "Letras del Ecuador", de Diciembre de 1965, analiza las características necesarias que debe reunir una representación, con danzas y "autos", para ser considerada como un teatro de esta naturaleza.

Para él, podían ser muestras de estas escenificaciones: "Los Aricuchicos", "Los Caporales", „Los Corazas", "Mama Negra", "Los Reyes", "Sanjuanes" y "Vaca Loca".

Transcribimos para un mejor conocimiento cuatro de estas expresiones folklóricas, donde el movimiento y el diálogo se entremezclan, para darnos un esbozo en embrión, del primitivo teatro aborigen.

1) LOS ARICUCHICOS



a) *Calendario:* El día de San Pedro en Cayambe, Tabacundo, Cangahua, Pesillo y otras poblaciones de la zona Nor-oriental de la Provincia de Pichincha.

b) *Personajes:* Los "Tupigachis" y los "Guaraquíes".

c) *Indumentaria:* Zamarro, ponchos, pañuelo, sombrero con cintas, campanillas de bronce.

d) *Instrumentos musicales:* Flauta, rondador, rondín, tunda.

e) *Trama:* Los Tupigachis luchan contra los Guaraquíes "armados de garrotes en cuyos extremos asoman puntas de hierro, fustas de metal recubiertas de cuero, tundas de gran diámetro". *Objetivo de la lucha:* La toma de la plaza principal. Se lanzan los unos contra los otros y se descargan los garrotazos. "Las tundas se hacen pedazos, ruedan algunos indígenas y son pisoteados por los demás . . . se ven rostros ensangrentados, enormes roturas de cabeza."

f) *Diálogo:* "El Capitán grita con voz varonil: —¡Aricuchico!— Y el grupo contesta: —¡A, A, A!

¡San Pedro yaya! . . . ¡jaaaaa! . . . ¡Toro barroso! . . . ¡Vaca mulata! . . . ¡Año por año! . . . ¡Zapatia duro! . . . ¡San Pedro Guagua! . . . ¡Aura Taitico! . . .— Después de una hora de lucha, los vencedores levantan las prendas quitadas al enemigo y eufóricos lanzan el grito de triunfo: —¡Han ganado plaza!"

g) *Escenario*: Campo de lucha (calles y plaza).

h) *Cortejo*: "Entrada" conjunta de ambos grupos.

i) *Conclusiones*: Hay cortejo. Se supone que la lucha es del Bien versus el Mal. El fenómeno de la "resurrección" no está claro. La representación de la muerte es tan verosímil que a veces hay muertes de verdad. Los Aricuchicos, a todas luces, son un auto del teatro folklórico ecuatoriano.

2) LOS CAPORALES



a) *Calendario*: El día 25 de diciembre (Navidad) y el día de los Reyes, en Pujilí.

b) *Personajes*: El Capataz, Caporales, Chinas.

c) *Indumentaria*: El Capataz va a caballo y dirige a sus compañeros con un acial. Lleva puesta una máscara de trapo en la que sobresale una nariz larga. Los Caporales visten sombrero de paja, poncho, camisa blanca, cinturón ancho con lentejuelas, pantalón blanco ancho, alpargatas con me-

dias blancas. Las chinas llevan en una mano el linche y, en la otra, una poma de mistela o vino.

d) *Trama*: Los Caporales bailan llevando sobre el hombro derecho una azada adornada con haces de cintas. A veces simulan estar abriendo la tierra con sus azadas, o estar regando la semilla o cosechando, mientras las chinas ofrendan la mistela al prioste, o a sus compadres, o a sus familiares y enamorados.

e) *Diálogo*: A ratos enarbolan sus azadas y gritan: —"¡Chimborazo, Tungurahua, los Caporales somos!"

f) *Conclusiones*: Parece tratarse de una danza dramática. El ruido acompasado de las azadas sobre el empedrado de las calles es de gran efecto teatral.

3) LOS CORAZAS



a) *Calendario*: El día de la fiesta de San Luis, entre Los Mojanda. También en el pueblo de San Rafael, Punyaro y Espejo.

b) *Personajes*: Corazas, Cabecilla, Cocinera, Loa, Músicos, Ñaupador, Ropera, Toro capitán, Yumbos . . .

c) *Indumentaria* : La indumentaria de los Corazas es, tal vez, la más costosa de todo el teatro folklórico ecuatoriano. Cushma con filos de lentejuela y oropel, estrellas, perlas enceradas, cuentas, sombrero, penacho de plumas de pavo

real, zarcillos y anillos de oro, hilos de plata, cetro dorado . . . y un paraguas.

d) *Cortejo*: Desfilan de un lado a otro enseñando sus riquezas.

e) *Diálogo*: Los integrantes "uno por uno y de rodillas avanzan desde cierta distancia hacia el sitio donde está el Coraza; al llegar a él le besan pies y manos y reciben un socorro de cuatro o cinco sucres, según la importancia del que se acerca. Recibiendo este obsequio cada persona regresa cantando, en quichua: —"Mi patrón de mi vida, / varón, varón está pasando."

4) LOS REYES



a) *Calendario*: 6 de enero en Gatazo Grande y otras áreas.

b) *Personajes*: Embajador, Gringa, Gringo, Palacios, Priostes, Rey Angel, Rey Herodes, Rey Mozo, Rey Negro, Vasallos . . .

c) *Indumentaria*: Corazas de oropel, capas floreadas, cetros regios . . .

d) *Cortejo:* Desfilan por la plaza cien caballeros, portando banderas de papel, con el Rey Herodes al frente, portando un pabellón tricolor.

e) *Trama*: La conocida temática cristiana de la adoración al Niño Jesús. Hay "peleas", las cuales duran desde la una hasta las cuatro de la tarde.

e) *Diálogo*: Terminado el cortejo, comienzan las

loas. Todos se quedan parados para oír a los Reyes decir las loas en nombre del Niño Dios, las cuales son contestadas por los Embajadores del Pueblo, con palabras y con palos, pues el papel de dichos Embajadores es buscar peleas con todos y en todos los Palacios.

Estos ejemplos nos demuestran cómo la influencia española se entreverá en las representaciones indígenas primitivas, creando esta especie de teatro mixto, en las festividades religiosas cristianas, sin perder la esencia de su sabor ancestral.

En Semana Santa, el cantón Guano cercano a Riobamba y los pueblos de Cotocollao y Sangolquí, próximos a Quito, presentan el "auto" sobre la Pasión. Igual motivo lo escenifican en Baños, sobresaliendo en el drama los personajes conocidos: Jesús, María, la Magdalena, San Juan y Judas, el Buen y el Mal ladrón, los Santos Varones y los Cucuruchos.

Nosotros presenciamos de pequeños una especie de "auto", al cual lo llamaremos del Descendimiento, en la Iglesia de San Francisco de la ciudad de Riobamba: conforme el sacerdote desde el púlpito iba describiendo el drama del Calvario, minuto a minuto, los Santos Varones revestidos de túnicas blancas, todos ellos barbados con grandes barbas postizas, se movían ante un Cristo de brazos desgonzados, en un cuadro vivo y patético, "descendiéndole" de la Cruz hacia un túmulo levantado a los pies de la misma. El golpe escénico, la emoción en las palabras piadosas del sacerdote, mantenían absorto al pueblo congregado hasta reventar.

Muchas ciudades y villas, con el mismo aparato, renuevan el descendimiento. En Colombia lo realizan en iglesias de Cartagena y otras capitales.

Cuenta en tono gracioso Cristóbal de Gangotena y Jijón, en su libro de leyendas sobre la Colonia, publicado bajo el título: "Al Margen de la Historia", por la Casa de la Cultura en 1962, que un español, Pedro de Alderete, llegó a "hacer su América", como es lógico sin un solo peso. Al arribar al pueblo de San Luis, cercano a Riobamba, el señor cura, quien carecía de la estatua de Cristo para su Sermón de las Tres Horas, le propuso reemplazar al Señor en la Cruz por una paga de veinte patacones, durante todo el tiempo en el cual él, con sus palabras piadosas, convencía a sus feligreses.

Aceptado el trato, Pedro de Alderete soportó tres horas de crucifixión, inmóvil en su madero, fatigado del suplicio de sentir sus muslos atacados por calambres recorriéndole sus miembros. Al final, una vieja piadosa se acercó al supuesto Señor y con lágrimas en los ojos le pidió llena de fé:

"—¡Dios mío!, por tu Pasión Santísima, por tu afrentosa muerte, ¡salvadme! Sacadme de esta pobreza que me oprime: ¡dadme unos trescientos pesos! . . ."

El pobre Alderete, quien había soportado las Siete Palabras con tanta resignación, perdió la paciencia y le repuso:

"—¡Trescientos pesos! ¡Pedirme trescientos pesos, a mí, que estoy crucificado por veinte! Lárguese, hermana, antes de que yo la acogote."

Para concluir, la dramática aborigen ya existente en forma de folklore o en forma de escenificación o estructurada en un teatro inicial, recibe la dosis de sabor religioso importado de España, vertida en "loa" y "auto", entremezclándose con la temática guerrera del indio y fusionándose a ella, creando así otra expresión folklórica, que toma las dimensiones de un primi-

tivo teatro, con características inherentes al medio y a la capacidad intelectual de sus mantenedores.

III

Expresamente en este acápite, deseamos referirnos a la leyenda aborigen escenificada, en la región de Achupallas, provincia del Chimborazo, y que nosotros le hemos dado el título de "El Diun-Diun"o "Los Quillacos", simplemente, para resaltar su característica propia, ser una obra teatral vernácula. Esta representación se la realizaba hasta fines del siglo pasado en la parroquia antedicha, por indígenas del lugar, vertida en verso y prosa y en su idioma nativo, igual al "Ollantay".

Es gracias a la cooperación del maestro, señor Manuel del Pino, que ha llegado a nuestro poder, quien la recibió a su vez de su abuelo, asentado en la región, el cual tuvo el buen criterio de registrarla en sus fuentes de origen, en quichua, para luego ser traducida al español, por el mencionado maestro.

Su argumento se remonta a la invasión del Reino de Quito por las tropas del Inca, de tal modo, que dados estos caracteres, más el desarrollo seguido en la obra y los personajes participantes en ella, nos da a colegir su origen estrictamente aborigen en principio, contaminada más tarde, tal vez, por la influencia castellana. Y decimos tal vez, porque del estudio que realizaremos de su temática y su ambiente, esta sospecha la ponemos en duda, por cuanto el núcleo de su trama y el desarrollo, tienen otro sentido, otra estructura, diversa, a "Ollantay" y a "El Varón de Rabinal".

Adelantamos algunos datos con la descripción del medio: En la prolongación septentrional del llamado Nudo del Azuay, hay un remate cónico formado por un cerro, el Callanapucará, a cuyos pies se extienden dos lagunas: Mapahuiña y Tres Cruces, de las cuales nace el río Azuay, en cuya hondonada pelearon las tropas del Inca Túpac-Yupanqui contra las del Reino de Quito, comandadas por su Jefe Hualcopo. Esta batalla la ha recogido la historia, como el Combate de Achupallas.

En la primera estribación del Callanapucará, se observan alquerías taladradas en la roca: bloques compactos, sólidos, entre los cuales se anota una especie de anfiteatro construído en granito, con cuatro puertas que miran a los cuatro puntos cardinales, todo ello de origen inca.

Cerca de este sitio se levanta la población de Achupallas y próxima a ella se yergue un peñasco de grandes dimensiones, llamado "diundiún", en cuya sima corre un arroyo con el mismo nombre y al cual se desciende por taludes de procedencia aborigen. Los indígenas, desde tiempos ancestrales, tienen la opinión de escuchar en el fondo de la quebrada la voz "diundiún" con la cual han bautizado a la roca. En la parte oriental de ella, mirada desde el arroyo, se aprecia desde lejos una mancha obscura, casi negra, que la imaginación temerosa de los indios la identifican con la de un hechicero, el Diun-Diun, quien provisto de un punzón, mataba a sus víctimas a la distancia, con sólo clavarlo en sus ropas al ser presentadas.

Este es el origen de la leyenda y del drama recogido por Vicente del Pino, representado en quichua en la plaza de Achupallas, hasta finales del siglo dieci.-nueve.

Como una aclaración debemos indicar: la palabra Achupallas, se halla formada de dos voces: Achu, nombre del Rey de los Quillacos, que significa Jefe y Palla, princesa, mujer de sangre real. Achupallas traducida al español expresaría: Jefe de Princesas.

Manuel del Pino, nieto de Vicente del Pino, el registrador, tradujo la obra al castellano, la cual nosotros la transcribimos íntegramente con un estudio de la misma, en el capítulo de exposición y crítica de las piezas dramáticas ecuatorianas, incorporándola a nuestra literatura, por cuanto por tradición, ambiente e historia, nos pertenece en exclusividad.

Bástenos reafirmar una vez más, con estos datos expuestos, la presencia del teatro aborigen y su vivencia indiscutible.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO SEGUNDO

EL TEATRO ACTIVO

1

En el libro "Figuras y Antología de la Literatura Ecuatoriana", publicado en Quito en 1962, el Padre Ernesto Proaño anota, en el brevísimo capítulo dedicado al género teatral, que desde 1550, más o menos a los diez y seis años de fundada esta ciudad, ya se daban en ella representaciones dramáticas.

Alejandro Carrión en "Los Poetas Quiteños de El Ocioso en Faenza", ya citado anteriormente, nos expresa a este respecto: "... y José Cadalzo, mitigaba la murria de las guarniciones provincianas escribiendo tragedias a la manera de las del Teatro Clásico de Francia ... el amanuense Ramón de la Cruz, con sus ingeniosos sainetes, donde la pequeña andanza de la Corte vivía como vive la de nuestra capital en estos años ..."

Antonio de Alcedo en sus dos volúmenes: "Biblioteca Americana: Catálogo de los Autores que han escrito de la América en Diferentes Idiomas y Noticia de la Vida y Patria, años en que vivieron y Obras que escribieron", publicados por el Ilustre Concejo Municipal de Quito en los años de 1964 y 1965, enumera los nombres de diferentes autores teatrales, quienes editaron sus piezas y sin duda las estrenaron, sobre temas americanos. De este modo veremos cómo el Teatro Colonial se hizo evidente con autores europeos y criollos, en los títulos de las obras recopiladas por este escritor quiteño.

En sus valiosísimos estudios resaltan los siguientes nombres:

Joseph de Ancheta, nacido en Canaria en 1533, religioso jesuíta, quien dejó en manuscrito una pieza escénica titulada: "Drama para Extirpar los Vicios y Diversas Canciones". La escribe en tres lenguas: Latín, Portugués y lo que él llama "brasiliano", sin duda esta última, algún dialecto donde el autor desempeñaba su labor misionera.

Luego tenemos al más grande dramaturgo de las letras españolas: Lope de Vega Carpio, quien entre su vasta producción teatral de mil ochocientas piezas y más, dedica tres al medio americano: "El Marqués del Valle", "Brasil Restaurado" y "Nuevo Mundo de Colón", comedias editadas en Madrid, sin que conozcamos el año de su publicación.

En 1622, Diego de Villegas, sacerdote nacido en España, escribe su pieza: "Arauco Domado y Hazañas de Don García Hurtado de Mendoza en Chile", editada en Cuarto, en Madrid.

Agustín Moreto, un sacerdote, cuyo lugar de origen se desconoce, publica dos obras: "San Luis Bel-

trán. — Comedia Famosa" en el año 1658, en Cuarto, editada en Madrid y "Santa Rosa de Lima del Perú. — Comedia Famosa", que vio la luz en 1680, en Cuarto, en la misma ciudad.

Un italiano, Alfonso Cavaccio, pone en drama a un personaje indígena histórico, bajo el título: "Moctezuma Emperador de México", obra escrita en forma de tragedia, editada en italiano en 1707, en Doce, sin que sepamos el lugar donde fue impresa.

Es asimismo un europeo extraño a España, cuyo nombre no ha sido conservado, quien nos da una comedia en inglés sobre un tema aborigen americano: "Joven India"', cuya fecha de publicación Antonio de Alcedo no pudo precisarla, dejando apenas esbozada como en 17...., en Octavas.

En 1720, Pedro Peralta Barnuevo y Rocha, nacido en Lima, escritor fecundo, de gran talento, compone entre otras obras literarias en verso, su "Teatro Heroico, en el recibimiento o entrada a ser Virrey por segunda vez del Arzobispo de la Plata, Don Diego Morcillo Rubio de Aunión". La obra se edita en Lima, en Cuartos, en el año anotado.

Un segundo Anónimo se hace presente en la versión de un drama escrito en idioma francés por Alexandre Pirrón, "Hernán Cortez... tragedia traducida al Castellano con superior permiso", impreso en Madrid en Octavas en la Imprenta Real de La Gaceta, el año 1776.

Agustín Cordero escribió una pieza en Cuartos, en 1780, titulada: "Cortez Triunfante en Tlaxcala.— Comedia Famosa, sácala a luz Don Juan de Nordagi y Riso". La obra fue editada en Cádiz, en la Imprenta de Luis de Luque y Leiva, calle de La Compañía.

Cristóbal María de Cortés, nacido en Tudela en el Reino de Navarra en 1743, estrenó "Atahualpa" en la Villa y Corte de Madrid, con ocasión del parto de dos gemelos que tuvo la Reina Doña María Luisa de Borbón en 1784. La pieza entró en un concurso promovido por "la Villa a la mejor composición para representarse en él y fue muy aplaudida por los inteligentes. Don Antonio de Alcedo se expresa con estas palabras: "Atahualpa tragedia premiada por la Villa de Madrid, una de las que se escribieron con motivo de los Festejos Públicos que ejecutaba por el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes Don Carlos y Don Felipe, y por el ajuste definitivo de la paz". La obra fue publicada en Madrid por Don Antonio de Sancho, con las licencias necesarias, en Cuartos, en el año 1784.

Según el profesor español, Luis Fradejas Sánchez, catedrático de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Central de Quito, en su artículo publicado en la Revista de la mencionada Facultad, correspondiente al mes de Julio de 1966, número 33, la pieza "Atahualpa", fue editada en Madrid en 1794, diez años después de haber sido estrenada.

No es por demás anotar el sentido de la obra, contrario en toda ella a la personalidad de Atahualpa, por cuanto el autor se sirvió de las relaciones escritas por Garcilaso de la Vega, "... a quien he procurado seguir en todo lo substancial de los hechos ...", según las propias palabras de Cristóbal María de Cortés, en el prólogo de su libro. Bien conocida es la personalidad histórica del Inca Garcilaso, contraria, casi en absoluto, a las tesis quiteñas y por ende a los acontecimientos suscitados entre Huáscar y Atahualpa, parcializándose de modo bastante notable a la causa cuzqueña, interpretando los sucesos desde este punto de vista, por las

fuentes mismas en las cuales nutrió sus conocimientos, las relaciones de su madre y sus familiares indígenas, altos personajes de la corte de Huáscar, enemigo acérrimo de su hermano de padre.

El drama en sí mismo corresponde a una tragedia, tendencia casi desusada en esa época en España y el autor al escribirla, como ficción que es, se ha dado la libertad de aumentar hechos a su antojo, cambiar la historia y colocar en ambientes distintos, los acontecimientos que a su arbitrio le parecieron los mejores, para elaborar la farsa. El mismo lo anota en su prólogo: "... El argumento a mi parecer es grande, interesante y trágico; no tengo noticia que alguno le haya reducido hasta ahora, ni puesto en Drama: ojalá no haya sido singular en esta ocurrencia, porque dirigido por mano diestra, no dexaría de causar admiración y gusto; y si no sucede, no será difícil conocer, que no ha dado causa la esterilidad de la materia. Me ha sido forzoso variar algunas cosas, y añadir otras, así por cumplir con las leyes del Teatro, como por darle movimiento al Drama: voy a referir, en breve lo más preciso. —Huáscar, según Garcilaso, murió en Xauja, después de haber visto a Hernando de Soto, y sus compañeros, quando iban al Cuzco para segurarse, si el exesivo rescate, que Atahualpa prometía a Pizarro podía ser cumplido. Yo, conservando el decoro a nuestros gloriosos Conquistadores, ni hablo de rescate, ni pongo en boca motivo alguno que pueda dar una idea de la avaricia, de que se les tacha: y por esto, y por conservar la unidad de lugar, hago venir a Huáscar a Casamarca, y muere en sus cercanías."

Destrozando la historia a su antojo, continúa: "... Atahualpa fue muerto por los españoles, después de fulminarle proceso. Lejos de adoptar esta idea, la

aporto quanto sea posible del pensamiento de Pizarro, que habla a mi parecer como debe en la Escena Cuarta del Acto último... Nuestros Conquistadores deben ser de un carácter correspondiente a la grandeza de la acción y cualquiera defecto sería borrón, por más que la historia le apoye; así, el único motivo que de parte de estos aparece, es la defensa de un Rey oprimido (se refiere a Huáscar), y el deseo de restablecerle en el Trono. (El paréntesis es nuestro).

De este modo, Cristóbal María de Cortés, sujeto a su albedrío, sigue distorsionando el hecho histórico, dándole a voluntad y por mutuo propio sus exclusivos devenires, salvando al español de culpa y atesorándola de ésta, a quien, Señor del Incario, les llenó sus alforjas de porquerisos con el oro de su Imperio: Atahualpa, Shiry-Inca de Quito.

Continúa en su exeso melodramático, inventando su trama: "...La muerte de Quizquiz, executada por sus mismos Soldados, fue muy posterior; pero esta y la de Calcuchima debían entrar en la Tragedia, por aparecer en ella como principales executores de las maldades de Atahualpa, y el último como executor de la muerte de Huáscar, y pedir este grave delito, que se vea el castigo en la misma acción."

Se nota en todo ello la influencia de Garcilaso, en la antojadiza interpretación de los hechos, con nuevos atributos de su propia cosecha. Para terminar el prólogo indica: "...Aquel disparo de cañones que pongo en la última Escena del segundo Acto al entrar los Españoles en Casamarca, podía parecer acomediado, pero como en el lugar en que pasa la acción, es cosa tan extraordinaria, y nueva, y da motivo a conocer el efecto que causó en los Peruanos, me ha parecido, que

no solo tenía disculpa, sino que podría ser preciso, especialmente no exectuándose en el mismo teatro."

Para concluir, con este "maravilloso" drama, transcribimos un resumen del argumento escrito por el mismo autor: "Huayna-Cápac, Duodécimo Emperador del Perú, dexó este Imperio a Huáscar-Inca su hijo legítimo, y de consentimiento de Huáscar dexó el Reyno de Quito a su hijo natural Atahualpa. Muerto Huayna-Cápac, mandó Huáscar a su hermano rendirle vasallage; de que ofendido éste, fingió querer obedecerle, y hallándole desprevenido, le asaltó y prendió en el Cuzco, y para lograr con seguridad el Imperio, hizo matar quantos descendientes legítimos de los Ineas pudo atraher con engaño a aquella Capital. Reservó a Huáscar-Inca, para que, viendo perecer toda la familia Real, padeciese muerte más prolongada. Teniéndole todavía preso, llegaron a Casamarca, donde estaba Atahualpa, los Conquistadores Españoles D. Francisco Pizarro, y D. Diego de Almagro: y temeroso Atahualpa de que sabedores del derecho legítimo restableciesen a Huáscar-Inca, le hizo matar al instante. Ofendidos los Españoles, quisieron castigarle como usurpador y regicida, y aunque Atahualpa fingió haber sido la muerte de Huáscar sin orden y noticia suya, y prometió grandes sumas por su libertad, perdió justamente el Imperio y la vida."

He aquí una tragedia sobre los últimos días del Imperio incaico, escrita por un español que no conoció Amérca y la conformó a su antojo, basándose en la historia y comentarios de Garcilaso. Qué diferente a la pieza teatral "La Muerte de Atabaliba", ya mencionada, más de acuerdo con el hecho real y con un sentido de justicia para el infortunio de Atahualpa, obra escrita por un intelectual nativo o por un español de las primeras épocas.

Siguiendo con Antonio de Alcedo sobre los escritores de la Colonia, tenemos por último a Bernardo María Calzada, nacido en 1753, de profesión militar, quien tradujo, parece entenderse de este modo, dos tragedias y una comedia del Francés al Español. La primera se titula: "El Triunfo de la Moral Cristiana o de los Americanos", impresa en Madrid, en Octava Mayor, el año 1788 en la Imprenta Real. La segunda, asimismo tragedia, lleva el nombre de: "Motezuma", publicada en Octava Mayor en Madrid en 178.... y la última, una comedia: "La Bella Guayanera", editada en Octava Mayor, en la ciudad de Madrid en 178.....

Es necesario anotar la omisión hecha de la "Comedia satírica de Quito antiguo y de su tiempo", escrita por Cabello de Balboa, cronista de los primeros años y titulada: "La Volcánica", según Jorge Carrera Andrade en su libro "Galería de Místicos e Insurgentes", publicado por la Casa de la Cultura en 1959. Como dato curioso debemos indicar: mientras Jorge Carrera Andrade da a Málaga, como ciudad de nacimiento de este cronista, Don Antonio de Alcedo, según reza en su libro, nos dice: "nació en Archidona, se dedicó al estado Eclesiástico y pasó al Perú de Capellán del Virrey Don Fernando de Torres y Portugal, Conde del Villar Don Pardo". Recordemos que la ciudad de Riobamba, lleva como título de alcurnia: "Villa del Villar Don Pardo", en honor al Virrey mencionado.

Pese a la omisión hecha por Don Antonio de Alcedo en su libro citado, no debemos olvidar, aunque no nos corresponde directamente, los dramas escritos en el Perú en tiempo de la Colonia, datos que lo hemos tomado de "Letras y Cultura de la Promesa", libro sobre el período Colonial de América, escrito por el Profesor Saúl Sibirsky, de la Universidad de Pittsburg, editado

en la imprenta de la Universidad Central de Quito en 1967.

En el Siglo XVII tenemos a Juan de Espinoza Medrano, "el Lunarejo", quien escribió: "Amar su propia muerte", pieza barroca, drama bíblico vertido en poema y luego un auto sacramental: "El Hijo Pródigo", de ambiente folklórico indígena, elaborado en quichua.

En la primera parte del Siglo XVIII, el peruano, licenciado Gabriel Centeno de Osma, escribe su drama: "El Pobre más Rico", la historia de un indio quien vendió su alma al demonio, salvándose en el último momento por intervención de la Virgen. ¿No nos recuerda en algo la leyenda quiteña de nuestro aborigen Cantuña, vendiendo su alma asimismo al demonio para concluir el atrio de San Francisco de Quito y salvándose a su vez al toque de la medianoche?

En la segunda parte del Siglo XVIII, un escritor anónimo elabora la pieza: "Usca Paucar", auto sacramental en honor de la Virgen de Copacabana, obra mestiza que continúa el teatro misionero del Siglo XVI. Lo importante es anotar que su autor fue un descendiente de los incas.

No debemos olvidar, como un hecho complementario a lo expuesto en páginas anteriores, que "Ollantay" fue representado por la primera vez en 1780 en el pueblito peruano de Tinta y puesta en escena delante del indio rebelde Túpac-Amaru. Es cabalmente entre los manuscritos hallados en poder del cura párroco de Tinta, el padre Valdez, donde se halló una versión, si no la primera, de "Ollantay". Posteriormente, a comienzos de este siglo, un músico peruano elaboró una ópera con su argumento, la cual lleva el mismo título.

Estas pocas citas nos están demostrando que el arte dramático español, tan en boga en la metrópoli en aquellos tiempos, pasó a América para ser representado y la inquietud literaria de escritores hispánicos o criollos amantes del género, se expresó luego en piezas perdidas para la historia, pero vivas en esa época, sin duda escenificadas o simplemente escritas, para solaz y desahogo de la inquietud emotiva.

Raquel Verdesoto en "Lecciones de Literatura" publicado en Quito en 1962, expresa: "... El teatro, en cambio, viene de España y se mezcla con elementos indígenas, y aumenta en esta forma, la esencia de un teatro netamente de carácter español."

Esto significa la costumbre inveterada de las representaciones, las cuales toman asiento como es lógico, con fuerza impositiva de costumbre y tradición, en la sociedad incipiente española y mestiza de la época. Son los conventos y colegios fundados hasta entonces, los escenarios donde converge la literatura dramática, como núcleo esencial de las festividades religiosas y laicas. "El 6 de agosto de 1603 ... se levantó en Quito, en el jardín del claustro de Santo Domingo *"un tablado"* (v) donde se recitó un "Coloquio" y donde se representó un *sarao* (v) bien ordenado de moros y *moras* (v) damas y galanes, *villanos* (v) y matachines, que danzaron y bailaron a satisfacción de los que vieron", según Paulo de Carvalho Neto en el Diccionario Folklórico. El Padre José María Vargas, O.P., en su libro: "Historia de la Cultura Ecuatoriana", publicado en 1965, nos transcribe el mismo dato. Carvalho vuelve a indicarnos: "En pleno Siglo XVII se les daba la designación de *Comedias,* tal como consta del texto de una Resolución del Cabildo, en la sesión del 13 de mayo de 1616... El 27 de febrero de 1631, en homenaje

al nacimiento del Príncipe de España, Don Baltazar, elevado al trono en 1666 con el nombre de Carlos II, hijo de Don Felipe V, se realizaron en Quito numerosas fiestas y "representaciones de algunos sucesos relativos a la historia de este país."

Es decir, el folklore aborigen, aun en su elemental pureza, tenía validez de espectáculo para contentamiento de una sociedad importada, la cual, sin duda, desconocía sus valores esenciales.

Poco a poco fue desplazado como novedad para recluirse en su escenario autóctono, siendo substituído como diversión por la "comedia", venida de la Península, con sus caracteres propios: romanticismo, virtudes, procacidad, placidez, insolencia, picardía, en forma tan copiosa, que comienza a ser criticada acerbamente por quienes tenían el encargo de mantener las buenas costumbres y velar por ellas.

Fue la época, para no citar otros ejemplos, de "La Celestina", "Fuente Ovejuna", "El Alcalde de Zalamea", "La Vida es Sueño", con la libertad de expresión de los problemas humanos, con o sin recato en sus diálogos desnudos, en un deseo de volver real el conflicto, patético e impresionante. Pruebas son éstas del fervor popular hacia el teatro, su profusión en el medio hispánico trasplantado a las colonias, como único esparcimiento para una sociedad condenada a seguir durante el año una disciplina espiritual religiosa.

Para contrarrestar esta fuerza dramática de libre expresión, se elaboraron sin duda obras "morales", representadas en los conventos y colegios, en los tablados erigidos en las plazas públicas para los regocijos del pueblo. En ellos debieron subir a escena obras aceptadas por la censura eclesiástica y no es aventurado el afirmar que el Teatro de Oro de España debió ser ad-

mirado casi al unísono en América. Nuestros antepasados tuvieron de este modo el placer de admirar a los dos Lope y Calderón, para citar a tres valiosos creadores del género, en el tiempo en el cual alcanzaban su mayor éxito literario.

Colegimos por lo tanto que la Colonia mantuvo el arte escénico, aprovechando para su actividad las fechas religiosas y profanas: coronación de Reyes, nacimientos de Infantes, llegada de Presidentes, nombramiento de Oidores, elevación a Prioratos y Obispados, en sus programas de festejos, casi siempre ordenados por el Cabildo de la ciudad y los frailes y maestros de conventos y colegios.

En efecto, las ordenanzas del 13 de mayo de 1616 expresan: "... previniesen las Comedias y lugares para ellas", en las festividades de Corpus Cristi. Tanto fue el apoyo a estas representaciones, que el eminente cronista e historiador Modesto Chávez Franco, al referirse al año 1780 anota en sus escritos sobre Guayaquil antiguo: "... hicimos toros y comedias y más fiestas", como base del jolgorio en los días de regocijo.

Es así como se creó en la mente del pueblo la necesidad espiritual de la ejecución dramática, y el abuso de la misma obligó a las autoridades eclesiásticas a prohibirlas, mas, a pesar de su celo pastoral, les fue imposible erradicarlas completamente.

El Padre José María Vargas, O.P., en su libro ya citado nos dice al respecto: "... Luego pedía que se cortase el abuso de las representaciones de comedias que se realizaba en los teatros de ambos Colegios..." Se refiere a los regentados por congregaciones religiosas, como los de San Luis y San Fernando, en la ciudad de Quito.

Ya en la misma época o tal vez con anterioridad, Gaspar de Villarroel, Arzobispo de Chile nacido en Quito, escribía sobre: "El Peligro de las Comedias", artículo publicado en el tomo que lleva su nombre en la Biblioteca Ecuatoriana Mínima: "... No se discuta si el Obispo podrá ir al lugar público de la representación que llama el vulgo "Corral", que eso fuera abominación en él. Tratamos de las que suelen presentarse en los lugares decentes en casas de príncipes o en las suyas."

Estos conceptos nos dan a entender que el teatro a más de tomar fuerza popular, se mantenía vivo en todas las escalas sociales, ya sea presentado en el "corral", patio a la moda española, donde sin duda se levantaba el tablado, o en los "salones" aristocráticos de las casas solariegas. Es decir el proscenio se independizó del convento o colegio, se volvió laico y su sentido histórico se mantuvo arraigado como una necesidad clamorosa, sin la cual no se concebía el cotidiano vivir.

En el mismo artículo continúa Gaspar de Villarroel, lanzando sus acerbas opiniones sobre el sentido moral, y sólo desde este punto de vista, contra la actividad dramática: "... Si lícitamente entre cristianos podrán presentar mujeres en comedias y otros juegos escénicos ..." Y luego basándose en un estudio realizado por Fray Alonso de Mendoza, en su libro: "Cuestiones Quolibéticas" continúa: "... Duda si los hombres pecan en ver representar comedias por el peligro de la castidad, viendo en el teatro una mujer; no porque él no sabía que también peligran en ellas las virtudes, viendo representar los hombres, pero siguió en eso un santo estilo y un prudencial recato que enseñó Dios en sus mandamientos: No desearás la mujer de tu prójimo".

Este curioso dato nos hace pensar en el reemplazo de los actores vestidos de mujer, por actrices, y por lo tanto en la fuerza tomada ya por el teatro español de su propia estructura, descartando todo cuanto hasta entonces había sido una costumbre de "recato" y "buen sentido", conservada en esa época en Inglaterra, la no inclusión del elemento femenino como parte viva de la obra. Al mismo tiempo se planteaba el conflicto para ser desarrollado como fundamento propio de la pieza, en donde el drama constante de la vida, crea el drama escénico, es decir el asunto y su conflicto tomaban franca vivencia, sea cualquiera la intención puesta en juego, para impactar con su tesis escabrosa o dulzona, cumpliendo así su cometido.

Todo esto establece el claro empuje del género, su perfeccionamiento, su ingerencia en personificar sin temor los problemas humanos, pecadillos o grandes faltas, como espejo de la realidad. Por ello, el celoso Arzobispo consideraba un motivo de escándalo la presencia de mujeres y adolescentes entre el público: "... Esto todo, está bien advertido; pero hanse originado, de que las mujeres vean comedias, tantas desdichas que sobreseyendo en la santa metafísica que dejamos apuntada, holgara yo mucho que el instituto de éste mi libro diera lugar para una provechosa diversión, que yo apuntara a los maridos y a los padres gravísimos inconvenientes en que asistan a comedias sus mujeres e hijos..."

El Arzobispo arremete contra la parte inmoral anatematizándola, como corruptora de costumbres y creadora de delitos. Su celo es lógico, como eclesiástico revestido de autoridad, contra un teatro de escándalo tal vez mal llevado, demasiado crudo, sin belleza ni otro fin que el de impactar con un argumento escabro-

so y de velada intención. Sus consejos no sólo se refieren al teatro de su época, alcanzan además al teatro de años pretéritos (¿"La Celestina", como ejemplo?), al cual se dirige en los párrafos siguientes: "... No puedo persuadirme a que las comedias antiguas fuesen del porte de las que se ven ahora; antes juzgo que debían ser tan lascivas, tan deshonestas y tan torpemente representadas, que fue forzoso que los santos armasen contra ellas todas sus plumas; y en esa conformidad no quisiera valerme de autoridades de antiguos Doctores, porque habiendo de ajustar las palabras con nuestras comedias, no sólo los obispos, que son personas sagradas, y las llama el Derecho Sacrosantas, pero ningún lego las podría ver sin cargo de culpa mortal."

Se supone claramente en este artículo, que el Arzobispo no se refería a las comedias en colegios y conventos religiosos, a las cuales expresamente no hace alusión de ninguna clase, ni en pro ni en contra, sin duda porque le agradaba el género cuando no era atentatorio a la moral y a las costumbres. Tanto es así que entre sus escritos, relata la aventura sufrida una noche por él y un compañero de noviciado, escapados del convento para asistir a unas *comedias*, y cómo al retornar pasaron angustias al hallar las puertas cerradas, debiendo trepar los muros para llegar a sus celdas.

El teatro en verdad no estaba exclusivamente circunscrito al llamado "corral" y el "salón", tenía amplios horizontes, con un público constituído de personas de diferente carácter social. En efecto, pese a todas las representaciones de "corral" o "salón", de "plaza pública" o "convento", con sus tablados improvisados para las "comedias", existía un teatro de "colegio", de "sabatina" si se nos permite el término, proyectado hasta los tiempos presentes, como expresión del senti-

do universal, en una forma de desahogo de la inquietud artística, cuyo fuego atormenta si no se le da el amplio cauce que él solicita.

Ya en 1781, el Visitador General José Antonio de Areche, prohibió las representaciones de los dramas quichuas, pues "... enardecían a los indios y ayudaban a motivar las rebeliones", según el "Teatro Indio Precolombino". He aquí otro aspecto distinto, nuevo punto de mira de la forma como la escenificación fue combatida y la forma asimismo, como, pese a las ordenanzas y consejos, se mantuvo firme, airosa y pujante, demostrando la vena ancestral de su origen y su proyección en el alma popular.

II

¿Quién o quiénes fueron los autores de las primeras y tantas piezas dramáticas que en profusión llenaron las festividades de toda índole, durante los cuatrocientos años de coloniaje y primeros de vida republicana?

Las "loas" y "autos" constituyen una transcripción de las recitadas en la Península desde épocas inmemoriales, los cuales pasaron al medio americano. Lógico es suponer su desarrollo en el nuevo ambiente, su acomodo a la costumbre indígena, obligándolos a independizarse, tomar carácter autóctono, ese sentido no eliminado de sabor indio mezclado al dogma religioso.

Así nacen nuestros "autos" de Reyes, los diálogos criollos con giros de idioma, ecuatorianismos, para darles su deformada estructura y su nueva expresión. Es-

tas "loas" o los monólogos y parlamentos, fueron escritos sin duda por párrocos de aldea, maestros de escuela o por algún "poeta" enamorado de la paz del campo, sin ambiciones de renombre, obreros laboriosos en el cultivo simple o no de las letras, perdidos en el anonimato.

Hasta hoy nos llegan en el tiempo sus obras, inéditas aún, pero vivas en la voz del pueblo, trasmitidas en forma oral a través de generaciones, presentes en las aldeas en los días de grandes festividades, desempolvadas del arcón o de la humilde gaveta y vueltas a expresarse en las actividades religiosas.

En la misma forma, pero condenadas a mayor olvido, deben reposar perdidas en las bibliotecas de los conventos y antiguos colegios, las obras manuscritas de teatro de los cultores del género de aquellas épocas, quienes dejaron un día transparentar su vena dramática, vieron jugar o no a sus muñecos en el tablado y se archivaron en cajas y anaqueles, en espera de una mano estudiosa que las sacase del olvido para intentar su reposición.

Ya hemos demostrado como el uso continuo de las "comedias", mortificaba por su exceso a las autoridades eclesiásticas. ¿No fue tradición, para citar un ejemplo, las representaciones escénicas en el Colegio San Gabriel, de los Jesuítas en Quito? ¿No ha sido acaso tradición en todos los colegios religiosos de la República el acto dramático en el santo del Director, del Patrono o en otras festividades? ¿Dónde están estas obras? ¿Quiénes fueron sus autores? Si en verdad muchas de ellas se importaron de Europa y se tradujeron de otros idiomas, existió como podemos comprobarlo por nuestro recuerdo de la niñez como un ejemplo, el haber representado nosotros mismos piezas de

diversa temática entre religiosa y moral, escritas por nuestros maestros cuando cursábamos los estudios en los años de escuela.

He aquí lo que llamaríamos un "Teatro Activo", pese a su desconocimiento. Activo, porque se mantuvo presente en cuatrocientos y más años de expresión literaria, absorbiendo el interés de un público ansioso de espectáculo escénico y cuya tradición por el arte dramático se alimentó, hasta el momento, casi fundamental, cuando el cine parlante volcó al público a su embrujo, porque traía el milagro de sus ilimitados recursos, su fantasía y ensueño.

En conclusión, la historia del teatro ecuatoriano viene desde la distancia indígena en expresión de folklore dramático y en calidad de recordación guerrera. Se hace presente en el "aravico", en la trama dialogada, en la escenificación, para luego recibir la influencia de la "loa" y el "auto", influencia temática, no de estructura, y converger hacia lo que hoy consideramos una concepción teatral definitiva.

En este proceso surge la primera obra española y luego decenas de piezas perdidas, de autores extranjeros y mestizos. Poco a poco el drama fue conformándose, manteniendo su presencia sin cejar, estimulando la producción literaria de nuevos escritores anónimos, esforzados pioneros, frailes o seglares, quienes hasta este momento han perdido el camino del recuerdo y de la historia.

III

Desde otro punto de vista, en la conformación unitaria del teatro, debemos hacer hincapié en un elemento, sin el cual éste se hace imposible: el escenario.

Existían actores, autores y público, pero el cuarto elemento no podía ser desatendido. Verdad es que la representación indígena no necesitaba de un tablado, la plaza o el campo eran el ambiente ideal para el conjunto de actores y masa. El "auto" tenía asimismo un horizonte abierto, plazas y calles del pueblo para su realización. Pero cuando el "corral" o los "salones" servían para "hacer comedias", se creó la necesidad del escenario. Debió sin duda fabricárselo en forma tosca, improvisado en un sitio apto para dar cabida al público. En el teatro, al cual nos aventuramos a llamar de élite, sirvieron para el mismo fin el gran salón de la casa solariega o el amplio patio de la misma. Los colegios y conventos mantenían por tradición peninsular escenarios fijos, determinados para muchos otros usos: fiestas de premios, sesiones y conferencias.

Sin embargo, con el aflujo de las compañías dramáticas extranjeras recorriendo América, en especial españolas, el problema del proscenio debió obligar a los contratistas a erigir teatros de verdad. La Colonia y los primeros años de la Independencia, recibieron constantemente estas embajadas escénicas y fue en nuestro país, Guayaquil, la primera ciudad que construyó locales apropiados para este objeto. Tenemos así la historia de su desarrollo en las Crónicas de Modesto Chávez Franco, historiador oficial de la ciudad. En efecto, nos relata como en el día del Señor Santiago, el 25 de julio, Patrono de la Villa, se celebraban grandes fiestas con: "... toros en la Plaza de Santo Domingo y comedias en la Concepción o Matriz." En 1780, con motivo del parto de la Serenísima Princesa de Asturias: "hicimos toros, comedias y más fiestas."

Jorge Carrera Andrade nos relata en su libro: "Galería de Místicos e Insurgentes", ya citado, como

Morales y Quiroga, los futuros mártires de la Independencia: "... adaptaron algunas obras dramáticas de Racine a las particulares condiciones de la Audiencia de Quito, y las hicieron representar por alumnos del Colegio de San Fernando ante las autoridades españolas, presididas por el Conde de Ruiz de Castilla".



Pero mucho antes, ya desde 1550, Chávez Franco nos informa se representaba teatro al aire libre, primero en la plaza de la Matriz y luego en la de Santo Domingo, escenificando hechos guerreros de épica española: "la toma de Granada, escenas del Cid". Más tarde, con el recuerdo de las invasiones piratas de la ciudad se actualizaban estas escenas o en su defecto se ponía pasajes de El Quijote, libro difundido profusamente en América. Para los festejos de la Jura de Don Carlos III se dispuso el "arreglo de un teatro para comedias ... y una comisión para elegir las comedias que se representarían y para que los actores no pongan precios arbitrarios... y se dé principio a las ocho en punto."

Según el Cronista de Guayaquil: "La casa preferida para teatro ... fue la de la familia Meneses, vasto caserón de teja, en claustro y gran patio". En 1815 el Cabildo dispuso: "... que su palco de las comedias se vista con toda decencia las noches de función."

Ya en 1812 es la casa de Ño Polo Chavarría la utilizada para las representaciones dramáticas: "era al mismo tiempo lechería; pero como las funciones no eran frecuentes, bien se daba abasto para ambos oficios."

No podemos dejar pasar el anuncio hecho por una compañía dramática, transcrito con faltas de ortografía, borrones en tinta, en el programa impreso en Cuba, el cual servía para todas las ciudades donde el conjunto hacía alto a fin de presentar sus obras. Lo copiamos textualmente:

> "La Compañía de Cómicos de *Profeción* que acaba de llegar a esta ciudad, tiene el alto honor de saludar a sus dignos moradores, de quienes impetra una acogida benéfica, ofreciendo desempeñar sus funciones teatrales con el esmero y *esactitud* a que es *acrehedor* un *besindario* tan ilustrado y benéfico."
>
> "Como su objeto es dar principio cuanto antes a este honesto recreo, ha determinado la Compañía verificarlo provisionalmente por los meses que restan hasta la Cuaresma, cuyo intermedio se empleará en formar un local cómodo, hermoso y capaz para la temporada venidera. A este logro se anuncia oportunamente que todas las personas que quieran podrán construir sus palcos respectivos con arreglo a las direcciones que se le den al respecto, sin costarles por ahora cosa alguna la ocupación del piso, es decir en estos meses citados; pero a la apertura de la temporada quedarán dichos palcos a *veneficio* de la Compañía para alquilarlos a *fabor* de los que fueren sus dueños o a otros particulares, por el precio que se les regule." (Aquí incide en el programa una adición manuscrita que dice): "El cómodo local escogido es el sabido aquí con el nombre de La Lechería del señor Polo Chavarría median-

te con el callejón de la Pesca y la casa de los señores Bisuete."

A continuación cita el elenco de actrices y actores, con sus papeles característicos en la escena, para luego poner el pie de imprenta:

"Impreso por Alqueza, a 2 de Diciembre de 1811 (agregagado con tinta): Santiago de Guayaquil, Noviembre de 1812."

Luego sigue el detalle del programa:

"Teatro—Si El Tiempo Lo Permite".—"Deseosa la Compañía de Actores que acaba de llegar a esta Ciudad de presentarse a tan respetable público, ha dispuesto para hoy la siguiente función: Domingo: Después de una *exselente* sinfonía dará principio con un nuevo y alegórico *dragma* compuesto por don Manuel María Pérez, el que se halla adornado de varios períodos de música y una bella Area, que cantará la señora Agustina Pereyra. En seguida se *executará* la famosa comedia de gracioso, titulada el Desdén con el Desdén. Esta bien conocida pieza ha *meresido* los mejores aplausos en todos los teatros en donde se *a executado*, tanto por la dulzura de sus versos, *quanto* por los respectivos *lanzes* del mayor interés, se presentarán a este mismo público con el fin de agradecerle las señoras Rosa Naranjo, Agustina Pereyra y los señores Rafael Valdez, Tridentino Muces, Juan Naranjo, Pío Antonio Rodríguez, Rafael Cebada y señor Antonio Candamo, que hará el papel de *grasejo*".

"Concluída ésta, la misma Pereyra cantará una exquisita y nueva tonadilla de excelente música, cuyo título es: La Moda de este Siglo. Y dará fin el todo de la función con

el chistoso *saynete* nuevo nombrado: "Siempre con los alcahuetes el que da *mas* saca lasca".
"Nota.—Se *adbierte* que se dará principio a las ocho en punto (aquí enmendado con tinta a las dos en punto). Y los *voletines* para la entrada se venderán en una de las ventanas del Coliseo desde las 7 de la mañana y por la tarde desde las 12. Lunetas un real. Entrada general 2 rs."
"Otra Nota.—Las venideras funciones serán las notables obras El Valiente Justiciero de Mareto y la Nave del Mercader del Gran Calderón de la Barca."

Como dato curioso de la vida de los actores de esta Compañía, cuyo programa hemos transcrito, la tragedia fuera de las tablas se hizo presente en la ciudad de Lima. El actor Rafael Cebada se enamoró de una muchacha guayaquileña a quien llevó al Perú en el grupo dramático. Por celos con un notable de aquella ciudad, la asesinó de seis puñaladas, siendo condenado al cadalzo en 1815, cuando apenas contaba treinta y un años de edad. El confesor que le asistió en sus últimos momentos, por rara coincidencia, era el Padre Antonio Espejo, compañero de Cebada en Salamanca, cuando ambos, sin sospechar en venir aún a América, se iniciaban en las tablas. Lo curioso estriba, en el sueño de Rafael Cebada en España muchos años atrás, sueño en el cual se veía condenado a muerte y a su amigo Espejo, quien no pensaba seguir la carrera eclesiástica, acompañándole como sacerdote en el suplicio. Esta extraña proyección en el tiempo de un hecho tan patético, lo consigna Modesto Chávez Franco en su libro de Crónicas.

El 25 de agosto de 1827, el Semanario "El Patriota de Guayaquil", anunciaba una función y un nuevo grupo escénico:

"Coliseo: Mañana en la noche se presenta la semi-tragedia El Delincuente Honrado; y no hay duda que quedará el público satisfecho con tan hermoso acto. Los asientos del patio que en la noche anterior se cobraban a 6 rs., la Compañía los ha rebajado a 4; y por lo que hace a los palcos y anfiteatros quedan en el mismo precio."

El 23 de abril de 1835 se pone: "la excelente comedia nueva en 4 actos, titulada el Zeloso y la Tonta. Un lucido intermedio de bailes y el muy divertido sainete: "El triunfo de las mujeres".

En agosto del mismo año estrenan "El Divino Nazareno", en tres actos, y el sainete: "Los ciegos hipócritas". En septiembre: "Las Flores de Don Juan" y el sainete: "El recibo del paje", con una nota: "Se está ensayando la comedia nueva en 6 actos: "30 años o la vida de un jugador"

Todo marchaba bien, hasta el día en que se pone en venta el teatro. En estos tiempos de ausencia de Compañías, la "afición popular", levantaba el entusiasmo dramático dando en la plaza de la parroquia obras como: "Doce Pares de Francia" o *Cailo-Manno*, basada en las leyendas de Caballería.

Modesto Chávez Franco anota con humorismo fino, los incidentes de esta obra:

"Cuentan de un oficial platero, José Pacheco, que tan a pecho había tomado el rol de Fierabrás, que cada vez que se achispaba le había de dar por creerse el Gigante; y cogiéndola con su pobre mujercita en casa le preguntaba tonante:

—Margarita: ¿Quién soy yo?

—Josecito Pacheco, pues . . .

—¡No, señor! Margarita, decime la verdá. ¿Quién soy yo?

—Mi marido Josecito Pacheco.
—Digo que ¡no! Bien lo sabés. ¿Quién soy yo?, digo.
—El valiente Fierabrá, ¡pues . . . !
—¡Eeeeso! ¡Dame un abrazo, Floripa!"

Y luego, relata el Cronista de Guayaquil, que recitaba su papel de la comedia:

"En er puente de Mantible
¡Están los fiero gigante!
Saque Oliverio al instante
¡Sus Doce Pare temible!
Para Dios no hay imposible
ni a sus hijos los cristiano;
que Dios las prieste sus manos,
y con sus armas de fe
en derrota los pondré,
presto, dijo Carlomagno.
Oliverios er temido
les quitó la brujería
der bársamo que tenían
para curar las heridas.
Humillados y vencidos
al río luego los echó:
por juerza los bautisó
y los hizo conoser
¡que contra Dios no hay poder
del Malo a quien abatió!"

Posteriormente se construyó un edificio para teatro y en 1856 se dio la obra: "La Hija de las Flores", donde actuó por primera vez en la historia una artista guayaquileña: Amalia Pérez.

En el año 1857, el 3 de enero, se inauguró el primer Teatro de Guayaquil, edificio construído para este objeto y al que se le dio el nombre de Olmedo, en honor al vate ecuatoriano oriundo de la ciudad, quien había fallecido diez años antes. El Teatro fue estrenado con toda pompa por la Compañía Fedriani-Ramírez, sin que conozcamos el programa desarrollado en esa fecha. Posteriormente, en 1899, cuando actuaba la Compañía Senisterra con la obra: "Los dos Sargentos Franceses", el viejo Teatro Olmedo se consumió víctima de un incendio.

Sin embargo, ya los criollos embebidos del arte dramático, fundaron una Compañía constituída por jóvenes de la ciudad, quienes estrenaron el drama: "Los Hijos de Eduardo" y el sainete: "Un cuarto con dos Camas", obras escritas, tal vez, por autores nacionales.

Cuando la escuadra peruana invadió al Ecuador tomándose Guayaquil, un oficial de la misma, cuyo nombre no se recuerda, puso en escena en la cubierta de las dos naves ancladas frente al puerto, luego del tratado de Mapasingue, dos piezas teatrales de ambiente cómico: "Una Ronda en el Bloqueo" y "Una Noche en Mapasingue", datos estos citados por Chávez Franco en "Crónica de Guayaquil Antiguo".

Los malos caminos de la época impedían a los conjuntos extranjeros que hacían escala en el puerto, avanzar hacia las ciudades del interior. Muchos de ellos sin embargo se arriesgaban al viaje y los pueblos de tránsito hasta la capital, pudieron solazarse con su trabajo artístico. La presencia de estas compañías la aprovechaban los autores aficionados para ver representadas sus producciones, y es a no dudar, por este motivo, como a fines del Siglo pasado y principios del actual, las obras dramáticas guayaquileñas superaron en

estrenos y consecuentemente en publicación a las de los escritores de Quito y otras ciudades serranas.

Este aflujo de conjuntos, actores y directores, fue en cierto modo aprovechado para dar impulso a las ramas afines del arte teatral, aunque él mismo muy poco se benefició de este concurso. El Padre José María Vargas, O.P., en su libro ya mencionado, al referirse a García Moreno, nos relata: "... aprovechó la presencia de Antonio Neumane, quien había llegado a Guayaquil como Director de una Compañía Lírico-Dramática en marzo de 1870, le comprometió para la organización del Conservatorio de Música". Recordemos como Neumane fue posteriormente el autor del Himno Patrio, cuyo letra corresponde a Juan León Mera.

En 1880, el dictador de turno de aquella época, General Ignacio de Veintimilla, inauguraba con toda solemnidad el Teatro Nacional Sucre, escenario que desde entonces iba a ligarse estrechamente al desarrollo del arte quiteño. No quedaron a la zaga en este movimiento otras ciudades del país, como Cuenca y Riobamba, donde hombres de empresa levantaron salas apropiadas para las representaciones, compensando el esfuerzo de los conjuntos, los cuales, venciendo caminos fragosos, se hicieron presentes en sus tablados.

Si en realidad el escenario del Teatro Sucre no constituyó el arranque de la dramática en Quito, su presencia en cambio contribuyó enormemente a mantener el género, a darle categoría, a sacarlo del "corral" o del tablado de ocasión, ayudando al hecho el ver en su proscenio, algunas obras balbucientes de los primeros escritores nacionales. Es de este modo como las piezas dramáticas entraron a la historia, no sólo desde el punto de vista del escritor, sino del artista.

La presencia de estas compañías obligó a los autores a desempolvar sus dormidas piezas teatrales para vivirlas. La emoción escénica que hasta entonces permaneció quieta inició su movimiento, tímida al principio, luego firme y confiada, en un atisbo de encontrar resonancia, pregonando de este modo su realidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO TERCERO

EL TEATRO VIVO

I

Uno de los capítulos de nuestra literatura menos estudiados es el correspondiente al Teatro. Hernán Rodríguez Castelo, en el primer intento de recopilación hecho en la separata de un artículo aparecido en "Cuadernos Hispanoamericanos", en 1964, se expresa de este modo: "... quedan documentos pintorescos en periódicos, revistas, prefacios de obras dramáticas (sencillos folletos en rústica). Pero todo, obras, autores, actores, todo se ha olvidado."

Los textos de literatura ecuatoriana al referirse al género apenas si lo esbozan, calificándolo como una emoción literaria y simplemente emoción, mencionando pocos títulos y escasos autores, en un rápido enunciado del capítulo, de prisa, sin deseo de detenerse, como para no pecar de total desconocimiento. Otros más desaprensivos, ignoran de plano su presencia.

En el estudio publicado por Francisco Tobar García, bajo el título: "Teatro durante los años de 1944 a 1956 vistos por un autor", incluído en el volumen: "Trece años de Cultura Nacional", edición hecha por la Casa de la Cultura en 1957, se pregunta: "¿Cuáles son las causas para que no haya habido un Teatro Nacional?" Y luego a través de un análisis contesta: "...la falta de conjuntos organizados... la pobreza intelectual del medio... los libros de teatro son alimento escaso..."

Ante estas aseveraciones de ausentismo del género en los libros rectores del movimiento literario ecuatoriano, ante las respuestas verbales negativas sobre su existencia en labios de las personas cultas, cabe preguntarnos: ¿existe o no teatro en el Ecuador?

La presencia de esta Historia no completa en su investigación, va a demostrar como el teatro ecuatoriano fue y es una realidad. Si bien con brotes a saltos, esporádicos, mantuvo su presencia, demostró en momentos sus calidades y hoy se mantiene real y objetivo en las múltiples ediciones de sus piezas, constituyendo volúmenes que no pueden, no deben permanecer por más tiempo olvidados.

Nos adelantaremos a decir: en el camino de su expresión han existido y existen verdaderos apasionados de su arte, autores de éxito, a quienes es necesario darles el sitio al cual son merecedores.

Sin hipérboles debemos aseverar la existencia de un teatro nuestro, indígena o mestizo, intelectual o filosófico, costumbrista o sicológico, pero esencialmente presente. Un teatro entre calificado y simple, soso o talentoso, disparatado o brillante, pero que merece por el sólo hecho de su mensaje, ser considerado como un género de importancia en nuestra literatura. Nadie has-

ta este momento ha meditado con seriedad sobre este punto, desatendiéndolo sin enfrentarle, dejando pasar por displicencia algo bullente en la emoción popular, vigoroso, con todos los atributos para ser valorado.

A nuestro teatro no se le ha concedido oportunidades de expresión, medios de presencia para mantenerse en forma continuada. Si partimos del concepto aquel, verdadero en todos sus puntos, de considerar al teatro como un arte complejo, la razón de su pasividad es obvia, para comprender su silencio. Frente a la poemática y al relato, que suelen aflorar con fácil presencia, con sólo la publicación de la obra, la literatura escénica no puede competir, porque su estructura no se subordina al simple binomio autor-libro, sino que requiere otros elementos, como ya lo hemos expresado, sin los cuales su presencia se anula: tablado, público, autor y actores. Esta es su crisis. El teatro lleva en sí, adosada la acción, y cuando ella no se hace presente, el trabajo del dramaturgo se vuelve estéril, híbrido, por la falta vital de la confrontación de la obra con el auditorio.

En esta virtud el teatro se deslinda del camino seguido por otras emociones, constituyendo de por sí un problema complejo, propio de él, de donde colegimos como consecuencia su marcha accidentada, su quiebra parcial, calificado por estos hechos y con gratuito desprecio, como inexistente, rotunda negativa de quienes no se han dado el trabajo de estudiarlo.

Ya es tiempo de pensar con seriedad en su valor, de considerarlo como un desarrollo literario, como una contribución a la síntesis de la cultura. Este libro es su redescubrimiento, la pauta para el estímulo, la puerta abierta por la cual el teatro entrará a cumplir su página histórica, vacía aún, en las letras ecuatorianas.

II

La emoción dramática presenta con orgullo un número mayor de autores y obras, frente a la novela y al poema. Existe una profusión de piezas teatrales superior a estas dos tendencias. En efecto, hemos hallado hasta hoy más de quinientas obras escénicas conocidas, con ciento sesenta creadores de la farsa.

Lógico es suponer, como sucede en cualquier tendencia literaria, que no todo el aporte es valioso. A veces, al escribir este libro, nos ha asaltado la idea de estar relatando en cierto modo la "historia del disparate". Pese a este concepto negativo, desde el punto de vista de su mérito, sostenemos la existencia de una dramática de altura, digna de figurar en antologías y codearse por su calidad, con piezas de renombre. Es este núcleo que salva nuestro teatro, lo valoriza y le da la tónica necesaria para considerarlo como digno exponente del género.

El desborde escénico en obras escritas y estrenadas, tiene sin embargo una base deleznable. Muchos de sus cultores han incursionado en él, tomándolo como una actividad de fácil elaboración y más fácil logro. Del estudio de sus piezas se desprende un ingenuo planteamiento: con saber dialogar, es decir, hacer preguntas y escribir respuestas, han pretendido crear la obra dramática, desconociendo los otros elementos técnicos, sin los cuales el disparate en creciente tono, llega a la contextura de melodrama truculento. O en su defecto, sustentándose en el equívoco, en burdas disonancias y dislates, en obsequiosos accidentes de simple comicidad, arribar a una distorsión del sentido de la comedia, desembocando en el astrakán. Decenas de

obras caerían en este análisis y el teatro desvirtuado de este modo, podría representar en nuestro medio un ruinoso proceso de banales y simples planteamientos.

Alguien, con justa razón, tendría derecho a sugerirnos: si en realidad hay tanta obra sin valor, ¿por qué incluirla, por qué removerla y sólo tomar lo meritorio, dejando a un lado lo inútil y desaprensible? Desde el momento en que nos sentimos obligados a trazar estas páginas, consideramos como un deber reconstruir la historia completa del teatro ecuatoriano, y en esta virtud, y en base a nuestra intención, no dejar aparte a nadie quien no haya escrito bien o mal para la escena. No es ésta una Antología, no es una recopilación de la obra de talento, es la caja de Pandora de toda la temática teatral, de su buen o mal gusto, de su exaltación o descrédito, pero eso sí, de todo cuanto ha llegado en una u otra forma a impresionar o no a un público, valorando en su puro concepto el esfuerzo intelectual, calificado o no, pero esfuerzo al fin.

¿Qué pudiera decirnos el peluquero o el fotógrafo, autores dramáticos, si descartamos sus piezas por no considerarlas dignas de ser comentadas, pese a la edición de ellas y a sus estrenos? ¿Qué pudiera decirnos el poeta de vuelo, obscuro por su altura, quien hace un diálogo con sus versos, dándole a su poesía cierto sentido teatral, si nos olvidamos de él? ¿Acaso el hombre sencillo, quien escribió la truculencia o la insubstancial estampa, no tiene derecho a reclamar su puesto en una historia de esta naturaleza?

Todos, el dramaturgo de primer orden como el más humilde dialogador conformamos una verdad: ser pueblo y expresar el sentir del pueblo a través de una buena o mala realización. En toda obra, por mínimo que sea su valor, hay algo, un destello, y es a ese des-

tello al cual nos aferramos para no desoír el fugaz mensaje contenido en él.

Esta ha sido nuestra intención y por ella, no hemos sacrificado tiempo, engorrosas lecturas, horas largas de murria sobre manuscritos y libros, para acoplar, sin temor a la crítica refinada, todo el bagaje teatral acumulado en años, centenares de piezas ubicadas, estrenadas o inéditas, que conforman la escena nacional.

Más tarde, como complemento de esta Historia, publicaremos una Antología sobre el drama ecuatoriano y entregaremos al lector su parte meritoria. Alguien en forma juiciosa, podrá perfeccionar este camino llenando los vacíos u olvidos. Lo importante y por lo cual ya creemos haber sido compensados, es la satisfacción del deseo cumplido, el haber recopilado decenas de obras mantenidas al azar, sin ordenación, creadas esporádicamente, representadas o no, para darles la unidad requerida, un sentido de orden, su vertebración, piedra angular de cuanto posteriormente será un valioso aporte para el conocimiento teatral, teatro casi olvidado por más de ciento treinta años, desde cuando nos organizamos en unidad republicana.

Es al futuro a quien nos dirigimos, con fe y satisfacción.

III

¿Desde qué año arranca el Teatro Vivo, calificativo nuestro para designar la obra representada o editada, de la cual ya tenemos noticia concreta? Indudablemente desde los siglos XIII o XIV cuando en la población de Achupallas, se teatralizaba la obra: "El Diun-Diun"

o "Los Quillacos", nombre designado por nosotros a la leyenda escénica de estricto sentido aborigen quiteño, tantas veces mencionada. Más tarde, Alfonso Anda Aguirre, en el número 9-10 de la Revista Universitaria de marzo de 1965, publicada en la ciudad de Loja, en su artículo: "Poesías lojanas de los siglos XVIII y XIX", nos dice: "... compuso un desconocido poeta, al parecer lojano ... unos versos semidramáticos ..." En 1798 estrenó ante el Gobernador español: "El Veneno del Amor", subtitulada Zarzuela, sin otros datos explicativos. Está escrita en verso y aunque es corta y de calidad mediocre, representa la segunda expresión de nuestra dramática escenificada y la primera que vio la luz.

José Joaquín de Olmedo, nuestro poeta guayaquileño, estrenó algunas obras dramáticas en la ciudad de Lima, cuando cursaba sus estudios en ella.

El 24 de Junio de 1839, en la ciudad de Loja, subió a las tablas en presencia de Juan José Flores, la pieza: "El Triunfo de la Religión", desconociéndose el nombre y la nacionalidad del autor. Ante el mismo Magistrado y en la misma ciudad se puso: "La Tragedia de Atabaliba", pieza de ambiente aborigen a la cual ya nos hemos referido.

Desde esta época debemos dejar pasar veintitrés años, hasta 1862, para hallar un nuevo indicio de emoción escénica encomendada a la historia, año en el cual el teatro toma en definitiva su cauce escrito y se vuelve presente y militante.

Es en Guayaquil, en el antiguo Teatro Olmedo cuando suben las obras de Juan José Malta: "Una Tarde de Máscaras", de José Matías Avilés: "Una Mujer Vengativa" y Juan Rodríguez Gutiérrez, con sus dos dramas: "Clemencia Lafalle" y "Bellini".

En 1867, una escritora guayaquileña, quien deseó conservar en secreto su nombre, estrenó la primera pieza escrita por una mujer ecuatoriana: "Sentenciar contra sí mismo".

Es entonces cuando se hace presente en las letras dramáticas, la gran figura literaria de don Juan Montalvo con su primera obra teatral: "La Leprosa", fechada en Ipiales el 6 de Abril de 1872, en la época de su destierro, le siguen "Jara", en junio, "Granja", el 20 de mayo de 1873 y "El Descomulgado". El 7 de agosto de este mismo año, termina "El Dictador", dos años y un día antes, en que Gabriel García Moreno, personaje central de su pieza, cayera asesinado en Quito de modo parecido a cómo Montalvo se había anticipado en el final de su obra dramática.

Fue don Juan Montalvo en la hacienda Pucará, de la provincia del Carchi, quien sugirió a Roberto Andrade publicar estas obras de teatro en un solo volumen, bajo el título de "El Libro de las Pasiones", nombre justo, de acuerdo a la temática de las piezas en él contenidas. Porque en verdad don Juan Montalvo, si sobresalió en forma brillante en sus ensayos y otros escritos, nos dio obras de poco valor escénico. Ya lo anota bien el mismo Roberto Andrade: "No fueron compuestos los dramas de Montalvo para el teatro. Sólo quiso imitar a Platón y a Lucrecio, a Schiller y a Renán y a tantos otros escritores que compusieron dramas, sin haberse acordado del teatro." Justo concepto de acuerdo al análisis severo hecho a sus obras. Sin embargo, dos de sus piezas fueron estrenadas en Guayaquil y "La Leprosa" en Quito, por la Compañía Dramática Nacional hace cerca de treinta años. Su mérito indiscutible es habernos dado dramas de ambiente y personajes nacionales. Se dice que Montalvo escribió dos piezas más.

"La Beata", estrenada en su tiempo y con sobrado éxito en Quito, que no llegó a ser publicada, parece no perteneció a Montalvo, sino a un escritor extranjero, quien prefirió el anonimato, pese al éxito alcanzado con la obra.

En 1873 en la ciudad de Guayaquil, un nuevo escritor anónimo estrena por intermedio de la Compañía Duclós la pieza: "A los Cuatro Meses de Casados". Pese a su deseo de mantenerse incógnito, las murmuraciones de la ciudad chica identificaron al autor, cuyo nombre desgraciadamente no ha llegado a nosotros.

Tres años después Julio Matovelle, siguiendo cierta corriente de la época, escribe un argumento exótico con personajes extraños: "Un Drama en las Catacumbas", obra con un título demasiado elocuente a la cual la consideramos como un intento de teatralización de relatos ejemplares, similar a la vida de santos y temas novelados de los mártires cristianos.

Es Emilio Abad, escritor del Cañar, quien estrena su drama, aún inédito, en 1878: "La Muerte de Atahualpa", para luego, años más tarde, poner en las tablas: "El Primer Grito de Independencia".

Llega así la figura de Nicolás Augusto González, poeta de verso fácil, quien entre sainetes y dramas nos da dieciséis títulos, todos ellos estrenados. Atacado por la crítica voraz, roedora de cuanto caía al filo de su pluma, Nicolás Augusto González soportó su embate y pese a la forma brutal como fue juzgado, especialmente por Manuel de J. Calle, quien según Isaac J. Barrera en su libro: "Historia de la Literatura Ecuatoriana", lo llamaba "el tostado de las letras patrias", logró mantener su vocación dramática con obras estrenadas en otros lugares de América y España. Se calcula escribió cincuenta piezas, número elocuente de su vocación escénica.

En el año 1881, un hombre público, autor de ensayos y panfletos políticos, Miguel Valverde, editó un folleto en versos dialogados bajo el título: "Ante la Muerte", elegía escénica al recuerdo de un amigo fallecido. "Drama en Miniatura" lo calificó Abelardo Moncayo en un artículo sobre el estudio del teatro en la provincia de Imbabura.

El mismo Abelardo Moncayo se decide a incursionar en la escena y pone en las tablas el 24 de julio de 1883 en la ciudad de Ibarra, su tragedia histórica: "El Diez de Agosto", el mismo día en el cual a centenares de kilómetros de distancia, en la ciudad de Azogues, Emilio Abad, estrenaba: "El Primer Grito de Independencia", con igual tema heroico y similar ambiente, funciones simultáneas dadas en honor al primer centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar.

El mérito de estas dos representaciones coincidentes, radica en que ambas, por la primera vez, emplean igual temática, la gesta de nuestra independencia, la de Moncayo expresada en prosa y la de Abad en verso.

En 1884 se publica, traducida del alemán, una obra dramática del Padre Adolfo Berlichingen, jesuíta, titulada: "La muerte de García Moreno", obra estrenada en ciudades europeas, como Roma, Inspruck y otras, pero aún no exhibida en nuestro país. Tiene el mérito de la fidelidad histórica bien llevada a la escena, pese a algunos anacronismos en los detalles geográficos y en las expresiones.

Es en 1889, cuando Manuel María Terán, estrenó su drama: "Luz de América", para luego años más tarde poner en escena: " Virtud, Talento y Nobleza", comentado en la Revista "Letras" en el año 1915.

Francisco Aguirre Guarderas se hace presente en una divertidísima comedia costumbrista de la época,

expresada en verso, con mucha fluidez en su desarrollo: "Receta para Viajar". La acción la emplaza en el ambiente quiteño con caracteres auténticos. Su éxito fue completo cuando se la representó en Quito, Guayaquil y otras ciudades.

En 1893, Modesto Chávez Franco, el cronista de Guayaquil, escribe la comedia satírica: "En el Portal", que sube a escena en Lima, para luego transcribirla a nuestro medio con el título: "En el Parque". Asimismo estrena posteriormente: "Políticos al Día", "El Juicio Final", "La Bomba", "Sierra y Costa", "Exposición Nacional", la primera Revista presentada en el país, para luego poner: "¡Sarcasmo!", obra basada en un hecho fraudulento sucedido en Guayaquil. Sus piezas son de tipo costumbrista, con el sabor propio de su estilo brillante y talentoso.

El Hermano de las Escuelas Cristianas José Le Gouhir, en su libro "Historia sobre el Ecuador", anota que el primer dramaturgo ecuatoriano en el tiempo, debe ser considerado José Anselmo Yánez, por sus obras: "Huayna-Cápac" y "El Insurgente". Nosotros lo situamos en forma cronológica a finales del siglo, alrededor de 1895, sin haber podido hallar las dos piezas citadas. ¿Llegaron a editarse?

Un año más tarde hace su aparición Juan Sixto Bernal, escritor guayaquileño, autor, según Le Gouhir de "El Ultimo de los Huancavilcas", "La Muerte de un Valiente" y "Salamandra", obras refundidas que no hemos podido encontrar.

Un escritor que oculta su nombre bajo el pseudónimo de El Leguito Fray José, publica en un libro-crónica, una mínima pieza titulada: "¡Fraile!"

En 1898 surge un nuevo autor guayaquileño de profusa producción, Juan Eusebio Molestina. Sus pie-

zas fueron estrenadas en el Teatro "Olmedo" de su ciudad, presentando todas ellas una temática basada en el romanticismo a *outrance*, con ambiente cortesano europeo y personajes de este estilo. Teatro falsificado, sin la expresión autóctona del medio donde el autor decurrió su vida, salvo una pieza, con un sentido más afín a nuestra realidad.

Por la misma época hace su aparición Rafael Pino Roca, con su drama: "El Virrey Penitente", basado en la vida del Virrey José de Solís Folch y Cardona, quien fue gobernador de Bogotá, capital de la Nueva Granada.

Las pocas obras enumeradas fueron en su mayoría escritas en verso, con tendencia extranjerizante, siguiendo la moda de la época, exhibir lo exótico y lejano como calidad de refinamiento, salvo algunas excepciones. Este fenómeno imitativo debemos atribuirlo a la influencia del teatro español y de todo cuanto llegaba de Europa, influencia que despertaba en los escritores un sentido de snob, dando las espaldas a la realidad nacional no digna aún por ellos de ser tomada en cuenta para la escenificación.

A finales del Siglo pasado y primeras dos décadas del actual, sin especificar los años, se hacen presentes una serie de cultores teatrales, quienes con una o más obras mantuvieron con su aporte la emoción dramática. Muchas de estas piezas vieron la luz, sin que hayamos logrado conocerlas. De otras no podemos precisar sus títulos y sólo sabemos de su existencia por datos ambiguos consignados en prólogos de escritores o en los textos de literatura, que en forma rápida, se han preocupado del género.

Citamos, sin seguir un orden determinado, los nombres de los autores: José Peralta, Luis Antonio Chacón, Octavio Cordero Palacios, Luis Cordero,

Eleodoro Avilés y N. Pasquel, entre los dramaturgos cuyas piezas no se mencionan, pero que indudablemente fueron estrenadas o publicadas y de las cuales existen comentarios en crónicas de revistas y periódicos de la época. Y a continuación nombramos a César Borja Cordero, con "La Pólvora", Miguel Neyra y Eleodoro Avilés en colaboración, escribiendo "Las Abandonadas", Manuel de J. Calle, con "Don Constantino", el periodista José Antonio Campos, con "La Hija de la Gran Vía", y Alberto Correa, que según Isaac J. Barrera: "... hizo representar "Herencia Fatal".

En el año 1902, Pedro Xiques, que nos parece un pseudónimo, publica un juguete en prosa: "Felices Pascuas", con cierta semejanza en estilo y forma de expresión a la de Francisco Aguirre Guarderas. ¿Existió Pedro Xiques, corno tal? ¿o un espíritu de jocosa inventiva se ocultó en este nombre al editar su comedia?

En el año 1905 un poeta guayaquileño, Emilio Gallegos del Campo, estrena "Crimen Social", acción que se desarrolla en su ciudad de origen, y posteriormente, la Compañía Marí-Serrador, pone en escena su segunda pieza: "Honra del Obrero", en ambiente exótico: un pueblo cercano a Madrid.

Un año después en la ciudad de Quito se entabla una polémica político-religiosa, con motivo del estreno de la obra de Rosendo Uquillas, titulada: "Los Dos Expósitos", drama de tendencia mordaz, escrito con el fin de zaherir ciertos desmanes del clero de ese entonces. Hemos leído una segunda obra inédita: "Nadie Manda al Corazón", con enfoque diferente y baja calidad.

Llega el año 1907 y es una escritora, doña Mercedes González de Moscoso, hermana de Nicolás Augusto González, quien estrena: "Martirio sin Culpa", "Abuela" y "Nobleza". Isaac J. Barrera las considera: "... poemas

dialogados, pensamientos sanos, desenvolvimiento de una acción inteligente, sin coherencia . . ." Es la primera escritora ecuatoriana conocida que incursiona en las tablas, si no consideramos la obra: "Sentenciar contra sí mismo", escrita por una dama en 1867, carente de rúbrica.

Inicia luego el Teatro Escolar la educadora guayaquileña Rita Lecumberry con su pieza corta de ambiente bucólico: "La embustera arrepentida".

En 1910, el ex-Presidente y poeta Alfredo Baquerizo Moreno, publica en colaboración con Nicolás Augusto González: "Amor y Patria", para luego, bajo su sola responsabilidad editar: "El Nuevo Paraíso", poema de fantasía escénica, intelectual y filosófico, escrito para satisfacción anímica, más en plan de relato simbólico que como obra teatral.

El crítico literario Alejandro Andrade Coello, en el prólogo de un libro de teatro, nos señala la presencia de N. Darquea, como autor de la obra: "Maximiliano". Nuestro intento de conocerla ha sido infructuoso.

Por la misma época, Guillermo Dávila estrena el 30 de diciembre de 1911 su drama histórico: "Las Víctimas del Dos de Agosto", y años más tarde, el 14 de abril de 1920, pone en las tablas: "Atahuallpa", iniciando de este modo la lista de obras teatrales con temas aborígenes precolombinos o relacionados con la Conquista.

Tiempo es que los preceptistas literarios abrieran un capítulo aparte sobre "Los Mera", intelectuales de una sola familia quienes han dado sendas obras, con las cuales han enriquecido nuestras letras. En efecto, desde Juan León Mera, el padre, cada uno de sus hijos han producido tanto relatos como dramas, tal el caso de Trajano Mera, escritor de altas dotes escénicas.

Muchos críticos, con desconocimiento de las expresiones teatrales reveladas hasta este momento, han considerado a Trajano Mera como el iniciador del género en nuestro país, apenas mencionando fugazmente las obras de Montalvo y Francisco Aguirre. Acabamos de observar como antes de 1911, año de escenificación de la primera obra de Trajano Mera, el movimiento teatral ecuatoriano ya caminaba con paso seguro hacia su desarrollo.

La aparición de Trajano Mera como escritor teatral se inicia la noche del 28 de noviembre de 1911 en Quito, al estrenar en el Teatro "Sucre": "Guerra y Paz". Según el mismo autor: ". . . un juguete cómico pero verosímil". Desde aquí arranca su emoción escénica con "La Visita del Poeta", pieza de graciosa exposición costumbrista, "Los Virtuosos", cuya tesis de denuncia despertó una aguda polémica y luego, las obras inéditas en número de cinco, las cuales en el momento de escribir este libro, parece se hallan en prensa para su publicación.

Con snobismo europeo, en boga en esos tiempos, un intelectual riobambeño, Luis de Borja Moncayo, publica en París en 1912: "Una Tarde en Quito" y parece haber estrenado posteriormente: "Desamor de Blasones", obras que inician su actividad literaria orientada posteriormente al relato.

En el mismo año, ese magnífico escritor César E. Arroyo, publica en las Revistas Literarias de la época, tres piezas en un acto: "La Canción de la Vida", "El Caballero, la Muerte y el Diablo" y "Noche Blanca", para años más tarde, volver con una fantasía dialogada: "Asamblea de Sombras".

En 1914, el renombrado historiador y crítico Isaac J. Barrera, no dejó pasar su inquietud por las tablas publicando: "La Melancolía de una Tarde", de estricto

sentido romántico, con diálogos tranquilos, donde se reflejan la añoranza y la tristeza como elementos básicos de su obra, y una pieza corta: "Historia Relatada por Pierrot".

Por la misma época hace su aparición un dramaturgo de copiosa literatura teatral, riobambeño de nacimiento, Carlos Arturo León, fallecido recientemente, quien empleaba en sus obras, con mucha autenticidad, el ambiente provinciano, con personajes adscritos a él, en una serie de piezas de intención moralizadora sobre las costumbres y los convencionalismos. Muchas de ellas han sido estrenadas y vueltas a representar en varias ciudades del país. Dignas de citarse son: "El Recluta", "Reparación", "Fuego entre Cenizas", "La Huérfana", "La Mujer de tu Prójimo" y otras. Tiene además numerosos dramas inéditos, entre los cuales se destaca, pese a estar situado en ambiente europeo: "El Duque de Gandía", por la forma como ha tejido la trama y el desarrollo.

Oscar Ignacio Alexander, escribe un drama: "Lulú", el cual se lo reproduce en un número de la Revista "Letras".

En la ciudad de Latacunga, un escritor, Farmacéutico de profesión, Julio E. Semanate, escribe teatro desde 1915, y lo publica por la primera vez en 1926. Sus piezas son de ambiente costumbrista: "El Tinterillo" y "La Fatuidad", y como primera expresión en nuestro teatro del tema exclusivamente nativo: "El Matrimonio del Indio", de gran acierto por la expresión puesta en él, conocimiento íntimo del medio autóctono y versión dialogada en un español distorsionado, pero real, en boca de los personajes. Sobresale además por la inclusión de dos poemas exclusivamente quichuas: "El Mashalla" y "El Huishcay" extraídos del folklore aborigen.

En el año 1916, en Guayaquil, surgen los nombres de los hermanos: Carlos Francisco y Miguel Angel Granado, con sus obras: "Justicia" y "Hermano Cándido", respectivamente. La primera fue estrenada el 3 de setiembre de 1916 en el Teatro "Olmedo" de dicha ciudad.

Con esbozos de pieza teatral, César Alfonso Pástor, publica en un órgano literario su obra: "Escenas Mugerianas".

Y es cuando la dramática ecuatoriana se vuelve más profusa, con la aparición del escritor guayaquileño Víctor Manuel Rendón, quien, desde los Salones de la Embajada Ecuatoriana en París, iniciaba durante la primera guerra su camino de autor teatral. Sus obras se han estrenado en nuestros teatros de ciudades y pueblos, sobresaliendo entre cuadros de sainetes y dramas: "El Ausentismo", puesto por Fernando Soler el 2 de agosto de 1923 en Guayaquil, "El Matrimonio Eugénico", estrenado por la Compañía Lara-Meza, en Riobamba, el 25 de marzo del mismo año, "Hoy, Ayer y Mañana", por Marta Fábregas, en Guayaquil, y "Salus Populi", drama basado en un episodio de la vida de García Moreno, luego de la batalla de Jambelí. En realidad esta obra es de alto valor dramático, mientras las subsiguientes piezas en un acto, son pasatiempos dialogados, escritos para llenar compromisos en fiestas de colegio.

Emilio Uzcátegui, en su estadía en Chile, organiza un festival de teatro donde pone en escena dos obras cortas de tipo humorístico: "A grande Recepçao a os Estudantes Brasileiros" y "La Condenación de Faustina".

En este momento del desarrollo dramático, se promueve en la República de Colombia un concurso histórico-teatral, con ocasión del Primer Centenario de la Batalla de Boyacá. Varios escritores ecuatorianos, con vocación o no para el género, participaron en esta jus-

ta literaria y fueron acreedores a ciertas distinciones, publicando posteriormente sus obras en una etapa comprendida de 1919 a 1922, la época del mayor apogeo del drama histórico, que luego, con intervalos de tiempo, irá presentándose hasta nuestros días.

Tenemos así a Juan Félix Proaño, Deán de la Catedral de Riobamba, con "Quizquiz" y "Condorazo", al General Luis Paz y Miño, con "Los Aventureros", a José Luis Velasco, con "El Nueve de Octubre", a M. A. González Páez y Juan León Mera Iturralde, hermano de Trajano Mera, con "Las Víctimas de Sámano" y "El 24 de Mayo", respectivamente. La historia puesta en escena, siempre adolece de defectos graves en su realización, cuando no existe habilidad para sortear las emocionadas y efusivas exposiciones patrióticas, ni para tejer, a modo de galanura, un romance que acelere el árido desarrollo del hecho fiel. En el caso presente, todas ellas se hallan llenas de lirismos y proclamas, salvo una o dos, donde la acción se diluye ante el parlamento atiborrado de virtuosismo sobre el hecho heroico.

En el año 1921, Rafael G. Coronel da a la publicación la pieza: "Sombra", obra de extraña contextura, de obscuro desarrollo, como un intento de teatro psicopático, mezcla de acción escénica, ballet y surrealismo. Posteriormente publica en la revista "Incienso", dirigida por él en Quito: "En Finados", comedia de ambiente costumbrista, con logros en la expresión regional del habla popular, aunque el argumento es de simple factura. Más tarde en Chile pone en escena una obra lírico-dramática, a modo de revista musical: "Bazar de Fantasía" y edita otra del mismo estilo: "Alucinaciones de Primavera".

Con motivo de los Juegos Florales Universitarios para conmemorar el centenario de la Batalla del Pichincha, el entonces estudiante riobambeño, Carlos Velasco Montesdeoca, estrena en el Teatro "Sucre" su comedia: "Los Estudiantes Bohemios", estampa costumbrista, interpretada por actores aficionados, pertenecientes a la Universidad.

Ese gran valor intelectual, prematuramente desaparecido, Luis Aníbal Sánchez M., nos deja sus obras dramáticas: "La Virgen de la Selva", escrita a los catorce años de edad, y luego el "Oro Vil", "El Arte eres Tú" y "La Lotería". Esta producción todavía no ha sido editada.

En el año 1923, José Miguel Pozo da a la prensa su pieza: "Alba de Sangre", drama basado en el levantamiento obrero del 15 de noviembre de 1922, en la ciudad de Guayaquil. Escribe además: "Víctimas del Siglo", "Regeneración o Catástrofe". Con el pseudónimo de Américo-Hispano, colabora en una columna en los diarios del puerto.

Llega en esta forma una etapa en la cual el teatro será cultivado por intelectuales que más tarde proyectarán su literatura hacia la novela. Es la época de la "Alta Comedia", moda llegada de España y adscrita, con o sin razón, a toda pieza de estilo elegante, de conflicto erótico, de trama gentil con el público, sin llegar a exprimir la tragedia viva.

En este orden los dramaturgos intelectuales dan su aporte al teatro, para luego refundirse en el cuento y la novela. Se inicia el período con Humberto Salvador, quien gana el primer premio en los ya desfallecientes Juegos Florales Universitarios, con el poema: "Sinfonía de los Andes", para luego, en producción teatral escribir: "Amor Prohibido", "Canción de Rosas", "Ba-

jo la Zarpa", "El Miedo de Amar" y "Un Preludio de Chopin". Es el teatro de temática romántica, escrito con altura, en ambiente de siglo, lejos de lo cortesano y exótico de sus primeras etapas. Es un teatro nacional, que no recurre a extraños personajes ni a ambientes lejanos, radicando en esto su valor, como la marcha del desarrollo escénico ecuatoriano.

Eduardo Mera, hermano de Trajano, publica una farsa corta de tipo costumbrista: "Aguinaldos".

Sergio Núñez, maestro distinguido, también siente su inclinación teatral, con sus piezas: "Rescoldo", "Telaraña", "Laberinto" y "La Señora se Divierte", todas inéditas aún.

En 1925, César Augusto Velarde presenta un tema histórico con: "Viracocha" y un año después un cultor asiduo, el Padre Antonio Rodríguez, escribía en verso sus obras: "El Terremoto", "Tarqui", "Las Vírgenes del Sol", "La Virgen de la Selva", esta última adaptación de "Cumandá", "La Mejor Conquista, el Corazón", "La Sed del Oro", y "La Emboscada de Berruecos", profusamente puestas en escena, según consta en sus libros.

Perdido en un pueblo de la cordillera, donde ejercía su labor de maestro, Alejandro Héctor Zurita, escribió sus dramas: "Sombras y Conquistas", "Montalvo", "Heroína y Libertadora", "Visión Profética de Calderón en Pichincha", "Félix Valencia", "La Predicción", "Herodes" y "Sangre y Heroísmo", todas inéditas a excepción de la última nombrada.

En el mismo plan, Manuel Quintana estrena el 21 de abril de 1926 en el Teatro "Sucre": "La Conquista de América", título que lo conocemos por referencias, mientras en la ciudad de Cuenca, Francisco X. Salazar, sube a las tablas: "El Arte Fatal", pieza de argumento

estrictamente romántico en un clima exótico de ambiente extranjero.

Rafael Larrea Andrade escribe: "Claveles y Tulipanes" y "El Remedio del Mal", en su provincia de Imbabura.

Pompeyo Sánchez B., padre de Luis Aníbal, a quien citamos ya, escribe para fiestas y sabatinas de colegio sus obras: "Paquita la del Liceo", dos piezas sobre la Navidad tituladas ambas: "Nochebuena" y "El Juguete Prohibido". Escribió, además, "Risas y Lágrimas".

En la revista "Esfinge" del mes de febrero de 1926, Pablo Palacio, en un caprichoso deseo de jugar a la escena, con ironía sutil, su característica, y en trance de burla al teatro empalagoso y convencional de la época, publica "Comedia Inmortal", caricatura corta de un momento escénico, logrando cumplir su cometido. Teatro de lectura, de fácil asimilación y provechosa moraleja.

Ya en pleno movimiento dramático, como consecuencia de la formación de compañías nacionales y con el aflujo de conjuntos extranjeros, Enrique Avellán Ferrés, pone en escena el 1º de junio de 1927, en la ciudad de Guayaquil, su primera obra teatral: "Como los Arboles", de inusitado éxito, para continuar con: "El Mismo Caso", "Sin Caminos", "Manos de Criminal" y por último, "Clarita la Negra", teatro para niños, tendencia casi inexistente en el país.

Rodrigo Chávez González, periodista de renombre, hijo de Modesto Chávez Franco, escribe numerosísimas obras folklóricas montubias, Revistas Lírico-Dramáticas, sainetes y comedias en un acto, estampas quiteñas, entre las cuales sobresalen: "El Primo de Baba", "La Fiesta de las Cruces", "La Primera Alarma", "Exodo" y "Crispín Cerezo".

Un actor teatral, Jorge Icaza estrena el 9 de Septiembre de 1928, "El Intruso", para luego continuar con: "La Comedia sin Nombre", "Por el Viejo", "¿Cuál es?", rompiendo en ésta moldes conocidos de temática y tramoya. Continúa con: "Como Ellos Quieren", "Sin Sentido", "Flagelo", drama indígena puesto por la Compañía del Pueblo en Buenos Aires. Icaza abandona luego su camino de actor y autor, para dedicarse al relato, con "Huasipungo", su novela estelar.

Por la misma época estrena en el "Sucre" sus piezas, escondiendo su nombre bajo el pseudónimo de Juan Gil o Juan Jacobo, el escritor Manuel Salgado Vivanco, crítico político en su columna: "Parlamentarias", del extinto diario "El Día". Estrenó obras como "Delito Legendario", "Un Potaje Comunista", "La Casa del Crimen" manteniendo inéditos cinco dramas, los cuales hemos logrado conocer y comentar.

Hugo Larrea Andrade, en la provincia de Imbabura, publica una serie de tragedias tanto de la vida presente, como rememoranzas de hechos históricos. Ellas son: "Paccha", "El Cansancio de la Vida", "Dignidad y Pobreza", "Atahuallpa" y otras.

En 1930, Vicente Moreno Mora, poeta cuencano, escribe una obra de estricta esencia romántica, titulada: "El Jardín que Floreció en la Tarde", título expresivo, que nos hace entrever la temática de esta pieza teatral.

Al mismo tiempo en Cotacachi, un maestro nativo del lugar, Filemón Proaño, rebuscador de antiguas leyendas de origen estrictamente aborigen, dedica sus horas libres al teatro histórico. Se conocen sus producciones: "El Príncipe Cacha", "Primitivo Reyno de Kitu", "Rumiñahui", más otras inéditas. Estas piezas, por su apego al suceso, se transforman casi en estampas

dialogadas, sin matices, con la inclusión extravagante de anacronismos o fantásticas suposiciones históricas, que entretienen por su ingenuo planteamiento.

Un fervoroso amante de la escena, Augusto Sanmiguel, entre cineasta, primero de ellos en nuestro país, y dramaturgo, estrena: "El Ultimo Bohemio", obra inédita de recuerdo en la memoria de las gentes que la expectaron.

En el año 1931, Raúl Andrade, espíritu de sensibilidad, hurgando el bajo fondo perdido en los barrios de Quito, estrena "Suburbio", pieza de sentido humano, estampa del ambiente sórdido en la cual moran ciertos personajes, rotos sus sueños en un desesperanzado y cotidiano vegetar.

Garibaldi Toscano Saona reinicia el teatro de escuela con recopilación de sainetes y micro-dramas en el año 1932, para luego darnos "Comedias del Pasado", escenificación de acontecimientos de nuestro país. En 1933 Rafael A. Salvador publica su drama "Eutanasia".

En este mismo año, Enrique Garcés, entonces estudiante de medicina, estrena "Boca Trágica", drama de temática psicoanalítica, la cual poco a poco irá tomando fuerza en la producción ecuatoriana. Posteriormente escribirá: "Alondra" y "Lo que no pudo Ser".

Una dama guayaquileña, Rosa Borja de Icaza, estrena el 11 de octubre de 1932 y el 14 de octubre de 1938, dos piezas: "Las de Judas" y "Nadie sabe lo que vendrá Mañana", puestas en escena por las compañías: Vidal-Montoya y Soler-Malumbres, respectivamente, en su ciudad natal. Obras de ambiente familiar, reflejo del mundo en el que la autora desenvolvió su vida.

El Coronel Francisco Villavicencio, aparte de sus libros castrenses dedicó su actividad al teatro, estre-

nando: "El Mal", "La Ilusión de un Antifaz", "El Milagro de una Culpa Femenina". Más tarde, cuando el cine parlante se hizo presente con sus recursos ilimitados, escribió dos obras voluminosas, especie de guiones cinematográficos, dedicados a la Universidad de Harvard, el uno, y al Instituto Carnegie, el otro, con los nombres "El Hambre del Mundo" y "El Vuelo Supremo", obras que hasta este momento no han cumplido el deseo de su autor.

En 1935, un personaje curioso: hotelero, fotógrafo, músico y poeta, Sergio Mejía Aguirre, crea un drama de estructura y final truculentos, con el título: "Mendigos de Amor", que llega a publicarse.

Es cuando se hace presente en nuestra literatura la obra de un poeta de mérito indiscutible, Gonzalo Escudero, con su pieza intelectual, de tipo surrealista, teatro para leer, titulada: "Paralelogramo", de talentosa síntesis dramática, con un desarrollo y una expresión en prosa de sentido poético. De estudiante de colegio publicó su primer drama: "Pantomima de las Alucinaciones".

En este momento de la historia teatral, surge, iniciando un largo camino en las tablas "La Estampa Quiteña", cultivada por varios autores, piezas de mérito variado, de indiscutible costumbrismo en trance de crítica jocosa de los problemas nacionales. El verdadero creador de este sainete, tan popular en el país, fue Alfonso García Muñoz y su intérprete, de reconocida calidad para el actor clave del mismo, Ernesto Albán M.

Alfonso García Muñoz, con un estilo salpicado de gracia quiteña, crea los personajes principales, los cuales serán bien o mal tratados posteriormente, por nuevos entusiastas dialogadores, quienes enriquecerán con

sus mínimas obras esta tendencia teatral de carácter exclusivo. Pero antes de abrir este capítulo, García Muñoz se inicia con otro teatro: "Nuestra Señora la Moralidad", "El Médico que pretendió la Gloria" y "El Ultimo Don Juan", para luego presentar ocho primeros sainetes, en ese largo trayecto: desde 1935 hasta nuestros días.

En el libro publicado por Ernesto Albán M.: "Estampas Quiteñas", recopilación de skechts de este estilo, signados por sus respectivos autores, hallamos muchos de ellos carentes de paternidad, con sólo una nota a modo de explicación: "arreglo para la escena de Ernesto Albán", lo cual no nos autoriza a atribuírselos. Sin embargo, a falta de autor conocido, los englobamos bajo la rúbrica del intérprete sin otra evaluación.

Varios son los autores conocidos, continuadores de esta tendencia cómica de tipo costumbrista: Guillermo Garzón, P. P. Caycedo, Rodrigo Chávez (Rodrigo de Triana), Gregorio Cordero y León, Leonardo Páez, Luis A. Moscoso Vega, Gonzalo Almeida U. y otros, cuya identidad como explicamos ya, se halla oculta en el anónimo voluntario.

Gregorio Cordero y León, sin embargo, se deslinda de la Estampa Quiteña, para crear obras de recia envergadura teatral, con tesis político-sociales: "Proletario", "Sacrifícate", "Hampa", y últimamente editadas en México, pocos años antes de su muerte: "Tres Tragedias Rurales", libro que incluye: "Dios Consiente . . .", "Dies Irae" y "Maldito el fruto de tu Vientre". Su personalidad de hombre revolucionario la vertió en sus piezas, tratando de mantener en ellas su mensaje.

Otro cultor de la Estampa, como ya vimos, fue el periodista Rodrigo Chávez González, guayaquileño, mientras en Quito esta tendencia tomaba fuerza entre actores, poetas y aun críticos políticos.

En efecto, Leonardo Páez se inició como actor, para luego escribir dos estampas y entrar posteriormente a la dramática seria: "La Bruma Frente al Espejo", ganadora de un Primer Premio Nacional de Teatro, y luego: "Lluvia de Verano", obra de valor con atributos de ser considerada de primera calidad.

Un escritor cuencano, Luis A. Moscoso Vega, también irrumpe en la Estampa, tentación de los autores teatrales de la época, como un desfogue temperamental, para dar salida a hondas inquietudes, con dos sainetes al estilo, para luego dedicarse al teatro serio. Sus obras estrenadas o simplemente editadas llevan estos títulos: "El Segundo Sello", "El Ataúd de Cristal", "Reloj de Plata", "El Reclamo del Barro" y otras.

En 1936, un nuevo estudiante de medicina de esa época, Ricardo Descalzi, nacido en Riobamba, estrena en su segundo año de Anatomía: "Anfiteatro", para pocos años después subir a escena "Los Caminos Blancos". El 3 de noviembre de 1945 pone en las tablas: "En el Horizonte se alzó la Niebla", con la Compañía chilena Marques - Arrieta. En 1950 gana el Primer Premio Nacional de Teatro con "Clamor de Sombras" y el volumen publicado que engloba estas dos últimas piezas recibe el Premio Universidad Central en 1963. En 1951 edita: "Portovelo", primer intento dramático serio en el país, de un panorama social sobre el campamento minero de la Provincia de El Oro, dedicado a la extracción de este metal, doce estampas escalonadas de la vida obrera, sus problemas y sus luchas sindicales. Escribió además: "Una Quimera en París" y la versión teatral de "Huasipungo", la novela de Icaza.

Otro riobambeño, el poeta Miguel Angel León estrena en su ciudad el 23 de abril de 1938: "Héroes Anónimos", basado en una gesta de la independencia.

En Guayaquil, Jorge Navarro B., publica: "La Mina" y escribe: "Los Ladrones del Guayas", la primera cimentada según el autor, en un hecho real de personajes conocidos.

En el mismo año, con un teatro poético de elevados méritos líricos, Augusto Sacotto Arias, gana el Primer Premio de Literatura con "La Furiosa Manzanera", habiendo publicado antes: "El Velorio del Albañil", puesto en escena en forma de ballet, por el Grupo de Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura. Tiene inéditas otras obras.

Un escritor guayaquileño, a la vez dramaturgo y novelista, se dedica desde 1938 a escribir obras de teatro estrenadas en Quito y su ciudad de origen. Su nombre, Demetrio Aguilera Malta, y sus obras: "Lázaro", "Sátiro Encadenado", "España Leal", "El Tigre", "Dientes Blancos". Publicó además una obra vertida directamente al portugués: "Sangre Azul", y una última, no estrenada aún, "No Bastan los Atomos". La calidad de sus piezas en un acto, son de inmejorable factura.

El teatro escolar se hace presente con Eloísa de Benítez, distinguida maestra, quien edita su volumen de sainetes de tendencia educativa. En igual forma Carlos Carrera y Alfonso Espín incrementan el mismo tema en dos volúmenes de piezas cortas. Le siguen otros maestros, uno en Guayaquil, Ignacio Zamora, con "Cuatro Lustros Después", y en Ambato, Celso López, con: "Fantasía Montalvina".

Es un peluquero quien, contagiado de la emoción escénica, escribe obras de ambiente popular, saturadas de fuerte sabor dramático: Rogelio Novoa. Gana un premio literario en la Argentina, como exponente intelectual de su gremio y estrena: "Hogar Proletario",

"Amor de Madre", "Raza Vencida", publicando otras producciones no puestas en escena.

El primer guarandeño dedicado al género es César Augusto Saltos, con: "El Minero", estrenada en su ciudad natal y "Queriendo ser Grande", "Los Hijos no Acusan", "El Precio del Amor", "Tiburones Blancos", la mejor de ellas por su planteamiento social y el ambiente campesino logrado con justeza.

En 1941 un novelista guayaquileño, Pedro Jorge Vera, entra en el camino de la inquietud dramática, con: "El Dios de la Selva", "Hamlet resuelve su Duda", "La Mano de Dios" y "Luto Eterno", de las cuales se destacan la primera y la última por sus bien llevados argumentos y los caracteres conferidos a sus personajes.

Jugando al teatro, en algo como una leve disipación, José Joaquín Silva publica en su libro de cuentos "Calabozo 51", un pasaje dialogado: "Carta de Amor", de sutil ironía y graciosa concepción.

El periodista Jaime Barrera, edita siguiendo la inquietud dramática: "Edipo", pieza teatral que refleja un complejo psicoanalítico en conflicto emocional.

En Cuenca, César Andrade y Cordero, utilizando la innovación del teatro radiofónico, transmite "Libertadores del Azuay". El mismo año un médico quien abandonó su primera vocación de maestro, Guillermo Vasco E., vuelve afectivamente a su labor, al publicar "Teatro del Niño", seguido por otro maestro, Julio D. Ruales, el cual en "Incomprensión", destaca el trabajo del profesorado en el campo.

En 1947 Sergio Gustavo Silva, transfiere al teatro la novela Cumandá, saturándola de canciones y danzas.

José Rumazo González, ensayista e historiador, ha incursionado en estos caminos de la literatura, dándo-

nos dos obras casi confluentes en su tema de tipo histórico-imaginativas: "Sevilla del Oro" y "La Leyenda del Cacique Dorado", basadas en el fatal asalto de las tribus jíbaras a las florecientes ciudades españolas de la Amazonía Ecuatoriana.

Es un cuencano, Alfonso Chiriboga Andrade, quien en forma aguda y con sentido del humor, escribe la comedia: "Verde Subido y Azul muy Bajo", un refranero criollo de intenso verbalismo, para luego darnos "Lo Irreparable", de menor calídad.

En 1950 ensaya en Quito, en el teatro radiofónico, Efraín Torres Chávez, abogado de profesión, con "El Crimen del Silencío", para luego publícar "La Trayectoria de los Semilocos", "Pirámides Truncadas" y otras, basadas en hechos de la vida cotidiana, transcrítos en drama de violenta estructura.

En el mismo año, Arturo Montesinos Malo gana el prímer premio de teatro, con la píeza "Los Años Inmóviles" y en 1951, en la ciudad de Guayaquil, otro premio con "Los Autómatas". Parece que tiene nuevas obras teatrales: "Preludio Sentímental" y "Mílagro de Josuet", pero ninguna de estas piezas han sído publicadas.

Un nuevo conjunto de maestros se hace presente en el camíno del teatro infantil, Luis Alfonso Martínez: "Horizonte del Teatro Escolar", Angélica Martínez de Vinueza: "Píezas Dramático-Educativas", Reinaldo Murgueytio y Jorge E. Romero, con: "Llacta-Cuyani". Posteriormente el primero de ellos, continúa sólo su producción con obras de más amplio contenido: "Plazo Vencido" y otras.

El escritor Leopoldo Benítez V., el autor de "Argonautas de la Selva", estrena en Montevideo "Aguas Turbias" (Cuzunza), con un argumento de aventura

de exploradores europeos, quienes luchan con el páramo y la selva en busca de paz y condiciones económicas ventajosas.

El Padre Josefino Pedro Porras Garcés, misionero en el Oriente, patriota fervoroso, basándose en los hechos de armas, sucedidos en las fronteras en el año 1941, crea tres piezas de temática heroica: "El Héroe Niño de Rancho Chico", "Teniente Ortiz", "Minacho" y una obra misional: "Auca Shamun", entrenadas, excepto la última, en proscenios de colegios y pueblos.

Con deseo de dar salida a su inspiración poética, más pujante que la misma dramática, Eduardo Félix dialoga y divide en escenas y actos sus poesías, en tres libros de extraña sensibilidad espiritual: "Iguanas", "Moscardón" y "Prólogo", sin más contacto con el género que su caprichoso planeamiento.

En 1954 se estrena por la primera vez la pieza "El Miedo", de un escritor, quien, en forma tenaz, con capacidad intelectual abundante, va a revivir el espíritu dormido del teatro en su papel de actor y autor, creando su propio conjunto, Francisco Tobar García. Antes de esta obra ya ensayó sus primeros intentos escénicos: "Los Prejuicios Sociales", "Final para una Historia" y "Después del Olvido". Luego, en un trabajo continuo de años, hasta el momento presente, nos ha dado: "Las Mariposas", "En una Sola Carne", "La Res", "Atados de Pies y Manos", "El Limbo", "La Parábola", "Transmigración del Avaro", "Los Dioses y el Caballo", "El Silencio", "Ares y Mares", "Alguien Muere la Víspera", "El Arca de Noé", "El César ha Bostezado", "Extraña Ocupación", "La Gallina de los Huevos de Oro", "El Amargo Misterio", todas estrenadas, con excepción de esta última.

No podemos pasar por alto el fervor puesto en la dramática por Tobar, su entregamiento a la escena, su larga lucha y sus triunfos merecidos. En los tiempos presentes, casi se identifica su nombre con el teatro, porque ha sido su verdadero cultor quien, frente a una atmósfera densa de sordos murmullos, ha alimentado la emoción escénica, siempre firme, sin titubeos, ardoroso y tenaz en su afán de perfeccionamiento, hasta lograr entregarnos aquello que nosotros llamamos desde ahora, la "trilogía de Ilse": "Una Gota de Lluvia en la Arena", "El Ave muere en la Orilla" y "Las Ramas Desnudas". El carácter de sus obras va desde la tragedia hacia la comedia, y en esta última tendencia, con fino e inteligente humorismo.

Siguiendo la trayectoria del teatro radiofónico, Mercy de Benítez nos da una corta visión del "Descubrimiento del Amazonas", en otro intento de dialogación histórica.

En el colegio de San Gregorio, de la vecina población de Cotocollao y en el proscenio del colegio San Gabriel de los jesuítas, Hernán Rodríguez Castelo, estudioso del teatro, tienta sus primeras obras con tesis religiosas a modo de exordios, para más tarde converger a un sentido mesiánico con tonalidades místicas y escribir: "El Pobre Hombrecillo", "El Hijo" y "La Fiesta", estas dos últimas de hondo sentido dramático, que revelan una promesa en el joven autor.

En plan policial, Humberto Navarro, publica en 1957: "Ocurrió en el Ensayo", mínimo intento de teatro de intriga, por la forma expuesta, desarrollo de la trama y aciertos en la realización.

Un año más tarde, Ovidio Orellana nos da "Cómo hacerse Justicia", drama demasiado elucubrado, y Josefina González de Velasco, nos entrega un volumen de

teatro escolar: "Hojarasca". Un distinguido pedagogo como los anteriores, Darío Guevara, autor de numerosos libros de diferentes tendencias, escribe: "Hijos de Prometeo", colección de pequeños dramas, para uso de colegios y escuelas. Al mismo tiempo otros maestros, Luis A. Calderón G. y Ezequiel Cárdenas E. estrenan piezas educativas de tipo costumbrista.

En 1962 surge en la ciudad de Guayaquil un dramaturgo de extraños planteamientos, de asombroso sentido teatral, José Martínez Queirolo, quien desde la edad de dieciséis años, siente vehemente inquietud por el género y escribe su primera obra: "La Gotera", para luego, con el triunfo de sus piezas: "La Casa del qué Dirán", y "Las Faltas Justificadas", en el concurso de teatro promovido en ese año, continuar con: "Réquiem por la Lluvia", brillante monólogo, "El Baratillo de la Sinceridad" y "Montesco y su Señora". Desde la juiciosa sonrisa, casi vaga, hasta la explosión cómica, Martínez Queirolo establece una gama de valores, cada uno con el toque justo de su intelecto, puesto al servicio de nuestra dramática, sin decaer en su concepto de arte ni en la talentosa estructura de su intención.

Junto a Martínez Queirolo, en el mismo concurso, un ex-actor de teatro, Alvaro San Félix, obtiene el segundo premio con la pieza: "Las Ranas y el Mar", extraño planteamiento de carácter simbólico, el cual convence por la forma inteligente como ha sido realizado.

Y es asimismo Eugenia Viteri, quien, en el propio concurso, recibe un premio por su pieza: "El Mar trajo la Flor", basada en uno de sus cortos relatos: "El Anillo", pero transcrito a la escena con calidad poética, ternura y mejor estructuración espiritual de sus personajes.

En la ciudad de Guayaquil Hugo Salazar Tamariz, poeta cuencano, autor de algunos libros, escribe: "La Llaga", fuerte golpe escénico a la burocracia y sus vicios, en un afán de denuncia, pero con tranquilo planteamiento de hechos, y estrena últimamente: "Falsa Muerte de un Ciclista", en la misma ciudad.

Un año más tarde, Gilberto Molina Correa, maestro de Tungurahua, edita un volumen con tres piezas dramáticas: "Censo sin Consenso", "De Antaño y Hogaño" y "La Guerra y la Paz".

Otro valor va perfilándose con obras de magnífica estructura, tanto en la temática como en la forma de desarrollo, Ernesto Albán Gómez. Sus obras: "El Pasaporte" y "Jueves", fueron estrenadas por el conjunto de Tobar y el Teatro Ensayo. Tiene además: "La Verdadera Historia de Notre Dame" y una pieza en preparación: "Es Peligroso leer a Maquiavelo". Joven aún, el teatro espera de él producciones de mérito. Zoraida Maechler publica dos mínimas piezas dramáticas.

Y entre los últimos anotamos a Luis Mera Borja con: "Muerte en la Opera", estreno radiofónico realizado en la ciudad alemana de Bonn, en diciembre de 1965.

No debemos olvidar además la labor silenciosa pero constante de muchos años de Edmundo Rosero Espinosa, quien día a día dramatiza para las radiodifusoras, las escenas cotidianas de la vida de Quito. Su labor es encomiable, por cuanto nos da estampas de tipo costumbrista de nuestra nacionalidad.

Tampoco podemos olvidar al benjamín del teatro ecuatoriano, Javier Ponce Cevallos, quien, a su corta edad ya ha estrenado algunas obras de especial interés: "Una Sombra tras el Crimen", "Festín", "La Novena Grada" y la próxima, lista a subir a las tablas:

"Prometeo". Ninguna ha sido editada y esperamos pronto su primer volumen.

El escritor esmeraldeño Nelson Estupiñán Bass, autor de obras de relato, tienta su primer paso hacia la escena con su pieza de tipo surrealista: "La Otra", sobre el tema negro, drama inédito.

En Guayaquil se publica una pieza de Eloy Vélez Viteri: "Matar lo que se Ama", mientras en Quito, Juan Andrade Heymann, Guillermo Kruger, Carlos Villacís Endara, Carlos Jaramillo, Simón Corral y Bruno Sáenz, publican o estrenan sus dramas, generalmente en un acto, llegando con sus nombres a enriquecer la producción teatral de los últimos años. Al mismo tiempo en Loja, Carlos Palacios A. edita un drama patriótico en verso.

En igual forma en la ciudad de Guayaquil, valiosos escritores, conocidos en el relato y otros nombres nuevos, se hacen presentes con sus piezas estrenadas en los Concursos abiertos para el efecto. Debemos mencionar a Enrique Gil Gilbert con "Farsa", Rafael Díaz Icaza, con "El Miedo", Alsino Ramírez Estrada con "El Doble" y Agustín Vulgarín entre otras obras con "El Timbre de la Esquina".

No podemos olvidar la dramatización de un relato de Atanasio Viteri Karolys, ni la corta colección de obras teatrales de Elsa Katz, escritora extranjera, fallecida recientemente.

En este año Diego Viga edita "Dos Obras de Teatro", en la Editorial Universitaria.

He aquí a vuelo rápido una sucinta historia en el tiempo, de quienes han hecho y hacen teatro en el Ecuador. ¿Podríamos negar su presencia? ¿Podríamos negar su continuidad? Orgullosos nos sentimos al sa-

ber que desde más o menos los Siglos XIII o XIV, época supuesta por nosotros, porque en verdad desconocemos los años precisos de su aparición, nuestro teatro con "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", inicia su camino. Y desde 1862, casi año tras año, surge un nuevo dramaturgo, quien va presentándose en la historia hasta nuestros días. ¿Estamos obligados entonces, como hasta hoy se ha dicho, referirnos a expresiones esporádicas, brotadas a saltos, caídas como con pereza, deshilvanadas, surgidas por milagro? El estudio de su desarrollo nos demuestra la actividad del género, su constancia, su expresión en el tablado, en el libro o en el manuscrito. Es indudable su realidad corpórea, su elaboración lenta, y pese a este paso tardo, ha ido marcando la trayectoria de su vivencia.

Teatro bueno o malo, pero teatro al fin: emoción dialogada o serena elaboración de la pieza, con conocimiento o no de la función puesta en marcha, con mejor o menor sentido de proyección de la misma, pero indudablemente teatro, siempre teatro, aunque en muchas de sus obras los autores no sigan el proceso clásico de su estructura: premisa, nudo y consecuencia.

Hoy sí, ya podemos testificar, con conocimiento de causa, su existencia, su aporte a las letras nacionales, ampliando con él los horizontes de la literatura ecuatoriana.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO CUARTO

CARACTER Y EXPRESION DEL TEATRO PRESENTE

I

Según Alfonso Sastre, a quien seguimos en la clasificación de las obras teatrales, se da el nombre genérico de "drama" a toda pieza escénica, cualquiera sea su tendencia, su sentido o intención. El concepto engloba a la obra seria o cómica, larga o corta, de alta concepción o de simple planteamiento. El drama por lo tanto comprende la tragedia y la comedia, con las subdivisiones fragmentadas por el uso: tragedias propiamente dichas, melodramas, dramas simples, altas comedias, comedias, sainetes, autos, pasos, pasillos, juguetes cómicos, monólogos y otros del género chico.

La tragedia nos llega desde los griegos, creadores de la misma, y no es nuestra intención entrar a anali-

zarla en detalle. Pero para comprender su significado tenemos que adscribirla calidades: pieza donde la muerte llega inexorable a través de un desarrollo fatalista y amargo, dejando en el espectador la sensación de pesar y angustia.

Sin embargo, la tragedia posee tonos modulados, menos duros, y es así como suele dividirse en melodrama: acción sombría pero con atenuantes, donde el azar juega una carta inhibiéndole del fatalismo categórico, y el drama propiamente dicho, como una expresión menos dolorosa del sentido trágico.

Respecto a la comedia, también creada por los griegos, representa el humor fino, la situación apremiante en una trama alegre, el conflicto con solución feliz o de suspenso, siempre agradable al público por su final con esperanza. En nuestros tiempos se la subdividió en Alta Comedia, planteamiento altisonoro de una tesis de fondo que desemboca en un desenlace venturoso o no expuesto al público, y la tragi-comedia, mezcla de amargos conflictos matizados de escenas alegres, para dar soltura al desarrollo y volverlo ameno, pese a su final.

Con frecuencia a la comedia se la subdivide en varios calificativos más de acuerdo con su argumento, la duración escénica y la forma como la trama es llevada: sainete, juguete cómico, skecht.

A veces en nuestro teatro, estas últimas piezas de corta expresión han degenerado en el astrakán, farsa escrita con el único fin de entretener a la gran masa, solazándola a base de situaciones cómicas, exagerando la nota, volviéndose en ocasiones procaz, tanto por su parlamento como por su acción. Y no tan sólo se ha empleado esto en sainetes, como piezas de relleno, sino aun se ha seguido la tendencia en obras de dos y más

actos, sin otro deseo que exprimir la bufonada, de gracia grotesca, sin finura, alejada del sentido justo de la comedia.

El teatro ecuatoriano es rico en tragedias. La idiosincrasia criolla mantuvo la parte indígena y conformó su espíritu hacia el fatalismo y la tristeza. Pero esta tragedia caminó casi desde el principio hacia la exageración, en plan de volver a la obra patética, redundando en desenlaces aterradores, de truculentos caracteres, lo cual en la jerga teatral, se lo ha calificado de "dramón". El mestizaje en un ambiente saturado de angustia, de tristeza innata, ha condicionado su espíritu, cercando el alma popular hasta sujetarla a un destino desasosegante proyectado en la mayoría de las obras dramáticas, trasladando el yo hacia tonalidades grises, con sus consecuentes desenlaces amargos.

Terribles son los dramones escritos en nuestro teatro, espeluznantes en su planteamiento y finales, no se libra de ellos don Juan Montalvo con: "Jara" y "Granja", para no citar sino dos de sus obras, y desde él, con matices acentuados o desvahidos, este concepto de tragedia exagerada ha sido concebida por escritores novatos o aficionados al parlamento. Caen en igual sima, Gregorio Cordero y muchos más, con un sentido desaguisado del drama, o tratando de buscar sin lograrlo, su pureza, por desconocimiento de técnica, la cual podía haber hecho de sus obras expresiones de mérito.

Quizás las piezas más cotizadas, desde el punto de vista ameno, corresponden a la Comedia, con la consiguiente distinción entre su esencial estructura y la degeneración de la misma. La comedia ágil, si se nos permite este calificativo redundante, está entre nosotros conformada con mucha gracia, deliciosa ironía, de-

licadeza y suavidad, pero con pocos ejemplos adscritos a este concepto.

Aparte de ello, a la mayoría de las obras las podríamos catalogar como tragicómicas, un remedo simple de tonos fatales donde el autor no logra su verdadero cometido, abusando de parlamentos violentos y desesperados, para buscar de este modo, el impacto que se le escapa por la falta de técnica y talento. Esto es debido a la ausencia de madurez dramática, al concepto por el cual el teatro, debe ser sólo el desfogue de angustias y pasiones, de nudos complicados, pensando que sin ellos, la obra carecería de mérito.

Por último, anotamos el caso contrario, la farsa llevada al ridículo, exagerando la nota cómica, buscando a través del costumbrismo elaborar una crítica acerba, matizada de palabras y gestos desaprensivos, para divertimiento de la gran masa, distorsionando el mensaje teatral al identificar a la escena como un sitio de jolgorio basto, donde el arte no encuentra asidero.

Sin embargo, hallamos piezas del género chico, de buena factura teatral en los sainetes y juguetes cómicos de la escena educativa, a los que les damos el mérito inherente a su intención.

II

Nuestra literatura teatral ha buscado en su mayor parte expresarse en prosa, mas, al comienzo de la misma, casi era un imperativo escribirla en verso. Es así como tenemos muchas de las primeras piezas, las de Julio Matovelle, Nicolás Augusto González, Juan Sixto Bernal, Juan Eusebio Molestina y otros, versificadas, mas no vertidas en poemas. Con harta complacen-

cia, jugando a la estrofa y a la acción, Francisco Aguirre Guarderas nos da esa obra exquisita en diálogos rimados de ágiles y alegres conceptos: "Receta para Viajar".

La prosa ha sido, como ya lo indicamos, el camino seguido en su mayor parte por los autores nacionales. Mal o bien empleada, sus diferentes gamas literarias se hallan en relación con la cultura del autor y su capacidad para entender el teatro y escribirlo.

Muchas obras no tienen otro sentido que un ir y venir de disparatados diálogos con los cuales se ha pretendido ilusamente crear la pieza teatral. Dialogar, creemos, es una artesanía, hacer teatro es un arte y esto no lo han comprendido los autores, y es por ello como la producción escénica ecuatoriana, trae un alto porcentaje de piezas de muy bajo rendimiento dramático. Sin duda se debe a una falta de orientación y estudio, al desconocimiento profundo del arte teatral, lo cual nos lleva a la amarga conclusión, un tanto desobligante, hasta cierto punto desesperada, de su falta de mérito literario, si no existiera un grupo de obras que logran salvar nuestra escena, reducido en verdad, pero valioso.

Existen críticos voraces que desmenuzan toda calidad, por mínima que sea, tomando una posición injusta. Nosotros no podemos arrogarnos este papel, frente al movimiento dramático, porque lo consideramos espontáneo, sin escuela ni directivas, mantenido por emoción, carente de estímulos, luchando sólo para no naufragar, manteniéndose bueno o malo, pero siempre a flote, en busca de una mano piadosa que le enseñe el camino de su perfeccionamiento. El lector juzgará los hechos cuando conozca la naturaleza íntima de nuestro teatro en la parte expositiva de autores y obras, y se-

rá él quien pese en la balanza la justa medida, el esfuerzo hecho por el drama ecuatoriano para sobrevivir en un medio hostil, áspero, casi adverso a su desarrollo.

III

¿Cuál ha sido y es la temática empleada por nuestros autores teatrales en sus producciones escénicas? ¡Múltiple y variada! Pasa por todas las gamas, sigue numerosos caminos y en nuestro ambiente americano, se multiplica por los variados matices demográficos de su realidad. Un mismo autor toma de pronto rumbos diferentes en sus obras, de acuerdo a la tendencia con la cual elabora su pieza.

Tanto la comedia, como la tragi-comedia o el drama propiamente dicho, se desbordan en calidades diferentes, dada la riqueza expresiva del autor y el tema expuesto.

En general, a más de las clásicas tendencias del teatro, esbozadas universalmente como de tipo: sicológico, costumbrista, histórico, trágico, filosófico, sentimental y teológico, nosotros podríamos anotar nuevas temáticas: político, religioso, educativo, anticlerical, extranjerizante, social, simbolista, surrealista, policial, indigenista, moral, heroico, exótico, patriótico, histórico, lírico-dramático y hasta disparatado.

Como se ve, un verdadero embrollo de orientaciones, tal vez en el fondo subdivisiones minuciosas de tesis básicas, pero necesarias para dar un panorama justo a la intención del autor, quien consciente o desaprensivo, trazó su argumento.

En esta virtud, procurando ceñirnos lo más estrictamente a los acápites anotados, hemos elaborado una serie de capítulos en los cuales daremos ejemplos de temática de acuerdo a la clasificación en estudio, como valor demostrativo de sus tendencias. Lógico es suponer que una misma obra puede presentar caminos diferentes, ya sea costumbrista, político, indigenista y otros. Nosotros la incluiremos en el acápite respectivo de acuerdo a sus dotes de intención más sobresalientes, tratando en lo posible de no mencionarla en nuevas subdivisiones, para no repetirnos.

Planteado el asunto de este modo, tendríamos como elementos de temática teatral los siguientes títulos, con sus correspondientes subdivisiones.

1) TEATRO HISTORICO

Numerosas son las obras teatrales escritas con el tema subyugante de la historia y éste ha sido una de las primeras orientaciones presentes en nuestra dramática. Vasto campo para su realización son los hechos trascendentales de nuestra nacionalidad, desde los albores aborígenes hasta nuestros días. En este sentido, bajo el común denominador de teatro histórico, el hecho dramático viene desde el tiempo de nuestros ancestros indios, pasa por la etapa de la conquista, el coloniaje, la independencia y llega a la república.

Aparte de ello, nos sentimos obligados a establecer ciertas variedades de temática histórica, como la patriótica y la heroica, involucrando en ellas, una serie expositiva de gestas gloriosas, en cada una de las épocas señaladas.

a) *Histórico Patriótico:* Como representante tendríamos en el tiempo aborigen: "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", la primera obra escenificada en nuestro país, sin duda por un autor indio, teatro precolombino expresado en quichua. En el mismo tema podríamos hablar de "Condorazo" de Juan Félix Proaño y "Viracocha" de César Agusto Velarde.

Del tiempo de nuestra independencia tendríamos: "Patria" de Hugo Larrea Andrade, "Libertadores del Azuay" de César Andrade y Cordero, "El Primer Grito de Independencia" de Emilio Abad, "El 9 de Octubre" de José Luis Velasco, "El 24 de Mayo" de Juan León Mera Iturralde y "Héroes Anónimos" de Miguel Angel León.

b) *Histórico Heroico:* En el medio aborigen tendríamos las obras: "Rumiñahui" y "El Príncipe Cacha" de Filemón Proaño, "Las Vírgenes del Sol" de Antonio Rodríguez y "Paccha" de Hugo Larrea Andrade.

De la época de la conquista la pieza de Luis Paz y Miño: "Los Aventureros", "La Sed del Oro" de Antonio Rodríguez, "Quizquiz" de Juan Félix Proaño, "Atahuallpa", dramas con el mismo título de Hugo Larrea Andrade y Guillermo Dávila, y por último: "Los Dioses y el Caballo" de Francisco Tobar García.

De los años de la independencia: "El 10 de Agosto" de Abelardo Moncayo, "Las Víctimas de Sámano" de M. A. González, "Tarqui" de Antonio Rodríguez y "Abdón Calderón" de Modesto Chávez Franco.

c) *Histórico Aborigen:* Su representante sería "La Mejor Conquista, el Corazón", de Antonio Rodríguez.

d) *Histórico Colonial*: Tendríamos las piezas de Juan Sixto Bernal: "El Virrey Penitente" y "Sevilla del Oro" de José Rumazo González.

e) *Histórico de Independencia:* Como única obra de este tiempo: "La Emboscada de Berruecos" de Antonio Rodríguez.

f) *Histórico Republicano:* Esta tendencia se confundiría con un teatro que podríamos llamarlo "garciano", con los dramas: "La Muerte de García Moreno" de Adolfo Berlichingen, "Salus Populi" de Víctor Manuel Rendón, "El Dictador" de Juan Montalvo y un pequeño sainete: "Fusilado con Libros", incluído en el teatro escolar.

g) *Histórico Extranjero:* Comprendería obras situadas en un ambiente distinto al nuestro, como: "El Duque de Gandía" de Carlos Arturo León, "Almas Hermosas", "Madrinas de Guerra" y "Cuadro Heroico" de Víctor Manuel Rendón.

Este teatro histórico en general es el menos valioso de nuestra dramática, si consideramos su estudio desde el punto de vista técnico. La demasiada sujeción al hecho acaecido, hace de estas piezas obras de movimiento pausado, recitativas, de diálogos que lindan con el monólogo, carentes de fantasía, volviéndolas apáticas, lentas, sin mayor interés en la escena. Difícil es en verdad el acoplamiento de la acción histórica al teatro, para ello se requieren dotes exclusivas de dramaturgo o por lo menos un conocimiento a fondo del hecho a desarrollarse.

2) TEATRO SENTIMENTAL

Es el más rico en realizaciones, porque constituye casi un imperativo sin escape para quienes el drama es la válvula liberadora de sus problemas anímicos.

Difícil es establecer linderos precisos dentro de esta temática, sin dejar de entreverar tendencias que se interfieren, entre lo romántico, lo trágico exclusivo, el melodrama y la truculencia sentimental.

La limitación se vuelve artificiosa e induce a errores de apreciación. Además deberíamos considerar este teatro, para no castigarlo con nuestra crítica, de acuerdo a la época en la cual fue elaborado. Tendríamos de este modo dramas de comienzos de siglo o finales del pasado, con temática abusiva del hecho trágico que llegan hasta el absurdo y los correspondientes a los tiempos modernos, donde el sentimiento y por ende la tragedia es más tranquila, serena y mejor llevada.

No podríamos tampoco olvidar la llamada "Alta Comedia", estructura elegante con calidad de parlamento y desarrollo del tema, buscando el conflicto en forma más sutil, menos ruda, con vistoso desenlace, sea para concluir en un hecho presentido o para dejar su final esbozado en forma de premisa o suspenso.

a) *Teatro Romántico:* En los primeros tiempos de nuestro desarrollo dramático fue éste un teatro de tipo galante, plagado de importada cortesanía, tanto en la frase como en la acción, de espaldas muchas veces a la realidad. Teatro elaborado en verso, casi sin poema, florido en consonancias, lugares comunes, abarrotado de falsificación, se presenta como soso y melodramático. Ejemplos tenemos en: "Entre el Amor y el Honor" de

Nicolás Augusto González y "Las Penas del Trovador", "La Duquesa y la Aldeana" de Juan Eusebio Molestina.

En los tiempos subsiguientes toma consistencia más exclusiva del tema enfrentado y el romanticismo se vuelca desbordante, con un sentido nacional en la elaboración del argumento. Citemos las obras de Isaac J. Barrera en "La Melancolía de una Tarde", Luis A. de Borja con: "Una Tarde en Quito", "Reparación" de Carlos Arturo León, "Amor Prohibido", "Canción de Rosas", "Un Preludio de Chopin", de Humberto Salvador, "El Arte Fatal" de Francisco X. Salazar, "Abuela" de Mercedes G. de Moscoso, "La Comedia sin Nombre", "Por el Viejo" de Jorge Icaza, "El Jardín que Floreció en la Tarde" de Vicente Moreno Mora, "Los Caminos Blancos" de Ricardo Descalzi y "El Silencio" de Francisco Tobar García, para citar algunas.

b) *Teatro Romántico Extranjerizante:* En esta tendencia tendríamos: "Bellini" de Juan Rodríguez Gutiérrez y casi todas las piezas de Víctor Manuel Rendón.

c) *Teatro Trágico:* Iniciaríamos su lista con los dramas de Juan Montalvo: "La Leprosa", "Jara", "Granja", para luego continuar en la primera etapa con "El Mundo del Hombre" de Nicolás Augusto González, "Espinas y Abrojos" de Juan Eusebio Molestina, "El Recluta", "La Huérfana", "El Amor no se Compra", "La Mujer de tu Prójimo" de Carlos Arturo León, "El Matrimonio Eugénico" de Víctor Manuel Rendón, "Manos de Criminal" de Enrique Avellán Ferrés, "El Cansancio de la Vida", "Sacrificio Heroico" de Hugo Larrea Andrade, "Nadie sabe lo que Vendrá

Mañana" de Rosa Borja de Icaza, "Dios Consiente", "Dies Irae" y "Maldito el Fruto de tu Vientre" de Gregorio Cordero y León, "Lo Irreparable" de Alfonso Andrade Chiriboga y "Cómo debe hacerse Justicia" de Ovidio Orellana, entre muchas obras más.

d) *Teatro de Alta Comedia:* En esta tendencia incluiríamos obras de Humberto Salvador y la "trilogía de Ilse", denominación puesta por nosotros a las tres piezas de Francisco Tobar García: "Una Gota de Lluvia en la Arena", "El Ave Muera en la Orilla" y "Las Ramas Desnudas". También debemos señalar: "En el Horizonte se Alzó la Niebla" de Ricardo Descalzi.

e) *Teatro de la Truculencia:* Muchas piezas entran bajo esta denominación, pero preferimos abstenernos de señalarlas, dejando al lector que las clasifique como tales.

3) TEATRO COSTUMBRISTA

Otro valioso aporte a nuestro desarrollo escénico ha sido el costumbrismo, temática que debe ser subdividida de acuerdo al medio en el cual el autor colocó su argumento. Casi todas las expresiones dramáticas se engloban en esta corriente con mayor o menor acentuación, lo cual no podría ser de otra forma, si nos estamos refiriendo a nuestro teatro nacional. Sinembargo han existido y existen escritores quienes han colocado sus argumentos en sitios exóticos, lejanos a nuestro país.

El costumbrismo es necesario comprenderlo como un complejo formado no sólo por el ambiente, sino por sus personajes, los parlamentos, la acción llevada con lógica al medio donde se desarrolla. Por ello debemos clasificar este teatro en las siguientes tendencias: aborigen serrano, aborigen montubio, popular, de clase media y clase alta.

El primero comprendería un indigenismo puro, el segundo la expresión del autoctonismo costeño, el tercero y el cuarto el criollismo y el último una interpretación condicionada del ambiente de las clases elevadas.

a) *Teatro Costumbrista Indígena:* De estricto sentido vernáculo, tendríamos ejemplos como su expresión en: "El Matrimonio del Indio" de Julio E. Semanate, "Farra de Indios" de Greogorio Cordero y León, "Plazo Vencido" y "Llacta Cuyani" de Reinaldo Murgueytio, "Flagelo" de Jorge Icaza, "El Reclamo del Barro" y "Conscripción" de Luis A. Moscoso Vega, "Censo sin Consenso" de Gilberto Molina Correa, "Raza Vencida" de Rogelio Novoa C., "Huasipungo", adaptación de la novela de Jorge Icaza realizada por Ricardo Descalzi, y muchos sainetes del teatro escolar en general.

b) *Teatro Costumbrista Montubio:* En él se comprenderían numerosas piezas folklóricas de Rodrigo Chávez González, entre las cuales sobresaldrían: "El Primo de Baba", "La Bomba Esmeraldeña", "Cantalicio está de Moda", "El Embrujo de la Huerta", "El Tigre de Bulubulu" y "Así semos los Montubios". Además "El Tigre" de Demetrio Aguilera Malta, una de las piezas representativas de esta tendencia.

c) *Teatro Costumbrista Popular:* Tanto la sierra y la costa nos dan esta variedad. De entre sus piezas sobresalen: "El Tinterillo" de Julio E. Semanate, y "El Sexto no Adulterar" de Manuel Salgado. Incluído en este acápite consideramos a las llamadas: "Estampas Quiteñas", cultivadas por muchos autores, sin olvidar: "Manos de Criminal" de Enrique Avellán Ferrés.

d) *Teatro Costumbrista de Clase Media:* Puede confundirse con el teatro auténticamente popular, por cuanto no existen linderos precisos que los demarquen, pero indudablemente constituye aquel, de por sí, un hito importante en el movimiento escénico. Sus autores han sobrepasado los límites de la escena de simple divertimiento, para producir obras de contextura, donde el adorno externo es un mero accidente: "Receta para Viajar", "Felices Pascuas" y "La Visita del Poeta", son los puntales valiosos de esta tendencia, debida a los nombres de Francisco Aguirre Guarderas, Pedro Xiques y Trajano Mera, respectivamente.

A más de ellos incluiríamos: "En Finados" de Rafael G. Coronel, "Bajo la Zarpa" de Humberto Salvador, "El mismo Caso" de Enrique Avellán Ferrés, "Un Potaje Comunista" de Manuel Salgado, "Suburbio" de Raúl Andrade, "Luto Eterno" de Pedro Jorge Vera, "La Res" de Francisco Tobar García, "Verde Subido y Azul muy Bajo" de Alfonso Andrade Chiriboga y "La Llaga" de Hugo Salazar Tamariz.

No podemos desconocer un costumbrismo especial de clase estudiantil, cuyos representantes serían: "Anfiteatro" de Ricardo Descalzi, "Hamlet resuelve su Duda" de Pedro Jorge Vera y "Las Faltas Justificadas" de José Martínez Queirolo.

e) *Teatro Costumbrista de Clase Alta:* En esta última expresión tendríamos las dos piezas de Rosa Borja de Icaza, "Las de Judas" y "Nadie sabe lo que vendrá Mañana", "Las Mariposas" de Francisco Tobar García, con su última obra: "La Gallina de los Huevos de Oro".

4) TEATRO LIVIANO

En esta denominación comprendemos a la Comedia en su estricto sentido y la frivolidad del sainete y otros géneros menores.

Hacemos el distingo claro de la Comedia escrita con inteligencia y finura, de la pieza vulgar laborada sin tesis, apenas con una leve moraleja diluída en la carcajada de circo, truculencia burlesca sin mérito teatral de ninguna clase.

a) *Teatro de Comedia:* Muchas de las obras citadas arriba corresponden a esta variedad dramática, la de Francisco Aguirre Guarderas, Trajano Mera y Pedro Xiques, teatro liviano, ágil, con tendencia costumbrista y moral, de tonos alegres que le dan cauce para el triunfo.

Sin embargo podríamos hablar de una Comedia justa en su sentido, de conflicto serio, lindando con algo de tragedia sin llegar a su plenitud. A esta tendencia, una de las más fuertes de nuestro teatro, pueden adscribirse las obras ya citadas de Carlos Arturo León, "Lo que no pudo Ser" de Enrique Garcés, "El Intruso" de Jorge Icaza, "Lluvia de Verano" de Leonardo Páez, "Una Quimera en París" de Ricardo Descalzi, "Dien-

tes Blancos" de Demetrio Aguilera Malta, "El Dios de la Selva" de Pedro Jorge Vera, las piezas de Francisco Tobar García: "Transmigración del Avaro", "La Llave del Abismo", "El Arca de Noé" y "El Recreto". No debemos tampoco olvidar las obras de Víctor Manuel Rendón: "El Ausentismo", "Con Victoria y Gloria Paz", "Madrinas de Guerra" y "Las Tres Victorias".

b) *Sainete y Géneros Menores:* La "Estampa Quiteña" sería la representante de esta variedad cómica en la forma como ella se ha expresado. Además debemos acentuar la contribución prestada a los géneros chicos por esa enorme lista de piezas cortas del Teatro Escolar, mezcla de costumbrismo, pasos sentimentales y cómicos, muchos de ellos de valiosa factura.

5) TEATRO EXTRANJERIZANTE

Otra enorme profusión de títulos llena esta tendencia, pero si en verdad muchos autores colocan la acción de sus obras "en cualquier lugar del mundo", no podríamos juzgarles como creadores de un teatro extraño a nuestro medio.

El extranjerismo comprende el snob de acentuar la acción tanto en el decorado como en los personajes en climas exóticos, para darse el tono de crear un teatro exclusivo, tal el caso de "Bellini" de Juan Rodríguez Gutiérrez, "Un Drama en las Catacumbas" de Julio Matovelle y muchas de las obras de Juan Eusebio Molestina.

Sin embargo existen dramaturgos quienes por haber vivido lejos del país, y con afán de resaltar un he-

cho acaecido fuera de la patria, sitúan sus piezas en el exterior, tal el caso de Víctor Manuel Rendón con casi todos sus dramas, algunos escritos en francés, "España Leal" de Demetrio Aguilera Malta, "El César ha Bostezado", de Francisco Tobar García, escrita con un deseo de descanso en el habitual decorado y la habitual acción de sus piezas, y "Una Quimera en París" de Ricardo Descalzi.

Aparte de esto, existe un teatro copioso, de ambiente extraño, sin pose especial en su utilización, como: "Honra del Obrero" de Emilio Gallegos del Campo, muchos dramas de Gregorio Cordero y León, "La Furiosa Manzanera" de Augusto Sacotto Arias, "Las Ramas Desnudas" de Francisco Tobar García y "La Verdadera Historia de Notre Dame" de Ernesto Albán Gómez.

6) TEATRO PSICOLOGICO

Desde que el psicoanálisis tomó fuerza en la interpretación de las acciones humanas, la literatura se afianzó en él para enrumbarse por nuevos derroteros, sintetizando problemas, analizando conflictos y buscando la respuesta a angustiosas preguntas. No sólo el relato, sino aun la dramática se basó en el psicoanálisis en una especie de teatro intelectual de planteamiento, resolución o suspenso.

Sin deseos de extralimitarnos, creemos que esta tendencia de nuestra escena constituye su más brillante logro, por cuanto el talento se encauza en él con magnífico tono dramático. Se inicia como una moda de tipo revolucionario, para luego afianzarse en la temá-

tica que le brindan los complejos, en decenas de matices espirituales bordeando lo patológico, los instintos soterrados y llevando al espíritu a evertirse en actitudes desconcertantes o en símbolos.

Para una mejor clasificación lo hemos dividido en teatro psiquiátrico, simbólico y surrealista.

a) *Teatro Psiquiátrico:* Lo inicia Jorge Icaza con: "Sin Sentido", "Como ellos Quieren" y "¿Cuál es?". Continúa Gonzalo Escudero en "Paralelogramo", Leonardo Páez con "La Bruma Frente al Espejo", Enrique Garcés en sus piezas "Boca Trágica" y "Alondra", Pedro Jorge Vera en "La Mano de Dios", Jaime Barrera con "Edipo", Ricardo Descalzi en "Clamor de Sombras" y Francisco Tobar García con sus dramas: "El Miedo", "En una sola Carne", "Atados de Pies y Manos", "La Parábola", "Extraña Ocupación" y la llamada por nosotros "trilogía de Ilse". Se incluyen también otras obras clasificadas en acápites anteriores.

b) *Teatro Simbólico:* Difícil es su clasificación, por cuanto no se lo puede deslindar con nitidez de otras tendencias parecidas. En Francisco Tobar García hay mucho de él, lo mismo en otros autores mencionados. Para no repetir títulos acoplamos en esta tendencia a Augusto Sacotto Arias con "El Velorio del Albañil", Demetrio Aguilera Malta en "No Bastan los Atomos", Francisco Tobar García con "El Recreo", Hernán Rodríguez Castelo en "El Hijo", Eugenia Viteri Alvaro San Félix y Ernesto Albán Gómez en las piezas: "El Anillo", "Las Ranas y el Mar" y "Jueves", respectivamente. Por último, Javier Ponce Cevallos con su obra "La Novena Grada".

c) *Teatro Surrealista:* Mucho de lo psiquiátrico y simbólico puede incluirse en este camino, pero aparte de estas obras mencionadas anteriormente, tendríamos como más características "La Casa del qué Dirán" de José Martínez Queirolo, "Carta de Amor" de José Joaquín Silva, "Ares o Mares" de Francisco Tobar García, "El Hijo" y "Canción de Navidad" de Hernán Rodríguez Castelo, "La Otra", de Nelson Estupiñán Bass.

7) TEATRO INTELECTUAL

Existe una tendencia dramática encuadrada exclusivamente en este tono de elucubración anímica o de aplicación dialogada a un hecho determinado, para dar salida a un yo lleno de angustia o plácido, en dialogación simple de estados subjetivos.

Quizá con un poco de arbitrariedad lo podemos dividir en un teatro de lectura, exótico y utópico, incluyendo en el primero las dos expresiones: prosa y verso.

a) *Teatro de Lectura:* Comprendemos en esta variedad las obras escritas sin intención del autor de ponerlas en escena. Serían: "El Nuevo Paraíso" de Alfredo Baquerizo Moreno, "La Comedia Inmortal" de Pablo Palacio, "Carta de Amor" de José Joaquín Silva, todas en prosa, y las piezas poéticas a las cuales con esfuerzo podríamos llamar de teatro: "Prólogo", "Iguanas" y "El Moscardón" de Eduardo Félix.

b) *Teatro Exótico:* Muchos de los dramas anotados en otros acápites entrarían en esta denominación.

Lo exótico es calidad de un temperamento desprendido de lo real o en trance de deformar esta realidad, engolfado en un ambiente psicoanalítico en concordancia con una sublimación introspectiva. Como ejemplos tendríamos "Sombra" de Rafael G. Coronel, "La Leyenda del Cacique Dorado" de José Rumazo González y otras citadas anteriormente.

c) *Teatro Utópico:* No tomamos este calificativo en el sentido de quimera, sino más bien como el de una ingenua infantilidad del autor en un intento de plasmar una ilusión, sin llegar a lograr su cometido. Nos referimos a los dos guiones cinematográficos, verdaderas Torres de Babel, escritos por Francisco A. Villavicencio: "El Vuelo Supremo" y "El Hambre del Mundo", llenos de disparatadas premisas que demuestran su candorosa ingenuidad, en discordancia con otras obras dramáticas suyas de relativo valor.

8) TEATRO POLITICO

No podíamos liberarnos de esta temática dada nuestra conformación de pueblo en trance de acentuar su nacionalidad. Muchas de las obras citadas formarían parte de esta tendencia, desde Juan Montalvo hasta José Martínez Queirolo, pasando por: "Guerra y Paz" de Trajano Mera, "Queriendo ser Grande" de Augusto César Saltos, "Asamblea de Sombras" de César E. Arroyo y el "teatro garciano", ya señalado.

En esta tendencia hallamos además cierta variedad de teatro extranjerizante, pero de mínimo valor, más con sentido simbólico que real.

9) TEATRO SOCIAL

Puede confundirse en ocasiones con el costumbrista, pero se desliga, sin embargo, de la mera estampa expositiva, para adquirir consistencia dramática con orientación al planteamiento del problema social. Uno de los primeros en exponerlo es Carlos Francisco Granado, con su obra "Justicia", luego José Miguel Pozo en: "Alba de Sangre", y más tarde Enrique Avellán Ferrés y Luis A. Moscoso Vega con sus obras ya citadas. No podemos olvidar a Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta y otros con sus dramas anotados. Aparte de ellos debemos mencionar a Augusto César Saltos con: "El Minero" y "Tiburones Blancos".

Indudablemente, es Ricardo Descalzi quien nos ha dado la obra más completa en esta tendencia, con "Portovelo": "doce Estampas de un Campamento Minero", donde en forma exhaustiva nos muestra la lucha de los trabajadores en el ambiente inhóspito en el cual ellos viven y la forma como tratan de resolver sus problemas sindicales.

Extensa es la colección de obras de ambiente social, tratadas desde distintos ángulos, pero todas guardan el sabor de una insurgencia clara o velada, latente siempre, como un imperativo temático, dados los tiempos en que fueron realizadas.

10) TEATRO EDUCATIVO

La presencia del maestro en el género escénico, nos ha dado un gran caudal de piezas en uno o dos actos, sainetes los más, donde el tema heroico, patriótico, histórico o costumbrista, ha sido orientado a la ense-

ñanza, formando una falange sobresaliente de cultores, cuyos nombres damos a continuación: Eloísa de Benítez, Carlos Correa, Alfonso Espín, Ignacio Zamora, Celso López, Guillermo E. Vasco, Luis Alfonso Martínez, Garibaldi Toscano, Angélica Martínez de Vinueza, Josefina González de Velasco, Darío Guevara y Luis A. Calderón.

11) TEATRO MORAL

Siempre con una tesis encaminada a ser resuelta favorablemente, estos dramas responden a una intención ejemplarizadora, dramas más copiosos en las primeras etapas de nuestro teatro. Entre los escritores de esta tendencia podríamos mencionar a Juan Montalvo en algunas de sus obras, y a Carlos Arturo León, como verdadero artífice de esta temática. En efecto, todos sus dramas redundan en la moraleja. Lo mismo podemos decir de algunas piezas de Víctor Manuel Rendón, del teatro de Rosa Borja de Icaza y de Francisco A. Villavicencio, como "El Mal" junto a la de Manuel Salgado: "La Casa del Crimen". Además incluiríamos "Los Hijos no Acusan", de César Augusto Saltos, y muchas producciones del teatro escolar.

12) TEATRO RELIGIOSO

La presencia de autores clericales nos da derecho, dado el tema tratado en sus obras, a considerar un teatro de este tipo. Sin embargo, este tema religioso lo hemos subdividido en religioso propiamente dicho, místico y anticlerical.

a) *Religioso Propiamente Dicho:* Comprende un teatro donde la intención tiene como fin catequizar al auditorio, con estampas vívidas de personajes ejemplares. Tal el caso de "Un Drama en las Catacumbas" de Julio Matovelle, "El Duque de Gandía" de Carlos Arturo León, y mejor aun "Auca Shamun" de Pedro Porras Garcés y "Feliz Día Señor San José", de Hernán Rodríguez Castelo. Son obras de tema edificante, escritas para vigorizar la fe o dar realce a la religión.

b) *Teatro Místico:* Dentro de este camino deslindamos ciertas piezas con un sentido más profundo, mezcla de lo religioso, teológico y lo místico, lindando muchas veces con la filosofía y los problemas sociales, todo mancomunado en dramas de mérito, tanto por su tesis como por su desarrollo. Tenemos así: "El Descomulgado" de Montalvo, "La Mano de Dios" de Pedro Jorge Vera, y en especial: "El Pobre Hombrecillo", "El Hijo" y "La Fiesta", trilogía magnífica de Hernán Rodríguez Castelo. No debemos olvidar: "Jueves" de Ernesto Albán Gómez y "El Silencio" de Francisco Tobar García.

Es, a no dudarlo, esta expresión místico-teológico-social, la que mejores realizaciones ha dado en nuestro teatro a la par con el psicológico, piezas dignas de exhibirse en cualquier tablado internacional.

c) *Teatro Anticlerical:* En las primeras etapas de la transformación liberal del país, a comienzos del siglo, se utilizó el teatro como un medio de lucha y denuncia de tipo anticlerical.

Juan Montalvo, pese a las calumnias acumuladas en su contra, elevó en sus obras y en todas ellas, a religiosos virtuosos, haciéndoles figuras veneradas, per-

sonajes de la ficción que se roban la simpatía del lector. Es un dramaturgo, Rosendo Uquillas, quien escribe una de las piezas anticlericales en nuestro país: "Los Dos Expósitos", puesta en el Teatro "Sucre" en 1906. La obra en sí misma, desde el punto de vista técnico, es de relativo valor. Anteriormente en 1896 otro escritor oculto bajo un pseudónimo, publicó su obra: "¡Fraile!", con igual tendencia.

13) TEATRO POLICIAL

Algo relacionado con el problema del misterio a resolverse en la escena, presentan ciertas obras a las cuales se les puede dar el atributo de teatro policial. Francisco Tobar García, con "Alguien muera la Víspera", "La Parábola" y "Las Ramas Desnudas", Humberto Navarro, más en concordancia con la tendencia, en: "Ocurrió en el Ensayo" y Ernesto Albán Gómez, con su pieza "El Pasaporte". También Gregorio Cordero y León, con "Hampa" y Sergio Núñez, con dos obras: "Rescoldo" y "Laberinto".

14) TEATRO LIRICO - DRAMATICO

La zarzuela no se arraigó en nuestro ambiente, quizá por falta de un acoplamiento entre el autor musical y el escritor. Sin embargo, la llamada "Revista", con algo de folklore, estampas y canciones, buscó el tema indígena, cholo o simplemente imaginativo, para darnos ciertas obras de ambiente lírico dramático. Tenemos así: "Guayaquil en Broma", "Fiesta del Montubio", "La Fiesta de las Cruces", "Crispín Cerezo", de

Rodrigo Chávez González, "Sombra" y "Bazar de Fantasías" de Rafael G. Coronel, y por último "Clarita la Negra", de Enrique Avellán Ferrés, como losmás representativos de este género.

15) TEATRO RADIOFONICO

Utilizando esta nueva forma de expresión, como es la radiotelefonía, algunos autores han escrito piezas especiales para ella. Debemos consignar la obra de César Andrade y Cordero: "Libertadores del Azuay", y "El Descubrimiento del Río Amazonas", de Mercy de Benítez. No podemos olvidar las obras inéditas de Edmundo Rosero Espinosa, estampas radiadas, sobre la vida cotidiana de la ciudad de Quito.

16) TEATRO VARIO

Existen numerosas piezas a las cuales no podríamos clasificar en la temática hasta aquí anotada. Entre ellas, obras de Víctor Manuel Rendón, como "Periquín", "En Fuente Florida", "La Carretilla" y "El Billete de Lotería". Rafael Larrea Andrade, con "El Remedio del Mal", "Claveles y Tulipanes", Efraín Torres Chávez en "La Trayectoria de los Semilocos" y "Pirámides Truncadas", y así numerosos dramas sin tendencia establecida, a los cuales por este motivo los incluímos en este teatro vario.

17) TEATRO DEL DISPARATE

No podía faltar entre tantos autores, algunos que tomaran el teatro como un camino fácil de sólo acertada dialogación, por ello hemos creado este extraño calificativo escénico. No es nuestro deseo mencionar las obras ni a sus autores. Del estudio que hacemos en la segunda parte de esta Historia, el lector irá ante sí y por sí, catalogando las piezas de acuerdo a su convicción. La verdad es que existe, y no poco, teatro del disparate, de la tragedia revertida de pronto en sainete o en jocoso drama por obra y gracia de un planteamiento insulso, de parlamentos sosos o desarrollos ingenuos, dándonos la oportunidad de catalogarlas como un teatro de baja estructuración.

Así hemos llegado amalgamando en esta historia lo bueno y lo malo, lo perfecto y lo desaliñado, con un solo fin y un solo deseo, dar a conocer el desenvolvimiento artístico del género teatral en nuestro país.

SEGUNDA PARTE

AUTORES Y OBRAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO PRIMERO

PLAN DE PRESENTACION

En el estudio de las obras dramáticas ecuatorianas, hemos seguido el orden cronológico de su aparición, ya sea en el libro o la escena, marcando los años respectivos, punto éste de suma importancia para llevar su conocimiento en coordinada sucesión de hechos.

No podíamos, por la complejidad propia de la temática, clasificarlas en tendencias, por cuanto esto nos hubiera ocasionado una anárquica acumulación de nombres, entreverados sin sistema alguno y sin acuerdo al hecho fundamental, su aparición en el tiempo.

Por este motivo, al llevar el plan estrictamente cronológico y al iniciar el estudio de un autor, lo seguimos en todo su desarrollo escénico, desde el momento en el cual estrenó o editó su primera pieza, continuando con sus obras subsiguientes, pese a que las posteriores, puedan encauzarse en otra temática, en otros tiempos y otro ambiente. Por ello, muchos autores se presentarán en años casi insospechados, con mu-

cha antelación a su madurez escénica, tal vez confundidos con nombres o épocas, a los cuales no se sientan de verdad unidos.

En el estudio exhaustivo de las obras seguimos un análisis, procurando hacerlo completo, este análisis comprende los datos siguientes:

1) Nombre del autor, su actividad, su actuación en la literatura ecuatoriana, detalle, si no cabal, por lo menos sintetizado de sus producciones, en relación o no con el teatro.

2) Estudio de la pieza, que comprende los siguientes acápites: número de actos, número de cuadros, número de personajes, lugar en el cual se desarrolla, época donde la ubica el autor, carácter de la misma: tragedia o comedia, expresión literaria en la que fue escrita: prosa, verso o ambas a la vez, fecha de su estreno, compañía que la puso en las tablas, lugar donde se realizó el estreno, fecha y ciudad donde fue impresa, editorial donde apareció y año de esta publicación.

No todas las obras presentan estos datos, muchas de ellas han sido estrenadas sin haber visto la luz, otras en cambio, impresas por sus autores, no han subido a las tablas y varias se han mantenido inéditas.

De algunas sólo conocemos datos de su existencia, sin haberlas logrado encontrar. Este hecho corresponde generalmente al período comprendido entre los finales del siglo pasado y los comienzos del actual. De otras, hemos alcanzado simplemente a conocer la fecha de su estreno y muchas, puestas en escena, han permanecido hasta hoy sin ver la luz.

En el acápite correspondiente al carácter de las piezas, les damos a éstas los calificativos de tragedia o comedia, salvo el caso en que el autor, utilizando nuevos subtítulos, les confiera su denominación especial, la cual respetamos sin comentario.

En lo referente a la expresión, sólo queremos significar con este término la forma como fue vertida la obra: prosa o verso o las dos a la vez.

Muchas veces el autor ha olvidado indicarnos la época en la cual ubica su drama. Nosotros, un poco arbitrarios, en el deseo de completar el estudio del mismo del modo más completo, le hemos asignado el año de su estreno, cuando no encontramos nada opuesto con su desarrollo, y a falta de éste, el de la edición. Lo propio sucede con ciertas obras publicadas sin pie de imprenta, ni fecha alguna, confiriéndolas el mayor acercamiento al tiempo en el cual vivió el autor, comprendido en los años que suponemos fueron más o menos escritas. Difícil nos ha sido completar todos estos datos para presentarlos con exactitud, pero hemos hecho un esfuerzo a fin de acercarnos en lo posible a la verdad.

3) En el estudio y resumen del argumento de cada drama, trazamos un análisis ceñido a un sentido crítico, el más próximo a una justa apreciación del mismo, en un honesto deseo de dar un sereno y tranquilo panorama de su elaboración.

4) Transcribimos luego los pasajes que a nuestro parecer son los más sobresalientes de la pieza. Cuando es una sola la obra llegada a nuestras manos, esta transcripción es única, mas, cuando son varias las piezas estudiadas, procuramos hacer de algunas de

ellas, para dar una mejor visión de conjunto del teatro del autor.

En ocasiones el análisis puede no concordar con la transcripción, presentándose una desavenencia aparente, por cuanto, como anotamos, nuestro deseo es tomar las escenas mejor elaboradas.

5) Por último, cuando los dramas de un mismo autor pasan de dos, trazamos al final del estudio una síntesis, resumen de su obra, deduciendo su tendencia escénica y su evolución en el género.

Es así como presentamos a los escritores dramáticos ecuatorianos en un deseo exhaustivo de exponer toda su producción, lamentando como ya lo hemos indicado siempre, que nuestra labor no sea completa, pero convencidos servirá de base, para un estudio más a fondo de nuestro teatro.

Y ahora, alcemos el telón, a que se inicie el desfile de la farsa.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO SEGUNDO

LOS PRECURSORES

14 . . . a 1902

I

El primer período de nuestra historia teatral conocida, se inicia en el siglo XIII o en el XIV, con: "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", escenificación de una leyenda aborigen, en la población de Achupallas.

En 1798, aún en la época colonial, un escritor anónimo escribe la zarzuela: "El Veneno del Amor", en la ciudad de Loja y la representa ante la máxima autoridad hispánica de la provincia.

Los datos recopilados posteriormente son escasos e imprecisos, muchos de ellos obtenidos por lecturas de prólogos, comentarios de revistas y citas varias, lo cual nos ha servido en parte, para rellenar las omisiones. No creemos haber completado este lejano período tea-

tral, con los elementos justos que él debe incluir, pero nuestra labor investigativa ha hecho un esfuerzo en ordenar lo poco recogido, coordinando nombres y fechas, a fin de dar una visión la más completa de esta etapa, precursora del género.

Valiosos escritores se incluyen en ella: Juan Montalvo, Abelardo Moncayo, Francisco Aguirre Guarderas, Juan Eusebio Molestina, Nicolás Augusto González y muchos más, quienes traen su aporte enriqueciendo este período con sus piezas de diversa temática.

Es el tiempo de la influencia escénica extranjera, con pocas obras de ambiente ecuatoriano, lógico camino, si se toma nota de la incipiencia de nuestro teatro, la falta de compañías nacionales y una profusa representación por parte de conjuntos foráneos, de dramas de repertorio español en su mayor parte.

Sin embargo, el esfuerzo de nuestros dramaturgos es encomiable, su vena artística se pone en juego, esperando con avidez el arribo de las mencionadas compañías para representar sus obras, donde el azar o las oportunidades debían ser aprovechadas al máximo.

Estos factores influyeron a su vez en la temática de las piezas y es por eso que el extranjerismo se impuso en ellas, en un afán de no permanecer a la zaga frente a las obras de otro ambiente, las cuales emocionaban a los públicos, recibiendo la aprobación unánime ellos. Los temas expuestos por nuestros primeros dramaturgos son por lo mismo de ambiente extraño, situados en ciudades europeas desconocidas y con personajes imaginativos. Tales son los casos de "Bellini", de Juan Rodríguez Gutiérrez, "Las Penas del Trovador", "La Duquesa y la Aldeana" de Juan Eusebio Molestina, "El Virrey Penitente" de Rafael Pino Roca, para citar unos pocos.

Sin embargo, con mucho acierto otros escritores se lanzaron a plasmar el tema nacional, ya sea en la tragedia sin respiro o en la comedia liviana como Juan Montalvo en sus cinco dramas, Francisco Aguirre Guarderas en "Receta para Viajar" y Nicolás Augusto González en varios de su producción. Los mismos autores que hacen gala de extranjerismo meditan sobre su falsa tendencia y van hacia el tema local, como Juan Eusebio Molestina en "Espinas y Abrojos", y una serie de autores cuyas piezas nos imaginamos por sus títulos.

Al mismo tiempo surge por la primera vez la temática histórica con rasgos heroicos en el "10 de Agosto" de Abelardo Moncayo, el "Primer Grito de la Independencia" de Emilio Abad, y lá obra "Luz de América" de Emilio María Terán.

En general, es la etapa de la iniciación, de los precursores, los cuales van tentando caminos para luego definirse en los años subsiguientes. Como dato curioso, encontramos el único nombre de un autor extranjero en nuestro desarrollo del teatro, el padre jesuíta Adolfo Berlichingen, quien escribe una pieza de tipo histórico-político, con el título: "La Muerte de García Moreno", temática utilizada ya por Montalvo en "El Dictador".

Este período se caracteriza por un teatro romántico, a la moda europea, cristalizado en el amor cortesano, el conflicto desgarrador y sin escape, el enredo picaresco en situaciones insostenibles. Son los pasos inseguros de nuestra escena, llenos de defectos unas, otras bien logradas. En ambos casos con la intención de crear, de no permanecer a la zaga, de relucir los valores intelectuales proyectados hacia el arte.

II

¿SIGLOS XIII O XIV?

ANONIMO



No podemos precisar la fecha exacta, en la cual la leyenda de los Quillacos fue elaborada en quichua y representada por las parcialidades indígenas en la zona de Achupallas, en la plaza de este pueblo. Según su recopilador, don Vicente del Pino, venía escenificándose desde tiempos inmemoriales, hasta el fin del siglo pasado, donde sus actores aborígenes utilizaban al representarla, vestidos especiales del tiempo indígena, rutilantes en adornos. Don Manuel del Pino, nieto del anterior, la tradujo de su versión primitiva al castellano, esta versión nos ha sido proporcionada, y como primicia la incluimos en esta Historia, descubrimiento sorprendente para las letras nacionales, por ser la primera obra dramática ecuatoriana de la cual tengamos noticia, tan importante como "Ollantay" y las piezas centroamericanas, por su origen indio indiscutible.

Basada en una leyenda mantenida por la parcialidad de los Quillacos, tribu sujeta a los Caras de Quito, nosotros hemos denominado el drama con el título de: "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", que recuerda su origen y el ambiente en donde se desarrolla el argumento. Podríamos haberle dado un nombre más expresivo: "La Traición de la Palla", pero aqueste venía a desvirtuar en parte el misterio y el interés que sin duda despertará el conocimiento de su historia.

"El Diun-Diun" o "Los Quillacos" se halla dividido en tres escenas a manera de actos, cortas en su extensión, con un decorado en boceto a la moda del teatro indígena, apenas expresado en una pieza del llamado "palacio", y dos tiendas de campaña. Se la representaba en un recinto abierto: el atrio de la Iglesia frente a la plaza de Achupallas, ante un público que rodeaba a los actores indios y seguía su diálogo quichua y sus movimientos.

Se trata en el fondo de la escenificación de la leyenda de un hechicero, quien tenía el maleficio de matar a sus víctimas a distancia. Pero lo importante es recordar su acción, la cual tiene lugar en el tiempo, cuando las tropas incas del Cuzco, avanzaban a conquistar a las tropas caras del llamado Reino de Quito, es decir, cerca de cien años antes de la llegada de los españoles.

"EL DIUN-DIUN" o "LOS QUILLACOS"

Número de Escenas: Tres.—*Número de Personajes:* Ocho.—*Acción:* Achupallas.—*Epoca:* 1450.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Dramatizada:* En Achupallas.—*Compañía:* Aborígenes del lugar.—Inédita.

Argumento: Achu es el Jefe de los Quillacos, tribu asentada en Achupallas, quien sostiene una conversación con Hualcopo, Schiry de Quito, el cual se apresta a rechazar la invasión del inca Túpac-Yupanqui, a sus dominios. Entra en ese momento Curiurcu, jefe de los Lausíes, quien viene a ponerse a las órdenes de Achu y Hualcopo. A continuación se hace presente Palla, la Princesa hija de Achu y por quien Curiurcu siente gran pasión, pero él experimenta la frialdad de ella a sus palabras ardientes, por su amor secreto a Sumacñahui, hijo bastardo del Inca.

En la tienda de campaña de los cuzqueños se halla Túpac-Yupanqui con el jefe de sus ejércitos, Cápac-Yupanqui, conversando sobre la forma de ataque a las tropas de Hualcopo. Esta conversación ha sido sorprendida por Sumacñahui, hijo ilegítimo del Inca, quien una vez que han salido los dos personajes, se encuentra con Palla su enamorada. Sumacñahui propone a la Princesa emborrachar a las tropas de Hualcopo, a fin de que los soldados incas puedan vencerlas sin derramar sangre. Esta idea es aprobada por Palla, quien odia la guerra y cree de este modo impedir la muerte de los suyos.

La traición se ha consumado y las tropas quiteñas han quedado derrotadas por las fuerzas incas. Achu y Curiurcu lloran su desastre inexplicable. Cuando entra Palla con Sumacñahui, el General de los lausíes, descubre la traición, mientras Palla se queja de haber perdido su rebozo y teme que el hechicero Diun-Diun la asesine a la distancia. En efecto, Palla cae muerta súbitamente, y Curiurcu mata a Sumacñahui, atravesándole con su lanza.

Análisis: La pieza tiene un desarrollo simple. En realidad se trata de la batalla de Achupallas, recogida

por la historia, la cual tuvo lugar a mediados de 1450 entre las tropas de Túpac-Yupanqui y Hualcopo. Como los Quillacos formaban una comunidad de gente perezosa, voluble, sucia, según González Suárez en su Historia del Ecuador, el inca Túpac-Yupanqui les puso como tributo el recoger en cañutos los parásitos de su cuerpo, para obligarles a emplear el tiempo, esto sin duda influenció en su tradición, para crear como una venganza el drama, en el cual hasta cierto punto explicaban su derrota a las manos del Inca, por un artificio, revalidando con él, el prestigio de su tribu.

Aparte del diálogo guerrero entre los generales quiteños y por otro lado de los generales cuzqueños, la obra presenta un romance ingenuo, tranquilo, fácil, de acuerdo a la mentalidad indígena, entre la Palla, hija de Achu y el hijo ilegítimo del Inca. Apenas si hay un ligero nudo, con la actitud de Curiurcu, quien fugazmente, casi en forma imprecisa, pretende requerir de amores a la Princesa, lo cual sería aceptado por ésta, si sale victorioso de los invasores, hecho que ella sabe no va a suceder, por ser ella misma quien lo impedirá.

Como desenlace, entra la historia del hechicero, el cual con el punzón asesina a distancia por sólo el hecho de atravesar con él, los vestidos presentados de sus víctimas. Es decir, la leyenda se acopla a la obra en la última parte, como expresión del folklore tradicional del pueblo quillaco.

Por el medio, el planteamiento y desarrollo de la trama, por los personajes y los diálogos, se llega a especificar su pureza, una escenificación parca, exclusivamente de origen aborigen, con poca contaminación española. Es tan diáfana, es tan limpia, ingenua y veraz dentro de la temática preestablecida, que nos inclina-

mos a considerarla como el fruto de una inteligencia vernácula, la cual la planeó rememorando algo vital para su tribu, la lucha contra el invasor inca, cien años antes del arribo de los españoles a su comarca. Tal vez tuvo al principio un sabor de folklore, que poco a poco fue tomando mayor contextura, hasta transformarse en un drama con las características propias del género.

Si en sus parlamentos a veces encontramos un lenguaje escogido o aparentemente desusado entre los aborígenes, nos remitimos en su defensa a las palabras del traductor señor Manuel del Pino, quien nos dice al respecto: "La versión quichua proporcionada por mi abuelo la he traducido al castellano procurando mantener en lo posible la rítmica musicalidad de la frase, pues el quichua es un idioma dulce, armonioso, maleable, que hablado en prosa se lo puede cantar."

Nos atrevemos a aseverar, que "El Diun-Diun" o "Los Quillacos", cuyo origen lo remontamos al siglo XIII o XIV, debió ser expresado en el lenguaje nativo de la parcialidad y no en quichua como fue dramatizado. Sin embargo, no olvidemos, existe una teoría por la cual se sospecha con fundamento que el quichua fue ya conocido en el llamado Reyno de Quito, mucho antes de la invasión de los incas, o en su defecto, el creador de la obra, una vez sometido al dominio de éstos, elaboró su folklore escénico en el idioma impuesto por el conquistador.

Transcribimos a continuación la pieza vertida en quichua, primicia que entregada aquí, constituye para nosotros la expresión literaria inicial de las letras nacionales, para luego transcribir, asimismo, su traducción al español.

"EL DIUN-DIUN" o "LOS QUILLACOS"

(Versión original en Quichua)

I

SHUGNIQUI

Achu .—Hualcopo, llipiag Shiry,
allita shamushcangui
cai piña huasi ucupi.
Jatun munayhuan ñuca
canmanmi shyrarcani,
yuyacuna ahuangapag
macanacuna caya
cungapag ingaman
muspa piña tucushpa
cañarimanta atishpa
pucará ta rurashca
callana urcu humapi.

Hualcopo.—Mana casuna, apug
quillacocuna manta,
chay huagllichiscacuna
mapa inga rurrashcata.
Ña macanacush quipa
miticushpa callpanga
manapinga cuzqueño
miticunga imashina
atallpata rurrarin
huarrota catirishpa
macash mana saquina,
macanacuypi japishca,
huishcashhca tiacug
jucchayucta macana.

Achu .—Cambag rimanacuna
ñuca allita munanchi,
nishpapish yuyaruni
may llaqui ñuca shungo
tigsicum casha shina.
Diundiun rucu huatug,
supayta apanacuy,
quipashcamuna yachan
nishca ñuca allpacuna
inga millay shuanga.
Ñuca ushushi mishqui Palla
ñucaman llaqui rurranga.

Hualcopo.—Achu, ama pishishungo
tucuringui, chay huatugtuna
yallita pandaricun;
mana pudini iñina
cambag sumag Pallata
canman llaqui ruranga.

(Chasqui nishca, quillacunahuan puri, chayan ningapag):

Chasqui .—Piña apugcuna,
shamuni huillangapag,
Lausí manta chayan
apug Curiurcu nishca
quillacocuna camana yachan,
ashca piña runacuna apashca.

Achu .—Cushug huillay apamungui,
ñuca shungo cushi rupay
sinchiyan imallata
cushita shuyana,
caya atingapag
millay incacunaman.

Curiurcu alli piña rumani,
macanacuy yaycugpi,
pasag piña runacuna atin.
Uyay, chasqui runa,
udca ri Curiurcuta cayangapag.
Hualcopota cayacun nigui,
chamuchun udca
rimanacungapag.

(Chasqui runa rin callpashpa).

Hualcopo.—¿Manacho ñuca nircani
ama pishi sungo tucuingui?
Ñucapish mana manchayta charig.
Curiurcu sinchi huahuami,
macana sumagta yachan,
ima shina atug tushug
taruga muspa ricushpa,
jatun urcota purishpa.

Achu .—Ñucapish Curiurcuta cuyani;
paipag shimita mana pitin,
tucuy pay nishcatami rurashca;
ñucapish shinallatami rurasha:
ñuca ushuashi piapag huarmi mi tucunga,
paypag cazarayuan, atishpa yuyaringapag.
Paypag cazarayuan atinata charin
tucui masna cushi tiyan.

Hualcopo.—Cambag maquita apamuy, jatun apu,
Curiurcuman sumagta alli camari cusha ningui chari.

(Tamboman chayan apu Curiurcu chasqui runa catishishpa).

Curiurcu.—Achiglla apucuna, may cushilla tucuni
cambag maquicuna ta quichquichina.

Achu .—Ñuca shungomi may cushilla tucun,
shamungui allita imallata raquinacuna
ñuca causay allichina, inca millay
atichina charicunchi.
Puyo shina huaira apamushpa,
chasma anchuchhin llaquicunna.

Hualcopo.—Apu Achu rimay shimi quinquin ñuca ninacunchi.
Cay cahuitopi samari.
Achu nin chasquirunam:
Rilla udca Pallata ucupi psih huillay apu Curiurcu jatun tambopi tiyacun, paiman shuyashpa samacun.
Udca shamuchun nish cungui, mushug lliglla,
huallcacuna, curi tupo churarishpa,
sumag ricuna shamuchun, curi huallota apamushpa mishqui azuata piangapag, cushilla shungo tucuchun.

(Chasqui runa rin callpashpa).

Curiurcu.—Jatun apusumagcuna, pishca huaranga macanacug puricuna,
cancunasman imallata allichish churana,
caya ricuna charingui inti llugshina urucumanta,
macanacuy callarina inca millay atingapag.

Hualcopo.—Jatun apu piña sinchi, rigsimunchi cambag shungo mana manchay ta charig. Ri ricugri cambag quiquin ñahuicuna
ima shina tambo ucupi tiyacun ashca piña runacuna, huarancamayugta pushashpa, camanata charingui imashinata caya huagtanata charin ingacunaman.

(Chay udca tucuriglla Pallata chayan chasqui runata catichishpa, puca mushug lliglata churashpa, ashca curihuallcacuna cungapi huarcurishca, curi tupullina ricurishpa).

Apu Curiurcu, shayarishpa cati, chayachina sumag Pallaman, nin:

Curiurcu.—Sumag mana huarmita risig cari, mishqui mutqui sisa cangui,
cushilla cambag chaquipi ñuca shungota churani.

(Hualcocopish cia sisa shinata shitarca):

Hualcopo.—Ñuca shungo cushillacun, cambag sumag ñahuita ricushpa,
quilla shinata llipiacun.

(Palla, ñahuita pucayashpa, asichig atig shimicunata uyashpa, azuata churan buallocunapi pish mingan apucuna upiacun).

Achu .—Sinchi shungo atig quillacocuna, caimi ñuca ushushita cunchi,
cambag huarmi tucuchun. Munacchispa, ima maquishigra, camarita
paiman cungui yacharichun canman huarmi tucunata charin.

(Curiurcu, cushilla tucushpa, shigrata aurcushpa sumaga haullca curita Pallacungapi churashpa, caparin):

Curiurcu.—¡Alli ahungota charinguichig, jatun atig!, may ashcata cushilla
tucunchi cambag cucay ricurishpa. Pallaman unanchispa nin:
can urpi huahua, ascata cuyani. Incacuna atishpa cati saranata

charingui ñucahuan, jatun cushicuna ruranata charinchi, tucui
piña runa cuna cushiyachun, ashca azuata upiachun, ashca cuycuna,
may cariuchu ashca aycha micuchum huigspacta, tucuimasna cushiyachun.

Palla .—Ñuca jatun yayata cancunaman nishca ñuca cambag huarmita
charini, piapag shimi mana pitinata pudini, sichu incacuna
mana ñucanchiman atin caya jatun piña runacuna topashpa.

Curiurcu.—Urpilla jatun cundurta camin. Caya ricungui imashina huagtanata
charini millay pishishugo incacunan huañuchingacam.
Apucuna pucho azuata upiashpa rin tamo piña runacuna tiyacun
jatun huagtay ninacuy, huañuchingapag piñashca incacuna.

II

Inca huasipi piña runacuna samangapag, yaco chimbaman, apu Túpac-Yupanqui rimanacun Capac-Yupanqui huan:

Túpac-Yupanqui.—Capac-Yupanqui ñuca munacha, cunnanllata quiquin ñucanchi ñahuimurucuna ricurcami ashca piñarunacuna Lausí manta shamushca, apu Curiurcu camana, millay shungo puma shinami, ñuncanchiman atinga yuyani.

Capac-Yupanqui.—Súmac apu, amallaquingcana charingui. ¿Manacuo yuyaringui llipiag jatun Wiracocha ja-

hua pachapi causacurca, nishca Quitu allpacunaman incacuna quichunata charin? Cati shamunga jatun caricuna ñahui millma ricushpa, cacana ninamanta runa incacunaman huañuchishpa atinga.

Túpac-Yupanqui.—Suca munani rurrarichun punta nishca huatug rimay. Cati nishcata apunchi Pachacamag mayta mañani ama tucuchun. Chay rurrarishpaca, ¿imápac ñucanchiman alli tucunga tucuy, ñucanchi llancaycuna jumbimuna?

Capac-Yupanqui.—Chasnapish cunan ama panda rimachun. Sichu mana atinata pudinchi quillacocunam alliamanta, minita churashcahuan teglla churaspa quillacocuna urmangata.

Túpac-Yupanqui.—Chasna cashpaca, udta ahuanata charingui llica uruta urmachun.

Capac-Yupanqui.—Jaco piñarunacuna huasipi mashcangapag imashina rurrana canga qui lacocunaman atingapac. Ñuca canman cusha sumag Palla cambag huarmi tucuchun.

(Cuzqueño apucuna rin pucaram, mana cuentata urmashpa Sumagñahui, inca churi, tucuy paipag rimanashcacunata uyashca).

Caruyashpa cati pay nin:

Sumagñahui.—Allita rurrashca nin ñuca yaya, paipag tiuta cusha nin ñuca sumap Palla, ñuca cuayashca huarmita. Ñuca yuyayta nini: mana chayta pudinga. Punta ñuca shunguta imallata sinchi surcunata charin, ñuca huarmi Palla catita quichungapag. (Ay rimay cati, Pallata chayan Sumagñahui ta topangapag). ¡May

cushillani ñuca sumag Pallata ricushpa, ugllanacushpa sinchi!

Palla .—Ñucapish cushillani cambag ugllay chasquishpa. Chasnapish manay chapushca. Ima rurrashcamanta may llaquini: Mana chingaypagya ñuca yaya. Millay inca huñuchishca rin quillaco ruracuna. Ñuca mana yacharcani cuyanata. Can toparcangui ñuca cancha apashpa. Can cumbag mishqui callo ñuca llullu shungata shuhuarcangui. Cunan ñuca huañunata carini.

Sumagñahui .—Ama chayta ningui, ñuca sumag huramita. Ashcata cuyani. Tucuy ñuca yahuar canmanta shutichina. Piman jarcanata pudin cabag cucay. Sarun huillanata nircani, can yachanata charingui shuticashca. Quipocamayocuna ñucaman huillarca incacuna aillotamashina huiñashca. Eplicachima pish Hualcopo cambag allpata shuhuacun. Incacuna Quitumanta shamun. Yaya Quitumbe nishca punta chari cashca cambag llatacuna. Shiry nishcata huaira apamushca Quitu ruracuna anchuchishca. Quitumbe charishca shug churi Guayanay shutichishca; cay apu charishca shug churi Atau shutichisca; cay apu charishhca shug churi Manco nisca, cay apu, Caracunata anchuchishpa, rishca Cuzcoman huiñachina Incacuna shamushcanchi ñucanchipag allpacunata japingapag quichushpa. Shirycunata anchuchingpag.

Palla .—Casna cashpaca, ñuca piñarunacuna muspachisha jambita azuapi churashpa. Puñy pambarishpa, cancunasman ahamunata charingui macay armacuna quichungapag. Chasnapish

amahuañuchinata charingui ni shug runa, ni shug shutuy yahuar jichanata charingui.

Sumagñahui .—Ñli yuyayta tarishcangui, sumag cuyashca huarmi. Cuzcochayashpa cati, ñucanchi casaray rurrangapag. Cay nishpa cati, ugllahuan, muchasa cushpa, raquirirca.

III

Millayshungo cuzqueñocunamanta tucuy rurrashcata. Achu, mayay junda huañuchina, paipag capag huasiucupi, caparishpa nanaymantani nin:

Achu .—¡Pachacámac! ¡Ñuca shungo llaquimanta nanay! Llaquirupan, llaqui rauran ucho llutashca shinata. ¿Pitapuñuchig jambi cushca soldadopunaman pishishungo cuzqueñocuna muspachig ricushpa huañuchichun ¡Pachacámac! Ñuca puchca causaymanta pitinata charingui. Mana astahuan causanata munani jarcashca puchucana ñuca paccha llagta ricurishpa. Ñuca maquicunata huatashpa mana ricunata pudini ñuca soldadocunaman huañuchina astahuan.

Curiurcuta chayan, paipag ñahui llaquita ricuchicuna, nin:

Curiurcu .—¡Alau, jatun llaquing apu! Yaravicu rucu Diun Diun nishca pagtachigrina puchucay chayashpa. Cambag ushi Palla manashuti, llulla, canman catushca. Pay puñuchig jambi churashca azuapi tucui soldadocuna ubiashpa mushpachig siricun. Pay paypag maqui, paypag shungo camarishca

Sumacñahuiman, pauhuan mitioushca. Pay tucuy jatun llaquicuna ñucanchiman rurrashca. Hualcopo siquiyashca Huamanicama, Tiocajascama, paipav soldadocuna pushashpa, tarinacama soldadocuna pushashpa shamun tío Eplicachima, sinchiyangapag, racuyangapag, cuzqueñocunaman huagtanguapag. Ñuca mana rinata pudini, sichu cay jatun jucha mana mayean juchayugta macana, huañuchina tigzhina. ¡Manara carita rigsig huarmi umanacunata yachashcangui, pishishungu Sumacñahui! Catitinata charini, mashcash mana saquina tarina cama, huagtanacuy. Ima shina yarcay piña puma tarugata ricun ucu huaycopi, tushugta cushpa japin, shilluta, quirota tugsin, shug rato millpun, aycha, yaguar, chunzhullicuna, tullucuna. Chasnallata rurranatacharini canman topashpa. Shug jatu chugri pascanata charini cambag yana huigsapi ñuca tigsina chuquita satishpa. Tucuy cambag yana yaguar callpanata charin allpa jahuaman.

Achu .—Ama ñucaman astahuan maycan juchayugta macanacungui cay ancha huillayta cushpa. Pay chugrishca ñuca llullu shunguta chuqui jambihuan unguchina churashca. ¡Ancha ushi! ¡Millay shungo ushi! ¡Manashuti, llula ushi! Cambag cuyashca mana cushunata pagtangui. Inti yaya mana canman cunuchina; pogyo mana cambag yacunayay huañuchinga. Llagta mama cambag yarcayta pitinga. Ñuca cambag lliglla huaquichishpami charini. (Mashcan pish tarin) Caipi tiyacun. Cay lliglata apashpa rinata charini huatug Diun Diunta mashcangapag. Pay lliglata japishpa churanga jatun rumipi. Supayta cayashpa tigsinga jatun chu-

qui. Chay rato maypi tiacushpa urmanga hañushca ñuca ushi.

Curiurcu .—Apu, udca cambag nishca ruranata charingui.

Ishqui atigcuna rin callpashpa huatug Diun Diunta mashcangapag. Yaravico Diun Diun millayta rurragmanta, carupi tiacushpa huañunata yachan, paipag machay mana cuyurishpa. Chay ratollata, shucta chaquiñanta catishpa, chayan Sumacñahui Palla maquita japishpa, may manchaspa, may pishishunguta tucuspa, Palla caparishpami nin:

Palla .—Ñuca shungu anchami nanan. ¡Millay runacuna camanata yachangui, yaya Pachacámac! ¿Imata rurashcani? Ñauca tucushpa millay cuyayta ñuca sumac yayata jatun llaquita rurrashpa shitani. Ñuca yaya paipag alli shungu ñucaman curca. Ñuca millay ushi tucushpa may llaquita rurrani.

Huacashpa, huacashpa lliglIata mashcan. Sumacñahuita nin piña tucushpa:

Sumacñahui.—Udca lliglIata mashcay. Miticunata charinchi, ama japitucuchun, huañuchingapag.

Palla, mana lliglIata tarishpami nin:

Palla .—¡Mana lliglIata ricurin! Ñuca yayata apashca aravico Diun Diunta cungapa. Ña udcami tugsinga ñuca shungu. Ñuca huagcha alma rinata charin Colay cochata causangapag, may manayta chasquishpa. ¡Alau! (Caparin maquicunata shungu jahuapi ta churashpa). ¡Alau! (Caparishpami-

huacan). ¡Pachacámac! ¡Curiurcu! (Urmashpa ratota Sumacñahuita paipac rigracunata japin).

Chay ratota chayan Curiurcuta nishpa:

Curiurcu .—Millayshungu umag llulla, pag tarinchi. Mana pinga runa, shamungui mapayachingapag jatun apu Achu pucarapi. ¡Huañungapag shayari, canbag puchucay ña chayarca, allco pishishungu!

Sumacñahui churan allimanta aya Palla pambapi, cungurishpami mañan:

Sumacñahui.—¡Curiurcu, ñuca juchata pambachinatacuy, ñuca juchata mayllanata cuy!

Curiurcu .—Millayshungo, pishishungu cuzqueño, ama huañuchichun ñucaman mañangui. ¡Huañuy shug cuti, allco pishishungu!

Chuquita satin huigsapi tugsishpa Sumagñahuita aya tucushpa urman pambapi.

Puchucay

(Versión castellana)

Escena Primera

En el campamento guerrero del Rey Achu, éste sostiene el siguiente diálogo con Hualcopo Shiry, jefe del ejército de los Quitus, que se apresta a rechazar la invasión del inca.

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Hualcopo, ilustre Schiry, bienvenido seas a esta tienda de guerra. Con ansia te esperaba para cruzar ideas acerca del combate que daremos mañana al inca usurpador que, envanecido y bravo con el triunfo barato que obtuvo el otro día sobre los pérfidos cañaris, ha asentado sus reales en nuestro territorio, y para sujetarnos ha edificado un espacioso cuartel en la cima del *Callanapucará*. Observa. (Le indica el cerro con el índice de la mano derecha).

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—No importa, ¡oh, aguerrido jefe de los quillacos!, que tales estropicios haya hecho ese Túpac-Yupanqui, que cuando en vergonzosa derrota sus soldados huyan despavoridos cual suelen las *huallpas* correr desesperadas cuando les sigue el *guarro*, y cuando prisionero él caiga en nuestras manos sabrá pagar cual debe su tamaña osadía.

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Tus palabras me alientan, mas un presentimiento hinca mi pecho como espino mortal: Diundiun, el hechicero, secretario del *Supay*, que inquiere los secretos del mismo *Pachacámac* y que anuncia los sucesos del porvenir, me ha dicho que nuestro territorio conquistarán los incas, y que —¡oh espanto, amigo!— la dulce lanza para el triunfo de los peruanos fieros será mi propia hija, la encantadora Palla.

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Desecha esos temores, Achu, no te acobardes con esas profecías, ya que muchas veces, aquellos adivinos se equivocan. Y ¿cómo podría creer yo que tu idolatrada hija, la ingenua y encantadora Palla sea la causa de nuestra total ruina?

Heraldo .—(Entra coronado de plumas y armado de pica y honda, anhelante). Valientes jefes, vengo a anunciaros que hace breve momento, de Alausí procedente, llegó a nuestro cuartel general el bravo capitán Curiurcu, jefe militar de los quillacos, conduciendo numerosos soldados.

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Feliz nueva me traes, buen Heraldo, que en mi ánimo prende la alegría y afirma la esperanza de vencer mañana al enemigo. Curiurcu es guerrero forzado y valoroso y al empuje irresistible del turbión de su coraje, cuando furioso irrumpe en el combate, no pueden resistirle cien caudillos. Marchad al punto, Heraldo diligente, a dar la bienvenida a Curiurcu en nombre de Hualcopo y del que os habla, y decidle que ansiosos le esperamos para deliberar serenamente acerca del plan de la batalla.

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Achu, ¿no te decía que tus vanos temores apartaras? Orgulloso me siento yo también, pues Curiurcu es fuerte a toda prueba, y en manejar la pica a todos los más diestros aventaja. Cuando

empieza el fragor de la pelea, él arremte con pericia suma y, temible, se desata en un torrente de persuasivas y elocuentes voces, impulsando a la lid a los soldados, como el avezado cazador de *tarugas*, en el páramo abrupto de Los Andes, a sus *allcus* azuza impetuoso hasta alcanzar al perseguido gamo.

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Quiero decirte que bastante grato estoy de Curiurcu. El estima su palabra de honor más que su vida: todo cuanto me ofreciera ha cumplido exactamente. Igual yo cumpliré con lo pactado: mi hija será su *huarmi*, y con su boda celebraremos el glorioso triunfo, si vencer conseguimos al invasor mendaz. Será su matrimonio de extraordinaria pompa revestido, cual ninguno en el Reyno de los Quitus.

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Venga esa mano, noble amigo, celebro tu bondad y tu realeza. Muy justo premio conceder resuelves al honrado y valiente Curiurcu.

(En actitud ceremoniosa llega al campamento el capitán Curiurcu y el Heraldo. El adalid lausíe es muy... De gran talla, atlético. Está ataviado con todos los arreos castrenses. Luce una pica con empuñadura de oro. Saluda entusiasmado a sus jefes).

(Curiurcu se adelanta y dice):

Curiurcu .—Perínclitos caudillos, yo os saludo con todo mi cariño y mi respeto. ¡Qué contento bulle en mi ánimo al veros y estrechar vuestras sagradas manos!

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Yo soy el que al veros me solazo y me inundo de gloria y de esperanza. Como *puyo* barrida por el viento huye de mí la pena si disfruto de tu dulce y amable compañía. Vivir juntos ha sido mi deseo. Juntos en el dolor o en la alegría y juntos para el triunfo o la derrota.

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Reitero las palabras del Rey Achu y os invito a sentaros, que fatigados debéis estar de la pesada marcha.

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Al alcázar de Palla id presuroso (al Heraldo) y avísale que el *apu* Curiurcu está en la tienda y dile que venga de inmediato, de sus mejores joyas adornada y luciendo el donaire que acostumbra. Y tú, traed de la real despensa, en cantarilla de luciente plata, la más embriagadora y dulce chicha y cinco vasos de oro puro y maciso fabricados.

(El Heraldo hace una reverente genuflexión y marcha a cumplir las órdenes del Rey).

(Curiurcu se adelanta y dice):

Curiurcu .—Esclarecidos jefes, cinco mil setecientos guerreadores están a vuestras órdenes. Mañana, antes que por el *urcu* del Oriente asome el dios brillante de los incas, la lid comenzaremos. Mi ideal ya sabéis que es la guerra solamente.

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Valiente capitán, ya conocemos tus notables arrestos y confiamos en tu valor y tu potente brazo el triunfo de mañana. Te encarezco que recorras los vastos campamentos y arengues a las tropas e instruyas a los *huarangacamayucs* cómo se han de situar los batallones para atacar al enemigo artero. Pero esto harás después de haber libado un gran *huallo* de *asua* sustanciosa por la salud de la Princesa Palla. (Llega ésta seguida del Heraldo, emperejilada con todos los atavíos de la realeza, encantadora y fascinante. Con estudiada sonrisa saluda a los tres jefes).

(Curiurcu se pone de pie, le hace una zalema, se adelanta y dice):

Curiurcu .—Hermosa y cara virgen, la más fragante flor de la comarca, ofréndote mi afecto. Mi amante corazón pongo a tus plantas.

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Me place el contemplarte como nunca tan apuesta y hermosa, cual rosada mañana de un día de verano grávido de fecundas labores y venturas.

(Palla, ruborosa, agradece las frases galantes de los *atig*, llena los vasos de chicha y les invita a beber).

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Valiente capitán de los quillacos, aquí tenéis a mi hija, la que pronto será tu cara esposa. Si te place, el presente que quieras puedes darle para que ella se convenza que de veras le estimas para hacerla tu consorte.

(Curiurcu, rebozante de dicha, extrae de su *shigra* una *huallca* de conchitas marinas y amuletos de oro, coloca en el broncíneo cuello de su alteza).

(Curiurcu se adelanta y dice):

Curiurcu .—¡Oh, magnánimo Rey!, yo te agradezco. Y tú, *urpi* sin par, encantadora, acepta este humildísimo presente en señal de que, pronto, si no quieres contrariar los designios de tu padre, serás la compañera de mi vida. Entonces yo me sentiré el más grande y dichoso de todos los mortales. ¡Qué alegría y qué júbilo inefable se siente cuando el triunfo se consigue en la sangrienta lid y qué alegría se desborda del pecho cuando se alcanza el ideal soñado, cuando después de intensa búsqueda, se acaricia al fin el tesoro codiciado!

(Palla se muestra casi impasible. Parece que no le han conmovido las sabrosas expresiones del ardiente galán).

(Palla se adelanta y dice):

Palla .—Gracias por el presente. Nunca he pensado ni pensaré nunca contrariar los designios de mi padre, y cumplido será cuanto él ha dicho: yo seré tu mujer siempre que al Inca le derrotes mañana; de lo contrario tú y yo seremos reducidos a esclavos sin remedio.

(Curiurcu se adelanta y dice):

Curiurcu .—La tierna tortolilla insulta al cóndor. Si en mi *shungo* valor hay todavía, mañana verás, sin inmutarte, cortarle la cabeza al Inca pérfido y en su cráneo beber sabrosa chicha, y un gran tambor de guerra hacer de su pellejo encallecido.

(Achu se adelanta y dice):

Achu .—Indiscreta has hablado, hija querida, pero olvidemos todo y nos sirvamos por el futuro triunfo y por tu boda. (Apuran ávidamente la chicha generosa).

(Hualcopo se adelanta y dice):

Hualcopo .—Os felicito por el dulce pacto que de hacer acabáis; mas se hace tarde y es preciso ir cuanto antes a recorrer los campamentos militares.

Escena Segunda

En la tienda de campaña de los incas, allende el río, platican inquietos Túpac-Yupanqui y el Jefe del Ejército Cápac-Yupanqui.

(Túpac-Yupanqui se adelanta y dice):

Túpac-Yupanqui .—Cápac-Yupanqui querido, hoy mis ojos han visto numerosos soldados en el campo enemigo, y de Alausí ha llegado el *apu* Curiurcu, valiente y sanguinario como el puma cebado, y creo, mi buen tío que nuestras esperanzas al fin fracasarán.

(Cápac-Yupanqui se adelanta y dice):

Cápac-Yupanqui .—No te contristes, Rey. ¿Acaso en duda pones las *llipiag* profecías del *jatun Viracocha*, que anuncian que el rico Imperio de los Quitus conquistarán los Incas? ¿Que tú y tu prole augusta llegarán a ser dueños casi de todo un mundo al que le llamarán *Tahuantinsuyo*, y que un nieto tuyo será su último Rey, pues aquel vasto Imperio ha de ser conquistado por unos hombres blancos y barbudos, ambiciosos y crueles?

(Túpac-Yupanqui se adelanta y dice):

Túpac-Yupanqui .—Tío, yo desearía que se cumpla la parte primera del augurio; mas nunca la segunda; ya que si ello se consumara, ¿de qué nos servirían todas nuestras conquistas, todas nuestras fatigas, si llegando tal vez al colmo de la gloria nos sumen esos blancos en un monstruoso abismo de perpetua abyección?

(Cápac-Yupanqui se adelanta y dice):

Cápac-Yupanqui .—Pero hoy no más digamos de la segunda parte. Vamos a la primera: Si impotentes nos vemos para luchar de frente con los rudos quillacos, inventemos, Monarca, alguna estratagema, algún ardid de guerra, que la necesidad sugiere, el artificio y el peligro aguza el ingenio y la malicia, y si se une el arrojo a la casualidad, el triunfo será nuestro.

(Túpac-Yupanqui se adelanta y dice):

Túpac-Yupanqui .—Entonces, caro tío, teje con gran astucia la telaraña de tu bélico plan para atrapar quillacos. Eres en estrategia de todos el más sabio. Y cuando conquistemos el Reyno de los Quitus, te colmaré de honores y de ingentes riquezas. Te daré por esposas a las vírgenes más bellas: tu principal consorte será la grácil Palla.

(Cápac-Yupanqui se adelanta y dice):

Cápac-Yupanqui .—Gracias, mi buen sobrino. Vamos al campamento para urdir las ideas y buscar la manera de asaltar esta noche al sórdido enemigo.

(Vanse presurosos los jefes sin sospechar que su conversación ha sido escuchada por *Sumacñahui*, joven y apuesto hijo ilegítimo del Inca, que ha permanecido agazapado detrás de una roca).

Sumacñahui.—¡Oh, qué admirable oferta la que acaba de hacer mi padre a su querido tío! Le ofrece dar a Palla

por esposa, a mi adorada Palla. ¡Sueño vano! Eso nunca será. Primero me arrancarán el corazón del pecho y pelearé contra mi propio *yaya*, antes que permitir que un miserable e infame usurpador se apodere de mi almo tesoro... Y por ahí viene tal vez en busca mía. (En efecto, ella se acerca nerviosa y él la recibe en sus brazos). ¡Qué inefable gozo siento al abrazarte! Más que nunca bella te veo ahora. A medida que el amor se arraiga y se dilata, aumentan los encantos y las gracias en el objeto amado.

Palla .—También yo siento gozo al abrazarte, pero un gozo de dolor mezclado, porque no puedo realizar mis sueños de ventura casándome contigo. Algún hado funesto me ha impulsado a amar al enemigo de mi padre. Con tus habilidades y tus gracias me has cautivado al cabo, ¡oh, Sumacñahui! Sois mi primer amor. Nunca en mi vida supe lo que era amar. Mas el destino me hizo encontrar contigo cuando paseaba por la escarpada falda de este cerro conduciendo mi *zhiro* rebañito de ovejas de la tierra. Desde entonces huyó de mí la calma y hoy soy una Princesa desdichada... ¡Pachacámac!, ¿acaso te complaces atormentando a los humanos seres, haciéndoles que esperen lo que nunca tal vez ha de llegar? (Llora).

Sumacñahui.—No me atormentes, adorada Palla. No soy enemigo de tu padre. Hualcopo y su tío Eplicachima son enemigos de tu pueblo todo. La revelación que la otra tarde se interrumpió quiérote hacer ahora. Los *quipocamayas* me contaron la genealogía de los incas, quienes son descendientes de los quitus, el pueblo más antiguo de la tierra.

Fundador del Reyno fue Quitumbe, quien tuvo un hijo llamado Guayanay, el cual fue padre de Atau y éste lo fue de Manco-Cápac, que emigró al sur, vencido por los Caras y los Schirys, extranjeros que sometieron a los nobles Quitus. El *apu* que emigró fundó el Imperio de los Incas. Es así que tu padre y tú defienden al Schiry enemigo de tu raza.

Palla .—¿Es verdad lo que dices, Sumacñahui?

Sumacñahui.—Júrote por el Inti soberano que la pura verdad te he revelado. Y si miento que en este instante caiga del cielo un ejemplar castigo sobre el perjuro.

Palla .—Si es cierto lo que dices, yo te ofrezco entregar los dominios de mi padre sin mucho esfuerzo. Yo reparto la ración de chicha a los soldados y puedo en ella arrojar un poco de polvo *muspachig*. Entonces, cuando ellos yazgan en profundo sueño, ustedes entran y las armas toman de todos los guerreros, que al momento se rendirán inermes e impotentes. Pero tú, ¿me prometes no segar ni una vida, ni una gota de sangre derramar?

Sumacñahui.—Excelsa idea la que tu buen sentido te sugiere. Te aseguro que nadie morirá. Y nosotros, mientras ellos sometan a tu pueblo fugaremos al Cuzco y allí nos casaremos.

Palla .—Es necesario no perder más tiempo.

Sumacñahui.—Muy bien, amada mía, voy volando a dar la feliz nueva a mi buen padre.

Palla .—A la hora que suene la batahola partiremos al Cuzco.

Sumacñahui.—Convenido, mi vida, hasta muy pronto. (Se despiden con un beso).

Escena Tercera

Achu desesperado, exhala gritos de dolor en su Palacio.

Achu .—¡Pachacámac! ¡Ten compasión de mí! *Llaqui rupan, llaque rauran uchu llutashca shinata* (la pena me arde, me quema como si me hubiesen frotado ají). ¿Quién ha narcotizado a los soldados para que los cobardes enemigos les asesinen miserablemente? ¡Pachacámac! ¡Corta mi vida en este mismo instante! ¡Indefenso no quiero contemplar la brutal matanza de mis soldados!

Curiurcu .—(Llega desazonado). ¡Oh, desgraciado Rey! El vaticinio del anciano Diun-Diun se ha cumplido a la postre. Tu hija, la falaz Palla te ha vendido. Ella puso el narcótico en la chicha que diera a los soldados. Ella ofreció su mano a Sumacñahui con el cual ha fugado. Ella es la causa de nuestra total ruina. Hualcopo se repliega con sus tropas hasta encontrar en Huamaní o Tiocajas el refuerzo que trae Eplicachima y poder hacer frente al enemigo que le va persiguiendo implacable y tenaz. Mas yo no iré de aquí mientras no vengue el crimen del infame seductor... ¡Sumacñahui! Diestro tan sólo en engañar doncellas. Te he de perseguir hasta encontrarte. Como el hambriento y furibundo Puma ve en el valle al medroso cervatillo y, violento, le atrapa y le desgarra, y hasta los huesos se engulle en un instante; tal haré yo cuando en mis manos caigas. Con esta lanza (empuñando la suya) una anchurosa herida he de abrir en tu pecho traicionero, y un torrente de sangre negra, impura, el suelo manchará.

Achu .—¡No me asesines con la cruel noticia! Ella ha herido mi pobre corazón como la aguda flecha envenenada... ¡Hija infame! ¡Hija vil! ¡Hija perjura! ¡Mil veces mil maldita! ¡No gozarás de las caricias de tu amante ya! Que el Sol te niegue su divina lumbre; el manantial sus aguas, y la tierra el sustento. Que una muerte feroz tronche tu vida, infame y detestable. Yo guardo en mi ropero tu *lliglla* imperial, mala Princesa. (La busca y la toma). Aquí está. Acudiré al *huatug* Diun-Diun, quien tomará esta prenda, la extenderá sobre una piedra mágica e invocando al *Supay* le hundirá un filudo puñal. En ese mismo instante caerá muerta la infame.

Curiurcu .—Atribulado Rey, no demos tregua a la justa venganza. (Los dos *atig* vanse presurosos en busca del temible brujo Diun-Diun, quien, mediante inexplicables maleficios, suele matar a distancia, sin moverse de su caverna. A poco llegan, por otro camino, anonadados y medrosos, Sumacñahui y Palla).

Palla .—(Sollozando). ¡Pachacámac! Me roe la conciencia. ¡Conciencia!, inexorable juez, implacable verdugo que atormentas el alma de los malos... ¿Qué es lo que he hecho? Cegada, trastornada por una vil pasión he consumado el más horrible crimen. He vendido a mi padre. Así he pagado lo mucho que le debo: sus desvelos por criarme hermosa, heredera de un trono. He traicionado a mi patria. La traición es el crimen más grande de la tierra. (Ahogándose en lágrimas busca ansiosa la *lliglla* imperial).

Sumacñahui.—(Impaciente, nervioso). No pierdas tiempo en inútiles quejas. Busca pronto la *lliglla* y huyamos en seguida.

Palla .—(Sin encontrar la prenda). ¡Pachacámac! No hay la *lliglla*. Mi padre la ha llevado al hechicero Diun-Diun. ¡Ay! Muy pronto su afilado cuchillo se clavará en mi pecho y mi maldita alma irá a vagar llorando en la negra laguna de Colay, donde suelen las ánimas de los réprobos sufrir eternamente... ¡Ay! (Grita, llevándose las manos al pecho). ¡Pachacámac! ¡Achu! ¡Curiurcu!... (Va a caer, pero Sumacñahui la toma en sus brazos).

Curiurcu .—(Entra furioso). Pérfido seductor, por fin te encuentro. ¿Te atreves todavía a profanar la morada augusta del Rey Achu? Con ardides y planes criminales los pueblos conquistáis, cuzqueños fieros. Esa es la vital filosofía de tu maldita raza. ¡Prepárate a morir, cobarde perro!

(Sumacñahui coloca suavemente en el piso el cadáver de Palla y arrodillándose suplica):

Sumacñahui.—¡Perdóname la vida, Curiurcu!

Curiurcu .—¡Cobarde! Humillado me ruegas que te otorgue la vida. Si escuchara tus quejas, un crimen cometiera. No es justo que un perjuro, traidor, inconsecuente, viva más en la tierra. (Le clava la lanza, y atravesado por ella cae muerto junto al cadáver de Palla).

Síntesis: Si el núcleo dramático presenta pureza en el planteamiento de la trama, en el desarrollo de las escenas y en la intención de la obra, no podemos negar que en el diálogo se descubren algunas contaminaciones, las cuales pueden ser sobreañadidas del tiempo colonial o, lo que sospechamos con más certidumbre, de nuestra época republicana. Asimismo, pa-

rece sobreañadida la genealogía Inca, para dar justificación a la traición de la Palla. El nombre Epiclachima, usado actualmente, es distinto al Eplicachima señalado en el texto. Todos estos pequeños detalles, no desvirtúan la esencia de la obra primitiva, la cual mantiene múltiples características autóctonas, y son éstas las que le confieren su autenticidad aborigen. (*)

1798

ANONIMO



En honor de Don Tomás Ruiz Gómez de Quevedo, último Corregidor español, quien gobernó la Provincia de Loja hasta el 19 de noviembre de 1820, un poeta desconocido, aparentemente del lugar, compuso dos loas con fechas 2 y 3 de enero de 1798. En el mismo homenaje, puso en escena una pieza teatral titulada: "El Veneno del Amor", con el extraño subtítulo de zarzuela, a la cual nos vamos a referir.

(*) En un volumen aparte nos dedicaremos al estudio completo, desde todo ángulo, de este interesante drama.

EL VENENO DEL AMOR

Número de Actos: Uno.—*Número de Personajes:* Tres.—*Acción:* En Loja.—*Epoca:* 1798.—*Carácter:* Zarzuela.—*Expresión:* En Verso.—*Estrenada:* En Loja, el 3 de enero de 1798.—*Publicada:* Revista Universitaria.—Enero - Marzo.—Nº 9-10.—Epoca VII.—Loja.—1965.

Argumento: El Deseo, la Música y la Lealtad, rinden su pleitesía al homenajeado en un diálogo simple, sin acción escénica.

Análisis: Esta obra, descubierta por el escritor lojano Alfonso Anda Aguirre, no tiene otro mérito, que ser la primera expresión escrita de algo aparentemente llamado teatro: loas en plan de diálogo, sin acción ni virtuosismo, con el único fin de alabar al magistrado en rastrera y servil cortesanía. Escrita en versos rupestres, carece de valor literario. Hemos conservado la ortografía original. El mérito estriba en ser la única obra conservada y publicada de aquella época y pese a su infantil estructura, la copiamos íntegramente.

Transcripción:

"El Veneno del Amor"

Música .—Por más que el alma se incline
a ilustrar su amable objeto,
¡Oh, cuanto la execución
dista a veces del deseo!
Lealtad.—Por más que el alma se incline, &...
Deseo .—Siempre distante lo veo
a cumplir su obligación.
Hoy cuando mas esquiva
huye de mi; y era cuando
la heroica voz elevando

quise decir: *Tomás viva.*
Cuando con mi fiel anhelo
quise al sol seguir sus huellas
y al robar sus luces bellas
hacer de la tierra Cielo...

Lealtad.—¡Qué entusiasmo! ¡Qué locura!

Deseo .—Dices bien: soy el Deseo,
y es claro que en cuanto ideo
sólo anhelo sin cordura.
Así quisiera sin fin,
así quisiera sin miedo,
que el Universo a Quevedo,
del uno al otro confín,
proclamara y le dijera:
Si el desinterés y amor
te forma Gobernador,
en los ánimos impera.

Lealtad.—Este exercicio este empeño
al sólo estéril deseo
no toca; y, a lo que veo,
yo sola la desempeño.

Deseo .—¿Cómo?

Lealtad.—Pues la Lealtad
con su mas festivo traje,
¿no ha de prestar homenaje
a su Jefe?

Deseo .—Es verdad...

Lealtad.—A su dulce Magistrado,
y amable Corregidor,
el Loxano habitador,
que hoy le celebra Togado,
¿no ha de decirle por qué
grabó ya sobre su pecho
(aunque es volumen estrecho)

el carácter de su fe?
Loxa debe en igualdad
sacrificar su mas pura
confianza, y es ventura
el llamarme yo Lealtad.

Música .—Parece que no basta
la ansia sea leal,
y es preciso que ostente
con otras el amar.
Así sólo el deseo
avaro quiere mas
rendir al Magistrado
un obsequio inmortal.

Deseo .—Parece que no basta &...

Lealtad.—Está bien, y permite
esta vez decir mal:
que es muy ciego el deseo;
y así aspira a lograr
que justamente venga
al día la igualdad.
Presume temerario
en la Región que está
volver luces las sombras
con mayor vanidad.

Música .—Así nuestra ventaja
consiste en que sagaz
se diga que se quiere
decir y ser leal.

Lealtad.—Así nuestra ventaja &...

Deseo .—De mujer es tu nombre,
y convencido me has;
así me muestres quiero
que eres tu la Lealtad.

Lealtad.—En los ascensos del Ilustre Jefe
un nuevo asunto se ofreció a mi idea:
pintar, sentir los varios caracteres
de sus nobles virtudes y sus prendas,
sus heroicas acciones en un tiempo,
sus méritos en una y su grandeza,
por lo que justiciero el Soberano
los hombres le brindan y preeminencias.
Pero mi musa y su canción es torpe,
para tan elevada heroica empresa,
quedando sólo en mis adentros fixa
la gratitud de todas sus finezas:
con cuyo título ya que mas no puedo
(porque padece mi espíritu sorpresa)
será de asunto un grato Drama
el obsequio, espectáculo y la ofrenda.

Deseo .—Me venciste, y es bien que el Teatro enseñe
al hombre las virtudes más exelsas,
que la cultura así de todo un pueblo
de su Empleo el obsequio se le ofrezca.

Lealtad.—Suspende tu voz, Deseo,
y antes de gracias prolijas
al Soberano que así
a todos nos felicita
enviando de su Clemencia
un retrato y copia viva
y porque atento reparte
del Mérito la Justicia.
Así Tomás muestra a *Carlos*
que si ha mandado en las Indias
sólo ha hecho amar su Real Nombre,
su dulce Soberanía,
escuchando con blandura,
con equidad y justicia

a la miseria de un pueblo,
que remoto de su vista,
pidiera llorar desgracias,
si Argos atento a su desdicha
no desterrara mortales
alientos de su agonía.
Pero basta, pero sobra
un Quevedo: aquí gima
en cadenas la desgracia,
en dura prisión la ira,
el error en duro fierro,
la Soberbia mas altiva,
la mas rebelde ignorancia,
las pasiones abatidas,
en fin el influxo noble
de Tomás lloren su ruina.

Deseo .—Y el mismo Tomás feliz...
Lealtad.—Mas feliz esta Provincia...
Deseo .—En el seno de la paz...
Lealtad.—Con vida la mas tranquila...
Deseo .—Con días los más dichosos...
Lealtad.—En mas alta Jerarquía.
Deseo .—Pues que su Gobierno trajo
Paz a este lugar.
Todos .—¡Que viva!
Lealtad y
Música .—Viva, prospere y gobierne
en almas agradecidas.
Deseo y
Música .—Mande, triunfe y eternice
en la memoria sus días.
Todos .—Pues la noche se ha trocado
en luces y en alegrías
el Veneno del Amor,
es la Zarzuela ofrecida.

17 . . . - 18 . . .

JOSE JOAQUIN DE OLMEDO

En los años de su estadía en la ciudad de Lima, estudiante de la Universidad, nuestro poeta guayaquileño, compuso unos pocos dramas, que fueron estrenados, aunque hasta este momento no podamos atestiguar su existencia. El dato lo recibimos hace algún tiempo, en una conferencia dictada en esta ciudad por un intelectual peruano, quien expresó: "...no se puede hablar de un Teatro Latinoamericano, sin referirse a Olmedo". Es necesario, por lo pronto, una investigación exhaustiva para tratar de localizar estas piezas dramáticas de nuestro brillante escritor, rebuscas que deben hacerse en Lima y Guayaquil.

Como dato curioso anotamos la inscripción en verso, pedida a Olmedo por los limeños, para colocarla en los muros de su Teatro:

Ensalzo la virtud, abato el vicio
Y al pueblo deleitando,
En la sana moral le voy guiando.

1839

En honor al Presidente Constitucional Juan José Flores, en la ciudad de Loja, se representa el 24 de junio de 1839, una pieza dramática cuyo autor desconocemos, ignorando a la vez, si la obra fue escrita por un dramaturgo ecuatoriano. Se titula "El Triunfo de la Religión". Antes o después de este acontecimiento, pero a pocos días de él, sube a escena en homenaje al

mismo Presidente y en la misma ciudad: "La Tragedia de Atabaliba", obra comentada en páginas anteriores.

La primera representación fue seguida de una loa escrita por Manuel Riofrío y R., en honor del mandatario, en la cual hace un elogio grandilocuente de la personalidad de Flores, sus triunfos guerreros y su valor. Creemos que el argumento de "El Triunfo de la Religión" tenía por base a Constantino el Grande, como personaje principal y lo sospechamos por algunas estrofas del poema que Manuel Riofrío y R., endilga al Presidente. Las transcribimos a continuación:

. . . . . .

Arbola tu bandera, oh Constantino,
y miles de soldados de tus plantas
las huestes seguirán, cantándote himnos
de gratitud, de gloria y alabanzas.
Admite con agrado, oh digno Jefe,
una escena teatral representada
de Constantino el Grande, la bandera
que a la gloriosa vuestra se compara.

. . . . . .

1862

JUAN JOSE MALTA

Nombre citado por Modesto Chávez Franco en sus "Crónicas de Guayaquil", como autor, quien, hizo representar su "sainete" "Una Tarde de Máscaras", en el Teatro "Olmedo" de esa ciudad, en el año señalado.

Sin datos sobre su obra, por cuanto no hemos llegado a conocerla, consignamos su nombre como uno de los pioneros del teatro ecuatoriano.

JOSE MATIAS AVILES

En el mismo libro indica Chávez Franco el estreno de la pieza: "Una Mujer Vengativa", perteneciente al autor nombrado. No se conoce el carácter de la misma, la cual subió a escena en el año de 1862.

JUAN RODRIGUEZ GUTIERREZ



En el prólogo de su obra teatral: "10 de Agosto", Abelardo Moncayo, al referirse al movimiento dramático de esa época, nos habla sobre la lectura realizada por él de una obra escrita por Juan Rodríguez Gutiérrez con el título de: "Clemencia Lafalle", que para la opinión de Moncayo, carece en absoluto de valor, criticándole con ironía por su ambiente exótico, su importación de personajes extraños y un argumento transcrito de piezas extranjeras. Para Moncayo es demasiado insólito además, el nombre dado por Rodríguez al tomo: "Teatro Ecuatoriano", para designar una pieza, la cual no guarda sino una mera ligazón con el país, el

haber sido escrita en él y por un autor nacional. Nosotros hemos logrado conocer su segunda obra: "Bellini", escrita sobre un trozo de la vida de este compositor musical, con los mismos defectos anotados por Moncayo a su primera pieza, al plantear un desarrollo falsificado y soso, extraño al medio nuestro.

Juan Rodríguez Gutiérrez, un maestro de la época, sin duda con emoción dramática, pierde su contacto con la realidad ambiente y en un gesto de petulante snobismo, escribe sus dramas para un público adocenado, ávido de todo lo extranjerizante.

BELLINI

Número de Actos: Cinco.—*Número de Personajes:* Doce.—*Acción:* En Palermo y Carvo.—*Epoca:* Siglo XIX.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Publicada:* Teatro Ecuatoriano.—*Lugar:* Guayaquil.—*Editorial:* Imprenta de Rafael Arias.—1862.

Argumento: El Conde Sasolini llega de visita a casa del Marqués Pereyiani, cuya esposa Emilia ha sido seducida por el Conde y de esta unión ha nacido una niña a quien él no conoce. Entra el Príncipe de Caramano y le ofrece toda su ayuda. Cuando sale, se hace presente el Marqués, y el Conde le lee una misiva misteriosa llegada a sus manos, donde le indican, que más allá de ese Palacio, le espera alguien en una cabaña, quien le depositará una joya preciosa. El Marqués sabe de ello, pero desvía la conversación a otro tema. Al salir el Conde, entra Emilia, la esposa seducida, y al conversar con el Marqués, escucha una música maravillosa en la cámara adjunta. A poco se hace presente Bellini, quien es presentado a la Marquesa.

El Marqués se despide de su esposa para un viaje largo. Al quedarse ella sola, presiente que el Conde vendrá a verla. En efecto, asoma Sasolini y Emilia le encara su falta. En ese momento se descorre el fondo y surge una choza donde está Paolo. Emilia le habla de la fiesta dada en su honor por Bellini y sale. Entra a continuación el Conde y Paolo le muestra a María, niña de once años, hija del Conde y Emilia. Aquél abraza a su hija.

Han pasado diez años y María es requerida de amores por Bellini, aceptado por ella con el consentimiento del Conde, su padre, en cuya casa vive. Mas, en ese momento se presenta el Príncipe Caramano, quien ha permanecido enamorado de María desde cuando ella era pequeña. Como el Conde es deudor de casi toda su fortuna al Príncipe, éste le propone el matrimonio con María y el olvido consiguiente de las deudas, convenio aceptado por el Conde. Cuando Bellini se entera del pacto, hace jurar a María no se casará con el Príncipe, mientras él parte a París, donde hará fortuna para volver y hacerla su esposa.

El Conde se ha valido de espías en París, para robar del dedo de Bellini el anillo de compromiso con María, el cual es llevado a ésta por un monje, quien le revela el matrimonio del artista con una muchacha parisiense. María se desmaya, en ese momento entra su Padre, y al volver ella en sí, maldice a Bellini, lo cual aprovecha el Padre para casarla enseguida con el Príncipe. Se abre el telón de fondo y asoma la Iglesia llena de personajes. El Arzobispo le pide a María su aprobación, pero ella se niega a darla, porque recuerda el juramento hecho a Bellini y cae muerta.

Bellini retorna en busca de María y al saber que se ha casado con el Príncipe jura matarlo. Pero se hace

presente el Marqués, quien le relata a Bellini toda la historia: cómo el Conde le hizo robar el anillo de su dedo y entregárselo a María con un falso monje. Cuando Bellini se entera de la muerte de María, pierde la razón. A poco observa en el fondo de la Iglesia el cadáver de María y Bellini cae muerto de dolor.

Análisis: Drama de contextura romántica, de argumento forzado, lleno de situaciones comprometedoras para darle interés, a base de suspensos en las revelaciones capitales, pero desligados, sin lógica concatenada y con anacronismos de tiempo. El autor utiliza personajes de otro ambiente, atreviéndose a presentar a Bellini, el célebre músico italiano, como clave de la obra. La muerte de los dos amantes, en etapas crecientes, completa la truculencia del drama. Pieza carente de valor, fiel copia de escenificaciones del tiempo, pero sin el talento requerido para hacerla valiosa. Todo en ella es artificioso y falso, desde el ambiente exótico, los personajes y la misma acción. El diálogo, con ciertos logros en varias escenas, en la mayoría lo constituyen discursos líricos, en plan de actitudes emocionales que no convencen. Hay demasiada ingenuidad, expresiones exclamativas de candorosa estructura, las cuales producen sonrisas en los instantes patéticos.

De pronto en el texto saltan frases vulgares, decepcionantes. La ortografía de la época la hemos mantenido en la transcripción, pese a su actual desuso, para ser fieles a ella.

Por la primera vez en nuestro teatro se emplea el segundo plano con escenarios complementarios: el de la choza y la iglesia, respectivamente.

Transcripción:

Escenas Séptima, Octava y Novena del Primer Acto

Paolo .—Señora Marquesa.

Emilia .—¿Qué tal Paolo?

Paolo .—Siempre yendo adelante. Triste como un hombre para quien, ya no hay mañana.

Emilia .—¿Os falta algo?

Paolo .—Nada: hace once años que me cuidáis, y puedo decir que desde entonces tengo cuanto necesito.

Emilia .—¡Pobre Paolo!

Paolo .—¿Por qué habéis tardado hoy en verme?

Emilia .—¡Qué! . . . ¿no ha llegado hoy a vuestros oídos la música de las bandas que han alegrado el palacio?

Paolo .—¿Y qué motivo ha habido para tanta alegría?

Emilia .—Pereyiani, momentos antes de su partida, me sorprendió con la coronación de Bellini, su protejido, jóven artista, que descuella en la música como interesante compositor.

Paolo .—¿Y no tenéis otra cosa que comunicarme?

Emilia .—Si, la llegada de Sasolini.

Paolo .—¿Está ya en vuestro palacio?

Emilia .—Si. Y ya está preparado todo.

Paolo .—Todo.

Emilia .—Bien, entonces Paolo, hasta mañana. (Vase por la izquierda. Sasolini viene por la derecha).

Conde .—¡Paolo!... ¡Ay!... ¡te he abandonado para encontrarte en los brazos de la muerte!

Paolo .—Os serví con el corazón, pero os aflijo, cuando habéis venido a mi llamamiento para corresponder a mi amor; borrar vuestra ingratitud, y hacerme feliz en mis últimos instantes. ¿Me concederéis un juramento?

Conde .—Lo juro y lo juro como caballero. Pero me has significado reservabais una joya para mi ventura, y ansío porque me descifréis este misterio.

Paolo .—Si, voy a entregársela; y esta joya no sólo hará vuestra ventura, sino también la del mortal que la posea, porque desprendida de la aureola de Dios, vino a mis manos, para que pasando a las vuestras, fuese el brillo de nuestros días. (Alza el brazo y descorre la cortina de la choza, y se presenta una hermosa niña como de doce años, vestida de blanco con mucha elegancia).

Conde .—¡Ah!... ¡esa niña!

Paolo .—¡Que experimentáis al verla!...

Conde .—¡Conmueve todo mi corazón!...

Paolo .—¡Es un ángel de rubor!

Conde .—¡Su nombre!...

Paolo .—¡María!... ¡Y es!... ¡es!

Conde .—¡Acaba!

Paolo .—¡Vuestra hija!!!...

Conde .—¡Mi hija!!!...

Paolo .—En la Marquesa Emilia.

Conde .—¡Ah!... ¡Mi hija!... (Abrazando a María y arrodillándose); ¡hija de mi corazón!...

María .—¡Padre mío!...

Paolo .—Gracias, ¡Dios mío! ¡María está en los brazos de su padre!

Escenas Tercera y Cuarta del Quinto Acto

Bellini .—¡Que dicha la mayor de mi vida! ¡Ah! María no ha violado su juramento, María es un ánjel del cielo, es un hechizo prodijioso: ella perdona a su Vincenso.

Marqués.—¡Que no inventa y forja Sasolini! Al principio intercepta tus comunicaciones, finje cartas de Paris escritas por amigos suyos, comunicándole tu pasión a

una marquesa, persuade a María de que estás correspondido; hace que te sustraigan el anillo de esponsales cuando dormías, disfraza de sacerdote a un ajente suyo para que se lo entregue, asegurándole que él mismo te había casado.

Bellini .—¡Malvado! ¡cómo le tuviera presente para despedazarle! (Transportándose a la alegría). Pero decidme, ¿no es cierto que soy el ser mas afortunado de la tierra? Yo adoro a María, ella me adora también, ya tengo adquirida una gran fortuna, única cosa que nos faltaba para enlazarnos. ¡Ah! ¡después de tantas glorias conseguidas!... ¡después que han ceñido mi frente de inmortales lansas!... (El Marqués palidece y comienza a ajitarse) pronto voy a ser esposo de María... ¿no?... Pero ¿dónde está María? yo quiero verla; mucho demora en presentarse; vamos, Marqués, vamos a buscarla. (Dirigiéndose como a la capilla).

Marqués.—¡Ay!... ¡Tente desgraciado Bellini!

Bellini .—¡Me conteneis!... ¡Esta palidez tan súbita!... ¡me llamáis desgraciado!... (Siempre inclinándose a entrar en la Capilla).

Marqués.—¡Mísero! ¿a dónde vas?

Bellini .—A la Capilla. A buscar a María.

Marqués.—¡Ay! María no está en la capilla... María está...

Bellini .—Acabad.

Marqués.—¡En el cielo!

Bellini .—¡Oh!... ¡me habéis muerto!... ¡cruel Marqués!... (Silencio. Bellini queda absorto, se aprieta la cabeza, sus ojos vagan, se apoderan de él la más fuerte inquietud y delirio). ¡Hondo abismo!... ¡Bellini se ha mudado en pantera!... ¡El Príncipe Caramano se ha convertido en hiena!... ¡El Conde Sasolino es un tímido que tiembla a la vista de dos fieras que van a despedazarse! (Una carcajada).

Marqués.—¡Ay! ¡el infeliz ha perdido la cabeza!

Bellini .—Si... (Carcajada). ¡Ya huye a mi furor!... (Carcajada), ¡ya suelta la tórtola que me arrevata!... (Carcajada. Se queda en silencio, y como si estuviera viendo una visión).

Marqués.—¡Bellini! ¡María ecsiste! recuerda, ¡para que veas a tu María!

Bellini .—¡María ecsiste!... ¡Ah!... ¡María ecsiste!... ¡a esta voz salto vivo de mi sepulcro! (Recuperando la razón). ¡Me late el corazón! (Mostrando el pecho). Aquí hay una cosa que me sofoca. Marqués, yo quiero llorar.

Marqués.—(Abrazándole). Descansa tu cabeza sobre mi pecho, llora y sosiégate, amigo mío. (Bellini llora a mares). Así, llora, llora, ¡que placer!

Bellini .—¿Y por qué lloro tanto, si María vive? (Se oye una voz que sale del fondo de la capilla).

Voz .—¡Infortunado!

Bellini .—¡Esa voz!...

Voz .—¡María no ecsiste! (Se descorre la cortina que cubre la puerta del centro del fondo: se descubre el cadáver de María sobre su tumba: una pira arde delante y Ana vestida de riguroso luto está al lado de la tumba).

Bellini .—¡Ay de mí!... ¡ay de mí!...

Ana .—¡Espiró pronunciando vuestro nombre!, espiró, diciendo: ¡Muero amándote!

Bellini .—¡Socorredme! (Partiendo a abrazar el cadáver). ¡Oh!!! ¡So... co... rred... me! (Cae muerto).

1867

ANONIMO

La primera mujer guayaquileña y por lo tanto, la primera dama ecuatoriana quien entrega su emoción literaria al teatro, permanece escondida en el anónimo. Su obra fue representada en este año en el Teatro "Olmedo" de su ciudad natal. La pieza llevaba por título: "Sentencia contra sí Mismo", tal vez una tragedia con uno de aquellos argumentos tan en boga en esas épocas.

1872

JUAN MONTALVO



Este escritor por mil títulos eminente, incursionó en varios géneros de la literatura. Polemista de alta expresión, ensayista y crítico de primer orden, dejó también a su alma brillante, fogosa de nobles reivindicaciones espirituales, fluir en el camino del relato y del drama. Su exuberante verbosidad, el tropel imbatible de sus fustigadoras ideas, no fueron óbice para que en sus obras teatrales pusiera el fuego de su alma. Su condición de infatigable luchador no podía aceptar el congraciarse con un públi-

co adocenado, por ello jamás ideó en sus piezas una trama romántica, en el concepto de amorío, sino al contrario, embebido de su ardiente vocación hacia la denuncia, escribió un teatro de impacto, violento como el fuego de su inteligencia, tratando de hacer triunfar la virtud sobre el vicio, aunque para ello tuviera que recurrir a argumentos empapados de profundo dramatismo.

No podía Juan Montalvo crear un teatro de serena intención. Vivía en el destierro de Ipiales y su alma de por sí intolerante, jamás podía ponerse a tono con argumentos clásicos. Revolvía su sangre una patria entregada a manos de tiranuelos y a ellos se dedicó a combatirlos, sin menoscabar un ápice de su talento para zaherirles, mostrando la llaga para mantenerla viva.

Sus tragedias, porque éste es el término que les corresponde, son una exhibición de casos amargos. Ya lo señala el doctor Roberto Agramonte, autor de un estudio psicopatológico sobre Gabriel García Moreno, en el prólogo de: "El Libro de las Pasiones": "Montalvo buscó, analizó y profundizó temperamentos enfermos para darles vida en sus obras teatrales, sin escatimar recursos para mostrar hasta la saciedad la maldad enferma en el alma humana". Esto, que a simple vista parece extraño, tiene en el fondo una razón: distinguir en maravilloso contraste el espíritu bueno de ciertos personajes, frente a la abyecta contextura moral de los otros. Montalvo no es por tanto negativo en su intención, al contrario pretende en sus dramas resaltar las virtudes de los hombres piadosos, siempre simbolizadas en sacerdotes, desvirtuando en esa forma todo cuanto hasta entonces la gente creía de él: un anticlerical.

Montalvo se muestra en sus obras de teatro, apasionado por el buen nombre de los sacerdotes justos, tratando en todo momento de realzarlos, porque Montalvo es en el fondo un enamorado de la virtud.

Según Roberto Andrade, Montalvo escribió siete obras de teatro, de las cuales se conocen cinco. Isaac J. Barrera nos habla de: "La Beata", obra no publicada, y según él, la única que mereció estrenarse, aunque este estreno realizado en la ciudad de Quito, llevó la firma de un periodista extranjero de la época. ¿Hasta dónde es esto verdad? En el mismo volumen: "El Libro de las Pasiones", Roberto Andrade nos dice cómo Montalvo puso en escena en Guayaquil dos obras, se ignora cuáles, que no merecieron una crítica alentadora del periodismo porteño. Más tarde, en el decenio del año treinta, la Compañía Dramática Nacional estrenó en el Teatro "Sucre": "La Leprosa".

Hasta nosotros solamente han llegado las cinco obras publicadas en el tomo editado en La Habana y a las cuales vamos a referirnos. Las escribió en Ipiales, Colombia, durante su destierro. Tuvo el acierto de consignar la fecha de terminación de cada una de ellas y podemos seguir en orden cronológico su desarrollo. Por estos datos creemos a "La Leprosa" su primer drama, pero Roberto Andrade asegura fue "Jara". Las dos piezas las escribe en el año 1872 y solamente la primera tiene fecha precisa: 6 de abril, mientras en la segunda señala simplemente el mes de julio. Sin embargo, en el volumen tantas veces mencionado, "La Leprosa" es la obra a la cual se le da primacía. Cuenta Roberto Andrade que en la hacienda "Pucará", de la provincia del Carchi, cuando marchaba Montalvo a Ipiales a uno de sus destierros, fue él mismo quien le sugirió el nombre que debía darse a la obra teatral en

conjunto: "Libro de las Pasiones" y es con él como fue publicada más tarde en La Habana, bajo la dirección del doctor Roberto Agramonte.

Juan Montalvo al darle este título, coincide con la intención puesta en sus piezas dramáticas. En realidad son obras donde las pasiones se desbordan, simbolizadas en los personajes principales de cada una de ellas: celos, odios, crueldad, persecusión religiosa, estados anímicos desarrollados con calculada medida, como si fuesen escritos por un médico entendido en los problemas del psicoanálisis. Ese es su valor, frente a las fallas de dramaturgo, en el planteamiento y la expresión.

Roberto Andrade, el amigo íntimo de Montalvo, nos da en el prólogo del tantas veces mencionado libro, una síntesis crítica de su obra teatral: "No fueron compuestos los dramas de Montalvo para el teatro. Sólo quiso imitar a Platón y a Lucrecio, a Schiller y a Renán, y a tantos otros escritores que compusieron dramas, sin haberse acordado del teatro". Y más adelante dice: "Lo que nos sorprende es que haya lectores, entre ellos personas de mérito, que propaguen que los dramas son indignos de Montalvo. Consultad al corazón: no os detengáis en efectos de tramoya, en reglas que sólo son útiles a inteligencias mediocres".

Estas frases son la mejor crítica a los dramas de Montalvo y baste con ellas, para nosotros iniciar el estudio de sus piezas.

1) LA LEPROSA

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Nueve.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1872.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Fechada:* 6 de

abril de 1872.—*Estrenada:* En Quito.—*Año:* 193 . . .—*Compañía:* Dramática Nacional.—*Publicada:* "Libro de las Pasiones".—*Editorial:* Cultura S. A.—La Habana.—1935.

Argumento: Una virtuosa madre de familia se esmera en atender con caridad cristiana a los enfermos del Hospicio de San Lázaro, afectados de lepra. Tal vez lo hace compelida por su subconsciente, donde ronda una idea que no la desampara, el temor de contraer cualquier momento la enfermedad. En efecto, un día se siente indispuesta y ante la desesperación de su familia, los médicos diagnostican el contagio. La nueva enferma se resigna a su suerte y despidiéndose con valeroso espíritu de cada uno de sus seres queridos, es llevada al Hospicio, donde sepultará su vida para siempre.

Análisis: Argumento con todos los caracteres necesarios para producir impacto de tragedia. El estilo en el cual está escrita es de escogida elocuencia, cometiendo el error de poner en los labios de los personajes inferiores, palabras elevadas, disonantes ante el papel que representan. Hay equivocaciones en el nombre de uno de ellos, usa dos diferentes, pese a ser el mismo intérprete, lo cual demuestra la no revisión de la obra. Los diálogos en parte son declamatorios, extensos, discursivos y sentimentales. Como figuras importantes sobresalen la Leprosa y el Arzobispo, saturados de virtudes y a quienes hace resaltar de intento en el transcurso de la pieza. Intercala en medio de los diálogos poemas de tipo religioso dedicados a la Virgen, sin mayor lógica para esta inclusión. Es a no dudarlo, por el contexto y el desarrollo, los cuales dejan mucho que desear, la primera obra dramática de Montalvo, llena

de defectos, pero escrita con intención moral. Esto le salva en parte de ser considerada una pieza de mediocre valor.

2) JARA

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Ocho.—*Acción:* En Ibarra.—*Epoca:* 1872.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Fechada:* Junio de 1872.—*Publicada:* "Libro de las Pasiones".—*Editorial:* Cultura S. A.—La Habana.—1935.

Argumento: Jara es un hombre que ha recibido una injuria de su vecino Ruales y jura vengarse de él, asesinándole. No mellan su determinación ni las súplicas de su esposa, ni los lamentos conmovedores de sus tiernos hijos, ni los consejos del Vicario de Imbabura. Su resolución es como la roca y la idea fija de venganza, su única meta. Al final consigue su propósito y su triunfo es como un alarido salvaje de la especie humana.

Análisis: El personaje central es el mejor tratado en esta obra. La pasión que le domina mantiene en suspenso al lector, hasta la consumación de la tragedia. Las virtudes del Vicario contrastan frente a Jara, dándole toques de exaltación, más aún cuando condena los exorcismos, las brujerías y supersticiones de los cuales llega a burlarse, como inventos de la ignorancia. Hay instantes donde los personajes son tratados con ingenuidad y simpleza, tanto en el diálogo como en la acción. Los parlamentos son extensos, sin agilidad teatral, casi siempre en plan sentencioso y a veces, por extremado razonamiento, se vuelven líricos. Los personajes, salvo por su papel, no se diferencian en el estilo del

diálogo, frondoso en conceptos, elevado y grandilocuente. La acción en general es lenta pese a la tesis planteada. A nuestro entender es un estudio psicológico del alma de un hombre atormentado por la venganza, con un deseo desbocado de ponerla en marcha.

Igual que en su primera obra, Juan Montalvo emplea su vena poética con estrofas cantadas por los hijos pequeños de Jara, escenas fuera de la realidad, acopladas para dar a la tragedia más fuerza dramática.

Para conocimiento de esta versificación, extraña en las obras de Montalvo, transcribimos parte de ella:

Primera Voz.—Cuando oscuras las nubes
encapotan el cielo
y oscurecen el suelo
gravitando sobre él;
¿qué piensas que sucede
allá en el alto abismo?
¿Su grandioso mutismo
no da algo que temer?

Segunda Voz.—Pienso que al ver airado
a Dios omnipotente
naturaleza siente
un profundo pavor;
a su cólera santa
se turba y se recoge;
a la humildad se acoge;
toda ella es temor.

Estas y otras canciones religiosas, las entonan niños de corta edad, improvisándolas en ese momento, según las palabras del Vicario, el cual sigue atentamente desde una pieza contigua el desarrollo de la acción. Se nota la ingenuidad del autor, quien ha busca-

do un momento propicio de la obra para demostrar su sensibilidad poética, que no le da mérito alguno.

Jara, es un drama de contornos patológicos, desarrollado con toda la pasión exprimida por Montalvo en sus obras. Su final es de un realismo escalofriante, melodrama truculento, digno del gran guignol.

3) GRANJA

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Ocho.—*Acción:* En la Provincia del Azuay.—*Epoca:* 1873.—*Género:* Tragedia.—*Expresión:* En prosa.—*Fechada:* 20 de mayo de 1873.—*Publicada:* "Libro de las Pasiones".—*Editorial:* Cultura S. A.—La Habana.—1935.

Argumento: Granja es un hombre atormentado por los celos. Lleva su esposa a la hacienda donde la mantiene alejada de sus familiares, de todo trato extraño, porque sabe hay un hombre quien corteja a su mujer. Pero su esposa es inocente de culpa. Sin embargo Granja mantiene su idea fija, aferrado a sus celos. Valido de hombres incondicionales a él, asesina a su cuñado, sin saberlo, quien desde unas lomas cercanas a la casa de hacienda, se hacía presente en forma misteriosa en su empeño por liberar a su hermana de esta tremenda opresión. Granja le confunde con el supuesto amante, pero ni este crimen inútil lo libera de su psicosis. Al final mata a sangre fría a su esposa.

Análisis: En el desarrollo de esta obra emplea el autor iguales recursos dramáticos que los utilizados en "Jara". Las dos piezas, gemelas en su intención, marcan un planteamiento llevado al más cruel fatalismo. Como es su costumbre, presenta un personaje religio-

so, el padre Bernardo a quien hace resaltar por sus virtudes. En igual forma dignifica a la esposa inocente, como víctima propiciatoria en un martirio laico. Los diálogos largos y sentenciosos, con pequeños retazos de agilidad, no les libra de volverlos monótonos. Nuevamente su deseo de versificación lo emplea con poesías a la Virgen, lo cual demuestra el gran sentido religioso del autor, en desacuerdo a todo cuanto se ha escrito en su contra sobre este tema. Montalvo es un creyente puro, un cristiano en el concepto justo.

"Granja", es una obra de profundas raíces psicológicas, es el enunciado de un temperamento. Su personaje adquiere tonos psiquiátricos, estudio realizado mucho antes de que se establecieran las reglas precisas de estas dolencias espirituales.

De todos los dramas de Montalvo éste tiene un fondo real, se basa en la descripción que le hiciera el médico Joaquín Vivanco, sobre un caso relatado en su libro: "Enfermedad del doctor Remigio Astudillo", personaje de la provincia del Azuay. Al principio Montalvo tituló a su obra "Morla" para luego darle el nombre con el cual hoy se la conoce.

FUNDADA EN 1620 QUITO

4) EL DESCOMULGADO

Número de Actos: Cinco.—*Número de Personajes:* Catorce.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1873.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Fechada:* 1873.—*Publicada:* "Libro de las Pasiones".—*Editorial:* Cultura S. A.—La Habana.—1935.

Argumento: La obra sintetiza la historia de un hombre proscrito por la Iglesia, por las sospechosas apariencias como desarrolla su vida. El poder del clero

le obliga a excluirse en la soledad y la sociedad en la cual transcurre, le aísla aún más de su seno, anatematizándolo de irreligioso. Dos hermanas se han enamorado de él y el conflicto se establece alrededor de estos amores. Una de ellas ha sido burlada por el amante y cuando el protagonista desea corregir su falta, el destino juega su rol. La tragedia se instala con la muerte de ella y la excomunión de la Iglesia, en uso de sus atribuciones, hecha a él. Esta escena la concibe el autor, dándole un ambiente de tenebrosa solemnidad, con el canto del Dies Irae y lamentaciones de campanas.

Análisis: Roberto Andrade cree que esta obra tiene carácter autobiográfico. Perseguido Montalvo por el mal clero de la época, trató de plasmar su lucha en esta pieza, personificándose, para de ese modo defender su posición.

Teatralmente, es la mejor realizada. Los diálogos son cortos, ágiles y ligeros. Vuelve a utilizar su inspiración poética en versos flojos, sin valor. Sus personajes femeninos, clave del drama, discurren contra los abusos de la excomunión con demasiada profundidad. Comete el mismo error de sus obras anteriores al no hacer el distingo en los parlamentos, entre las personas cultas y las de relleno. Los criados son tan elocuentes como el padre Guardián de San Francisco, el religioso imprescindible, con los mismos caracteres de bondad, mansedumbre y excelsas virtudes.

Acude a efectos teatrales por la primera vez, como aquel doblar de campanas cuando el clérigo llega a la puerta del personaje principal, a leerle el acta de excomunión, o cuando en medio del diálogo de las dos amigas sobre el arrepentimiento, un coro lejano entona el terrible: "Dies irae, dies illa . . ."

Es un drama de pasiones amorosas, salpicado de filosofía humana, de un personaje que, por el hecho de no acercarse a los sacramentos, no deja de sentir a Dios.

5) EL DICTADOR

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Nueve.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1873.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Fechada:* 7 de agosto de 1873.—*Publicada:* "Libro de las Pasiones".—*Editorial:* Cultura S. A.—*La Habana.*—1935.

Argumento: Montalvo traza el episodio histórico de la muerte de la primera esposa de García Moreno, comenzando de este modo el drama. La tragedia se establece cuando muerta la mujer, su sobrina se casa inmediatamente con Maunero. Este hecho escandaliza al Obispo y a la Abadesa, hermanos de la primera esposa, y al Nuncio Apostólico. Increpado Maunero por sus acciones, sale a la calle y provoca una asonada política por la cual se proclama una vez más Dictador. Atropella con la soldadesca al Obispo, a la Abadesa y al Nuncio, mientras Arabela, la desposada, llega a saber que Maunero era su padre, lo cual le ocasiona un ataque al corazón y le lleva a la muerte. Al final el pueblo se levanta contra la tiranía, ataca a la soldadesca y asesina al Dictador, siendo su cuerpo exhibido como escarnio, en lo alto de una torre.

Análisis: Esta es la obra más floja del teatro de Montalvo. Drama escrito con visos de predestinación, algo de verdad, no logró teatralmente una lógica aceptable. Hay errores en la ubicación de los sitios cuya acción se desarrolla en la ciudad de Quito. Los diálo-

gos como siempre, extensos, discursivos, donde los personajes desfogan el odio que el autor quería verter sobre la figura central. Resalta de verdad, con gran carácter, la personalidad de Maunero, al cual lo representa con la maestría de quien conoció al hombre transcrito y su condición humana: sus recursos sin escrúpulos para la consecución de sus fines, su testarudez, el lombrosiano placer ante el dolor y la muerte. En el diálogo entre el Obispo, el Nuncio y Sor María, se perfila esta última personalidad, aunque su presencia es sumamente fugaz.

El "Dictador" es el último drama conocido de Montalvo y el último aparentemente escrito en Ipiales. Su fin era claro, atacar una vez más a su acérrimo enemigo político, Gabriel García Moreno, a quien le da el nombre de Maunero. Desterrado por el Presidente, su odio lo plasmó en esta obra, que si bien tiene ciertos toques de realidad, presenta mucha fantasía. En ella, Juan Montalvo anhela la muerte de su enemigo y la presiente como él deseaba que fuese, a manos de un pueblo fatigado de su gobierno. La historia casi copia exactamente su intención: Montalvo firmó su pieza el 7 de agosto de 1873 y García Moreno moría asesinado por un grupo de políticos, el 6 de agosto de 1875, dos años menos un día más tarde de aquella fecha.

Transcripciones:

Ultima Escena del Cuarto Acto de "La Leprosa"

Secretario .—Señor Arzobispo, ¡la casa está rodeada de soldados! (Doña Librada lanza un grito y quiere vo-

lar afuera: le falta el uso de sus miembros y queda desesperándose en su asiento).

Arzobispo .—Es una escolta. (Sale de prisa).

Arturina .—Deseo que se funde una limosna semanal a los ciegos pobres: lo que mi marido me ha dado para mis alfileres puede bastar para la manutención de veinte o treinta personas humildes que se contentan con un pan. La comida mensual del Lazareto que continúe, tanto más cuanto que yo participaré de la caridad de mi madre y mi marido.

Arzobispo .—Comerás de limosna el pan de tu casa: esta partición de miseria con los desgraciados es humildad refinada, cuyo precio no alcanzas a ver tú misma. Dios sí ve todos los pormenores de la virtud.

Arturina .—Son impulsos de mi naturaleza, señor; no es virtud. Deseo también hacer un servicio particular ahora que me voy; un favor, si así se llama. El novio de Rosalía no se ha atrevido a casarse aún, por falta de medios seguros de subsistencia. Vuestra Ilustrísima sabe cuán merecedor es el pobre Liborio, y cuán fiel le fue su padre al mío. Quiero dar a la predilecta de mis ahijados una dote de cuatro mil pesos, no tanto en pago de sus servicios cuanto en premio de sus virtudes: honesta, diligente, piadosa, todo es la muchacha, y mi ruina va a causarle pesadumbre mortal.

Arzobispo .—No puedes hacerme encargo más sagrado ni más a mi gusto: dar de comer al hambriento es obligación de todos; recompensar el mérito y poner en cobro la virtud es obra de misericordia sublime, acierto de los que suelen usar la inteligencia del corazón.

Arturina .—Siempre he pensado que en el corazón había una cierta inteligencia; pero yo no me hubiera atrevido a usar del modo de decir de vuestra Señoría Ilustrísima, porque no hubiera podido explicar esa idea.

Arzobispo .—Inteligencia del corazón es aquel discernimiento de la sensibilidad que nos hace fijar nuestra afección en las personas y las cosas más delicadas. Este es tu día, mujer; las puertas del cielo se te abren de par en par; la caridad es la gran puerta de la gloria. ¿Qué mayor consuelo para mí que ver estos puros y santos cuidados que te ocupan? Dios ha querido enviarte el azote que nos lastima a todos, a fin de que veamos cuánto vale la paciencia y cuán hermosas formas puede tomar la virtud. Camaleón divino, según como recibe la luz, la virtud se reviste de mil colores, todos puros, suaves, amables a la vista. Durante la prosperidad, cuando la salud daba en ti un fruto de alegría, tus obras eran brillantes, aun las que iban encaminadas al socorro de tus hermanos; ahora, en la humildad de la desgracia irremediable, todo en ti trasciende a bienaventuranza.

Arturina .—Para ganarla, señor, desde niña hubiera yo aceptado el mal que me obliga a ser buena.

Arzobispo .—No tenías necesidad de eso para hacerlo. Ahora se me ocurre una cosa, y es que la diligencia de Fidelio no sea eficaz: quizá mi voz tenga algún peso y obtengamos con mi presencia lo que deseamos .Voy en persona a la Prefectura; no puedes, no puedes irte mañana. En saliendo te mando a tu madre; harta soledad te espera; vela en los últimos instantes. (Sale, Arturina permanece en profundo silencio hasta cuando entra su ma-

dre. Esta se le tira al cuello gimiendo tiernamente).

Librada .—Hija, hija de mi alma, no lloro de desesperación: consolada, no estoy, ni puedo estarlo; conforme con la voluntad de Dios, sí. Cosolada también; porque esta sensación como de alegría que siento profunda y secretamente es un bien, un grande bien. Te veo tan animosa, tan luminosa en el abismo a que hemos sido arrojadas por la Providencia, que yo también me siento grande y fuerte. Nuestros padecimientos y amarguras serán de cuatro días; la recompensa, no tiene fin. Te vas, nos separamos de cuerpo; nuestros corazones estarán estrechamente unidos, y una muralla no puede separar nuestras almas.

Arturina .—Amor de madre, amor de hija puede más que la luz; rompe las paredes, sale afuera; rompe las puertas, pasa adentro. La tumba misma no le puede sino a la larga.

Librada .—Aun en lo material nuestra separación no es absoluta: iré todos los días a verte en la ventana; ¿no hay una ventana que mira a la casa de locos cuya entrada es libre? Iré a ponerme allí, permaneceré largas horas, conversaremos, oraremos juntas, rezaremos y pediremos a Dios por todos. Yo te he de enviar la comida; con mis manos la he de hacer; tú sabes si soy hacendosa.

Arturina .—No, mamita; es preciso que yo me haga a todo: comeré de la comida del Lazareto, ni me sería posible distinguirme en eso. Cuando algo me envíe, procuraré que alcance para todos. El regalo mensual que hemos hecho a los enfermos, ese sí no lo interrumpa; lo mismo que el pan de los lu-

nes y la leche de los jueves. Pero sola usted: ¡quién sabe qué carga le dejo!

Librada .—¿Sola con tantas criaturas? Déjame cuidarte, segura de que todo lo que hago por ti y para ti es un placer para tu madre. Llevarás el crucifijo de marfil, Nuestra Señora de los Dolores y el Niño; déjame el Cristo napolitano y la Virgen de la Candelaria; al pie de ellos me voy a descargar de todas mis congojas; ellos saben el secreto de mis penas.

Arturina .—Qué quieren; pero su San Sebastián me ha de dar. ¿Sabía usted que ya me iba?

Librada .—No lo había de saber: me lo dijo el Comisario al salir de aquí; hombre imprudente. Preciso era que me encontrara en el corredor.

Arturina .—Pues ya que usted también recibe la bendición del cielo, porque bendición del cielo es la fortaleza en los trabajos, le diré mis reflexiones, que no dejan de ser tristes. Me parece cosa dura esto de ser una persona el espanto de sus semejantes: no perseguir a nadie, y huir todos de ella; no haber cometido crimen, delito ni infamia, y privarle todos de su amistad; quitarle hasta el habla, querer a muchos, sentir un vivo apego al género humano, y no inspirar sino miedo y disgusto. Desde que estoy declarada enemiga de él, siento redoblarse mi sensibilidad a los quienes amo, amo como loca, a los quienes quiero, es con vehemencia; y ni los indiferentes se escapan de mi cariño: será porque voy a perderlos, porque para mí ya no hay ni semejantes.

Librada .—Pero hay madre, hija de mi alma, y esto vale por todos. Opón a los sinsabores del mundo los arbitrios del cielo; piensa en él más que en la tie-

rra. Te proporcionaremos todo lo necesario para que levantes un altarito en tu aposento: ya tienes un crucifijo, la Virgen de los Dolores y el Niño Dios: pídeme las otras efigies de tu devoción; yo te las proporciono. Ora cuanto puedas, reza los buenos libros. En la ciudad, en la calle no pienses sino para acordarte de nosotros: tú eres ya profesa del Cielo. Yo he de ir cada día, como te digo; he de llevar a los niños, te he de dar este consuelo.

Arturina .—No, mamita, todos los días no vaya; ese ejercicio puede causarle enfermedad y además, sería mala costumbre para mí, porque el día que usted me faltase, a la muerte me pondría. Los jueves y los domingos, esto será sobrada felicidad para una desdichada como yo. ¿Y sus deberes, señora? Ahora usted queda de madre de todos: contemple a mi marido, vele sobre mis hijos. Temo por Fidelio: procure usted infundirle valor, enséñele la conformidad.

Librada .—Es cosa mía; descansa en el cariño que te profeso y en lo sagrado que para mí son tus empeños. ¿Podrás llevar a Froila? No sé si dejen entrar perros; tendrías a lo menos esa compañera que duerma al pie de tu cama. Si no le llevas se muere; ¡qué pasión te tiene la perrita!

Arturina .—¿A los animales no les da este mal? Si no hay peligro de que enferme, la llevaré. Mi pobre doguita... Aun cuando no fuera si no por ser regalo de Fidelio, la llevaría. ¿Se acuerda usted cómo me la trajo él mismo desde Ibarra? ¡Ay, mi marido, cuán bueno ha sido! Si en mí estuviera, a él, a él, me lo llevara en el pecho. ¿Dónde quedaron los niños?

Librada .—Deja, si ha sido un bregar por encontrarse aquí: trabajo me ha costado el separarlos.

Arturina .—Se acabaron para mí sus abracitos, sus caricias; ni verlos debo ya, porque no quiero dejar en sus venas la ponzoña de mi sangre. Tenga cuidado de que no entren ahora, mamita, y aún convendría mandarlos al Palacio del Arzobispo: allá se han de entretener con los negritos, en la pajarera y las otras cosas que tanto les gusta en casa del tío. Si los viera sin poderme contener, los estrechara contra mi corazón. Verlos, no es posible; irme sin verlos... ¡imposible! (Se abre con ímpetu la puerta; los niños se precipitan adentro. Echa su madre un grito y los recibe en sus brazos).

Librada .—(Bregando por levantarse). ¡Benigno, doctor Benigno, deme la mano, ayúdeme! No acierto a ponerme de pie, estoy desmadejada. Le llevan a mi hija, ¡socorro!

Secretario .—El señor Obispo lo impedirá, no la llevarán, no pueden llevarla en su presencia. ¿Ya puede usted andar? Salgamos.

Librada .—¿Qué es lo que ha sucedido? No hallo el uso de los miembros. Mi hija, mi hija, ¡socorro! (Los niños lloran a gritos, se tiran adentro).

Flavio .—¡Mamá!, soldados en la puerta.

Luz .—¡Hombres con gorra han subido!

Librada .—¡Vaya usted, Benigno! que no la lleven. Prometa que yo iré a dejarla mañana, ahora mismo. (Entra el Arzobispo a paso lento). ¿Se fueron?

Arzobispo .—La llevaron.

Ultima Escena del Cuarto Acto de "El Dictador"

Basilio .—¿No estuvo aquí el señor Maunero?

Sor María .—¿Cuándo? Aquí no ha estado.

Basilio .—Hará cosa de media hora. Entró, y a la vuelta de quince minutos, volvió a salir, como uno que acaba de hacer una muerte. ¡Qué cara... qué paso! A la hora ésta anda entendiendo en cosas muy graves, señora y vuesas mercedes muy como quienes nada tienen que temer. Acaba de entrar mi hijo todo alborotado: dice que en la ciudad reina un silencio terrible; que de los cuarteles están saliendo mudos los batallones y se ponen en ordenación de batalla por los lugares adyacentes; que el pueblo se arremolina por las esquinas, y de entre él salen, de vez en cuando, las voces de "¡abajo el dictador! ¡muera el tirano!"

Sor María .—¡Dios de los cielos! Asaltó de nuevo el Mando.

Basilio .—A carrera larga, nadie escapa, madre. Llegado es el fin de este perverso, cumplido el término de sus iniquidades. Si aquí nos coge, por de pronto, ¡de Dios nos venga el auxilio! a todos nos degüella. ¡Quién le levanta el gallo!... Ese tiene echada el alma atrás, desde la cuna. Dios consiente, mas no para siempre: puede ser que hoy pierda los tragaderos. Muerto el perro, muerta la rabia. ¿Quién da ese grito allá?

Sor María .—¡Arabela! ¡Piedad Señor! ¿Qué más sucede? (Salen con aire lúgubre el Nuncio y el Obispo).

Mons. Tuca.—Humillémonos a sus inescrutables designios: las obras de su santa voluntad son las que nos convienen. Si no es una nueva accesión de catalepsia, la señora ha pasado a mejor vida. En vano

hemos estado ahí un rato a observar si respiraba, a llamarla: ahora parece muerta en realidad.

Rimbaldo .—Se enfría el cuerpo: no hace mucho que ha expirado.

Sor María .—¡Poder del Cielo!... Rimbaldo, mira qué tiene: una puñalada, un golpe horrible...

Mons. Tuca.—El golpe del destino: ese nos lo descarga el brazo de Dios, y es irresistible.

Basilio .—¡La mató!... El, él fue. En la cara llevaba el homicidio, su paso era de fuga.

Rimbaldo .—¿Quién? ¿Qué?

Basilio .—Maunero.

Sor María .—Ha entrado, ha salido... ¿Dónde estuvo?

(El Nuncio y el Obispo se precipitan al cuarto del cadáver).

Sor María .—Le viste subir y no le seguiste, bárbaro.

Basilio .—Pues, ¿qué había yo de pensar sino que venía entre vuesas mercedes, que aquí estaba? Ni su aspecto de demonio cuando salía me infundió sospecha ninguna a ese respecto; y si mi hijo no viene con sus noticias, no subo tampoco. Se metió, sin duda, por la puerta de atrás; la ahogó.

Sor María .—¡No te vayas, Basilio! No me dejes. Me muero de miedo.

Basilio .—Voy a ver, madre, qué ha hecho el malvado.

Sor María .—Ya saldrán; ya salen.

Mons. Tuca.—¡Crimen inaudito! Ahora, señor Rimbaldo, no sólo consiento, pero os aconsejo, os obligo apresentaros a la justicia. El cuerpo del delito está ahí; él, sólo él puede haber perpetrado acción semejante.

Rimbaldo .—¡La estrangulé! Cinco dedos enormes, cual barras de hierro, están impresos en su garganta. Prefirió ese modo de matarla, por evitar el ruido.

Sor María .—¡Dios de bondad! ¡Dios de piedad!

Basilio .—El modo como salió... Parecía ir cargando en la boca el alma de la señora.

Mons. Tuca.—Si no tenéis fe en los tribunales de justicia, señor Rimbaldo, hacéosla por vos mismo, y con una sola diligencia habréis castigado un crimen y libertado un pueblo. Presentadle el cuerpo de vuestra hermana, cual otro Junio Bruto; y la atrocidad del hecho unido al aborrecimiento inveterado que se tiene al monstruo, obrará por la satisfacción y la libertad de todos. Un cadáver es a veces la cruz que redime a una vasta porción de hombres: Lucrecia es elocuente.

Rimbaldo .—Todo, monseñor, todo. Contra Nerón no hay cosa que no sea justa y plausible.

Sor María .—¡Ya es tarde!

Basilio .—Ya es tarde, Señor Ilustrísimo.

Rimbaldo .—¿Cómo?

Basilio .—Ya es tarde.

Sor María .—Ha apoyado un crimen con otro: se alzó con el Poder.

Rimbaldo .—¿Cómo lo sabéis?

Basilio .—Revolución, Señor Ilustrísimo.

Mons. Tuca.—Allá se oye una trapa trapa. Basilio, mira qué es. (Sale Basilio).

Sor María .—Rimbaldo, por Dios, ponte en salvo. Si te cogen, te matan, sin duda.

Mons. Tuca.—Mirad por vos, señor Obispo. Vuestro carácter sacerdotal no os garantiza contra la venganza y el furor de ese caníbal.

Basilio .—¡Gente armada! ¡Soldados en la casa! Ya suben...

Sor María .—Rimbaldo, huye. Basilio, cierra.

Centurión .—Monseñor, dispense. De orden de Su Excelencia el dictador...

Mons. Tuca.—Mirad, señor oficial, que las habéis con sacerdotes de alta jerarquía. Nadie viola así la habitación de un Obispo, encontrándose en ella un Delegado apostólico. ¡Volveos!

Centurión .—El soldado sabe su deber. Tengo orden de aprehenderle corporalmente, si el señor Obispo resistiere.

Rimbaldo .—¿Echarme mano, impío? ¿Y la corona? ¿Y la mitra?

Centurión .—La espada sobre todo. ¡Eh de la guardia! (Se presenta un piquete de soldados). Su Eminencia monseñor Tuca, Nuncio de su santidad apostólica, tiene extendidos sus pasaportes, y saldrá de esta capital dentro de doce horas, de su bella gracia, so pena de llevar escolta. Su reverenda madre, Abadesa de la Trinidad, se vuelve a su convento, sobre la marcha, si no prefiere la casa de reclusas. Su Ilustrísima el señor Rimbaldo, Obispo de Sidonia, se viene conmigo.

Rimbaldo .—Si me tocas, atrevido, habrás de matarme, y ten en cuenta con la de Dios. Yo voy por mis pasos. (Salen el Obispo y la guardia).

Sor María .—¡Rimbaldo, hermano de mi alma! Monseñor, ¿qué es de Arabela, dónde está?

Mons. Tuca.—La impresión que experimentó al hallar muerta a su tía, fue horrible: se dejó caer en un sillón: ahí debe de estar.

Sor María .—Monseñor, por caridad, mire por ella: ¡Pobre niña! Yo no puedo... ¡Basilio, sigue tras mi hermano, ve qué hacen de él! ¡Dios misericordioso! (Salen el Nuncio por la una, Basilio por la otra puerta).Mi hermano asesinado probablemente, o por lo menos, echado a las selvas del Napo, a entre los salvajes y las fieras; Su Eminencia au-

sente dentro de doce horas; yo postrada, insultada, dentro de poco quién sabe si arrastrada a una casa infame, y el cadáver allí.

Mons. Tuca.—(Saliendo del cuarto contiguo). El instante era el más adecuado. Si a una mortal le fuera dable subir al cielo, en cuerpo y alma, antes del día del juicio, esta niña fuera la segunda privilegiada. Arrepentimiento más sincero, dolor más santo, difícil sería ver entre los ángeles, si estos fueran capaces de pecar. Madre, Arabela ha muerto, ha muerto también: allí tenemos dos cadáveres. Una grande sorpresa, que trae una grande pesadumbre, quita la vida, y no es maravilla; casos de éstos suceden a menudo. Su Santidad Nicolás V murió súbitamente de una mala noticia; lo propio le sucedió al Papa Benedicto; murió de dolor, como el rayo al saber la pérdida de Jerusalén. Los que vivimos todavía, opongamos la fuerza de la resignación a los decretos de la Providencia, y frente serena a las persecuciones de los hombres.

Sor María .—Monseñor, matan a mi hermano.

Mons. Tuca.—No le matarán. El cegará a los esbirros, cual otro Eliseo; y cuando les tenga en lugar donde no puedan ofenderle, se dirigirá a Dios, diciendo: "Señor, abre los ojos a estos miserables, para que vean dónde están".

Sor María .—Repiques de campanas... El impío celebra su triunfo con los instrumentos de la Iglesia: les obliga a las campanas a festejar sus iniquidades.

Mons. Tuca.—No puede ser: ese repique general en todos los templos, parece más una demostración popular. ¡Cuánto que Dios ha extendido irritado el brazo sobre sus enemigos!... Si me fuera dable el sa-

lir! ¡Si mi carácter no me lo estorbase! ... ¡Basilio!

Basilio .—¡Se levantó el pueblo, Monseñor, como un mar embravecido; cayó sobre caudillos y satélites, sobre dictador y verdugos!

Sor María .—¡Y mi hermano! ¿Dónde está mi hermano?

Mons. Tuca.—¿Qué es del Obispo?

Basilio .—Le arrancaron de manos de los esbirros, mataron a todos. La multitud le aclama.

Sor María .—Aquí está ¡Rimbaldo! ...

Rimbaldo .—El cielo obró por nosotros: nadie resiste el brazo de Dios. La ciudad es un mar de sangre, monseñor. Trabajo me ha costado el sustraerme al pueblo victorioso: querían hacerme su caudillo. La flor de los ciudadanos había sido muerta por los sayones de Maunero; el pueblo a su vez, les ha escarmentado, les ha degollado a puñal por centenares. Las calles cuajadas de cadáveres: sólo uno sobresale, y está en lo alto, colgado en una torre, prevaleciendo hasta en la muerte.

Mons. Tuca.—¿Y éste quién es?

Rimbaldo .—El Dictador.

Mons. Tuca.—¡Dios es Dios! Su justicia se hace esperar a las veces, porque así conviene a sus designios; pero obra al fin terriblemente sobre los grandes criminales.

Síntesis: Ya hemos expresado que Juan Montalvo no fue un dramaturgo en el sentido justo del término. Si hizo teatro fue para dar salida a su espíritu, buscando el diálogo como medio más ágil de eversión. Por ello quedan disculpados sus defectos, tanto de orden técnico como de valoración dramática. En efecto, sus obras padecen de muchas fallas: salida y entrada

de personajes a escena sin causa alguna, caprichosos nombres para sus intérpretes, asignándole a uno de ellos dos al mismo tiempo, lo cual confunde a quien no lea con pausa el desarrollo del drama mencionado.

En general, su estilo es la tragedia, el impacto violento, duro, estremecedor, con el fin preconcebido de dejar una huella imborrable en quien presencie o lea su obra.

En la pieza "El Dictador" Maunero casi es Moreno, tratando de identificarlo con el presidente a quien tando odió. En el tiempo en el cual fue escrita, el Nuncio Apostólico se llamaba Tavani.

Teatro lleno de defectos y virtudes, simple y profundo, filosófico, religioso, moral, político y atrabiliario, su sentido de drama intenso salta toda otra intención o la incrementa para reforzar la tesis planteada. Tiene el mérito de colocar el desarrollo en el ambiente nacional, trazar sus costumbres, citar lugares nativos, con actuación de personajes brotados o no de su fantasía, pero corpóreos. Virtudes éstas que valorizan la buena intención de Montalvo, el deseo de dar más vivencia a sus obras.

El estilo tiende al discurso, la explicación, el razonamiento en proclama, rasando a todos sus intérpretes sin distingos de cultura ni clase social. En la elaboración del plan carece de técnica. Se satura de defectos comprensibles, para quien de golpe, llevado por su emoción y su capacidad de diálogo, decide estructurar una obra dramática. No podemos descartar los méritos intrínsecos de sus piezas teatrales, todas matizadas de emoción, talento y fuerza expositiva, pero ello mismo absorbe los otros matices fundamentales, para crear la obra justa y planificada.

Sus argumentos se resuelven por el camino más fácil, la tragedia, sin contemplaciones, desembocando en ella sin preparación de escenas, casi en forma explosiva, lo cual presupone el fin temático prestablecido.

Sin mayores conocimientos de la personalidad humana, con sentido intuitivo, va perfilando el alma de sus protagonistas principales. Expone en esta forma las neurosis como lo hace el psicoanálisis, sólo a base de observación de la gente, y esto constituye un mérito.

Todo ello nos hace descartar la simple definición de un teatro defectuoso y pueril y al mismo tiempo comprender su deseo de acentuar en él, virtudes morales sobresalientes, como fin esencial de su intención.

ANONIMO

¿Escribió don Juan Montalvo, según lo supone Isaac J. Barrera, el drama titulado: "La Beata"? No podemos dar un dato preciso sobre ello. Sabemos sí, que esta obra fue representada en Quito, bajo la rúbrica de un autor extranjero, periodista de profesión, a quien tampoco hemos logrado identificar. Parece en realidad, que este personaje fue el verdadero creador de la pieza, según un estudio aparecido en una Revista Literaria del segundo decenio del presente siglo.

Para don Roberto Andrade, "si no se equivoca", como lo asegura, los dramas de Montalvo fueron siete, entre los cuales suele incluirse "La Beata". Descartado este último, como parece lo probable, nos faltaría conocer el restante, definitivamente perdido.

Por todos estos datos, creemos más acertado, atribuir a un autor ignorado la creación de "La Beata", drama de tipo indudablemente costumbrista, difícil de ser localizado.

1873

ANONIMO

Un escritor guayaquileño escondió su nombre en el anónimo, para estrenar la pieza: "A los cuatro meses de Casados", obra representada en el Teatro "Olmedo" de su ciudad, por la Compañía Duclós que hacía su temporada en el puerto. En las charlas y corrillos, se conocía el nombre del autor identificándolo bien. Desgraciadamente no podemos referirnos a esta obra, por no haberla encontrado.

1876

JULIO MATOVELLE



Entre otros escritos literarios e históricos de la época, el padre Julio Matovelle, de origen cuencano, compuso una tragedia, como él la llama: "Un Drama en las Catacumbas", basada en la impresión producida por la lectura de la novela "Fabiola", de renombre universal. La vida de los primeros mártires cristianos le llevaron a esta realización. De argumento y lugar exóticos, tiene úni-

camente el valor de haber contribuído entre los primeros, al despertar de la inquietud teatral ecuatoriana. Escrita en verso, estrenada y publicada en su ciudad natal, representa la primera pieza de un escritor cuencano en el camino escénico.

UN DRAMA EN LAS CATACUMBAS

Número de Actos: Cinco.—*Número de Personajes:* Ocho, más niños y pueblo.—*Acción:* En Roma.—*Epoca:* Imperio de Dioclesiano.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 26 de febrero de 1876.—*Lugar:* En Cuenca.—*Compañía:* Grupo de Aficionados.—*Publicada:* Cuenca.—*Editorial:* Imprenta del Clero.—1877.

Argumento: Celso, joven cristiano, hijo de Venustiano, Prefecto de Roma, ha robado el cadáver de una mártir, crimen que se paga con la muerte. Venustiano sin saber de quién se trata, ha dictado la orden de entregar el raptor a las fieras. Dos soldados romanos guiados por un tercero, Torcuato, ex-cristiano, buscan en las catacumbas a Celso para capturarle. Celso en esos momentos visita la tumba de Fabia, su madre muerta, en compañía de su amigo Justino.

Posteriormente Venustiano cae por coincidencia en un abismo y rueda hasta el sitio donde reposa el cadáver de Fabia, encontrándose ahí con su hijo. Venustiano ante la tumba de aquella, declara a Celso su deseo de ser cristiano, revelación que llena de felicidad el espíritu del hijo.

Por último, los soldados romanos apresan a Celso y le entregan al circo para ser devorado por las fieras. Al final, en los funerales del mártir, bajo el nicho don-

de reposa su madre, Venustiano llora desesperado la muerte de Celso, convirtiéndose al cristianismo.

Análisis: La inspiración del autor en la novela "Fabiola" es indudable: prueba fehaciente es la personalidad de Torcuato, soldado traidor, quien cumple igual papel en la mencionada obra. Al principio esta tragedia tuvo por nombre: "San Nazario o el Cristianismo en las Catacumbas", para luego darle el título actual y con el que fue estrenada y publicada.

La pieza dramática es en sí extraña a nuestro medio, fantasía puesta en diálogo con el expreso fin de resaltar las virtudes, la fe y el ansia de martirio de los primeros cristianos. En medio de las frases, se descubre de pronto expresiones incongruentes en ciertos personajes por su falta de lógica. Por ejemplo, Torcuato, el ex-cristiano, quien odia profundamente a la nueva secta, en un momento invoca la protección de Dios, Ser a quien aborrece, cuando busca a Celso el futuro mártir para capturarlo: "que no nos divisen, ¡por Dios!"

Por lo demás, la versificación es sin esfuerzo y los parlamentos, a excepción de algunos largos y explicativos, casi monólogos, son generalmente cortos y movidos. La temática, el desarrollo, la acción y los personajes del drama, imaginarios todos, le resta valor a la pieza. Obra de catequesis teatral, algo así como al estilo de la vida de los santos, carece de atributos para catalogarla como un acierto dramático, incluída o no la temática en esta intención.

Transcripción:

Escenas Tercera y Cuarta del Segundo Acto

Torcuato.—¡Salud hermanos!
Justino .—¡Hermano!
(Se dan el abrazo de salutación).
Celso .—La salud de Dios nos venga.
Justino .—Adiós hermano. (A Torcuato).
A la misa vámonos Celso.
Torcuato.—(Dirigiéndose a Celso):
Quisiera,
Hermano, decirme: ¿dónde
De tarde vérsele puede?
Celso .—En este mismo lugar
Me estaré a la hora de sexta.
Celso y
Justino .—¡Pues adiós!
Torcuato.—Con Dios se vayan;
(Dirigiéndose a la galería de la izquierda)
¡Ea amigos, ea, ea!
Venid, hablemos, venid.
(Salen Severo y Balbino de la galería
de la izquierda).
Severo .—Y, pues, ¿cómo va la fiesta?
Balbino .—Algo se ha hecho en el negocio.
Torcuato.—Mirad, si os gané la apuesta:
Os dije que aquí estarían,
Y ha sido al pie de la letra.
Balbino .—Esto es broma, yo no pago.
Severo .—Eso fuera una torpeza;
Yo, por ¡Caco! a los ladrones
Sé romperles las cabezas.

(A Torcuato):
¿Conque vienes con embustes?

Torcuato.—Os perdono: no haya gresca.
Ya tengo a Celso en mis garras,
La esquiva fortuna es nuestra.

Severo .—Bien, ¡bien!

Balbino .—Magnífico, bien.

Severo .—Mañana hay lucha de fieras
Y hacen falta gladiadores;
Así, nos viene de perla
Tomar a Celso.

Balbino .—¡Regalo
Exquisito para hienas!
Después que anoche escuchamos,
En estas mismas cavernas,
La confesión que hizo Celso
De sus infames creencias,
Y de que él había robado
El cadáver de una necia;
Me fui corriendo al Prefecto,
A decirle que estaba hecha
La pesquisa del ladrón,
Y en mis manos su cabeza;
Eso sí, sin avisarle
Que el ladrón su mismo hijo era;
Al escuchar este aviso,
Frunció el Prefecto las cejas,
Y ordenó que el pobre reo
Fuese arrojado a las fieras.

Torcuato.—Ya que todo nos sonríe
En el curso de la empresa,
Estará bien que una cosa
Para el éxito os advierta:
Si Venustiano conoce

Que su mismo hijo es la presa,
Ha de perdonar a Celso,
Y ha de revocar su oferta
Conviene, pues que a éste su hijo
Esta tarde se le prenda,
Y le llevemos mañana
Al Circo, con una treta.
Esto se ha de hacer de modo
Que Celso entre infamias muera,
Y su padre Venustiano
Del cargo depuesto sea.
Mientras la hora de la cita,
Vamos a pasear afuera,
Escogitados los medios
Para coronar la empresa.

Severo .—Me gusta.

Balbino .—Pues, nos iremos.
(A Torcuato)
Aprobamos tus ideas.

Severo .—Esto es hecho, Maximino.
Será Prefecto a la cuenta;
Y ojalá que el pobre diablo
En el cargo se sostenga.

Torcuato.—Recordarán, mis amigos,
De la hora: la hora de sexta.

Severo .—Vamos, pues, a la Vía Apia
A jugar algunas piezas.

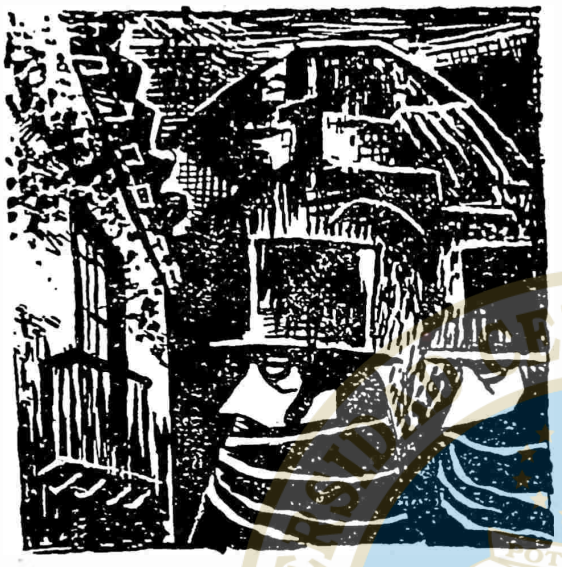
Balbino .—Vámonos.

Torcuato.—Vamos.

Severo .—Tenemos
Gran plazo para la vuelta.

1878

EMILIO ABAD



En el mes de Julio de 1878, estrena este autor su primera obra dramática titulada "La Muerte de Atahualpa", dividida en cuatro actos, en el antiguo local del Colegio Juan Bautista Vázquez. Posteriormente, con motivo del centenario del nacimiento de Simón Bolívar, pone en la misma ciudad, su segunda pieza de tipo histórico-heroico escrita en el país, cuya acción se desarrolla el 10 de Agosto de 1809 y el 2 de Agosto de 1810. Emilio Abad trató de presentar los hechos sujetándose a la realidad, sin adornarla de fantasías. Sus dos obras, escritas con emoción poética, procuran en lo posible, no apartarse de las crónicas de aquel tiempo sobre los hechos acaecidos.

1) LA MUERTE DE ATAHUALPA

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Trece, más soldados, palaciegos y nobles.—*Acción:* En Cajamarca.—*Epoca:* 1534.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 31 de julio de 1878.—*Lugar:* En Azogues.—*Compañía:* Grupo de Aficionados.—Inédita.

Argumento: En Cajamarca, Pizarro conviene con sus tenientes, la captura del Inca, para lo cual idea una emboscada donde Atahualpa caerá ingenuamente. El Padre Niza, trata de pedir menos dureza para los indios, pero es contrarrestado por las palabras del Padre Valverde, quien desea una conquista masiva, a sangre y fuego, sin piedad para nadie. Llega Huayna-Palcón enviado del Inca, con presentes para Pizarro y éste en forma solapada solicita la presencia del Monarca, para rendirle su amistad sincera.

Los Jefes indios presienten el fin del Imperio a manos de los hombres blancos llegados a Cajamarca. Atahualpa trata de aplacar sus angustias, en el momento en el cual recibe la embajada de Soto, quien le expresa su amistad y la de los españoles. Ante estas palabras se tranquilizan los ánimos, salvo el de Calima, un viejo consejero de Atahualpa, reticente en creer en la buena voluntad de los invasores.

Pizarro convoca a sus tenientes para confiarles el plan que pondría en práctica a fin de capturara Atahualpa. El padre Niza es el único que se opone abiertamente, porque no desea se asesine a los indios, quienes han demostrado una ingenua amistad. Pero el Padre Valverde y otros españoles protestan por sus palabras y urgen a Pizarro a llevar la acción hasta el exterminio, ante el desagrado de Soto. En efecto se realiza la matanza prevista y Atahualpa cae prisionero. Es cuando ofrece entregarles oro, a cambio de su libertad. Soto se siente culpable del engaño y le da sus excusas al Inca. Este recibe posteriormente la visita de sus generales, ante quienes se muestra sereno y conforme.

Pizarro, por insinuaciones del Padre Valverde, busca condenar al Inca, mientras Soto y el Padre Niza discuten con aquellos por salvarlo. Soto es comisiona-

do a una empresa lejana, ausencia que Pizarro aprovecha para juzgar a Atahualpa, con la complicidad de Riquelme, el escribano y el mercedario Valverde. En efecto el Inca es llevado al suplicio, mientras el padre Niza, en último término, le confiere el nombre de mártir.

Análisis: Ciñéndose estrictamente al relato histórico, el autor escribe esta primera pieza de ambiente aborigen, en un dilatado devenir de escenas vertidas en verso. La intención es valorable, al cristalizar en el drama, el drama del incario que culminó en Cajamarca, mas la manera de realizar este cometido, se aparta en mucho del concepto teatral, para dar satisfacción a un lirismo expresado en monólogos extensos, donde la acción se diluye y la obra se desenvuelve a paso lento, fatigoso, perdiendo la fuerza expresiva contenida en los diálogos. Escrita en verso, cada escena cambia el ritmo de su entonación poética, dándole variedad al poema, demostrando de este modo que espontánea facilidad en este difícil estilo, cuando tiene que jugar su papel dramático, como en el caso presente.

2) EL PRIMER GRITO DE LA INDEPENDENCIA

Número de Actos: Tres.—*Número de Personajes:* Catorce, más guardias, soldados y pueblo.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* Años de 1809 y 1810, en el mes de agosto.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 24 de julio de 1883.—*Lugar:* En Azogues.—*Compañía:* Grupo de Aficionados.—*Publicada:* Azogues. *Editorial:* Impreso por Miguel Vintimilla.—Noviembre de 1883.

Argumento: Se reunen los patriotas por la noche en casa de doña Manuela Cañizares, a cuyo salón van entrando uno por uno, cubiertos con máscaras y dando el santo y seña convenidos. Cuando se encuentran congregados, deciden constituir una Junta, la cual desconocerá al Conde Ruiz de Castilla, representante del gobierno de España. Dos oficiales iberos, asimismo embozados, se presentan en el salón y los patriotas simulan estar en una fiesta.

Posteriormente, en el Palacio de Gobierno, el doctor Ante entrega al Conde un oficio, donde se le informa de su destitución como autoridad, proclamando a la vez la soberanía de la Junta de Quito. Con las mayores consideraciones el Conde queda prisionero en su propio palacio. Cada uno de los patriotas recibe nombramientos en el nuevo Gobierno.

Casi al año de estos hechos, el Presidente de la Junta, Marqués de Selva Alegre, traiciona al movimiento emancipador, pactando un convenio con el Conde, a quien entrega nuevamente el poder, cuando sobre Quito avanzan tropas por el norte y el sur, las cuales, en varias escaramuzas, han vencido a las bizoñas fuerzas criollas.

El Conde promete respetar la vida de los conjurados y tratarles con benevolencia, mas los oficiales españoles triunfantes entran a la ciudad, asesinan a los patriotas, al pueblo, saquean y violan sin control alguno, ante la consternación del Conde, incapaz de detener estos excesos.

Análisis: En sí la obra presenta hechos, en una narración histórica, dialogada en verso. Su desarrollo carece de calor, de movimiento, por cuanto los personajes en sus intervenciones, se dedican a declamar sus sueños, proclamas líricas sobre el momento político y

el futuro de América. El autor hace esfuerzos por no salirse del camino veraz de la historia, y esta fidelidad a él, hace de su drama una pieza árida que paradójicamente impresiona como falsa. Ningún personaje surge con contornos brillantes, todos se funden en sí mismos, como si siguieran un patrón uniforme. La obra carece de intérpretes femeninos, pese al primer acto localizado en el salón de Manuela Cañizares, dama importantísima en la jornada de agosto.

La versificación es suelta, sin esfuerzo, ayuda a darle cierto interés al drama, el cual trae el mérito indiscutible de su tema, de estricta raigambre nacional

Anotamos como dato adjunto: la misma noche del estreno de esta obra, ponía en escena una "petipieza", como el autor la denomina, titulada: "Los Percances de un Solterón", juguete cómico escrito en verso y cuyos originales no hemos hallado. Ignoramos además si esta última obra fue o no publicada.

Transcripción:

Escenas Dícimo Tercera y Dícimo Cuarta del Acto Segundo

Ante .—¡Feliz nueva! El Marqués de Selva Alegre
La honrosa comisión acepta grato.
Marqués .—No me creo, señores, competente
Para guiar la nave del Estado;
Mas pongo mis servicios miserables
Al arbitrio del pueblo soberano.
Ante .—Pasad, señor Marqués, a vuestro asiento,
Y dirigid los prístinos trabajos
Que la naciente libertad emprende
Para fundar su imperio sacrosanto.

Marqués .—Yo solo no podría manejar
El difícil timón en mar airado;
Señaladme, pues, colegas que puedan
Darme el auxilio de talentos claros.
Morales .—Yo propongo, señor, que se designen
Los miembros de una Junta de despacho,
Que alumbre al presidente con sus luces
Y que formen un patriótico Senado.
Todos .—¡Muy bien!
Marqués .—De preferencia designemos
Del Gobierno los altos funcionarios
La Vicepresidencia yo supongo
Que debe encomendarse sin reparo
Al sabio y reverendo Obispo Cuero:
Señores, ¿qué decís?
Todos .—Que ejerza el cargo
Ante .—Opino que a Morales, a Larrea
Y a Quiroga se nombre secretarios
De Gobierno.
Marqués .—¿Aprobáis el nombramiento
Que indica el doctor Ante?
Todos .—(Menos los nombrados) Lo aprobamos.
Marqués .—Morales, tomaréis notas exactas
De esta sesión.
Morales .—Acepto vuestro encargo.
Salinas .—La Junta Ejecutiva de Gobierno
Formarán los primeros dignatarios;
Y a fin de darles superior prestigio,
Nombremos otros nobles ciudadanos.
Todos .—Está bien.
Salinas .—Yo os presento a los señores
Guerrero, Benavides y Zambrano.
Montúfar.—Incluyo en esa nómina a Matheu
Y a don Manuel Larrea.

Todos .—Los nombramos.

Marqués .—Además, los marqueses de Solanda,
Villa-Orellana y Miraflores, alto
Tienen el patriotismo, y bien pudieran
Sus claras luces, su valor prestarnos.
Con tales personajes erigida
La Junta soberana yo declaro.
Doctor Ante: sois hombre de talento,
De saber y de arrojo temerario;
Vuestros consejos, vuestra acción pujante
Como primera condición reclamo.

Ante .—Señor Marqués: mi vida y mi fortuna
Para el bien de la Patria he consagrado:
A cualquier comisión o al sacrificio
Podéis destinarme por lo tanto.

Marqués .—Salinas: sois querido en los cuarteles,
Poseéis el valor de un espartano;
Estáis dotado de virtudes cívicas
Y las tropas confío a vuestro mando.

Salinas .—Gracias, ¡señor! Deseaba mis servicios
A la Patria prestar como soldado,
No como jefe, pues, me niega Marte
Las altas dotes de un guerrero tacto.

Marqués .—No hay discusión. Ascásubi tenéis
Que preparar los cuerpos milicianos,
Cuyo jefe seréis: vuestro segundo
Será Don Pedro, mi valiente hermano.

Ascásubi .—¡Ojalá pueda en número y denuedo
Elevar las milicias a su máximo,
Y llevarlas audaces al triunfo,
Desafiando a los cuerpos veteranos!

Montúfar.—Tendréis, amigo, un auxiliar constante
En la dura labor de vuestro grado.

¡Feliz si puede en la campaña próxima
Impetuoso vencer al otro bando!

Larrea .—Aunque la suerte nos señala el puesto
del muelle gabinete diplomático,
En las rudas faenas de la guerra
Activo nos veréis a vuestro lado.

Matheu .—La heroica empresa que el destino pone
Ahora en nuestras decididas manos,
Exige un sabio tino, un gran esfuerzo,
Y menester será multiplicarnos.

(Los mismos y Jeres)

Jeres .—¡Señor! El pueblo con alegres vítores
Celebra vuestro nombramiento fausto.
Y pide saludar a vuestra Alteza,
Si en las puertas quisieseis presentaros.

Marqués .—Conviene recibir a nuestro Quito
El saludo cortés que viene a darnos.
¡Vamos, señores! Que nos una al pueblo
La liga estrecha de un cordial abrazo.
Mas, Quiroga, Morales y Larrea
Preparen los decretos entre tanto
Que convenga dictarse: en su ardimiento
Y en sus grandes talentos yo descanso.

Síntesis: Perdido en la Provincia, no por ello, el autor de estas dos piezas teatrales, fervoroso amante del género, olvidó la emoción dramática. Al contrario le dio impulso y relieve, estrenando sus dos obras de carácter histórico, para hacer valer los méritos de la nacionalidad. Si en realidad, sus dramas, ambos escritos en verso, no representan un verdadero éxito teatral, su intento es encomiable, porque marca los primeros hitos

de la escena ecuatoriana, siguiendo la tradición honda del pueblo nuestro, su amor a la "comedia", la cual irá afianzando su derrotero, conforme las condiciones del ambiente se vuelvan propicias a su desarrollo. Su mérito como poeta dramático y realizador de su inquietud escénica, es desde todo punto de vista valorable.

1880

NICOLAS AUGUSTO GONZALEZ



Entre los autores ecuatorianos de copiosa producción teatral, escrita a los finales del siglo pasado y comienzos del presente, se encuentra este autor citado por Manuel de J. Calle, quien con crítica mordaz le llamaba: "el tostado de las letras patrias". Su repertorio dramático comprende: tragedias, comedias, juguetes cómicos, tanto en prosa como en verso, utilizando con más profusión la forma poética. Sus piezas, en número de cincuenta y más, según Isaac J. Barrera, las divide en uno y tres actos, estrenando varias de ellas en Quito y Guayaquil, alternativamente.

Parece que su obra: "Primavera", constituyó un éxito cuando fue representada, no así sus producciones de ambiente patriótico, las cuales sufrieron el im-

pacto de la crítica. Periodista de nota, fue por muchos años colaborador asiduo de "La Prensa" de Buenos Aires, donde pasó gran parte de su vida. Tal vez por este motivo sus dramas fueron representados en ciudades de otros países, tanto de América como de España.

En colaboración con Alfredo Baquerizo Moreno, escribió la obra: "Amor y Patria", mereciendo citarse como dato curioso, la representación de: "Caballería Rusticana", puesta en la Península, sin que sepamos la relación existente entre este drama y la Opera del mismo nombre.

De entre sus numerosas producciones teatrales, consignamos los siguientes títulos, extraídos del único ejemplar conocido de este autor y por tanto concomitantes a las obras que comentaremos, todas escritas en verso, a excepción de: "¡Por un Sereno!", vertida en prosa. Estas piezas son: "Amor de Reina y Amor de Esclava", drama en tres actos estrenado por la Compañía Gómez, "Flores y Espinas", sainete en un acto, "Seductor que no Seduce", sainete en un acto, "Hojas Secas", drama en tres actos estrenado por la Compañía María O'Lohalihn, "En la Edad está el Misterio", juguete cómico en un acto, "El Mundo del Hombre", drama en tres actos, "Las Dos Culpas", drama en tres actos, "¡Por un Sereno!", juguete cómico en un acto, "El Ramo de Flores", drama trágico en tres actos, "Tumba de un Sueño", drama trágico fantástico en tres actos, "El Aguila Cautiva", drama trágico en un acto, "Miguel de Santiago", drama histórico en tres actos, "En la Frente del Maldito", drama trágico en tres actos, "Entre el Amor y el Honor", comedia en tres actos y "Amor y Patria", tragedia en tres actos.

De todas estas obras sólo hemos logrado hallar dos, lamentando en especial el no conocer la que se refiere a Miguel de Santiago, nuestro pintor de la colonia, sin duda dramatización de la vida tormentosa de este artista, con la leyenda del Cristo, tan conocida en nuestras crónicas.

1) EL MUNDO DEL HOMBRE

Número de Actos: Tres.—*Número de Personajes:* Nueve.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1880.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* En Quito.—*Publicada:* Quito.—*Editorial:* Imprenta Nacional.—1880.

Argumento: Raymundo Villalba, quien se esconde bajo un nombre supuesto, entra furtivamente a la casa de su novia Leonor Torralba, cuyas familias son tradicionalmente enemigas. Ella le ama sin conocer su verdadera identidad, mientras su padre concierta el matrimonio con el hijo de un acaudalado amigo, quien muestra a su futuro consuegro las deudas de Raymundo. Este al salir de su escondite, es sorprendido por el padre de la muchacha y llevado por el alguacil a la cárcel.

Juan, tío de Raymundo y a quien ha educado desde pequeño, le insinúa que se dedique a trabajar, lo cual él rechaza, por cuanto se ha vuelto jugador y pierde dinero que no puede pagarlo. En ese momento llega Leonor, la novia, quien estuvo a punto de casarse con el hombre propuesto por su padre, el cual resultó ser un truhán.

Leonor no se ha movido de casa de los Villalba. Es entonces cuando Luisa, la supuesta hermana de Raymundo y en realidad su prima, confiesa a Juan, su pa-

dre, el amor profesado siempre a Raymundo. Esto lo escucha Leonor y ya dispuesta a romper con Raymundo, él nuevamente le confiesa su pasión, mas Leonor le rechaza. En ese momento entra su padre, quien viene a reclamarla, y Juan aprovecha para contarles la historia de su odio, el cual se remonta a España, donde una Villalba fue violada por el Conde de Torralba, antecesor de Leonor. Raymundo extrae un puñal para matar al padre de ésta, no se atreve a ello y lo deja caer, mientras Leonor rápidamente lo toma y se lo clava en el pecho, en desagravio a la venganza de las dos familias. Estas se reconcilian ante el cadáver de ella.

Análisis: Melodrama tejido con los temas en boga en ese tiempo. Pieza de argumento falso y mal llevado por el lugar común de su acción y un desarrollo expuesto en forma ilógica, con un fin truculento, para satisfacción del gran público. El poema está escrito en versos sencillos y fáciles, de simple rima y sin mérito alguno. Tal vez Cosme, el gracioso criado, salva en parte la obra por sus ocurridas intervenciones.

La pieza está dedicada a Cornelio E. Vernaza, Ministro de lo Interior y a la vez de Relaciones Exteriores de esa época, con estas frases: "Al principiar mi carrera literaria, cuando muchos pedagogos sin talento, aunque llenos de audacia, han tratado de ahogar la inspiración de mi alma, o despedazar mi pluma: vos me habéis sostenido y alentado, vos me habéis dado muchísimas veces consejos llenos de sabiduría, dictados por el cariño y la experiencia. Si dedicándoos este pequeño trabajo, pago de algún modo mi deuda de inmensa gratitud hacia vos, quedarán colmados los deseos de vuestro sincero amigo y atento seguro servidor".

2) ENTRE EL AMOR Y EL HONOR

Número de Actos: Tres.—*Número de Personajes:* Cinco.—*Acción:* En Guayaquil.—.*Epoca:* 1880.—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 20 de mayo de 1880.—*Compañía:* Baldecchi-Gómez.—*Lugar:* En Quito.—*Publicada:* Quito.—*Editorial:* Imprenta Nacional.—1881.

Argumento: María, hija de Vicente, espera con Clotilde, una amiga, quien vive en su casa desde muchos años, el retorno de Valentín, hermano de aquella, joven oficial, que retorna a la casa. Clotilde ama en secreto a Valentín y revela su pasión a María, quien a su vez le declara haber visto desde hace días a un joven llegar a la tumba del jardín y llorar ante ella. Ese joven le ha declarado a la vez su amor. Jorge, el extraño, se encuentra con Vicente el padre de María. Pero Jorge ha venido a dar cumplimiento a su venganza, porque está convencido que Vicente, el dueño actual de su antigua quinta, es el asesino de su padre cuya tumba visita. Se hace presente Valentín ante Jorge y entablan amistad, mas éste no revela sus intenciones ni su verdadero nombre. Cuando Vicente pregunta la razón de sus visitas, Jorge pasa por un amigo del hijo del hombre cuya tumba visita. Vicente le explica su enemistad hacia ese hombre, pero aclara no fue él su asesino, palabras que Jorge no cree. A poco, Valentín y Clotilde solos, se declaran sus mutuos amores. Lo mismo lo hace Jorge frente a María, quien al fin acepta sus frases encendidas de pasión.

María y Clotilde sospechan de Jorge y comunican esta inquietud a Valentín y Vicente. Al quedarse sola Clotilde, extrae un papel entregado por su padre antes de morir y al leerlo, se entera de algo terrible: su pa-

dre fue el asesino, mas ella se guarda mucho en decirlo. Valentín llega con noticias alarmantes sobre Jorge y las dudas toman más fuerza. Es entonces cuando Jorge, al hablar con Clotilde y luego con María, descubre su verdadera identidad y sus intenciones: deshonrar a María y matar a Valentín y a Vicente. Puestos en alerta, Jorge ya sin ambages, les declara a ellos su venganza. Vicente niega haber matado al padre de Jorge, pero él sigue sin creerle. Al final, éste desafía a Valentín a duelo al amanecer, quien se batirá por su padre.

En el sitio donde debe realizarse el duelo, se encuentran María con Clotilde. Esta le da a entender que conoce el nombre del asesino, pero se niega a revelarlo. María quiere salvar a su hermano y exige a Clotilde ese nombre, pero ella no se atreve a decirlo, porque empañaría el honor de su padre y teme perder el amor de Valentín. Jorge ha llegado y María le suplica no se bata, pero él, pese al amor hacia ella, está resuelto a vengar a su padre. Entra Vicente y al encontrarse con Jorge, decide batirse. En efecto, ya con las armas en la mano, llega Valentín, quien detiene la acción y toma el sitio de su padre. Es entonces cuando María, seguida de Clotilde, entrega a Jorge la carta secreta donde se revela quién mató al padre de Jorge. Clotilde pide perdón por no haber confesado a tiempo este secreto, Vicente le perdona y Valentín le pide ser su esposa. Jorge solicita a la vez la mano de María.

Análisis: El enredo dramático posee todas las características del teatro romántico de ese tiempo: tragedia creciente en intensidad, ascendiendo en interés hacia el nudo, para luego llegar a la resolución feliz, evitando en este caso el desenlace dramático violento de estilo.

Hay interés en el desarrollo, premonición del desenlace, con la clásica sorpresa sin sorpresa resolviendo el problema, estructura conocida de estas obras románticas, donde el honor juega el principal papel. Los diálogos son aceptables dentro de la expresión poética en la cual están escritos, con los defectos imprescindibles en esta clase de piezas: apartes, monólogos con paréntesis subjetivos que rellenan las escenas, para darles extensión en el tiempo o resolver problemas de orden técnico. La versificación es fácil, sin calidad.

Esta obra la dedicó el autor al entonces Jefe Supremo de la República, con las siguientes frases: "Al Excelentísimo señor General, don Ignacio de Veintimilla, Presidente de la República.—Muestra de gratitud y leal amistad de Su atento y S. S. q. b. s. m. El Autor".

Transcripción:

Escena Octava del Acto Segundo de "Entre el Amor y el Honor"

María.—¡Alberto aquí!
Jorge .—Sí, María,
vine a buscarte anhelante.
María.—Qué demuestra tu semblante.
Jorge .—Nada.
María.—¿Nada? Yo creía
notar que estás alterado;
me parece que ...
Jorge .—Concluye.
María.—Que tu mirada me huye.
Jorge .—No, mi vida, tú has soñado.
¿Cómo ha de huir el acero
del imán? ¡Es imposible!

(¡Qué combate tan horrible!
¡Ah, pero vengarme espero!).

María.—¿Cierto que me amas, Alberto?

Jorge .—Con todo mi corazón;
tú eres mi sola ilusión,
la bella flor de mi huerto.
Náufrago en el mar del mundo,
sin familia, sin hogar,
en ti he logrado encontrar
cariño sin segundo.
(Mucho me cuesta decir
lo que es verdad, ¡vive el cielo!
porque arrebatarle anhelo
su honor, su fe ...).

María.—Bendecir
debo también el instante
en que me brindó tu pecho
el dulcísimo derecho
de oír tu voz anhelante;
pero quiero que me digas,
aunque furiosa me creas
algo sobre las ideas
que en tu corazón abrigas.

Jorge .—Ideas ... yo.

María.—Ten confianza
con la mujer que te adora,
y que por su amor te implora
renuncies a tu venganza.

Jorge .—¿Mi venganza?

María.—Lo sé todo.
Tú buscas en tu camino ...

Jorge.—¿Lo sabes?

María.—Al asesino
de Jorge Andrade.

Jorge .—¿De modo
que me pides que cobarde
viole el santo juramento,
hecho en su último momento
al hijo? ... María, es tarde ...
Me lo manda la conciencia;
y creo yo firmemente,
que ha de ser, mientras aliente
brazo de la Providencia.

María.—¿Y dejas que me taladre
el dolor con sus agudas
flechas, cuando sé que dudas
de la honradez de mi padre?

Jorge .—Quién te lo dijo, quién, ¿dime?

María.—No tu labio me lo exija.
Es que en el alma de una hija
la perspicacia es sublime.
Yo, con entera confianza
te he dado mi corazón;
pero alguno mi ilusión
ha herido mi esperanza.
Ha habido una voz amiga
que: no le ames, me dijo,
porque es el brazo del hijo
de Jorge Andrade, que abriga
fiero encono contra el hombre
que te dio el ser. ¿Es verdad?
¿En tu ardor y ceguedad
quieres mancillar el nombre
de la mujer que te adora?

Jorge .—¡Ah! Tu inocencia no alcanza
a comprender mi venganza.
Yo he esperado hora tras hora
el instante de vengar

de mí, Jorge, al noble padre;
no pues tu acento taladre
el alma, del que, al jurar
que esa sangre vertería,
también de su corazón
desterró la compasión.

María .—¿Y desterró la hidalguía?

Jorge .—(Sombríamente)
Y bien sí; de la verdad
debo descorrer el velo:
me lo manda desde el cielo
quien guía mi voluntad.
Sí, María; yo persigo
al que Andrade asesinó;
y hoy, en tu presencia, yo,
su odiado nombre maldigo.

María.—(Con desesperación)
Pero mi padre... no es...

Jorge .—(Con decisión)
Fue el enemigo mortal
de Andrade... y fue el criminal.

María.—¡Ay! ¿Mi amargura no ves?

Jorge .—Todas las pruebas están
en contra suya, María.

María.—Es inocente; daría
mi dolor y mi afán
mi existencia por probarlo...

Jorge .—¡Insolente!

María.—Sí, Dios mío.
Es que el cruel destino impío
se propone hoy abrumarlo.
Alberto... yo te lo juro,
es inocente.

Jorge .—No lo es.

María.—Y yo te pido a tus pies
(se arrodilla),
no hagas más fatal, más duro
su destino.

Jorge.—(¡Hasta las eses
el cáliz de la amargura
debo apurar!). Criatura
ese padre no mereces.
(Levantándola).
(Basta de ficción y engaño;
mi amor la salva). María,
contra ese hombre la voz mía
que levante no es extraño.

María.—¡Ay! ¿por qué tu labio añade
tan cruel expresión? Yo te amo
y me matas...

Jorge.—Yo me llamo...

María.—Acaba, di...

Jorge.—Jorge Andrade...

María.—Jorge Andrade. ¡Cielo santo!
¡Luego tu cariño ha sido
como tu nombre, fingido!
¡Ay! (Llora).

Jorge.—(¿Por qué viene ese llanto
a enternecerme?). María...

María.—¡Ay! Me has robado la calma,
has despedazado mi alma.

Jorge.—Es, que vengarme quería.
(¡Padre, si ves mi tormento
bendice a tu hijo del cielo!).

María.—¡Yo que con santo anhelo
le amaba...!

Jorge.—(Mi sufrimiento
es horrible, Dios piadoso).

María.—¡Ay! No mueras, corazón...
Jorge.—(Triunfa del alma, razón...).
(A ella)
Ya lo sabes; yo amoroso
fingí, al mirarte, mi pecho
para cumplir mi venganza.
María.—Pero a matar mi esperanza,
no, tú no tienes derecho.
Jorge.—(¡Ultimo esfuerzo!). Yo en pos
de esa idea arrebatado
me fingí de enamorado.
María.—Dios mío, ¡yo muero!
Jorge.—¡Adiós!
(Vase). (María cae sobre un sillón
y llora, reclinando la frente en la mesa).

Síntesis: Numerosas son las obras teatrales escritas por el autor, que van desde la tragedia al sainete. Casi todas ellas expresadas en verso, al estilo del tiempo, pero desgraciadamente sin el hondo sentido de la poesía, más como una sucesión de frases pueriles rimadas a fin de cumplir rápidamente su cometido, carentes de valor literario. El argumento empleado cristaliza la novela romántica de ese entonces, con situaciones trágicas que siguen un curso angustioso y al final se transforman en placenteros desenlaces. Se anota lo inverosímil en las primeras escenas de sus obras, las cuales, pese a la lentitud de su acción, sin embargo despiertan cierta curiosidad, curiosidad infantil de buscar hasta dónde llega el absurdo. El diálogo no tiene complicaciones, dada la forma del verso, pero son muchos los monólogos y apartes incluídos en el desarrollo transformando a las obras, volviéndolas líricas en extremo.

Los personajes desprendidos de la realidad: muñecos sentimentaloides o heroicos, dan a su teatro atributos de poca estima. Carece de verosimilitud, de un sentido de acercamiento al medio y de la inspiración que diferencie un decir en malos versos, de un poema con sentido y fin.

1881

MIGUEL VALVERDE



Político y diplomático del siglo pasado, escribió libros de temas varios, entre ellos, "Anécdotas de mi Vida". Fundó con Federico Proaño el periódico "Nueva Era", contra García Moreno. Entre su producción hallamos una obra pequeña en verso, no propiamente con sentido de teatro, sino en forma de simple dialogación, a la cual ya Abelardo Moncayo llamaba: "drama en miniatura". La pieza lleva por título: "Ante la Muerte", y es más bien una elegía, escrita a la memoria de Antonio Grimaldo.

ANTE LA MUERTE

Carácter: Elegia dialogada.—*Expresión:* En verso. *Publicada:* En Quito.—*Editorial:* Sin Pie de Imprenta. 1881.

Argumento: Llora el poeta la muerte del amigo, mientras ciertas voces representando a personas allegadas al difunto, responden a las quejas y preguntas planteadas por su ausencia.

Análisis: El autor, con un sentido filosófico, pretende ensayar a través de la angustia, los reclamos que causan la desaparición de un hombre a quien estima. La calidad artística es mediocre, el planteamiento y la tesis, sentimentales, tocados de emoción, con ciertos visos tenues de profundidad en sus pensamientos.

Transcripción:

Una Escena de la Obra

—Fatalidad cruel
—Festín y gloria
De otra mansión de seres escogidos
—¿Cuál?
—La de los gusanos
—Espantosa
¡Y lúgubre mansión! ¡Festín horrible!
—¡Renovación eterna!
—¿Quién me roba
¡Ay! el único bien que yo tenía?
¿Quién se complace en mi dolor? ¿Quién goza
Oh inmensidad, con el tormento mío?
—Nadie. No existe nada que responda.
Lo enorme es sordo; lo infinito, ciego;
Todos los astros juntos, en una gota
En el inmenso piélago perdida,
Y nosotros, de un átomo de escorias

Microbios colosales, no sabemos
Cómo sienten los soles y las mónadas.
—Oh destino implacable
—Los fantasmas
Habitan en la mente soñadora.
El destino no existe.
—¡Y él ha muerto!
—También nació
—¡Maldito el que se mofa
De la esperanza y del amor! ¡Maldito
Quién prende esta ilusión engañadora
En los pechos sensibles!
—No maldigáis
Lo irresponsable.
—Frente que se agota;
Luz que se extingue; flor que se marchita;
Espectros que aparecen y se borran...
¿Cuál es pues el objeto del engaño
De la vida Fidel?
—Eterna incógnita
—¡Oh pérfida traición!
—Injusto reto
Al movimiento que obra y no razona.
El capricho no es ley de lo absoluto;
Ni a nuestro antojo la inmutable norma
Sus ocultos resortes modifica.
—¿Cómo vino hacia mí noche tan lóbrega,
Cuando irradiaba el cielo de mi dicha?
Las primeras sonrisas de la aurora
Cómo vivir, ¡si ha muerto mi esperanza!
—El vive aún
—¿En dónde?
—En tu memoria.

1883

ABELARDOMONCAYO



Hombre de lucha, político infatigable, sufre el confinamiento, y es en ese refugio de "La Quinta", donde emplea su tiempo en darnos sus páginas literarias y de combate. El 6 de junio de 1881, escribe un artículo sobre "El Teatro en Imbabura", la provincia en la cual vive, artículo-carta en donde ataca la intolerancia del clero para el arte dramático. Refiriéndose a ello, dice en un acápite: "Y luz es todo lo que contribuye a despejar la inteligencia, y luz, todo lo que pule el alma, luz, todo lo que da copia suficiente para conocer sus deberes con Dios, como el miembro de la sociedad, como hombre; luego el teatro también es luz". Esta frase la hemos transcrito de: "Añoranzas", libro publicado en 1923 en la Imprenta Nacional de Quito.

Su drama tiene como acción la gesta heroica del 10 de agosto de 1809 y el sacrificio de los próceres de la Independencia, el 2 de agosto de 1810. Es curioso anotar que en la misma fecha y con el mismo motivo histórico empleado por Emilio Abad, Abelardo Moncayo estrena en Ibarra, a cientos de kilómetros de Azogues, el 24 de julio de 1883, centenario del nacimiento

de Bolívar, su obra "El Diez de Agosto". Escrita en prosa, ha juntado en su desarrollo la acción histórica con el romance, para dar más interés al desenvolvimiento de la trama escénica.

EL DIEZ DE AGOSTO

Número de Actos: Cinco.—*Número de Personajes:* Veinte, más patriotas, soldados y pueblo.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* Años de 1809 y 1810, en el mes de agosto.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En prosa.—*Fechada:* Mayo 15 de 1883.—*Estrenada:* El 24 de julio de 1883.–*Lugar:* En Ibarra.–*Compañía:* "Grupo de Aficionados".—*Publicada:* Quito.—*Editorial:* Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.—1897.

Argumento: Se divide en dos etapas históricas, del mismo modo que la obra de Emilio Abad, con intervalo de un año. La primera parte se desarrolla en casa de Morales, donde se proclama la Independencia. Presenta un personaje alma de la revolución, el patriota Mideros, quien en su viaje de regreso de España, salva de morir ahogada a Lola, la hija del Conde Ruiz de Castilla. El Conde llega a enterarse de estos amoríos y a conocer a la vez a Mideros como uno de los conspiradores.

Tomados presos los patriotas, por la traición de Calixto, el Conde pretende salvarlos, más Arredondo, quien ha llegado con sus fuerzas desde Lima, busca los modos de destruirles. La ocasión se le presenta cuando el pueblo de Quito irrumpe en las prisiones en su intento de liberar a los presos. Calixto le ha puesto en aviso a Arredondo de esta intentona, quien ordena la matanza de los prisioneros y el saqueo de la ciudad con sus consiguientes crímenes.

Al final, cae Mideros en poder de Arredondo, el cual es juzgado por un Consejo de Guerra. Lola, quien es ya su esposa en secreto y a la vez va a ser madre, lucha inútilmente ante Arredondo para salvar a Mideros, pero aquél que la ha pretendido de amores, se venga ahora de su desprecio, condenando a Mideros a morir ahorcado, pese a sus heridas. En ese momento, aunque demasiado tarde, llega el Conde, quien a su vez trata de salvarle, pero Mideros ha sido ajusticiado y Lola cae en los brazos del Conde, desvanecida.

Análisis: Drama heroico basado en la historia, con matices de romance y fantasía, como los amores de Mideros con una supuesta hija del Conde Ruiz, Gobernador de Quito. Presenta ciertas incongruencias en el tiempo, cuando se refiere a algunos personajes: un intérprete por ejemplo, habla ya de Bolívar como del futuro genio y libertador de las colonias, cuando en la época en la cual transcurren los hechos, Bolívar aún no era conocido. Además, sus héroes califican el 10 de agosto, como una fecha que recordará el mundo, cuando todavía se ignora, dentro del desarrollo del drama, si el éxito de la revolución está o no asegurado.

Técnicamente, la obra carece de agilidad teatral, los diálogos son extensos y líricos, la acción lenta, con una falta casi absoluta de movimiento y soltura. Casi podríamos asegurar es una serie continuada de alternantes discursos llenos de patriotismo y ni el romance entretejido en medio de ellos, salva teatralmente a la pieza.

Su mérito estriba en habernos dado en forma escenificada, junto con Emilio Abad, una relación de las gestas gloriosas de nuestra historia.

Transcripción:

Escena Quinta del Primer Acto

Mideros .—Me ordenasteis que viniese en unión del Marqués de Montúfar: hémosle aguardado en vano; mas aquí tenéis a don Pedro que le representa.

Montúfar .—Como me prometiera Juan Pío regresar sin falta por la tarde, resolví esperarle hasta última hora, motivo por el cual excusaréis nuestra tardanza: mas no dudéis de su buena voluntad, y luego, señor Morales, os comunicaré sus instrucciones.

Morales .—De todos modos, bienvenidos, señores: y sean cuales fueren las instrucciones de vuestro hermano, escribidle que con urgencia le aguardamos mañana en la casa de la señora Cañizares, que, por su inmediación al cuartel, nos parece la más adecuada a nuestro objeto. Pensemos, ahora, en la ejecución de la empresa.

Ante .—Nada más sencillo: Salinas y Zaldumbide nos responden de la parte militar; armamos después a los nuestros, y yo me encargo de aprehender al Conde Ruiz de Castilla.

Quiroga .—Y en obsequio de su edad, designémosle por prisión su propio palacio, no obstante los desafueros de que se ha hecho reo.

Calixto .—¡Ah! ni para pensarlo. La generosidad para con el enemigo, en tiempos de revuelta, es crimen de amargas consecuencias.

Riofrío .—Así como la crueldad inmotivada es mancha indeleble de una revolución. Y ese pobre Presidente, solo y vencido, ningún daño puede causarnos: presumo que todos opinamos con el doctor Quiroga.

Morales .—¿Aprobáis lo resuelto en cuanto a la ejecución? (Signos de asentimiento general). Fijemos, ahora, los principios que debemos proclamar.

Mideros .—¡Cómo! ¿Vamos a discutir nuevamente acercade lo que es el alma de nuestra empresa? Muerto el coloniaje, ¿qué otra forma para nuestra sociedad, sino la república?

Quiroga .—La república es virtud, joven Mideros, y ella nunca brotó de un sepulcro. La América toda es un inmenso cementerio: y preciso es antes ese soplo divino de la visión de Ezequiel, para que estos huesos se animen, y revestidos de carne, se pongan en movimiento, y así, con nueva vida, se conviertan en templos de la virtud; y ese soplo va a ser nuestra revolución.

Salinas .—República o lo que fuere, me es indiferente: lo que quiero es América para los americanos, patria exclusivamente nuestra, para nosotros. No más dominación extranjera; infeliz yo, puesto que sucumbo en mi propósito.

Calixto .—¿República? ¡Oh no!, yo jamás estaré por ella. La república es nada menos que la anarquía, la palestra de la iniquidad con sus pretendidas igualdades, el aborto de la filosofía moderna: una perpetua mentira, la negación del catolicismo, tal para mí la república.

Riofrío .—Nuevo error y éste más deplorable que el otro, Señor de Calixto. No es la religión cristiana enemiga de otra forma de gobierno que la del crimen, esto es, del monstruoso absolutismo. No, la Religión divina de Jesús jamás considerará de origen celeste la usurpación de toda individualidad, de toda garantía, de todo síntoma espontáneo de vida, en una sociedad, en pro-

vecho de un ser privilegiado. Pero uno es lo ideal de una revolución, y otro muy distinto lo asevero, lo práctico: sacrifiquemos algo de la grandiosidad de nuestros principios en aras de la necesidad política. ¿Podemos romper abiertamente con la Metrópoli? ¿Podemos con la fuerza echarle al rostro las cadenas que con la fuerza nos la impuso?

Mideros .—Que es mentira perpetua la república, ha dicho el Señor de Calixto; y para que viniese Grecia a ser envidia y gloria del género humano, preciso fue que se arropase con el manto de esa hermosa mentira. Y para que Roma se conquistara el cetro del mundo y se envaneciera con hombres cuales jamás ha brotado la tierra fue también preciso que primero se robusteciese a los pueblos de esa radiante mentira. ¡Mentira la república! ¡Y Florencia y Venecia y Génova . . . !

Peña .—En las más negras centurias de la Historia ¿cuándo fueron el asilo del espíritu humano y el emporio de toda riqueza, sino cuando los vivificaba el aliento de esa fecunda y luminosa mentira?

Mideros .—¡Mentira la república! y ved al norte de este mismo Continente ese inmenso Gigante, que presto será el asombro del orbe, ese Gigante que se cría y vigoriza en brazos de esa omnipotente mentira, ¡de esa república que tiene un Washington y un Franklin por arrulladores de su sueño infantil! No desconozco lo mucho que tenemos que ceder a lo que llamáis necesidades de la política; pero no nos desatemos en despropósitos, ni intentéis estrujar en flor la

ilusión de la juventud que represento, la ilusión por la que se apercibe al sacrificio, esto es, la creación de la república.

Quiroga .—Esa forma, señores, indica virilidad, robustez, superabundancia de vida en el pueblo que la adopta; y ¿dónde está nuestro pueblo? Lanzados a la liza con ese lema, por otro lado, ¿seríamos siquiera comprendidos en estas regiones? ¡Con qué placer y cuántas veces yo lo acercaría a los labios de mi ternezuelo el suculento bocado que estoy paladeando con delicia!, pero como sé que aquello le sería la muerte, bésole con ternura desde luego; y apártome y le dejo colgado del repugnante pezón de la nodriza. Démonos, pues, gobierno nacional, sí; mas respetando todavía esa sombra secular y fascinadora que tanto tiempo ha pasado sobre América.

Marqués de Villa-Orellana.—Sí, sí: gobierno nacional; pero siempre sometido a nuestro Rey y Señor, a quien lo justo sería que le obligásemos a elegir delegados suyos entre los nobles de sus dominios.

Montúfar .—Justísimo, sin disputa, lo que dice el señor Marqués e idéntico es el sentir de mi hermano el Marqués de Selva Alegre. Patria, Gobierno nacional; he ahí nuestro objeto, pero siempre al abrigo de nuestras sagradas instituciones.

Mideros .—Como gobierno de transición, sea. Mas yo no alcanzo a columbrar en América ese poder tan incontrastable de que habláis, señor de Montúfar.

Peña .—Derribado el cedro o el hermoso pino de medio del jardín, por gallardas y vanidosas que sean

las plantas que le servían de alfombra muy ridículas serían las que pretendiesen manjonear de herederas del majestuoso sultán. Sacudido el coloniaje, señores, no concibo otra primacía que la del mérito positivo.

Mideros .—¡*Sanchistas, Montufaristas!* ... Plegue al cielo que vuestra presencia en la primera penumbra de la patria no sea ominosa, no sea el fatídico agüero del mezquino personalismo, gangrena la más incurable de la república. Porque persuadíos, por más que a la necesidad cedamos hoy, América está llamada al desarrollo más fecundo y progresivo del espíritu humano, a la república democrática ... ¿Os sonreís de mi fe? Enhorabuena, sea yo la primera víctima en las aras de esa, para vosotros, mentira o sueño, de esa república, digo, que aquí en nuestros Andes, si bien entre terribles sacudimientos, fijará definitivamente su imperio.

Morales .—Dios, Rey y Patria, he aquí el lema de nuestra revolución: Dios, porque nuestra adhesión a la religión de Jesús es sincera, Rey, porque todavía nos es necesario su nombre; y Patria porque tenerla, crearla, es nuestra aspiración suprema. Desconozcamos las autoridades locales, démonos instituciones propias, pero protestando contra la usurpación de Bonaparte y ofreciendo mantener a la devoción del Soberano estos sus dominios, que se arman para defenderle o defendernos. Os unís, señores ingenuamente a mi parecer. (Menos Mideros y Peña, dan todos muestras de asentimiento).

Mideros .—Respetamos el acuerdo de la mayoría; mas se-

pa la posteridad que hubo una voz al menos en favor de sus grandiosos destinos.

Quiroga .—La de casi todos, noble mancebo, fuera mejor que dijerais; pero que por el advenimiento mismo de esos destinos, sacrificamos ahora nuestras más profundas convicciones, tan sólo por asegurar la victoria.

Morales .—Pues bien, nos urge la hora. No os descuidéis, Peña, de vuestro correo. Los Vocales de la Junta mañana serán elegidos por estamentos; y a las diez, caballeros, todos en la casa del Sagrario.

1884

ADOLFO DE BERLICHINGEN



A pesar de que el autor es un sacerdote jesuíta de origen alemán, bien vale consignar su nombre con orgullo para nuestro teatro, por haber escrito en ambiente ecuatoriano, su pieza titulada: "La Muerte de García Moreno", Tragedia Histórica. La obra fue originalmente compuesta en Alemania en 1884 y traducida al español por Manuel Martínez Barreiro. Se la representó en Roma, Inspruck, Feldkirch y ciudades suizas, con mucho éxito, pero no ha subido a las tablas en nuestro país.

Parece ser, a más de su fondo histórico muy bien logrado, una contrarréplica a "El Dictador" de Montalvo, defensa por parte del clero de la apasionante y discutida personalidad de García Moreno.

LA MUERTE DE GARCIA MORENO

Número de Actos: Cinco.—*Número de Personajes:* Treinta y uno, más indios, soldados y pueblo.—*Acción:* En Quito.–*Epoca:* 6 de Agosto de 1875.–*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Estrenada:* Sin fecha precisa en Europa.—*Publicada:* Guayaquil.—*Editorial:* Imprenta "La Nación".—1885.

Argumento: El Presidente García Moreno ha sido propuesto por las Cámaras a una reelección de su mandato por seis años. Personalmente se siente fatigado del poder y duda en toda la obra, de aceptar el cargo. Sus ministros le ruegan continúe al frente del Gobierno por temor a los rojos liberales. Sólo una carta personal del Papa Pío Nono, en la cual le ruega no abandone el Poder, le obliga a aceptar el nuevo período. Aparte, tiene un altercado con Rayo, su Gobernador en las selvas amazónicas, a quien acusa de explotación a los indios y enriquecimiento ilícito. Rayo jura vengarse de esta afrenta y se pone en contacto con miembros de la Liga, organización de expatriados ecuatorianos quienes viven en el Perú.

Al mismo tiempo el doctor Polanco, hermano de uno de de los confinados en Lima, recibe de esta organización la orden terminante de liquidar al Presidente. Los murmullos del supuesto atentado corren en medio del pueblo, que ama a García Moreno, y llegan a las altas esferas oficiales. El mismo Presidente trata de

no dar importancia a estas voces, pero el rumor va creciendo cada día más.

El General Polanco, a quien con el destierro a Lima, García Moreno le había en cierto modo salvado la vida, escribe al Presidente una carta en la cual le denuncia la conspiración y aún acusa a su hermano en Quito, ser uno de los cabecillas. García Moreno va personalmente a la casa del doctor Polanco y le muestra el documento, pero éste se halla tan comprometido con Rayo, los estudiantes Andrade, Cornejo y Campuzano, que rehusa toda aveniencia. En el último acto los acontecimientos se precipitan y García Moreno muere asesinado en el portal del Palacio de Gobierno.

Análisis: La obra traducida del alemán, presenta muchos anacronismos, los cuales nos hacen suponer que el autor apenas conocía el país y en especial la ciudad de Quito, donde el drama se desarrolla. Sin embargo, en contraposición a esta idea, la forma de presentación de sitios típicos de la ciudad es asombrosa. No podríamos a ciencia cierta afirmar categóricamente nuestro primer supuesto, y los errores hallados bien serían de catalogarlos en una falta de conocimiento del idioma o leve paso del autor por la ciudad. Llama por ejemplo Pasachoa al Pasochoa y al mismo personaje principal, García Moreno, le designa simplemente con su segundo apellido y en igual forma llama Rayo, a Faustino Lemos Rayo, aunque la historia hasta cierto punto comete el mismo error.

Teatralmente se trata de una tragedia que sigue con cierta fidelidad los hechos históricos, donde sus personajes, salvo los errores y la fantasía, cuando hablan hombres del pueblo, son auténticos en nominativos, apelativos y dignidades. Sin embargo presenta equivocaciones de tipo geográfico, de tiempo y relación

histórica. Puede disculpársele aquello, si su intención fue reunir la mayor cantidad de hechos, para darle dramatismo y fuerza al desarrollo.

Llama machete a la azuela robada a un carpintero, que va a ser el instrumento con el cual se consumará el crimen. Además hay un zapatero a quien le da nacionalidad alemana, hombre del pueblo, caso insólito, demostrativo del poco conocimiento del ambiente o un deseo, tal vez, de poner un poco de su patria en el medio americano.

Los personajes viven, tratados sin exuberancia, en el momento histórico en el cual les toca actuar. El desarrollo en sí de la pieza mantiene el interés, no decae un momento, pese a ciertos diálogos extensos y monólogos fatigantes. Sin embargo, casi todo el drama está lleno de parlamentos cortos, rápidos, dándole movimiento a las escenas, aunque en ciertos momentos expresados con giros castizos, falsificando la parla usual del pueblo.

La tesis es hacer resaltar la personalidad de García Moreno, retrato completamente diferente del personaje tratado por Montalvo. El García Moreno del padre Berlichingen, es de corazón magnánimo con sus enemigos, atiborrado de nobleza, de espíritu justiciero y generoso, recto, severo, lleno de bondades y piedad, en oposición casi completa al juicio de la historia sobre él.

Un mérito de la obra, entre los varios que posee, es el habernos dado una visión del tiempo en el cual se sucedieron los hechos, con nombres de calles ya olvidados, y un sabor conventual en el paisaje de sus barrios, en cuyo fondo efervescía la intriga y la revuelta.

Transcripciones:

Escena Primera del Segundo Acto

El decorado representa una calle de Quito con dos calles adyacentes en el fondo. Los artesanos, sentados delante de sus habitaciones, trabajan. En el fondo, un mercader de frutas ofrece éstas en venta. Algunos indios están sentados en el suelo. Los muchachos juegan.

Sastre .—¡Vaya! Que hace calor hoy...

Zapatero .—¿Qué? ¿Calor? Pues amigo, usted debe ser exquisitamente sensible. Si alguna vez llega a ir a Alemania, ya sabrá lo que por este tiempo se llama calor allá.

Sastre .—Ustedes, los alemanes, a fe que deben tener sangre de rana, cuando pueden soportar esto con calma.

Frutero .—(Pregonando) ¡Manzanas!... ¡Y peras dulces!... ¡Naranjas y melones!... ¡Duraznos y limones!...

Sastre .—El perillán grita hoy, como si lo asesinaran.

Zapatero .—¡Ea! No le haga usted caso. La matraca es parte del oficio.

Frutero .—(A un transeúnte) Señor: ¿no quiere usted comprarme peras dulces?... Son tan blandas que resbalan sin sentirse por la garganta.

Sastre .—¡Tate! Ahora está poéticamente tierno.

Frutero .—¡Cállate, animal gruñón!

Sastre .—¡Cómo! ¡Yo animal! ¡Ten cuidado!

Frutero .—(Ahuyentando a los pilluelos) ¡Fuera! ¡Fuera ladrones! A un lado, ¡o llamo inmediatamente a la Policía!

Pilluelos .—¡Já já! ¡Já já! Si somos parte del número.

Frutero .—¡Ah! ¿Qué es eso? ¡Vean allá esa negra humare-

da! (Todos los ciudadanos se apresuran a dirigirse al fondo).

Carpintero.—Es un incendio.

Pilluelos .—(Echando a correr) ¡Oh! ¡Fuego ¡Fuego!

Zapatero .—¡Qué! ¡Fuego! ¿Adónde?

Sastre .—¿Adónde? ¡Por el amor de Dios!

Frutero .—Vea usted allá, la inmensa negra nube que caracoleando se eleva hasta el cielo.

Zapatero .—¡En verdad!

Carpintero.—Debe ser un incendio gigantesco, a juzgar por los densos nubarrones de humo que se percibe.

Agente de Policía .—(Saliendo de una de las calles adyacentes) ¿Qué sucede aquí?

Frutero .—¡Allá! ¡Un incendio!

Sastre .—Eso debe ser en el arrabal.

Agente de Policía .—¡Ah! ¡Qué! El arrabal está muy cerca; y el humo se eleva de los cerros. Si algo se quema realmente, debe ser en alguna aldea; y es cosa seria. Vuelo a la Policía. (Sale apresurado).

Zapatero .—Ciertamente. El Policía tiene razón. El humo se levanta de los montes. Vean ustedes aquella cumbre de donde parte.

Sastre .—¡Oh! ¡Dios! ¿Si será tal vez una erupción del volcán? El Cotopaxi está en esa dirección.

Frutero .—¡Qué locura! El Cotopaxi no puede verse de aquí.

Indio .—(Acercándose) Señores, no es el volcán; no es el fuego del volcán: es el humo del monte Pasachoa.

Zapatero .—Sepamos lo que quiere decir. ¡Ea! anciano, dinos: ¿qué es lo que hay de particular en aquel humo?

Indio .—Señor: en el monte Pasachoa crece mucha maleza y yerba del Páramo y espinas que no son buen pasto para el ganado. Los indios le pegan

fuego y le queman, para que nazca nuevo pasto que, tierno, comen con gusto los animales.

Zapatero .—¡Hola! ¡Hola! ¿Conque era eso? Pues me alegro mucho, porque era ya grande mi angustia.

Carpintero.—Y la mía no menor; pues que una explosión del volcán no es mala broma.

Frutero .—¡Pero si eso no podía ser, porque entonces otro gallo nos cantara camaradas!

Zapatero...—La cosa, con todo, tiene un aspecto horroroso. (Los ciudadanos vuelven a sus faenas).

Carpintero.—¡Bien está, compadre! Siempre que esto no nos augure otra desgracia...

Zapatero .—¡Cabal! A mí también se me ha venido al magín. ¡Como que a lo que parece nos amenaza una revolución!...

Sastre .—¿Qué? ¡Revolución! ¡Oh! ¡Dios piadoso! ¡Hétenos de nuevo entonces con los brazos cruzados!

Carpintero.—¡Oh! Tú, mezquina alma de sastre. ¿Piensas solamente en tu buche de avestruz? ¿Y para nada cuentas con nuestro Presidente? A él, a él es a quien yo creo que amenaza un peligro inminente, puesto que desde la reelección están los Rojos envenenados contra él.

Frutero .—¡Bah! ¡Bah! ¡Los Rojos! Esos cobardes no se atreverán a nada contra él.

Carpintero.—¡Oh! ¡oh! A cara descubierta, ya lo creo que no. Pero en medio de la obscuridad; y con un puñal... por la espalda; eso es lo que yo me temo.

Zapatero .—Ciertamente. Son capaces los Rojos de todo eso.

Frutero .—¿Y se sabe ya si acepta?

Sastre .—Aún no se sabe. Se susurra algo así; como que vacila y quisiera renunciar.

Zapatero .—¿Retirarse? Mal conocen ustedes a Don Gabriel.

¡Es hombre que gobierna o muere! ¡Si lo tiene en la masa de la sangre! ...

Frutero .—¡Sí! ¡Así debe ser! ¡Y se le deja conocer que para mandar, ni cortado!

Zapatero .—Si los demonios de Rojos lograsen hoy derribarlo del Poder, mañana volvería él mismo a hacerse Presidente, ni más ni menos que lo hizo ahora seis años.

Sastre .—¡Qué! ¿Ahora seis años? Pues que, ¿no fue entonces elegido por nosotros?

Zapatero .—¡Oh! Sí. Mientras ustedes así lo pregonaban a grito herido, él deponía al otro Presidente y se colocaba en su lugar.

Sastre .—¿Le deponía? ... ¡Eso es una mentira! A tanto no se hubiera atrevido García Moreno. ¡Eso era atentar contra la Constitución; y nuestro Estado es una República!

Zapatero .—¡Oh! ¡Sí! ¡República! ... ¡Gran Zorrastrón! Por supuesto que no lo hizo sin rodeos. Lo hizo mañosamente; pero lo hizo.

Carpintero.—¡Escucha, compadre! La acusación me parece temeraria.

Zapatero .—Me consta personalmente.

Frutero .—¿Que le consta, dice usted? ... Veamos, cuéntenos usted ... (Los ciudadanos se reunen todos alrededor del zapatero).

Zapatero .—¡Bien! Ya recuerdan ustedes que García Moreno, hoy, justamente diez años, subió por primera vez al mando. Apenas posesionado del Poder, restableció el orden en toda la República; batió a los rebeldes; expulsó a los Rojos; hizo respetar la Ley; y en una palabra, tuvimos paz. Transcurridos tres años —éste era entonces el período presidencial ...

Carpintero.—¡Ah! ¡Sí! Cierto que las Cámaras han hecho esa reforma; ahora son seis.

Zapatero .—¡Eso es! Pues bien; transcurridos tres años antojóseles a los Rojos, que Espinosa, el buen Espinosa, ya lo conocen ustedes: ni frío ni caliente; la pelota de todos los partidos; en una palabra: ¡un liberal! —fuese elevado a la Presidencia. Lo fue. Y aquí principia de nuevo la danza. Nadie obedece, y todo el mundo manda. Don José se acoquina y no dice ni sí, ni no. Los Rojos se le suben a las barbas; y cuanto Moreno había creado, otro tanto destruyen. Llegaron hasta querer hacer regresar al país a los traidores a la Patria. Pero esto llenó la medida de García Moreno, y exclama: "¡Yo os aplastaré!" ¿Y qué hace?— Una noche —yo era a la sazón voluntario del regimiento número 2 y estaba aquí de guarnición— pues una noche preséntase García Moreno en el convento de los Jesuítas.

Frutero . —¿Qué dice usted, maestro? ¿En el convento de los Jesuítas?

Zapatero .—Y penetra por la ventana trasera de la casa en el patio del cuartel que le está anexo, y golpea quedo por tres veces en los vidrios de una ventana donde aún se percibe luz. Abro, y veo a García Moreno de pie, en frente. "¡Silencio!" me dice en voz muy baja. "¡Os lo mando en nombre de la Ley!" Y de un salto se coló por la ventana en pleno cuarto.

Carpintero.—¡Vive Dios! ¡Fuerza es confesar que García Moreno sabe hacer las cosas en regla! ¿Y después?

Zapatero .—Yo me quedé helado de espanto. El añadió: "Llamadme aquí inmediatamente al Coronel, y decidle que García Moreno tiene que comunicarle cosas de la mayor importancia". Trepé volando la escalera como alma que lleva el diablo; y con un

grito estentóreo desperté al Coronel, que dormía profundamente. En seguida bajó y ambos tuvieron una conferencia. Cinco minutos después salieron. "Toca de Generala", mandó el Coronel, y todos los pasadizos resonaron con el tañido de las trompetas. En tres minutos estuvo reunida la gente de los dos regimientos; y, entonces, adelantándose García Moreno, nos dirigió la siguiente arenga: "¡Soldados!, exclamó: ¿Me conocéis? ¡Un tiempo fui vuestro General y me enorgullezco al recordarlo! Debido a vuestro valeroso esfuerzo, sólo pude triunfar de los rebeldes en Cuenca, Guayaquil y Puná; y sólo a vosotros debe la Patria su salvación y la seguridad de la paz. Lo que hoy sucede; ya lo sabéis. ¡Pero no sabéis todo! Una conjuración está a punto de estallar para derrocar al Gobierno. Se quiere disolver vuestros regimientos porque sois el baluarte de la Ley. ¡Empero, heme aquí resuelto a impedirlo! ¿Queréis seguirme?..." ¡Y aquí fue Troya! "¡Viva García Moreno! ¡Viva! ¡Viva!" resonó por todas partes. Gritábamos como unos demonios; de tal manera que los Padres saltaron despavoridos de sus lechos.

Frutero .—¡Oh! ¡Cómo hubiera querido oír eso!

Carpintero.—¿Y bien? ¿Qué hizo después García Moreno?

Zapatero .—Púsose a toda prisa el uniforme de General; convocó a toda la oficialidad, le impartió sus órdenes; e hizo dar petrechos a la gente. Pero nuestra consigna era decir a todo hijo de vecino que nos preguntase, que García Moreno había descubierto una conspiración de los Rojos y, en consecuencia, había asumido el mando; porque el ejército estaba resuelto a defender a todo trance los derechos y garantías del ciudadano.

Carpintero.—¡Ah! ¡no era mal ardid!

Sastre .—Sí, era ardid; pero no justicia.

Frutero .—¿Qué vuelves tú a graznar por allí, vieja lechuza? ¿Que no era justo, dices?

Sastre .—Lo repito: tomar el mando de mano poderosa, es contrario a la Constitución.

Frutero .—Me figuro que tú te has tragado la Constitución y se te ha indigestado en el estómago. ¿Qué sería de esa Constitución si García Moreno no la hubiera salvado? Habría desaparecido con los Rojos, tiempos ha.

Carpintero.—¡Vaya! Compadre, deje usted a éste con sus Rojos; ¡y continúe!

Zapatero .—Pues el día siguiente, vistió la guarnición de gran parada; y con García Moreno, a caballo, a la cabeza, nos dirigimos al Palacio del Presidente rojo, donde hicimos alto. Al punto asomóse el Presidente a una ventana, y apenas hubo reconocido a nuestro nuevo General hizo tal gesto, que parecía haberse tragado dos tarros de tinta. A García Moreno se le da de esto un comino; sube con sus oficiales y le encuentra sentado a la mesa almorzando. Se le presenta como Jefe Supremo y le invita a que le reconozca y confirme en esta dignidad. No le quedaba a Espinosa, de buena o de mala gana, sino que morder el freno; y se limitó a pedir que se le dejase concluir de almorzar en paz. Consintiólo García Moreno, y diole de postre, el consejo de que abdicase sin pérdida de tiempo. Hízolo así; y con no poco contento, además de salir sano y salvo del apricto. García Moreno fue en seguida elegido por el pueblo; se mantuvo seis años en la Presidencia; y continuará en ella, según todo lo que vemos.

Carpintero.—Lo mismo digo yo; creo que continuará.

Zapatero .—¡Ah! Por supuesto. ¿Y por qué se habría de marchar?

Frutero .—¡Despacio! ¡Despacio! Tan cierto no es que lo podamos asegurar. Un hombre tan atormentado, bien pudiera desear un poco de descanso.

Sastre .—Sí; es muy posible.

Frutero .—¡Chist! Allí viene Diego el agente; el sabueso de todos los Rojos.

Escena Décimo Primera del Cuarto Acto

Moreno .—Perdonad que así os sorprenda. Veo que estáis espantado, señor; lo veo muy bien. Pero os ruego que os tranquilicéis. Vengo aquí con las mejores intenciones. Serenaos, pues, y tomad asiento.

Polanco .—Señor Presidente... como... me explicaré...

Moreno .—Os lo repito: he venido con las mejores intenciones; y espero también separarme de aquí en paz con vos. Es muy natural vuestra sorpresa; es hoy, ésta la segunda inesperada visita que recibís. La Policía estuvo, antes que yo, aquí; ¿no es verdad?

Polanco .—Es verdad.

Moreno .—Pues es precisamente lo que me trae aquí. Vengo a pediros que perdonéis que tanto se os haya molestado. Sin mi conocimiento, ni mi voluntad, se ha llevado a cabo ese registro. El exagerado celo de mis empleados es el delincuente. Espero que lo disimularéis.

Polanco .—Mucho que sí, señor Presidente. Sólo que no he podido penetrar bien... de qué se me hacía culpable.

Moreno .—¿De qué? El papel que conocéis, y que fue encontrado, excitó sospechas. Por mi parte no le doy nin-

guna importancia. Pero dejemos esto; y hablemos de otra cosa, que me importa mucho más... Tenéis en la Provincia de Oriente cierta cantidad de artículos de comercio, según lo que he oído, por valor de S/. 20.000. ¿Es así?

Polanco .—Sí, señor.

Moreno .—Pues bien: como me veo obligado a suspender en el porvenir todo futuro comercio con los indios, no quiero que este Decreto os perjudique en lo más mínimo; y os propongo la compra de esas mercaderías, en la suma de S/. 25.000. ¿Os halaga la ganancia?

Polanco .—Señor; yo agradezco...

Moreno .—No; ¡nada de agradecimientos! Esto lo hace el Estado, y yo lo estimo como un deber de equidad... Ahora... una pregunta... mejor dicho, no es una pregunta.... señor, vos sois mi enemigo.

Polanco .—¡Cómo! Yo, ¿señor Presidente? ¿Qué os hace suponer...?

Moreno .—¡Oh! No lo neguéis. Sois mi enemigo: lo sé muy bien. Una sola cosa me es desconocida; y es, si sois mi enemigo político o si personalmente me aborrecéis. Si lo segundo, y os he hecho alguna ofensa, os suplico que me la perdonéis. Me sería muy sensible; pues jamás ha sido mi ánimo haceros ningún mal. Pero, vamos, decidme, ¿qué motivos tenéis?

Polanco .—Señor: ya sabéis qué golpe tan rudo cayó sobre mí y toda mi casa, hace siete años.

Moreno .—¿Queréis hablar del destierro de vuestro hermano?

Polanco .—Sí, señor: eso es.

Moreno .—E imagináis que yo le desterré con el objeto de desembarazarme de un rival.

Polanco .—Sí, señor. No sólo yo lo pienso así, sino también toda la ciudad, que bien le ha conocido.

Moreno .—Puede ser. Con todo, esa no es la verdad. La verdad es que yo le arranqué a una muerte segura, y me vi obligado, a mi pesar, a desterrarle.

Polanco .—Cómo; ¿señor? No querréis sostener...

Moreno .—No es a mí; es a vuestro mismo hermano a quien se lo debéis creer... Leed esta carta que he recibido de él, hoy, cabalmente. (Le alcanza una carta abierta).

Polanco .—¿Mi hermano os ha escrito?

Moreno .—Sí: ved aquí... Está en la primera carilla... leed cómo reconoce que a mí solo me debe la vida.

Polanco .—(Después de haber leído con asombro la carta) ¡Señor! ¡Tenéis razón! Ahora me toca a mí pediros perdón. Os he desconocido temerariamente. (Le devuelve la carta).

Moreno .—Os habíais equivocado; y no tengo que perdonaros... Vuestro hermano me hace en esta carta una revelación aún mucho más importante. Pero antes de participaros el secreto, debo obtener vuestra promesa de que guardaréis profundo silencio. Y si no lo hiciereis, entreganéis a vuestro propio hermano a una muerte segura.

Polanco .—¡Dios mío! ¿Qué puede ello ser?

Moreno .—¿Me prometéis el silencio?

Polanco .—Os lo prometo por lo que hay de más sagrado. Callaré, supuesto que de hacerlo depende la vida de mi hermano.

Moreno .—Pues oíd lo que vuestro hermano me escribe: (Lee la carta) "Señor: La Liga de los desterrados, que conspira contra vos, os ha condenado a muerte. Se ha elegido ya a los miembros que deben ejecutar la sentencia. Temo mucho que también mi hermano se encuentre entre ellos..."

Polanco .—¡Estoy perdido! ¡Y es mi propio hermano el que me vende! (Oculta el rostro con ambas manos).

Moreno .—No; ¡no! No estáis perdido. Es para salvaros que he venido aquí. ¿Cómo podéis imaginaros que yo sea capaz de inferir el menor daño al hermano de mi salvador? Jamás haré uso de la revelación que en esta carta se me hace. ¡Lo juro! Confío en la misericordia Divina; y quiero que Martínez también se asocie a este juramento.

Martínez.—(En el fondo: levantando la mano) Sí, juro por mi salvación que ese secreto bajará conmigo a la tumba.

Moreno .—Tranquilizaos, pues, señor. Repito que sólo he venido aquí para salvaros; pues, a no ser así, os respondo que no lo hubiera hecho... Escuchad la carta hasta el fin: (Lee) "Señor Presidente: os pido la gracia de que vayáis a amonestarle. ¡Sí! Os lo pido encarecidamente. Hacedle jurar por el sagrado recuerdo de aquella madre, a quien ambos idolatramos un día, que no manchará sus manos con ese asesinato, ni grabará su conciencia con tan nefando crimen. Yo maldigo el aciago instante en que entré a formar parte de esta Liga de asesinos: y estoy firmemente resuelto a romper tan pronto como pueda esta esclavitud, la más abyecta de todas. El también hará lo mismo. Pero os suplico que vayáis hacia él, y le tendáis vuestra mano protectora y le salvéis de cualquier peligro que le amenace. Hacedlo así, señor, y habréis salvado a mi hermano, y, tal vez, conquistado para vos un amigo y una alma para Dios. Os lo vuelvo a pedir: id; ¡id a verle!—Vuestro eterno agradecido General Polanco."—Héme, pues, ¡aquí! ¡Y aquí mi mano!

Polanco .—¡Es muy tarde ya!

Moreno .—No; ¡no! No es tarde aún. Vamos; separaos de la Liga.

Polanco .—No puedo ya retroceder; estoy sumamente comprometido.

Moreno .—Aunque así sea. Podéis retroceder mientras viváis. Nada se ha cumplido todavía. Donde sólo hay una resolución, cabe la revocatoria.

Polanco .—No; estoy perdido.

Moreno .—¿Perdido? ¿Y por qué? ... Yo estoy pronto a hacer lo que vuestro hermano me pide. Os escucharé en mi propia casa. Venid, pues, conmigo; y desprendeos de esa infernal Liga.

Polanco .—¡Oh, Dios! Vos no podéis comprenderme. Lo que he hecho ya, no se remediará jamás. ¡Estoy en todo ... en todo caso perdido!

Moreno .—¿Qué es, pues, lo que habéis hecho, y que no se puede remediar?

Polanco .—¡Oh! ¡Dios!

Moreno .—¡Confiádmelo! no temáis.

Polanco .—(Con grande exaltación). He abjurado de mi Fe y vendido mi alma a Satanás con el voto más espantoso que os podéis imaginar.

Moreno .—¡Polanco! Confesádselo al sacerdote.

Polanco .—¡Eso nunca! Aborrezco a Dios: aborrezco sus leyes; sus sacerdotes; y todo, en fin ... ¡hasta a su sagrada Madre!

Moreno .—(Dando un salto) ¡Polanco! ¡Callad por el amor de Dios! ... ¿Y sois feliz?

Polanco .—¡Feliz!... ¿me preguntáis? Tengo el infierno dentro de mi corazón: lo tengo ante mi vista; ¡y le pertenezco en cuerpo y alma!

Moreno .—(Sentándose). Polanco ... ¡escuchadme! También yo me alejé una vez de Dios. Fue en mi mocedad, cuando me hallaba en Francia. Sí; por entonces, no pensaba yo en mi alma, y no recibí jamás los sacramentos. Ahora bien: cierto día, que murió uno de mis amigos y, en el trance supremo, rechazó lejos de sí al sacerdote, me estremecí de horror y hube de

declarar que era malhecho; a lo que uno, volviéndose a mí, y con tono burlón, me preguntó: "¿Desde cuándo es usted, amigo, penitente?" La pregunta me penetró como acerado dardo. Le miré en silencio, y me marché a mi casa. Allí, caí casi involuntariamente de rodillas y oré en medio del más rudo combate de mi alma. En seguida, busquéme un sacerdote, y, haciéndome violencia, me di cuenta de mis hechos. Y... así como vos... tenía el infierno en el corazón y estaba reñido con Dios. Y sólo cuando hube acabado, y él me dio su absolución, y me recibió en su santa gracia, me sentí tranquilo y me siento hasta hoy. Pues tampoco vos, Polanco, debéis desesperar: vuestras culpas serán también perdonadas. ¡Venid, pues, conmigo! En mi casa podréis hablar con el sacerdote, y allí estaréis protegido contra todo el mundo. ¡Dadme, pues, vuestra mano!

Polanco .—(Rehusándose) Me es imposible.

Moreno .—¿Es vuestra última palabra?

Polanco .—La última.

Moreno .—(Levantándose) Lo siento. Sois testigo de que no he omitido esfuerzo por salvaros. Reflexionadlo bien, ¡antes que sea demasiado tarde! Este es, quizás, el momento supremo del perdón.

Polanco .—(De pie) Hace tiempo que pasó. ¡Ya no hay perdón para mí!

Moreno .—Pues no tengo ya más que deciros, si no... ¡adiós! (Se inclina en ademán de partir).

Polanco .—Señor, me habéis colmado de favores...

Moreno .—¡No! No habléis de eso. Cuanto he hecho ha sido en vano. ¡Y no haberos podido salvar, es mi mayor pesar! Ahora, ¡pasadlo bien! (Moreno se va con Martínez).

1889

EMILIO MARIA TERAN



Isaac J. Barrera señala el estreno realizado en Quito, en 1889, del primer drama histórico escrito por Emilio María Terán, con el nombre de: "Luz de América". Hombre múltiple, luego de haber cumplido con su actuación política en valiosos servicios a la Patria, en papeles destacados, su condición de Abogado y General, antes que un óbice, fue un estímulo para expresar su emoción literaria dirigida hacia la escena, con el mismo argumento heroico, como ya lo hicieron Moncayo y Abad. Posteriormente es L. E. Bueno, quien en un artículo publicado en la Revista "Letras", de Marzo de 1915, señala el estreno de una segunda pieza titulada: "Virtud, Talento y Nobleza", en tres actos y en prosa, estrenada como la anterior, pero así mismo, inédita. A continuación transcribimos su argumento, tomándolo del artículo de L. E. Bueno, de la mencionada revista.

VIRTUD, TALENTO Y NOBLEZA

Número de Actos: Tres.—*Número de Personajes:* Cuatro (?).—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1889.—Ca-

rícter: Comedia.—*Expresión:* En prosa.—*Estrenada:* Mayo de 1891.—*Lugar:* En Quito.—*Compañía:* Bello.—Inédita.

Argumento: "María, en quien el autor quiso representar la virtud, ama a Carlos y Carlos, abogado y tipo de talento, ama a María. ¿Qué hace Carlos, esto es el talento, con María, la virtud? Principia por sacrificar su virtud. Llega en esto a Quito, don Fernando, padre de María, que estaba en Europa; y lo primero que encuentra en su casa es al niño de María. Descubierta la falta de su hija, don Fernando monta en cólera y quiere hacer atrocidades que, por fortuna, no las hace; antes bien escogita un medio de tapar la deshonra de su hija y... acude a un don Juan de la Vega, muy noble y rico, y recién llegado también de Europa, para que cargue con el muerto, es decir con María. Vega propone matrimonio a María, y María le desprecia. Pero este caballero Vega no se corre por tan poco; al contrario, regala a Carlos ¡oh nobleza! cuarenta mil sucres a que se case con María, quien, a la postre y a telón rápido, llega a ser la esposa de Carlos".

Análisis: Sin otros datos para un juicio, consideramos esta pieza de relativo valor, por la exposición de su argumento y su fin demasiado ingenuo para tomarlo en serio. Posee el mérito de colocar la acción en el medio nacional, cuando los dramaturgos se esforzaban en importar escenarios y tramas exóticos. No podemos referirnos a su calidad literaria, por desconocerla, pero valgan estos someros datos, muy significativos, para conferir a su autor un puesto en la dramática ecuatoriana, esfuerzo que en aquellos tiempos merecía todos los elogios.

1892

FRANCISCO AGUIRRE GUARDERAS



Sin mayores antecedentes literarios, este magnífico conversador de alto mundo, dio a la escena una pieza de invalorable mérito. Hombre de tertulia, supo analizar con fino sentido crítico el ambiente en el cual vivía y transportarlo, en versos de gran fluidez, al medio dramático. Su única obra le consagra como un agudo observador de la sociedad en la cual transcurrió su vida, ridiculizando con ironía chispeante las costumbres de su época. Sus personajes viven en acción y la farsa se desenvuelve con soltura, burlona, sin recurrir a artificios con olor a falsedad y distorsión del ambiente. Con él se inicia la auténtica comedia ecuatoriana, que tendrá numerosos cultores más adelante. La pieza ha sido elaborada con alegría, diafanidad, liviandez, donde surge la moraleja, como último gracejo en la intención del autor.

Sin embargo, pese al elogio de la crítica, algunas personas interesadas de su época, trataron de restarle méritos a su comedia, debido tal vez a la transposición casi exacta de algunos personajes, fáciles de ser identificados.

Francisco Aguirre escribió una segunda pieza teatral: "Receta para Heredar", desgraciadamente perdida, según Augusto Arias.

La obra que presentamos, rinde homenaje a su talento y a su aptitud como dramaturgo.

RECETA PARA VIAJAR

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Trece.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1892.—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 11 de junio de 1892.—*Lugar:* En Quito.—*Compañía:* Dalmau.—*Publicada:* Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito.—*Editorial:* J. M. Cajica Jr. S.A., Puebla, México.—1960.

Argumento: Un matrimonio de pocos recursos económicos, trata de casar a su única hija con un heredero rico, a quien invitan a visitar la casa. La niña tiene otros pretendientes: un estudiante de Medicina, otro de Leyes, un Poeta, pero todos sumamente pobres. Don Colás y su esposa Cipriana, padres de la muchacha, preparan la cena para esa noche, fiando al casero, pagando a un mozo a que sirva a la mesa, destape las botellas de licores y las conservas. Van llegando los pretendientes pobres y la señora ordena se les sirva el clásico chocolate y se apaguen las velas, dejando sólo las imprescindibles: dos únicamente. Pero cuando se anuncia la venida del heredero rico, de inmediato hace destapar los licores fiados e iluminar el salón a toda luz. Desgraciadamente, la madre del joven le manda un recado a que regrese de urgencia al hogar y los preparativos y con ellos los sueños de los anfitriones, se desmoronan de golpe.

Los padres del muchacho, de nobilísimos pergaminos, pretenden casarle de inmediato, con una prima suya, fea, sin gracia, pero sumamente opulenta. El chico no siente amor por ella y quiere escaparse de este compromiso, para ello simula delante de sus padres un loco amor por la hija de don Colás, lo cual trae como consecuencia el desmayo de su madre y la inquietud del padre, quien ya sueña con la herencia de la novia que desea imponerle. Ante estos hechos, el muchacho pide viajar a París, como única solución para olvidar su fingido amor. Los padres, ante la catástrofe inminente de un matrimonio fuera de la altura de su rancia nobleza, organizan de inmediato el viaje y el muchacho parte a Europa.

La buena y dulce hija de Colás, sufre los chismes y murmuraciones de la sociedad, la cual comenta el engaño de que ha sido víctima. Al final, Colás ha perdido su caballo, ha sufrido el robo de su hacienda por el mayordomo, se ha quedado endeudado y recibe el impacto de las burlas de las gentes. Su esposa, causante de toda su tragedia, sufre los achaques de una gran enfermedad.

Análisis: Comedia fina, con grandes logros escénicos, ágil en los parlamentos, pese al monólogo de Colás en el último acto, disculpado por la forma aguda como comenta las noticias del mundo, en el periódico que lee. Las escenas carecen de truculencias, son un tejido de sátira acertada, de brillantes recursos, que ponen la nota alegre al desarrollo de la obra. En el fondo de ella se siente un sabor dramático, casi una pirueta tragi-cómica, escrita y proyectada con maestría. Mordaz hasta el ridículo, pícara, talentosa, representa para nosotros uno de los valores dramáticos de nuestro teatro.

La acción transcurre en Quito y el cuadro de la sociedad que presenta, visto a la distancia, nos parece ser una fotografía nítida del ambiente de aquellos tiempos. Este mérito de encuadrar la escena en el panorama nacional, le da otra virtud a la obra, porque contribuye a incrementar el hasta entonces reducido repertorio del teatro ecuatoriano.

Aguirre se demuestra como un versificador excelente, brota la estrofa sin esfuerzo, galana y graciosa, dándonos en verdad un cuadro vivo, sutil y justo de la sociedad de ese entonces. Con derecho debemos considerarle, a pesar de habernos dejado esta sola pieza teatral, como el innovador de la comedia en nuestra literatura, mérito que es necesario resaltar.

Transcripciones:

Escena Cuarta del Primer Acto

Colás .—¿A qué hora el novio vendrá?
Cipriana.—A las ocho de la noche
su airoso y flamante coche
en mi puerta parará:
y sabes que quiero dar
una cena delicada
con lo que llaman *foi-gras*
salmón y perdiz trufada.
Colás .—Nuevamente a reventar
me obligas, y que la cincha
apriete, y vaya a Pichincha
con mi escopeta a cazar...
Ya se ve. Tantos maridos
¡ay Dios mío! algunos ratos
carecemos de sentidos.

¡Maldición! ¿cómo ha de ser?
¡hay hombres y no zoquetes
que sin embargo juguetes
son siempre de su mujer!

Cipriana.—Colás, de bromas dejemos,
márchate pronto a comprar
que si más tiempo perdemos
pueden las tiendas cerrar.

Colás .—¡Voto a tal! al fin y al cabo
tu idea es original,
no tengo un solo real,
mejor dicho, ni un centavo,
¿cómo pagaré?

Cipriana.—Fiar puedes a Don Ramón
que le acaban de llegar
conservas para función.

Colás .—Me vas a comprometer
y arruinar ¡voto al demonio!

Cipriana.—¡Oh Colás! has de saber
que nunca me he equivocado
yo al verlo sé conocer
a un hombre determinado.
En marcha a comprar,
ya estoy sin sosiego
porque traigas luego
lo que hay que obsequiar
y entiende que quiero
se sirva a Benito
todo lo extranjero
y nada de Quito.
Quiero lo contrario
de lo que hubo en casa
de prima Tomasa,
malo y ordinario.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO FUNDADA EN 1620

¿Cómo he de poder
servir empanadas
que son tan pesadas?

Colás .—Muy bien pueden ser
los bichos extraños
de Europa venidos
y en tarro embutidos
quizá cuarenta años
manjar muy ligero:
tú tienes razón.

Cipriana.—Eres majadero
para que la chica
llegue a ser muy rica
lo exijo y lo quiero;
y no hay que olvidar
peruano aguardiente,
que no ha de pasar
sin él nuestra gente,
y estando alegrón
Benito ha de hablar
y ha de declarar
toda su pasión.

Colás .—Si todo le haces beber
no sólo propondrá mi hija,
quizá y sin quizá se fije
hasta en ti, buena mujer;
y aun a mí el dicho sujeto
en un rato de fervor
puede ponerme en aprieto
declarándome su amor;
y después de estos excesos
por único resultado
he de quedar endeudado
en buena suma de pesos.

Cipriana.—Siempre has de ser tan pequeño,
tacaño y desconfiado,
¿para qué te habrás casado
conmigo con tanto empeño?
Colás .—Si Don Ramón en la tienda
no me quisiera fiar,
¿qué he de hacer?
Cipriana.—Mía es la hacienda
y la habré de hipotecar.
Colás .—No charles, mujer, en vano.
¿Dónde puedes encontrar
aunque quieras escribano?
Cipriana.—No te puedo soportar,
me despechas, y esta vez
me pondré la manta al punto
y haré venir a Valdez.
Colás .—(Aparte) En fin aunque me remate,
está visto, no hay qué hacer
esta maldita mujer
puede hacer un disparate.
¡Y si Benito no asoma!
Cipriana.—Eso no hay ni qué decir,
¡ningún tarro se ha de abrir
y ni una copa se toma!
¿Has creído desde luego
que al simplonazo Vidal
y al cándido de Pascual
y a ese pobrete de Diego
lo fino se servirá?
No he de hacer tal disparate
y el habitual chocolate
a lo más se les dará.
Todo está muy bien pensado,
márchate pronto a comprar:

que a Benito he de agarrar
tenlo por asegurado.

Colás .—En fin, me voy angustiado,
no hay otra cosa qué hacer;
verdad es que mi mujer
me tiene ya dominado.
Mi bisabuelo decía
(y no lo tuve presente)
que fatigado vivía
todo marido obediente.
Con el tiempo hay que establecer
el mando en el matrimonio
y si no ¡voto al Demonio!
resignarse a obedecer.

Cipriana.—(Sola) Como en todo hay que pensar
evitemos que el tal Diego
pueda a Benito encontrar
y que se disguste luego
y esto conviene arrancar
de un modo muy terminante.
No hay cosa cómo cortar
las cosas en el instante.
¡Catalina! . . . ¡Catalina! . . .

Catalina .—Aquí me tiene presente.

Cipriana.—Llama pronto al escribiente
y que traiga pluma fina.

Mariano .—Aquí estoy, mi señorita,
¿qué me tiene que decir?

Cipriana.—Que venga usted a escribir
es lo que se necesita.
(A Catalina)
Y tú me harás el favor
de traer mucha alhucema
y por todo el cuarto quema

a que esté de buen olor.
Espermas colocarás
pronto en cada candelero
limpiándoles con esmero
con cuidado los pondrás;
y entre tanto, Don Mariano,
lo que le voy a decir
al punto lo va a escribir.

Mariano .—Tengo la pluma en la mano
¿a quién la nemo?

Cipriana.—A Don Diego
"Muy estimado señor:
Sin molestarse le ruego
que me conceda un favor
y es: el que de aquí se retire,
porque hablando francamente
nos es un inconveniente
aun el que a mi Clara mire".

Mariano .—Saludos ¿no he de poner
a la familia y la fecha?

Cipriana.—¿Para qué? si me despecha
ese mozo y no hay qué hacer.

Mariano .—Se ha de esperar al señor
para que venga a firmar.

Cipriana.—Su inocencia causa horror:
yo su firma sé imitar. (Firma)
Cierre la carta y no más
está arreglado el asunto
(A Catalina)
Anda a ver a Bejarano.

Catalina .—¿A ese paje del vecino
que todo lo hace con tino?

Cipriana.—Sí, que venga muy temprano,
mas como hay latas que abrir
que se traiga un instrumento.

Catalina .—Tiene uno bueno, al momento
trayéndolo ha de venir.

Escenas Tercera y Cuarta del Tercer Acto

Catalina.—(Con un charol de manzanas)
¡Buenos días tenga, niño!
La señora y su hija Clara
me ordenaron le entregara
esta muestra de cariño.
Benito .—(Cogiendo el regalo)
Diles que están deliciosas
las manzanas, y que en coche
he de ir a verlas de noche.
(Aparte, a que oiga Severo)
¡Tengo que hablar muchas cosas!
(A Catalina)
Mira... esta peseta toma.
Catalina .—Gracias, niño, yo ya me iba;
pero que nada reciba
me dijeron... y no es broma;
en fin, por no disgustarle...
(Toma el dinero y se va).
Severo .—¡Miren, qué barbaridad!
ya no puedo soportarle
¡tánta y tánta necedad!
¡Ahora sí que estoy nervioso!...
Benito .—¿Quiere usted una manzana?
para el estado bilioso
aseguran que es muy buena.
Severo .—(Con furia, cogiendo una)
¡Uf! A todas las Tomasas
y a las madres de las Claras,
a las hijas de las Blasas

que con afeitadas caras
me las veo muy ufanas
ofreciendo a este chiquillo
ya sean brevas o manzanas
en cambio de mi bolsillo;
con moños y polizones
y tanto y tanto otro asunto
a que no haya tentaciones
¡que el diablo las cargue al punto!

Teresa .—(Entrando)
Te oí hablar alto, Severo,
y ya me tienes nerviosa;
¿ha pasado alguna cosa? ...
A ver, ¡dímelo ligero!

Severo .—Pues bien, toda la jarana
es que éste dice sin tino
que va a ser un clandestino
con la hija de Cipriana.

Teresa .—(Fuera de sí).
Me da el ataque, ¡yo muero!
Traigan algodón quemado
y un poco de pan tostado,
¡breve! cógeme, ¡Severo! ...
(Cae en los brazos de Severo)

Benito .—¡Oh, sí! la cosa es urgente,
el olor de la manzana
hasta que venga la lana
pudiera ser que le siente.

Teresa .—(Incorporándose con la manzana)
Es broma ... ni duda queda,
yo jamás pudiera creer
que tú tomases mujer
no del ancho de la seda.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Benito .—¿Qué voy a hacer si la quiero
y es inmensa mi pasión?
¡Clara!... ¡Sin tu amor me muero!
Teresa .—Vuelve el ataque... ¡por Dios!
Benito .—¡Sí que apura la jarana!
¿Quiere usted otra manzana?
(Aparte)
Y con ésta ya van dos.
Severo .—Cómela pues, poco a poco,
quiera te vuelva la calma.
¡Vaya este muchacho loco
que nos ha herido en el alma!
No hay duda, eres hijo infiel,
que a éste tu excelente padre
y a tu muy amante madre
¡les vas a matar, cruel!
Benito .—(Aparte)
Mas los nervios, por fortuna,
y en esto hay seguridad,
son siempre una enfermedad,
que nunca mata a ninguna.
Teresa .—(Abrazando a Benito)
Tú tienes la sangre azul
toda, toda de Español;
te digo que por mi parte
¡eres más noble que el sol!
Y aun cuando la de Severo
es inferior a mi cuna...
en todo caso es más noble,
¡te aseguro, que la luna!
Severo .—¿Qué estás hablando, mujer?
No lo creas, por favor,
tu nobleza no es mayor
que la mía, has de saber.

Teresa .—(Acalorada)
Tus timbres no son iguales,
pues tu ascendiente primero
vino aquí sin credenciales
y era español alforjero;
y el mío más adelante
vino a la tierra del oro
de una ciudad muy distante
donde nunca ha entrado un moro.
Si yo procedo
¿a qué porfías?
de Selva Alegres
y de Gandías;
de San Josées
Villa Orellanas,
de Puño en Rostro
y otras jaranas.
Y todos vienen,
nadie me engaña,
muy derechito
¡de un Rey de España! . . .
(A Benito)
Benito, di a la criada
que con gran cuidado y tino
de aquella caja empolvada
traiga todo pergamino.
Severo. . .—Vete, Benito, a mi cuarto
y tráeme aquel gran cajón
donde hay tanto papelón.
Ya verás como te ensarto
todos mis antepasados
que bebieron en la copa
de los más grandes de Europa,
con ellos emparentados.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

(Traen los papeles y se
lanzan uno a otro)
Aunque no entiendo el pastel
pero, vaya, bien lo veo
que vengo de Merobeo
como de Carlos Martel;
y también del Rey Pepino
y luego de Hugo Capeto
y, no estoy bien, de qué nieto
de un gran Borbón o sobrino.

Teresa .—No hables más, que me despecho;
¡qué Pepino ni Borbón,
de David y Salomón
yo procedo muy derecho!
Y acabaremos en fin
de Santa Ana y San Joaquín,
por tanto, del Redentor.

Severo .—(Más vehemente)
Yo procedo, has de saber,
Y no me molestes tanto,
del mismo Espíritu Santo.

Teresa .—Pues, si no me quieres creer
bien puedes irte al infierno
(ya me tienes muy vehemente),
entiende directamente,
yo vengo del Padre Eterno.

Benito .—Aunque poco o nada entiendo
no haya estudiado latín,
que han acabado diciendo,
creo, la verdad al fin.
Y en efecto, la verdad
es la que han dicho los dos,
todos con seguridad
¡venimos del mismo Dios!

(Aparte)
Entre tanto, no hay qué hacer,
aunque de reír tengo ganas,
yo sigo con las manzanas.
(Les da manzanas).

Severo .—Vamos a otra cosa...
Cálmate, Teresa,
¡ya de sufrir cesa
y no seas nerviosa!

Teresa .—(Conmovida)
Tu sangre, Severo;
tienes el valor
de creerla mejor.
Sufrirlo no quiero.

Severo .—(Abrazándola)
¡Hagamos las paces!
¿Sabes de qué modo?...
Benito; lo que haces
es mezclarlo todo.

Teresa .—(Con sentimiento)
Ha de haber razón
se ha de soportar
que este bobarrón
se quiera casar
con una chiquilla
hija de gandules
¿sin venas azules?
¡oh, cuánto me humilla!
Advierte, hijo mío
que se hallan con tinta...
¿No dijo mi tío
que en la *quinta pinta*?...

Benito .—¡Sus venas, no se diga eso!
Yo las he visto azuladas

siempre que he plantado un beso
en sus manos nacaradas.
En su rostro como el cielo
todos los encantos miro...
¡Y si no cumplo mi anhelo
tendré que pegarme un tiro!
Con plomo, o veneno; iñerte
quedará mi corazón:
la hermosa Clara o la muerte,
tal es mi resolución...
(Aparte)
¡Cáspita! ¡que no está mal
y hábilmente he repetido
la lección que he recibido
del buen amigo Pascual!
(A sus padres)
Si no lo consienten; luego
mándeseme a navegar
quizá pueda así apagar,
de mi corazón el fuego.
(Conmovidísimo)
Saltan mis venas
madre querida;
¡calma mis penas,
dame la vida!

Teresa .—(Echándose en brazos
de su hijo)
Venga, mi hijito...
Anda, Severo,
busca dinero.
¡Ay pobrecito!
Su baúl de ropa
le arreglaré,
y le enviaré

mañana a Europa,
¡a que no vea
jamás la cara
sea bella o fea
de aquella Clara!

Severo .—Iré al "Banco de la Unión"...
Si no al "Internacional"...
Porque no tengo un real:
ésta es mi situación:
y quién pudiera creer
que tengo haciendas valiosas
mas, están llenas de cosas
que no las puedo vender.
Ferrocarril, es el caso,
desde la Costa a la Sierra
y así sólo dará un paso
¡ésta mi bendita tierra!
Ya llevamos muchos años
y regando muchos pesos
recogemos desengaños...

Teresa .—(Interrumpiendo)
Si vas adelante, te digo, Severo,
que me dará el ataque... ¡anda por dinero!
Juro que mañana mi pobre Benito
sin que haya dinero se marcha de Quito.
Palpita su pecho... ¿no oyes el suspiro?
¡y habla de veneno o de darse un tiro!

Benito .—(Aparte)
Qué benditos nervios;
¡no creí yo al punto
en una jornada
arreglar mi asunto!

Severo .—(Acercándose a Benito)
Pero antes yo necesito

que me ofrezca convenir
en lo que voy a decir:
que a ésta su hermosa Quito
(sin un cuarto al regresar,
que es lo que más me lastima)
al punto se ha de casar
sin remedio con su prima.
Pero hay tantos que en un año
pueden cargar con la chica...
pues como muy bien se explica,
y al decirlo no me engaño,
negocio es, sin duda alguna,
quizá el solo regular,
mujer con plata buscar
y administrar su fortuna...
Sin embargo, yo pondré
en cuidarla mis afanes
¡y así sólo evitaré
que la lleven gavilanes!
No la dejes escapar
cuando regreses a Quito.
¿Me lo prometes, Benito?

Benito .—El aire puro del mar
dicen que todo lo alcanza.
¡Oh si apaga mi pasión!...

Teresa .—Le darás el corazón
a tu prima, es mi esperanza...
(A Severo)
Y pensando bien, Severo...
¿si allá, se encuentra una niña,
cual decías *merovigna,*
pero también con dinero?...
Será una cosa precisa
llevar todo pergamino;

en una caja macisa
les voy a encajar con tino.
De mis papeles de fijo
yo sufriré el separarme,
pero, no hay duda, por mi hijo
tengo que sacrificarme.
(A Benito)
Las cajas vuelves a traer
con mucha delicadeza,
pues si las vas a perder
¿cómo probar la nobleza?

Severo .—La idea no viene mal,
quizá pueda aprovechar
de aquello, para alcanzar
alguna de sangre real;
que sea rica heredera;
de otro modo, es desatino,
aunque la biznieta fuera
del mismísimo Pepino.

Benito .—(Aparte)
¡Santo Dios!... no hay qué decir
que lleve papeles viejos
que no me pueden servir
para nada, ¡qué ocurrencia!
A todo he de decidirme
pues, el gran asunto es irme,
¡haya entre tanto paciencia!

Severo .—Pero en fin, si una Delfina
te es difícil encontrar,
te vuelves por Celestina
y comienzas a heredar.

Teresa .—Celestina sí, lo digo,
que ninguna duda queda,
puede enlazarse contigo
que es de lo ancho de la seda.

Benito .—Pues ya me han asegurado
que de Clarita es parienta.
Teresa .—Lo será por otra cuenta.
Benito .—El caso está averiguado,
que a la una la misma tinta
nunca la tiñe, mamá,
y a la otra siempre la pinta,
¿explíquemelo, papá?
Severo .—Pues bien, de distinta cuna
el abuelo de su madre
no tuvo cosa ninguna
con la abuela de su padre...
Benito .—¡Ojalá pueda borrar...
me consume esta pasión!
Teresa .—¡Por Dios, no vuelvas a hablar
que salta mi corazón!...
A ver, la capa, el sombrero
pasa pronto a tu papá,
y juntos por el dinero
marchen, que no puedo ya.
Severo .—¿Y mandarle a Popayán,
dime, no fuera mejor?
¡Dicen que en París se van
los reales que es un horror!
Teresa .—Has perdido la razón...
¿Por ventura mi hijo ha entrado
en una revolución
para que sea desterrado?
Luego, lleva pergaminos,
y si hay niñas descendientes
de esos antiguos Pepinos
que los llamas tus parientes
pudiera casarse,
¡qué satisfacción!,

con una marquesa
que tenga un millón.
Si ello no sucede
volverá el chiquillo
y aquí lo veremos
trayendo más brillo.
Luego, cuando charle
causará interés,
en el dulce idioma
que llaman francés.
Y hablará sin tino
¡qué cosa tan bella!
de Campos Elíseos
y Arco de la Estrella
y envuelto en los pliegues
vendrá de un *parlán*.

Severo .—Aprendiendo un baile
que llaman *Can-Can*.
Tienes razón, cierto,
bueno está el halago,
para mí ante todo
que soy quien lo pago.

Teresa .—Voy a preguntarte
dónde está París
¿es a la derecha
o izquierda el país?

Severo .—¡Vaya, qué pregunta!
Pues yo no lo sé;
que eso está muy lejos,
cualquiera lo ve.

Teresa .—Cruzar el Océano
no es, di, ¿peligroso?
¿y un fuerte mareo
será fastidioso? ...
Por Dios Santo, dime,

podrá zozobrar,
¿esto es lo más grave,
el buque en el mar?

Severo .—Pero en fin, ¿qué hacer?
el que naufragara
aún más grave fuera
donde la tal Clara.

Teresa .—Ahora que recuerdo
¡maldita chiquilla!,
¡si mi hijo pescara
la fiebre amarilla!
Pero que se vaya.
¡Ay, Jesús, me muero!
ya me da el ataque,
¡cúgeme, Severo!

Severo .—¡Oh! para los nervios
buena es la manzana,
para eso han servido
las de esa Cipriana.
Mas hoy, si la vieja
cree con manzanas
encontrar marido
se queda con ganas.
Estas, desde luego,
están muy hermosas
y al verlas se juzga
que están deliciosas.
Mas cuando hay pesetas,
aunque perforadas,
pero en cofres fuertes
muy aseguradas,
por ellas, los mozos,
dejan las manzanas,
aun cuando golosos.
¡Sepan las Ciprianas!

1893

MODESTO CHAVEZ FRANCO



Uno de los valores de nuestras letras ecuatorianas, es a no dudarlo este notable escritor costeño, creador de prosa amena, distinguido jurisconsulto, parlamentario, columnista de todos los diarios de importancia del país, investigador a la vez de la leyenda y el hecho histórico, amante de la crónica sabrosa y fervoroso cultivador del género teatral.

Su obra se halla regada en libros y revistas, tratando de descubrir secretos para verterlos con estilo ameno y picaresco, serio y medido, en plan de divulgador, poniendo en ella lo que constituía su vocación: el amor a la historia y a la literatura, ventana abierta al pasado, para vigorizar el presente y acentuar las calidades de la nacionalidad.

Inicia su camino artístico en Lima entre los años de 1893 y 1894, estrenando su primera pieza dramática: "En el Portal", durante su destierro político en la vecina república peruana. Más tarde, en 1895, rehace su pieza, le da tonalidad de zarzuela y acomodándola al medio ecuatoriano, la reestrena en Guayaquil. Tres años después publica: "Cuentos Populares y Broma en Todo", en colaboración con Alberto Arias Sánchez,

correspondiéndole a Modesto Chávez Franco la parte última, en versos de talento, saturados de picaresco ingenio.

En 1900 estrena en el "Teatro Olmedo" de Guayaquil y "Sucre" de Quito: "Políticos al Día", que mereció una multa del gobierno para el autor y la orden violenta de expulsión del país de la Compañía extranjera que puso la obra. Más tarde, en 1908, escribe su monólogo: "El Juicio Final", interpretado por Columba Quintana de Leal, obra en verso estrenada en el Teatro "Olmedo" de Guayaquil. Un año después sube a escena: "Abdón Calderón", para luego darnos dos volúmenes con otra tendencia: "El Lector Ecuatoriano" y "Cartilla Patria", libro el primero en tres tomos, declarado texto obligado por el Ilustre Municipio de Guayaquil, obra patriótica la segunda, sobre nuestros derechos territoriales discutidos por el Perú.

Posteriormente escenifica su pieza: "Sierra y Costa", comedia llena de matices alegres representada en varias ciudades del país, para luego dedicar su pasión a la crónica, rebuscando mil historias y leyendas cristalizadas en su valiosísimo libro "Crónicas de Guayaquil Antiguo".

En 1910, con motivo de la Exposición Nacional realizada en Quito, pone en escena una obra dramática con este nombre, escrita en verso, especie de Revista, con música del maestro guayaquileño Juan Manuel Guzmán Ruidíaz. Luego colecciona sus numerosos artículos filosóficos en un título: "Atomos Negros", editado en 1936, para en el mismo año, en homenaje a numerosos escritores perdidos en el anonimato, resaltar sus méritos en el volumen: "Biografías Olvidadas".

Años después publica "Feflexiones para Encarcelados", libro que adquiere por sus máximas y consejos

gran renombre, el mismo que obliga a una entidad extranjera a reeditar parte de sus pensamientos en un folleto titulado: "Catecismo".

Más tarde realiza trescientos estudios de otras tantas piezas arqueológicas del Museo de Guayaquil, dándole a cada una de ellas su valor histórico e interpretación.

Quizás su obra sobresaliente en cuanto al teatro sea: "¡Sarcasmo!", basada en un hecho real sucedido en Guayaquil, el desfalco de una Caja de Ahorros, donde el autor perdió parte de su dinero y en cuya obra se burla de los "filántropos" provocadores de quiebras, para su beneficio personal. En 1921 escribe: "Conversaciones Familiares de Gramática del Castellano", y años más luego: "Historia del Cuerpo de Bomberos de Guayaquil", edición obsequiada íntegramente por el autor en beneficio de esta Benemérita Institución. Por último publica: "Síntesis sin Tesis", colección de pensamientos y su única novela: "Expiación en la Estatua o la Mimosa de sí Misma".

En la prensa utilizó los pseudónimos de: "el amigo Fritz", "Pepito" y "Fígaro". Fundó un semanario político: "El Cáustico" y colaboró en "El Telégrafo", "El Universo", "El Grito del Pueblo", "El Tiempo", "El Obrero" y "La Revista Patria", esta última de su propiedad, todos en Guayaquil, y como redactor corresponsal de "El Comercio" y "El Día", de Quito.

Fue nombrado "Cronista Vitalicio de la Ciudad" por el Muy Ilustre Concejo Guayaquileño. Es a través de sus crónicas, que nosotros pudimos seguir el desarrollo del teatro ecuatoriano del Puerto, como lo hemos hecho presente en el capítulo orientado al estudio de la dramática colonial y primeros años republicanos.

Pese a que sólo hemos podido conseguir: "Abdón Calderón" de la cual transcribimos su argumento y algunas escenas, presentamos una síntesis escueta de sus otras obras dramáticas, gracias a la gentileza de sus señores hijos y el aporte prestado por el señor Enrique G. Rosales Ochoa, Oficial Mayor de la Biblioteca Municipal de Guayaquil.

1) EN EL PARQUE

Por los años de 1893 y 1894, durante su exilio en Lima, escribe esta primera comedia satírica, en la cual ironiza a los más destacados políticos peruanos. La acción sucede en esa ciudad, en cuya Plaza de Armas habían portales. De regreso a Guayaquil con el triunfo de la revolución de Alfaro, la obra primitivamente llamada: "En el Portal", por lo anotado anteriormente, la rehizo nominándola: "En el Parque", con estilo de zarzuela y adaptándola al medio ecuatoriano, donde asimismo ironiza a los políticos de nuevo cuño. La música de esta pieza la compuso el maestro Gálvez. Su estreno en Quito se realizó el 10 de Julio de 1897, en el Teatro "Sucre".

2) POLITICOS AL DIA

Su segunda comedia la estrena en 1900 en los Teatros "Olmedo" de Guayaquil y "Sucre" de Quito, consiste en una pieza política fustigante contra los funcionarios, las autoridades y el hecho social de aquella época. Como ya lo indicamos en el estudio de su actividad literaria, el autor fue multado y la Compañía ex-

tranjera que montó la obra, tuvo el plazo de cuarenta y ocho horas para abandonar el país.

3) EL JUICIO FINAL

Como alrededor del año de 1908, una serie de astrólogos anunciaban el fin del mundo, el autor, para burlarse de ellos, pone en escena el monólogo con este título escrito en verso e interpretado por la actriz Columba Quintana de Leal. Su argumento lo desarrolla con la formación de un gran jurado en el cielo, para someter a todos los pecadores al juicio final. La obra era maliciosa, intencionada y de abundante vena cómica, y la noche de su estreno en el Teatro "Edén" recibió estruendosos aplausos, por cuanto citaba a personajes conocidos, utilizando claves de fácil identificación.

4) SIERRA Y COSTA

Comedia escrita en romance, en donde concurren cuatro actores: el novio y su padre, costeños y la novia y su madre, serranas. El argumento se desarrolla entre jocosas indirectas, entabladas en diálogo por los padres de los novios, cuando él pide a ella la mano de la chica para su muchacho. Cada uno trata de exaltar la virtudes de su región. En este momento llegan los novios y complementan la obra, trayendo paz a los viejos, mientras se pacta el matrimonio que representa la unión entre la sierra y la costa.

La obra subió a escena en Guayaquil, interpretada por un grupo de aficionados.

5) EXPOSICION NACIONAL

En el año de 1910, una Compañía española puso en escena esta primera obra lírico-dramática, con música del compositor guayaquileño Juan Manuel Guzmán Ruidíaz, con inusitado éxito. Cada provincia, vistiendo sus trajes típicos, se presentaba al escenario exaltando los productos agrícolas e industriales, las cualidades morales, intelectuales y el servicio a la Patria prestado por ellas, en una serie de diálogos chispeantes, de emulación y competencia. Al final todas hicieron votos por la solución de sus diferendos, sacrificando personales intereses, en aras de la unidad nacional. La obra fue estrenada en el Teatro "Sucre" de Quito, con ocasión del primer centenario del Grito de la Independencia de nuestro país, por cuyo motivo se abrió a su vez la primera Exposición Nacional.

6) ¡SARCASMO!

Drama en tres actos y dos cuadros, puesta en escena en el Teatro "Olmedo" por el actor Miguel Muñoz, quien coincidentalmente llevaba el mismo apellido del banquero cuyo nombre se hallaba denigrado por la opinión pública, debido a la quiebra escandalosa de la "Caja de Ahorros": Don Celedonio Muñoz. La obra es una crítica mordaz al enriquecimiento con los fondos populares, de muchos personajes que luego de salir bien de la aventura, tomaron el pomposo camino de la filantropía y la honestidad. El título de la obra está de acuerdo con su argumento: una modesta familia, madre viuda e hija joven, acceden al pedido de un simulado protector y amigo de su esposo, quien les in-

sinúa entreguen sus pocos ahorros para ser administrados por aquel generoso y acaudalado pseudo protector. El impacto de la quiebra recibe la señora cuando ya está vieja y ha perdido la vista. Se suceden escenas interesantes, como la visita de ella a la casa del protector, de donde es arrojada por impertinente, mientras éste agonizando en la alcoba, para aparecer filántropo ante la posteridad, deja en su testamento una suma de dinero para los pobres.

La víctima de la estafa se halla en una casa de salud donde ha sido operada de los ojos. La hermana religiosa la lleva vendada a un sitio especial, para quitarle el apósito. En efecto, el momento en el cual la enferma, libre de las gasas, abre sus ojos recuperando la vista, ésta se posa en el retrato del famoso benefactor, que según la religiosa dejó su fortuna para ese hospital. La enferma al mirarlo lanza un grito, apostrofando su nombre.

7) LA BOMBA

Sainete lírico en tres actos, escrito a fines de 1910, con música del maestro catalán Francisco Nugué, perdida posteriormente en la revolución del 11 de agosto de 1911, que depuso al General Alfaro. El argumento se sintetiza así: una botica está comunicada con el piso alto por medio de una ventana que simula un reloj, por cuya esfera asoma de vez en cuando la hija del dueño para conversar con su enamorado, el dependiente. Termina el acto cuando se lee en los periódicos la fuga de unos anarquistas, quienes se supone pasarán por el pueblo, lo cual le da idea al enamorado para hacerse amigo de ellos e imponer a los padres su matrimonio con la muchacha. En efecto, encuentra a uno a su paso por la calle

y le propone usar la bomba que lleva en la caja. Al final, el hombre acepta el cometido por ayudarle y delante de los padres de la chica les amenaza con ella. Estos temerosos admiten el noviazgo, mientras al último se descubre que no existe tal terrorista, se trata de un modesto empleado público quien llevaba unas bombas para los candelabros de la casa del Gobernador, y no explosivos como se suponía. La obra está llena de un diálogo chispeante, de doble sentido, de gran humor e ingenio.

8) ABDON CALDERON

Número de Actos: Uno.—*Número de Cuadros:* Dos. *Número de Personajes:* Nueve, más soldados.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1822.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 12 de junio de 1910.—*Lugar:* En Guayaquil.—*Publicada:* Guayaquil.—*Editorial:* Imprenta "Sucre". 1911.

Argumento: Los soldados de los batallones Paya, Magdalena y Aragón, trepan las breñas del Pichincha, sigilosamente por la noche, horas antes de la batalla del 24 de mayo de 1822. Los fuegos se rompen al amanecer y el Teniente y Abanderado Abdón Calderón, cumple su destino histórico, ofrendando su vida en una gesta heroica, envuelto en la bandera de la Patria.

Análisis: Sujetándose a la tradición, el autor nos describe las escenas de la muerte del héroe cuencano en Pichincha, con emoción dramática, haciendo resaltar el heroísmo de Calderón. La pieza se halla vertida en verso y sigue paso a paso este hecho glorioso.

Transcripción:

Escena Unica del Segundo Cuadro

Calderón .—No es éste... no..., mi lugar
(Mirando en torno)
¿Qué hacen ustedes de mí?
Si aún puedo las voces dar...
demando... ¡llevadme allí!...

Soldado 1.—¡Delira el bravo muchacho!

Soldado 2.—En combates anteriores
siempre fue de los mejores,
el Teniente Calderón.

Roldán .—¡Pues, si le viene de raza!
Su padre, ¿mi Coronel
don Francisco? Yo, con él,
¡no le temía a un escuadrón!
.....

Calderón .—Luchan... Y yo estoy aquí...
¡Cielos!... Se apaga mi vista...
¡Libertad!... Sin tu conquista...
No quiero... morir... sí...
.....
¡Madre...! Qué lejos de ti...
Muere tu hijo... idolatrado....
Y si éste mi beso helado...
No puedo dártelo... ya...
Recíbelo... que aquí va...
(Besa con efusión la bandera)
En mi bandera... impregnado...
.....
¿Sargento Roldán?

Roldán .—¡Presente!

Calderón .—Adiós... bravo compañero...

Roldán .—No hagáis llorar a un llanero
Con ese augurio... ¡Teniente!
(Enternecido se enjuga furtivamente
las lágrimas con un canto de su
poncho. Los demás hacen igual)

Calderón .—Valor... Sécame... la frente...
Con este pañuelo... ya...
Guárdalo... y a mi mamá...
entrégalo...

Roldán .—¡En la primera!

Calderón .—Y dila... que en mi bandera...
Mi último beso... le va...
.....
Que lo que juré cumplí...
Que con honor la llevé...
Y la espada que heredé...
Ante nadie la rendí...
Que en el sitio en que caí...
Estará mi tumba obscura...
Que no abra... esa sepultura...
Mientras sea ajeno mi suelo...
Quiero estar... cerca del cielo...
Para ser libre... en la altura...
(Se escuchan muy lejanos, apagados e
inconexos, como imitando un delirio,
varios acordes de la música que es
hoy del himno ecuatoriano).
¿Qué es eso...?
Mi fantasía
Me hace tal vez escuchar...

un himno ... para expirar ...
contento ya ... Patria mía ...
Oh ... qué bella ... es ... la agonía ...
Si cierto ese canto... fuera ...

.....

Envolvedme en la bandera ...
(Suenan dianas del triunfo del
ejército libertador).
¿Es cierto?

Sargento y Soldados .—¡Dianas! ¡Teniente!
(Todos demuestran júbilo y quieren
como animar a Calderón con la noticia).

Calderón .—(Haciendo un supremo esfuerzo)
¡Gracias ...! ¡Dios ...
Omnipotente ...!
A Ti ... mi oración ... pos ... tre ... ra ...,
(Expira doblando su cabeza sobre la
bandera. Sus compañeros le cercan).

Síntesis: Variada y numerosa es la producción dramática de Modesto Chávez Franco, uno de los pioneros de nuestro teatro nacional. Por los datos recogidos consideramos a sus obras como de singular interés en el desarrollo de este género. Es el primero en abordar la "Revista", modificación de la Zarzuela, acoplada al medio americano. Sus dotes literarias, ya consagradas en la crónica, vuelven a tomar fuerza expresiva en la escena, sobre todo por la temática empleada de acuerdo al medio ambiente de su ciudad y del país. Su personalidad se agranda en este concurso aportado por él a nuestra dramática.

1895

JOSE ANSELMO YANEZ

El Hermano José Le Gouhir, en: "Historia de la República del Ecuador", publicada en Quito, en la segunda edición de 1935, nos indica: "Al quiteño José Anselmo Yánez, pertenecen las primicias de nuestro teatro. Desde Lima, lugar de su residencia, remitió al gobierno para la impresión sus dos dramas: "Huaina-Cápac" y "El Insurgente".

Hernán Rodríguez Castelo, en: "Teatro Ecuatoriano" opúsculo antes citado, le da el nombre de José Antonio *Yánez, extracción de una carta de los hermanos Rumazo González al coronel Francisco Villavicencio, también autor teatral, en el año 1932. No sabemos si en verdad las dos piezas indicadas entraron en prensa, no las hemos encontrado y sospechamos se perdieron. Creemos fueron escritas a finales del siglo pasado y por ese motivo el nombre de este autor lo incluímos en una fecha aproximada, en el año 1895.*

1896

JUAN SIXTO BERNAL

Citado asimismo por el historiador José Le Gouhir, como uno de los iniciadores del teatro nacional, le confiere el haber escrito la obra: "El Ultimo de los Huancavilcas". Modesto Chávez Franco nos indica que estrenó dos piezas en el Teatro "Olmedo" de la ciudad de Guayaquil: "La Muerte de un Valiente" y "Salamandra". No nos ha sido posible hallar estas dos piezas.

ANONIMO



Pese a que la obra teatral: "¡Fraile!", se halla firmada por: "El Leguito Fray José", consideramos por este mismo motivo, como una pieza anónima, por desconocer el verdadero nombre del autor, sin haber logrado además identificar el pseudónimo. La obra se halla publicada en 1896 en "El Somatén", recopilación en un volumen de artículos varios, bajo la responsabilidad de Miguel Aristizábal. Se trata de una comedia de tipo anticlerical, tema en boga en los finales del siglo pasado.

¡FRAILE!

Número de Actos: Uno.—*Número de Personajes:* Cuatro, más soldados.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1896.—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En Prosa.—*Publicada:* "El Somatén".—*Lugar:* Quito.—1896.

Argumento: Un fraile, en su celda, se prepara a abandonar el convento, cumpliendo la orden del Gobierno Liberal instalado en el Poder. Delante de un Hermano, acomoda sus ahorros y de un lugar secreto extrae una serie de cartas comprometedoras que vuelve a esconderlas, luego de haberlas leído. En ese momento se presenta una dama, quien le pide reconozca a su hijo, un joven militar, el cual rechaza a su supues-

to padre y ordena a los soldados le lleven preso. El Hermano, abandona en ese momento los hábitos.

Análisis: La intención de la pieza es obvia: ridiculizar a un fraile, quien ha cometido una serie de deslices atentatorios a la moral y a su estado eclesiástico. Temática muy de moda en el año en que fue escrita la obra, el triunfo del Partido Liberal contra el Conservador, aliado incondicional de la Iglesia. La escenificación sumamente corta, carece de méritos dramáticos en todo sentido, salvo su deseo de denuncia.

Transcripción:

Escenas Cuarta y Quinta

Cutufato .—Siéntese usted, señora, y abrevie que no son estos momentos para perder un segundo. ¿Es usted una hija de confesión? pues, ¡absuelta y andando!

Manuela .—Soy más que eso.

Cutufato .—¡Qué quiere usted decir! No conozco mujer con derecho a ser más en mi celda que una penitente.

Manuela .—Hace veinte años fui otra cosa en este mismo sitio...

Cutufato .—Luego es usted...

Manuela .—(Descubriéndose) Soy la infeliz Manuela; bien lo está usted viendo.

Cutufato .—¿Y qué quiere usted de mí? ¿acaso persiste en esa declaración ridícula?

Manuela .—Hoy más que nunca. Mi hijo lo sabe todo, y quiero un testimonio de usted para que conozca Francisco que si fui desgraciada, no soy culpable.

Cutufato .—¡Usted está loca!

Manuela .—No es bastante que le haya dicho a mi hijo, que un día joven e incauta, caí en las celadas de un sacerdote; no basta que le haya pintado mi resistencia y

mi lucha; esa terrible noche que se borra de mi memoria; es preciso que el autor de mi deshonra la declare, que el padre, a la hora de alejarse para siempre, dija la verdad al hijo.

Cutufato .—¡Nunca!

Manuela .—¡Lo imploro en nombre de tantos años de desgracia y de miseria; por las lágrimas derramadas, por mis días oscuros, por mi juventud marchita, por mis vigilias de trabajo, por cuanto hay de sagrado en el mundo, ¡señor! ¡señor!

Cutufato .—Acabemos. Se acerca la hora de partir la comunidad. Váyase usted, señora, con Dios.

Manuela .—¡Por piedad, señor!

Cutufato .—¡Váyase!

Manuela .—¡Por nuestro hijo!

Cutufato .—¡Largo de aquí! (Cogiéndola de un brazo y arrojándola hacia la puerta) ¡Bueno estoy yo para hijos en estas alturas! ¡Fuera! ¡Yo mando aquí!

Francisco.—(Entra, seguido de soldados) ¡Miserable! ¡quien manda aquí es la ley! (saca la espada).

Cutufato .—(Sobrecogido retirándose al centro del escenario con las manos juntas) ¿Qué hace usted por Dios, señor oficial?

Francisco.—¡Vengo a mi madre! (Amaga darle un planazo).

Cutufato .—¡Perdón, hijo mío!

Francisco.—No le conozco: soy hijo de la República.

Cutufato .—Vamos; yo no resisto; que carguen mi pobre equipaje... ¡Hágase la voluntad de Dios!

Francisco.—Eso se queda.

Cutufato .—¡Misericordia! ¿Qué será de mí sin mis pobres andrajos?

Francisco.—Los heredo.

Cutufato .—¿Será posible?, los trapos de un fraile, las disciplinas, los cilicios, ¿la humilde mortaja?

Francisco.—Lo dicho, y callarse, que manda el que manda.

Cutufato .—(Aparte) ¡En la miseria!, ¡en la miseria!, si no tuviera el depósito.

Antonio .—(Que entra) Una carta para su paternidad.

Cutufato .—(Abriéndola) Conozco la letra, veamos qué dice. (Lee) "R.P.—En atención a que los veinte mil sucres de limosnas son tan suyos como míos, he resuelto quedarme con ellos, pues su reverencia tiene de sobra. Buen viaje.—Curuchupa". (Tambaleándose) ¡Qué leo!, la vejez, la miseria, ¡el Hospital! No me queda sino un amigo. (Se dirige al lego) Hermano Antonio, ¡tome su cruz y sígame!

Antonio .—Muchas gracias, padre: los legos hemos jurado bandera (Se quita el hábito y queda en traje de soldado).

Cutufato .—Pero ¿qué es esto, qué es esto, ¿Dios mío?

Todos .—¡Es la justicia del pueblo!

Francisco.—Soldados, de frente, paso redoblado, ¡marchen!

1898

JUAN EUSEBIO MOLESTINA



Maestro y poeta guayaquileño, trasplantó su sensibilidad versificadora al teatro, escribiendo numerosos dramas, de tipo extranjerizante, con exuberancia de fantasía y romanticismo. Sus obras, casi todas, fueron estrenadas en el Teatro "Olmedo" de su ciudad, con éxito, como mencionan los recortes de prensa de la época.

Publicó además, algunos libros de poemas: "Acordes de mi Lira", "Lirios y Azucenas", "Cantos Primaverales". En Guayaquil puso en las tablas su melodrama: "El Hijo de la Duquesa", en tres actos y en verso, especie de zarzuela con música de Federico Pérez. Desconocemos el argumento de esta obra, pero por el título parece ser una transposición lírico - dramática, como ya lo dijimos, al estilo de opereta o zarzuela, de su drama: "La Duquesa y la Aldeana". Una prueba de ello la encontramos en las obras originales del mismo autor, donde consta el primer título y no este último, pese a haber sido estrenada en el Teatro "Olmedo" de Guayaquil, como simple obra dramática y publicada luego.

A más de las piezas citadas, Juan Eusebio Molestina estrenó en su ciudad natal los siguientes dramas todos escritos en verso: "Nobleza", "Eufemia la Costurera", "El Hijo Proscrito", "Las Penas del Trovador", "Amor de los Amores", "Espinas y Abrojos", "El Poeta y la Coqueta". Entre los dramas no estrenados, pero que el autor menciona y escritos también en verso, tenemos: "Dos Rosas Blancas" y "Guirnalda de Amor".

Es includable que José Eusebio Molestina marcó una época teatral en la ciudad de Guayaquil, mantuvo el género y le dio expresión e historia. Su ardiente y fácil versificación tuvo su mejor salida en el drama, con la ayuda de compañías generalmente extranjeras. De todas sus obras conocemos tres, que comentamos a continuación.

1) LAS PENAS DEL TROVADOR

Número de Actos: Cuatro.—*Número de Personajes:* Nueve, más guardias.—*Acción:* En Francia.—*Epo-*

ca: Siglo XVI (?).—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* Sin fecha precisa.—*Lugar:* En Guayaquil.—*Publicada:* Guayaquil.—*Editorial:* Sin Pie de Imprenta.

Argumento: El Rey Luis de Francia se enamora de Lucinda, una aldeana, quien a su vez ama al Trovador, el cual ha sido desterrado a Marsella por orden de su Majestad. El Trovador se despide de su amada, cuando el Rey visita la casa de Lucinda para confiarle su amor, el cual ella rechaza. En ese instante, desobedeciendo las órdenes reales, se presenta el Trovador y Luis de Francia ordena su inmediato arresto en una prisión de París.

Posteriormente Lucinda, en compañía de Carlota y de un amigo de ellos, visitan al Trovador en la prisión, con ayuda de Carotín el carcelero. Mas al saber que el Rey se aproxima a la celda, se esconde en una habitación contigua. Su Majestad trata de convencer al Trovador que desista de sus amores, por cuanto quiere casarse con Lucinda, la Aldeana, a quien ama con desesperación. Ante la negativa del Trovador, el Rey ordena su inmediato ostracismo a Madrid, dándole una buena suma de dinero.

Al conocer esta decisión del Rey Luis, Lucinda va a sus habitaciones en compañía de su amiga a suplicar a Su Majestad clemencia para su amado. El Rey conmovido ante este gesto, llama al Trovador y ante la imposibilidad de conseguir el cariño de Lucinda, le perdona obsequiándole una dote y obligándoles a casarse al día siguiente.

Análisis: Argumento de estricta fantasía con ingenuo planteamiento e infantil actuación de sus personajes. Todo él se halla demasiado alejado de la realidad, más aún en el ambiente cortesano en el cual el autor

sitúa la obra, presentando un plan escénico inverosímil tanto en la personalidad de los intérpretes, como en la acción que les cumple asumir en la comedia: héroes falsos de un relato falso. Los diálogos cortos amenizan el desarrollo, a pesar de ciertos momentos en los cuales los monólogos rompen esa línea. La obra en sí carece de valor tanto por lo expuesto, como por la versificación de fácil rima, sin verdadero sentido poético.

2) ESPINAS Y ABROJOS

Número de Actos: Tres.—*Número de Personajes:* Doce.—*Acción:* En Guayaquil.—*Epoca:* 1898.—*Carácter:* Tragedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 4 de diciembre de 1898.—*Lugar:* En Guayaquil.—*Publicada:* Guayaquil.—*Editorial:* Tipografía "El Vigilante".—1910.

Argumento: Elvira es una esposa atormentada, quien en compañía de su hija Estela, de veinte años de edad, lucha trabajando como modista para poder subsistir, por cuanto el esposo y padre, Mariano, es un borracho consuetudinario, quien, a más de no trabajar, roba el dinero ganado por ellas en su oficio. Carlos, hijo de buena familia, se halla enamorado de Estela y la visita continuamente, con intenciones de matrimonio. Rugel, un abogado muy rico, quien ha evitado por dos veces que Mariano fuera a la cárcel, pretende a Elvira, ante la resistencia obstinada de ella.

En cierto momento el esposo sorprende tras una puerta, la conversación de Rugel con su mujer, en la cual aquel le declara su amor. Elvira vuelve a rechazarle, pero Mariano, quien se halla ebrio, cree que su esposa corresponde al abogado. El Padre de Carlos va de visita al hogar de la prometida de su hijo y se sor-

prende de encontrar a Mariano en un estado lamentable. Asimismo, una cliente quien venía a abonar el valor de un traje, es sorprendida por Mariano, éste se hace entregar el dinero para ir a beber y divertirse. En tanto a la esposa le llega la boleta donde le amenazan con el desahucio de las habitaciones, por no pagar el arriendo que lo debe desde hace seis meses.

Rugel insiste en sus amores hacia Elvira, ofreciéndole sacar de la miseria, mientras Mariano por segunda ocasión sorprende esta charla y ebrio como se encuentra, asesina tanto al abogado como a su esposa, para luego suicidarse a la vez. En ese momento entran Estela, su novio y el padre de éste, quien, ante tanto drama, consiente en el matrimonio de su hijo.

Análisis: El argumento descubre un humilde hogar atormentado por los vicios del padre y la abnegación y virtud de la esposa y su hija. El medio sórdido donde se desarrolla adquiere realismo, por cuanto esta obra es el reflejo de un hogar miserable, símbolo de muchos otros semejantes en el ambiente descrito. El autor nos da una estampa vívida donde enmarca humildad y pobreza, y si en realidad en la obra no se advierte otra intención que la expositiva, surge de ella una protesta mantenida en el fondo, a través de las escenas.

Se trata de un logro teatral por ser la primera expresión escénica de un hogar obrero y sus conflictos, donde creemos está el valor de la obra. Aun la calidad del verso es más elevada y el diálogo se viene con soltura, sin evitar los monólogos, en un deseo de evertir los pensamientos ocultos para condicionar un estado de ánimo. Esta tragedia, pese a su final violento, arbitrario y sin mayor lógica, representa un esfuerzo teatral, por su temática, en la época en la cual fue creada.

3) LA DUQUESA Y LA ALDEANA

Número de Actos: Tres.—*Número de Cuadros:* Cinco.—*Número de Personajes:* Nueve, más mujeres y jóvenes.—*Acción:* En Madrid.—*Epoca:* 1901.—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* El 20 de septiembre de 1901.—*Compañía:* La Rosa.—*Lugar:* En Guayaquil.—*Publicada:* Guayaquil.—*Editorial:* Librería e Imprenta Gutemberg, de Uzcátegui & Ca.—1910.

Argumento: Fortunato, joven de opulentos recursos económicos, adorado por las gentes de toda condición social, vive en Madrid. Recibe de pronto un aviso: un anciano, herido en una explosión en el ferrocarril, le llama de urgencia. El anciano es su padre, quien antes de morir le revela el secreto de su madre, una Duquesa a la cual no volvió a ver y quien le entregó un collar que ahora lo traspasa a su hijo.

Fortunato a la vez se halla enamorado de una Duquesa, quien ama a un Marqués, pero éste ha declarado sus amores a María, simple aldeana. Sin embargo el Marqués corteja a la Duquesa, requerida también por Miguel, amigo íntimo de Fortunato.

La Duquesa en especial, mantiene sus coqueteos con Fortunato para extraerle cuantiosas sumas de dinero, lo cual consigue, pese a que éste se da cuenta de sus intenciones. Mas Fortunato le ama de verdad y no escatima gasto alguno en complacerla, mientras María, la Aldeana, le murmura por celos, los amores mantenidos por la Duquesa con el Marqués.

Pese a todo, Fortunato está decidido a casarse con la Duquesa y la noche en que van a celebrar sus bodas, le envía entre otros regalos valiosos, el collar que su padre le entregó al morir. La Duquesa reconoce el medallón y descubre en Fortunato a su hijo. Este, im-

posibilitado de casarse con ella, le obliga a contraer matrimonio con su amigo Miguel, quien le ama profundamente, mientras la Duquesa, en revancha, ordena al Marqués a casarse con María la Aldeana.

Análisis: El autor pretendió sin duda trazar una obra de sorpresa y resultó, por lo artificiosa, una pieza sin sentido, ni lógica mayor. Su deseo de colocar el desarrollo en un ambiente lejano y exótico para nosotros, como es Madrid, constituye su primera falla, a la cual se suman personajes imaginarios y un argumento desvahído, rebuscado de novelas románticas de la época, con protagonistas mezclados en un nudo de hechos, todos irreales. Un prurito de extranjerismo, moda que sin duda creía exaltaba el valor escénico, le llevó a falsificar su teatro y a darnos una pieza versificada, sin mérito alguno.

Transcripción:

Escena Décimo Primera del Tercer Acto de "Espinas y Abrojos"

Mariano.—(Aparte)
¡Bah! de aquí puedo escuchar.
Elvira .—Sigue usted en su capricho;
Ya varias veces le he dicho
Que a usted no puedo amar,
Y todo, todo es en vano,
Sí; rechazo esa porfía
Porque la ardiente alma mía
Es tan sólo de Mariano.
Mariano.—(Aparte)
Hablan de amores, muy bien.

Rugel .—No es delito la pasión
Que siente mi corazón,
Porque usted que es hoy mi Edén.
Mariano.—(Aparte)
Cuanto la quiere. ¡Dios mío!
Elvira .—No puedo amarle, Doctor.
Rugel .—Es ingenioso el amor
Que domina mi albedrío.
Mariano.—(Saca el revólver y apunta
a Rugel. Aparte)
No sé cómo me contengo.
Elvira .—Doctor, vuestro amor rechazo.
Mariano.—(Aparte)
Anhelo darle un balazo.
¡Oh Dios! ¿por qué me detengo?
(El Doctor se arrodilla ante
Elvira, ésta se retira un
poco y se cubre el rostro
con un pañuelo y lo escucha).
Rugel .—A la luz de su impiedad
Me anonado y desfallezco
Y perdurable le ofrezco
Mi talismán de lealtad.
Por la senda de mi honor
Voy henchido, enamorado,
Tras el lauro codiciado
De su inmarcesible amor.
Me electriza su belleza
Y me inspira simpatía,
Porque es usted, vida mía,
El imán que me embeleza
Coronara yo su sien
Con azahares de ventura
Para aumentar su hermosura

Y su pureza también.
Mas el Genio de esperanza
En su sien colocará
Un iris que brillará
Como el astro de bonanza.

Elvira .—Siempre afectuosa bendigo
De su alma el buen sentimiento
Y le ofrezco el pensamiento
De amistad, querido amigo.
(Mariano se acerca furioso y
dispara el revólver; Rugel cae
muerto ante Elvira, que en
extremo se impresiona y llora).

Rugel .—(Al caer) ¡Oh Dios mío!

Elvira .—(Grande impresión) ¡Inmenso Dios!

Mariano.—¡No creyeron a fe mía
Que tenaz en mi porfía
Sorprendiera así a los dos! ...
¡Hombre estúpido y vulgar,
Si desleal conmigo fuiste,
Hoy en mis redes caíste
Para nunca levantar! ...
¡Paga así pues la traición
Y los males que me has hecho
Y ve que aún tengo el derecho
De arrancarte el corazón! ...
¡Que la amabas era cierto
Con mis ojos yo lo vi,
Darte la muerte ofrecí
Y al fin, infame, te he muerto! ...
¡Y tú, mujer malhadada,
Ingrata, infiel y perjura
En el mundo de amargura
No vas a vivir deshonrada! ...

¡Maldigo tu mala suerte
Y la infamia en que te vi,
Ya nada eres para mí,
Tan sólo desde la muerte!...

Elvira .—¡Piedad para mí, Mariano!
¡Ah! ¡no me juzgues tan mal!...
Oyeme...

Mariano.—Serás fatal,
Porque el Cielo Soberano
¡Tus súplicas desoirá!

Elvira .—Mariano, no soy culpable,
Ni a tus ojos despreciable;
Escúchame.

Mariano.—No soy ya
El esposo que te amaba,
Soy el Juez de tu conciencia
Que maldigo tu existencia
Porque, ¡tu alma me engañaba!...
La mancha del deshonor
En la familia arrojaste
Y en mi corazón clavaste
¡Las espinas del dolor!...
Y si perdí la esperanza
Y de tu alma la pasión;
Recibe en tu corazón
¡La bala de mi venganza!
(Dispara un tiro y cae Elvira;
El se desespera furiosamente)
La vida me causa horror,
¡Todo me espanta y aterra!
¡Ah mi loca mente encierra
Pensamientos de terror!...
Mi alma no tiene remedio,
¡Ay se agrande mi sufrir,

No me es posible vivir;
El mundo me causa tedio! ...
¡Soy mártir, infortunado!
¿Y qué me espera en la vida?
Una suerte maldecida
¡Y un porvenir desgraciado! ...
Mis penas yo concluiré
En el mundo del terror;
Sí; resuelto y con valor
¡Un balazo me daré! ...
(Mira al cielo y prepara
el revólver)
¡Dios mío! yo pienso en ti,
Mi martirio es hoy profundo;
Voy a dejar este mundo,
¡Ay! ¡Acuérdate de mí!
(Se oye un tiro y cae
junto a su esposa).

Síntesis: La obra teatral de Juan Eusebio Molestina es en todo orden extranjerizante. En sus tragedias y comedias el romanticismo europeo, constituye la base de sus argumentos. Poeta de versificación fácil, pero sin esencia, llega muchas veces en la forma al disparate, sin mantener una línea estable en la temática de sus piezas. En casi todas se escapa de la realidad, con una fantasía atrabiliaria, incongruencias en los hechos y la acción. Sin embargo, en uno de sus dramas, plantea, tal vez sin desearlo, un primer problema social en nuestro teatro, en el caso de "Espinas y Abrojos", un fugaz ejemplo del medio, frente a su atiborrada escenificación deslindada de la verdad, plasmada de lirismos mentales y afectivos, en obras sin ninguna trascendencia.

1.8 . . . - 1.9 . . .

OTROS AUTORES

Siguiendo a Isaac J. Barrera, en su libro que nos orienta en esta etapa del teatro ecuatoriano, debemos consignar varios nombres de autores dramáticos, cuyas piezas por desgracia no ha sido posible encontrarlas. Pero nuestra intención de dar por lo menos un panorama completo de la actividad teatral, nos obliga a resaltar sus memorias, sintiendo desconocer sus títulos y no poder enumerarlos.

Tenemos así: José Peralta, Luis Antonio Chacón, poeta cuencano, a Octavio Cordero Palacios, N. Pasquel, Luis Cordero, autor del Diccionario Quichua, a más de su producción poética, a Eleodoro Avilés y tal vez muchos otros cuya memoria la historia ha olvidado, repartidos en el ámbito de la patria, con su fervorosa vena artística orientada hacia las tablas, esperando algún día ser descubiertos, para incrementar el número de obras teatrales, de esta época lejana de la escena nacional.

MANUEL DE J. CALLE

Periodista combativo, hombre de duro trabajo, sus escritos hicieron época en la prensa de su tiempo. Sin embargo, aparte de su cotidiano bregar, nos dejó páginas literarias de hondo sabor heroico, de elegante estilo, que perduran con emoción de leyenda. Escribió

una novela y un drama, este último titulado: "Don Constantino", obra perdida por el mismo autor antes de ser publicada, y sobre la cual Barrera transcribe la siguiente autocrítica: "...romántico, tradicional, histórico, trágico, cómico, en varios metros, que me propuse perpetrar, de los quince a los diecisiete abriles, y cuyo borrador se me perdió cuando ya tocaba a los treinta años, en versos libres, independientes y nihilistas".

Es lástima, y de verdad, el que esta obra se hubiese perdido definitivamente, nos habría gustado conocer a Manuel de J. Calle como dramaturgo, dada la facilidad extraordinaria de diálogo demostrada en uno de sus libros de relatos: "Leyendas del Tiempo Heroico".

CESAR BORJA CORDERO

Hijo del renombrado poeta César Borja y hermano de doña Rosa Borja de Icaza, que como veremos adelante, también incursionó en el género teatral, fue redactor del periódico "El Guante" de Guayaquil, nos dejó una obra dramática en colaboración con Rafael Pino Roca. La pieza fue estrenada en Quito y Guayaquil, y según Isaac J. Barrera poseía: "...diálogo elegante, buen desenvolvimiento en las escenas, lógica en el planteamiento de la acción y tema que se adentraba en los medios conocidos nuestros, constituyendo, por lo mismo, la obra, un reflejo de costumbres y una crítica de procedimientos y conducta." Nos ha sido imposible encontrar la obra para un detenido análisis, pieza que llevaba por título: "La Pólvora".

MIGUEL NEIRA

Con Eleodoro Avilés Minuche, ya citado, escribió este autor el drama: "Las Abandonadas", sin que tengamos referencias sobre su estreno y publicación.

JOSE ANTONIO CAMPOS

Fecundo escritor guayaquileño, periodista de gran agudeza, supo utilizar la sátira y la ironía como armas para la crítica, dándonos estampas maravillosas, bajo el pseudónimo de Jack The Ripper, publicadas en su libro: "Fuegos Fatuos", aparecido en Guayaquil en 1911. En el arte dramático se conoce una pieza titulada: "La Hija de la Gran Vía", que no hemos logrado leerla.

ALBERTO CORREA

Sin mayores datos sobre este autor, nos referimos a Isaac J. Barrera, quien nos dice: "...hizo representar: "Herencia Fatal", obra de tesis moralizadora y espeluznante, que no tenía el atrayente de la forma, sino tan sólo la repulsión de un estudio médico presentado con la actitud del maestro que trata de grabar una lección imborrable por medio del terror." Este comentario es suficiente para imaginarnos lo que Alberto Correa quiso demostrar en su obra mencionada.

RAFAEL PINO Y ROCA



Entre los dramaturgos guayaquileños de estos años indecisos, debemos incluir el nombre del autor, Rafael Pino y Roca, quien desempeñó altos cargos en la administración pública. Poeta a la moda del tiempo, compuso sus obras teatrales en verso, solo o en cooperación. En efecto, con César Borja Cordero, escribe: "La Pólvora", y por su cuenta: "El Virrey Penitente", drama en tres actos, estrenado y publicado en la ciudad de Guayaquil, sin que conste el año de su aparición ni la compañía que lo puso en tablas.

EL VIRREY PENITENTE

Número de Actos: Tres.—*Número de Personajes:* Ocho, más comparsas y servidumbre.—*Acción:* En Bogotá.—*Epoca:* 1761-1764.—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En verso.—*Estrenada:* En Guayaquil.—*Editada:* Guayaquil.—Sin fecha.

Argumento: En el Palacio del Virrey de Santa Fe de Bogotá, José de Solís, los criados y los pajes comentan los chismes sobre su amo: amores clandestinos con una novicia del Convento de Clarisas, a más de los romances dejados en España, causa por la cual fue en-

viado a Nueva Granada. A poco entran los altos dignatarios de la ciudad con una cita para el Virrey, orden emanada del Monarca, a que se presente ante la Audiencia.

El ama de casa escucha de la Marichuela, la amiga santafereña del Virrey, las múltiples ocupaciones del Señor, las cuales le impiden estar con ella mayor tiempo, relatándole a la vez la forma como se enamoró de Solís. En ese momento se hace presente el Virrey, quien relata a Marichuela la extraña aventura que acaba de sucederle: obsequió su anillo a un mendigo, donde llevaba impresas sus armas y el mendigo se lo devolvió sonriéndole. Al observar el anillo descubren con sorpresa, que sus armas habían desaparecido, mostrándose en cambio de ellas el rostro de San Francisco de Asís.

El Virrey ha sido residenciado a fin de rendir cuentas, por cuanto el Monarca, pese a una carta personal enviada a él, ha accedido a las peticiones de la Audiencia. En el Jurado se defiende con la Carta Real, donde el Rey le da su confianza y estimación. En su casa, los albaceas revisan su enorme fortuna legada por el ex-Virrey a los pobres, en ese momento entra el Alguacil a tomar posesión de la misma, por orden de la Audiencia. A poco rato llega una comunicación de Solís, quien informa a sus amigos su entrada al Convento de San Francisco, donde ha vestido el hábito de los mínimos. Su amante la Marichuela, ha ingresado a la vez en el claustro de las Clarisas.

En el Convento de San Francisco, el ex-Virrey espera ansioso el final del juicio entablado contra su administración. En efecto, llega uno de sus amigos a confiarle la decisión final absolutoria. A poco rato el ex-Virrey cae gravemente enfermo y muere. Marichuela

llega al Convento, por cuanto ha huído de su claustro y conoce la noticia. Un lego le da informes sobre los motivos que le indujeron al ex-Virrey a entrar de franciscano y ella escucha resignada la relación.

Análisis: Basada en la historia del Virrey José de Solís Folch y Cardona, quien ejerció sus funciones en Santa Fe de Bogotá, el autor nos entrega los últimos momentos de su vida en un drama en verso, de corte ameno y fácil. El ambiente españolizado en el cual transcurre la acción, se adapta bien al momento histórico en tres episodios, donde el romance apenas si tiene ligeros contactos con el plan propio de la obra, la cual pretende resaltar la personalidad del Virrey, su condición humana, sujetándose estrictamente al hecho biográfico. Los parlamentos, largos y explicativos, sacrifican el movimiento y la acción. Es necesario resaltar al personaje llamado Criado II, quien representa un poco de respiro con su alegría y mentalidad chispeante en medio del drama, animando con su presencia la aridez del argumento. Una pieza teatral más, de acuerdo a la corriente escénica de los tiempos en los que fue escrita.

Transcripción:

Escena Octava del Primer Acto

Marichuela.—¡Cuán grave llega el valido
de mi Rey a su mansión! . . .
S dís .—(Cariñoso)
Tenéis sobrada razón,
yo os ruego darlo al olvido . . .
Marichuela.—Me parecéis fatigado . . .
Solís .—(Serio y pensativo)

No hay tal, pero me ha pasado
algo que saca de quicio
y me tiene preocupado ...

Marichuela.—¡Jesús! ¿Algún maleficio
le causa desasosiego
a mi dueño, y mi Señor?

Solís .—(Intrigado)
Nada de eso ...

Marichuela.—¡Por favor!
¿decid qué os pasa? ¡Os lo ruego!

Solís .—(Haciéndole una caricia)
¡Algo raro! ...

Marichuela.—(Coqueta. Respondiendo a la caricia)
¿Una vestal
os cerró el paso en la acera
entretejiendo un dogal
con su roja cabellera?
(Solís mueve negativamente la cabeza)
¿Una bruja con joroba
galopando, ¡arre que arre!
en el palo de una escoba
os condujo al Aquelarre?

Solís .—¡Desvarías!

Marichuela.—¿Una ninfa
celosa de mis antojos
quiso beber en la linfa
transparente de tus ojos? ...

Solís .—¡Imposible! ...

Marichuela.—¿Un alma en pena
escapada del suplicio,
arrastrando una cadena
os hizo perder el juicio?
(Solís vuelve a negar con la cabeza, pensativo)
¿Una rosa, como tantas

del vergel de tus amores
se deshojó ante tus plantas,
y están llorando las flores? ...

Solís .—¡Quimera!...

Marichuela.—Pues ya di en bola
tú lo has dicho; una quimera,
que toma cuerpo, y se inmola
en vuestros brazos, ¿quién era? ...

Solís .—¡Desatinas!...

Marichuela.—Pero, hablad:
¡Por Dios, abrid esa boca,
ten piedad de mi piedad,
y apiádate de tu loca!...

Solís .—No es cosa de desvaríos...
De socorrer yo venía
a mis pobres, y volvía
con los bolsillos vacíos...
Caminando iba despacio,
y al acercarme al postigo,
tropecé con un mendigo
a las puertas de Palacio...
"Una limosna, hermano"
implora, "por caridad",
en la semiobscuridad
al extenderme la mano...
No hallando yo en el bolsillo
ni una blanca, reparé
que me quedaba el anillo
con mis armas, y no sé
cómo y por qué se lo di,
pero al mirarlo, sonrió,
y yo también sonreí...
luego me lo devolvió...
no me lo explico: ¡helo allí!

(Le entrega el anillo que ha traído en la mano. Marichuela contempla el anillo).

Marichuela.—¡Cómo! ¿Este anillo? ¡Qué espanto!
¡las armas en él bruñidas
han sido substituídas
por la imagen de algún Santo!

Solís .—¿Cómo? ¿Qué es lo que decís?
¿que mis armas se han borrado
y su lugar ha ocupado
un Santo? ...

Marichuela.—¡Ved! ...

Solís .—¿El de Asís?
(La Marichuela al verlo conturbado)

Marichuela.—Dejad que el anillo bese
que tal merced os depara
y tal ventura os ofrece ...
Mirad, ¡la intención es clara!
(Al verlo confundido).
La Providencia, testigo
de vuestro celo cristiano,
bajo el disfraz de un mendigo
quiso tenderos la mano ...
Y ella, que siempre va en pos
del que honra al desvalido,
¡honraros tal ha querido! ...
(Solís, profundamente impresionado,
exclama con emoción)

Solís .—Otra cosa ... ¡quiere Dios ...!

Escenas Primera y Segunda del Tercer Acto

Criado II .—Con su permiso, mi padre
Provincial ... ¿Se puede?

Molano .—¡Calla!
oí que estabas enfermo ...
¿cómo te sientes?

Criado II .—Sin habla.
La perdí cuando entre sueños
escuché que se quejaba
la campana de San Diego,
como quien dice, atorada...
con el mismo torozón
que sentí en la garganta
al oír el primer toque
de agonía que exhalaba
en lo alto de la torre
la campana...
La campana que tañía,
y tañía atragantada
a intervalos, con angustia...
¡qué angustia la que me daba!
aquel lúgubre tañido
repetido que se estanca
cuando gime por entregas
repitiendo su plegaria
que se adentra en los oídos
y que el tímpano desgarra;
y se filtra por los poros,
y se finca en las entrañas
como plomo derretido
que se funde dentro el alma...
y, de improviso, sentí
que el alma se me escapaba
por la boca, cuando en esto,
escuché que en lontananza
comenzaron a doblar
todas juntas las campanas...
Y perdiendo la chaveta
perdida toda esperanza,
porque creí que al amo

estaban dándole de alta
allá arriba, en recompensa
a tantos que dan de baja,
vine volando al convento,
hallé la puerta cerrada,
y sin saber lo que hacía
le asesté tres patadas,
digo golpes, cuando en esto
vi que el hermano llegaba
del mercado, conduciendo
bien repleta la canasta
de comida, y me ofrecí
para ayudarle a llevarla,
y como pesaba mucho,
y ¡vaya, que sí pesaba
entramos en el convento
ambos asidos del aza,
mientras seguían doblando
sin compasión las campanas!
No pudiendo contener
por más tiempo mi ignorancia,
le pregunté al hermano
¿por quién era que doblaban?
Porque ha muerto, respondió
¡Sor Prudencia, en Santa Clara! ...

Molano .—Sí, la hermanita tornera ...
¡Que Dios la tenga en su gracia!

Criado II .—Eso me dijo, y..al punto
el nudo de mi garganta
desapareció por encanto
¡y volvióme el cuerpo al alma!

Molano .—¡Veo que os causa contento
celebrar esta desgracia!
¿Odiabais a Sor Prudencia?

Criado II .—Quizá, mi padre, la adoraba...
¡Tuvo el tímpano más fino
que existió en Santa Clara!
¡Qué oído, por Dios, qué oído!
Ella fue quien dio la alarma
cuando escuchó en el Convento
que el amo se desplomaba...

Molano .—¿Cómo? ¿Qué queréis decir?

Criado II .—(Creo que he metido la pata)
Perdone vuesameroé
lo que dije fue que estaba
pensando que anoche tuve
un sueño con una escala
por la que el amo subía
al Cielo y se tambaleaba,
hasta que vino corriendo
Sor Prudencia a sujetarla...
En esto me desperté
de emoción bañado en lágrimas,
con los lúgubres tañidos
que gemía la campana...

Monrroy .—(A Molano)
¡Hola, hola! ¡Lo esperaba!
¿estáis hablando en secreto?
No tengo prisa, escuchadle,
porque se pasa de atento,
y, por el amo, es capaz
de ofrendar hasta el resuello...

Criado II .—Claro, con tal que me sane,
¡aunque me larguen a un cuerno!
Perdón, vuestra Reverencia,
quise decir... ¡al tormento!
Y por eso estoy aquí
sirviéndole...

Monrroy .—De pretexto
y a caza de habladuría
como acostumbras...

Criado II .—Por cierto
que todas esas mentiras
que me acomodas, son celos
de aquellas gentes que tienen
en vez de lenguas... ¡panfletos!
porque me tienen envidia
de que no soy ningún lerdo...
¡os juro, Reverendísimo
padre, que todos son cuentos!

Molano .—¿Qué? ¿ya no estáis al servicio
de Palacio?

Criado II .—¡Ni por pienso!
¡renuncié el mismo día
que su Excelencia el empleo!

1902

PEDRO XIQUES



¿Se trata de un pseudónimo? Algún escritor de la época, para su propio regocijo, compuso una pieza de pequeña extensión: "Felices Pascuas", a la cual la subtituló: "Drama de actualidad en quince minutos". No hemos logrado identificar la personalidad del autor. Su apellido carece de proyección en el tiempo, si creemos se trata de

un nombre propio. La obra la hallamos publicada en 1902, en Quito.

FELICES PASCUAS

Número de Actos: Uno.—*Número de Personajes:* Cuatro.—*Acción:* En Quito.—*Epoca:* 1902.—*Carácter:* Comedia.—*Expresión:* En prosa.—*Publicada:* Quito.—*Editorial:* Imprenta Bolívar.—1902.

Argumento: Un padre de familia y su esposa, miran con terror la implantación de la Ley de Matrimonio Civil, por cuanto tienen una hija casadera, cortejada por un diputado, un militar, el dependiente de su almacén y hasta sospechas de un sacerdote amigo. Lo importante reside en que ese año el Congreso aprobará la mencionada Ley, y es de suma urgencia casar a la hija antes de su implantación, porque de otro modo, sin el matrimonio eclesiástico, la sociedad la consideraría como no casada. En ese momento entra la muchacha con una carta del abogado, quien le solicita en matrimonio antes de la promulgación de la Ley. El padre protesta, pero la presencia del abogado le hace reflexionar y convenir en la boda inmediata.

Análisis: Juguete cómico escrito con intención de crítica, de aquello que en ese tiempo representaba un verdadero escándalo, la implantación del Matrimonio Civil. La pieza tiene gracia, agilidad y sátira fina sobre el medio ambiente de la época, obra creada, no cabe duda, por un autor inteligente y suspicaz.

Transcripción:

Primera y Segunda Escenas

Pascual .—Parece que mi mal se agrava; ¡qué digo parece!, me siento con cien grados de temperatura. Tócame, Perpetua, y verás que entras en ebullición ya que por lo pura has sido para mí agua fresca y destilada.

Perpetua.—Los desmanes en la calle te tienen en este estado. ¡Ah! los amigos... por eso te he prohibido la reunión con ellos en días de pascua.

Pascual .—Cuando me casé contigo no prometí guardar clausura, ¿qué fuera de la familia si no circulara por esas calles en pos de mis deudores y en busca de negocios que aseguren nuestro porvenir? Ocho días he pasado cosido a tus faldas, y, en este corto tiempo, ha habido desbarajuste en el almacén. Quién sabe si me han robado, y con este motivo vaya a figurar en la larga lista de quebrados.

Perpetua.—Quien tiene tienda que atienda, es nuestra regla, bien lo sé; pero hay casos en que la salud, riqueza de la cual no se hace caso, te obligue a permanecer quieto en casa, y entonces es necesaria nuestra cooperación; si continúan tus dolencias, yo y Panchita iremos a hacer tus veces.

Pascual .—Antes me moriré que consentir en ello. Exhibirla a Panchita en el almacén equivaldría a perderla. Mejor ocasión no hallarían para requebrarla el Diputado Contreras, el Capitán Espinoza, nuestro dependiente Juan y hasta el presbítero Caicedo. ¿No has observado la obstinación que emplean para obsequiarla? Colócala, pues, en el almacén, y ya verás que es la mercancía más solicitada; lo peor es que ni la venderemos...

Perpetua.—Si siempre has de estar con esas aprensiones, yo no sé qué podamos hacer por tu bien y el nuestro. La educación que la hemos dado es lo único que la resguardará de todo mal. Sobre todo, ¿no soy yo un Argos para poner a raya la impertinencia del Diputado, las acometidas del Militar, las zalamerías del dependiente y las maliciosas amonestaciones caso de que las hubiera, del doctorcito Caicedo?

Pascual .—Ya lo sé; éste no viene con otro propósito que el aconsejar que casemos pronto a la niña antes que la Ley de Matrimonio Civil, a la que califica de monstruosa, se ponga en vigencia. Verdad es que, según he sabido, algunas veces se excede cuando con colores vivos pinta la excelencia del matrimonio eclesiástico, y con miraditas que nada tienen de unción evangélica habla del *creced y multiplicaos* ... Puede también que sus consejos provengan de la inquina que le tiene a Contreras, quien en la última Legislatura estuvo al lado del H. Marín y contribuyó para que salga, como ha salido, su ley endemoniada.

Perpetua.—Endemoniada, me gusta que la califiques así.

Pascual .—Así la califican los clérigos, no yo que me gusta ir contra la corriente monacal de cuya influencia estoy hasta las cejas. Si se ha de casar nuestra hija, que sea después de Enero. Sácala, pues, en almoneda, exhibiéndola en el almacén. Cualquiera que sea el postor, hablo de los tres, y no del clérigo, la entregaré de buen grado con la expresa condición de que el Jefe Político les una con el indisoluble lazo.

Perpetua.—¡Indisoluble! qué necio estás; bien se conoce que en este punto no entiendes de la misa la media. Sólo el matrimonio eclesiástico asegura la perpetuidad. La ley que preconizas facilita el divorcio y la disolución del vínculo conyugal.

Pascual .—Mejor, ¡qué mejor! ¡Oh! que antes de ahora con previsión a la tranquilidad doméstica se hubiera establecido esta mejora legislativa y social, ¡y no habría sido ni Perpetua! Convéncete, el amor es el único vínculo que sujeta a dos almas, y cuando él desaparece todo se lo lleva el diablo. Pero, ¿por qué no se inventó antes que el ministro consabido lo dijera: "la Iglesia libre en el Estado libre", de cuya *teoría* se desprende como lógico corolario la ley que tanto alborota a los beatos?

Perpetua.—Calla, por Dios, Pascual, tus ideas trabucadas me sacan de juicio. La calentura te sube de punto, y por esto deliras.

Panchita.—(Tac, tac, tac) ¿Se puede entrar?

Pascual .—¡Adelante! Ven, mi Panchita, caes como llovida a apagar nuestra acalorada disputa. Eres, además el iris que asoma después de la tempestad.

Perpetua.—Con tu genio atrabiliario ibas encadenando vientos para luego desatarlos.

Panchita.—Nada de huracanes cuando vuestra hija se presenta. Feliciana, la beata que vive en la casa vecina, me ha traído esta carta. El sobre lleva mi nombre, y al entregármela elogió a mi papá por haberse quitado el sombrero esta mañana en la calle del Comercio, al toque de santos.

Pascual .—(Aparte) Estaba caliente, sudoroso y agitado.

Panchita.—Me dijo que la carta era del doctor Contreras.

Pascual .—Aquí hay gato encerrado. Abrela, pues, ya que te pertenece. Pero antes, permite que te declare heroína por haber sacrificado tu curiosidad al respeto que debes a tus padres. Eres un tesoro. ¿Qué dirá ese bergante?

Panchita.—(Lee) "Idolatrada Panchita..." pero, papá, aquí ciertamente parece haber gato encerrado y sin que yo nada sepa...

Pascual .—Continúa; no ha de ser la primera vez que así te llame ese truhán.

Panchita.—(Prosigue con voz temblorosa) "Se nos va el mes de diciembre, y con él todas mis esperanzas..." pero, papá, yo no le he dado ninguna.

Pascual .—El es libre para tenerlas, sobre todo, si de antemano se ha entendido con Perpetua. Sigue.

Panchita.—"Tú sabes que la ley de matrimonio civil va a regir desde Enero entrante, y como tu mamá es católica de tuerca y tornillo y no consentirá que nos casemos de conformidad con esa ley, a la que ella denomina aborto del infierno, de rodillas imploro tu aquiescencia para que hoy, mañana, pasado, a más tardar, recibamos la bendición nupcial, de parte del cura de nuestra parroquia. Don Pascual es de mis ideas y estoy en un corazón con él, y querrá que nuestro enlace tenga lugar en el curso del año venidero, pero en el plan de mis conveniencias está dar gusto a mi novia y a mi futura suegra".

Pascual .—Aquí está el gato encerrado.

Perpetua.—¡Qué sensatez de Contreras!

Panchita.—(Enjugándose una lágrima reanuda la lectura). "¡Oh, amor mío! accede a mi pedido y el Todopoderoso nos verá pronto en el terreno de los hechos para bien de la patria y la humanidad".

Pascual .—Esto no puede ser más terminante. Basta. Lanza esa carta a un muladar. Prefiero entregarte al soldado, al dependiente y hasta a Caicedo, antes que verte en poder de ese majagranzas. Confío en que seré obedecido.

Perpetua.—A tu soberana voluntad sólo opondremos la resistencia pasiva (sic).

Pascual .—Esto quiere decir que las dos se han convenido en todo, ocultándome criminalmente este descabellado

proyecto. ¡Voto a sanes! esto es insoportable. Estoy furioso.

Perpetua.—Pega, pero escucha. Este es el tiempo de asegurar católicamente a las niñas. El ferrocarril de Alfaro va a conducir la herejía, por más que digan los que a tí se te parecen, que en el tren viaja la civilización.

Pascual .—Ya sé adonde vas. Quieres decir que los inmigrantes de Alemania, de Inglaterra e Italia vendrán pronto a establecerse entre nosotros, y esos gringos de alma absorbente y condenada entrarán a saco nuestros hogares, y bombardeando el corazón de nuestras doncellas tanto caso harán de las creencias religiosas del país como de la doctrina de Monroe. ¿No es eso?

Perpetua.—Sí, eso es lo que he querido expresarte, y, por lo mismo, espero de tu buen juicio que cedas a la pretensión de Contreras. Es joven inteligente y blando como una seda, a quien se le puede infundir amor al trabajo y al cumplimiento de sus deberes. Lo cual como tú sabes, equivale a darle en dote las haciendas de Tenguel y Guachalá.

Pascual .—Basta, señora, basta. Me doy por vencido. Cúmplase tu voluntad.

FIN DEL TOMO PRIMERO

ción con otros profesores de Cátedra, sobre Ciencias Biológicas, hoy, al cabo de tres laboriosos años de estudio e investigación constante, años mordidos por una Dictadura Militar, que le prohibió todo desenvolvimiento, nos entrega este libro en seis volúmenes, en una primera exposición detallada de la realidad escénica del país. En ella descubre actores y autores, una gama numerosa de piezas dramáticas, para revelarnos su existencia, negada casi categóricamente hasta el momento presente, pero dormida, real y palpitante, en la larga hibernación donde la sepultaron.

Ricardo Descalzi, este espíritu versátil, despierta con su libro la emoción del teatro, dándole vivencia, resurgiéndolo con la voz de su testimonio, para ubicarlo en el sitio justo que le corresponde, en este devenir glorioso de las letras ecuatorianas.

G.M.R.

△

OBRAS DEL AUTOR

GHISMONDO (Noveleta).—1932.

ANFITEATRO (Teatro).—1950.

PORTOVELO (Teatro de Masas).-1951.

LOS MURMULLOS DE DIOS (Relatos).—1959.

TEATRO: (Premio Univ. Central 1963)

"En el Horizonte de Alzó la Niebla"

"Clamor de Sombras"

(Primer Premio de Teatro 1950).—1960.

SALOYA (Novela).—1962.

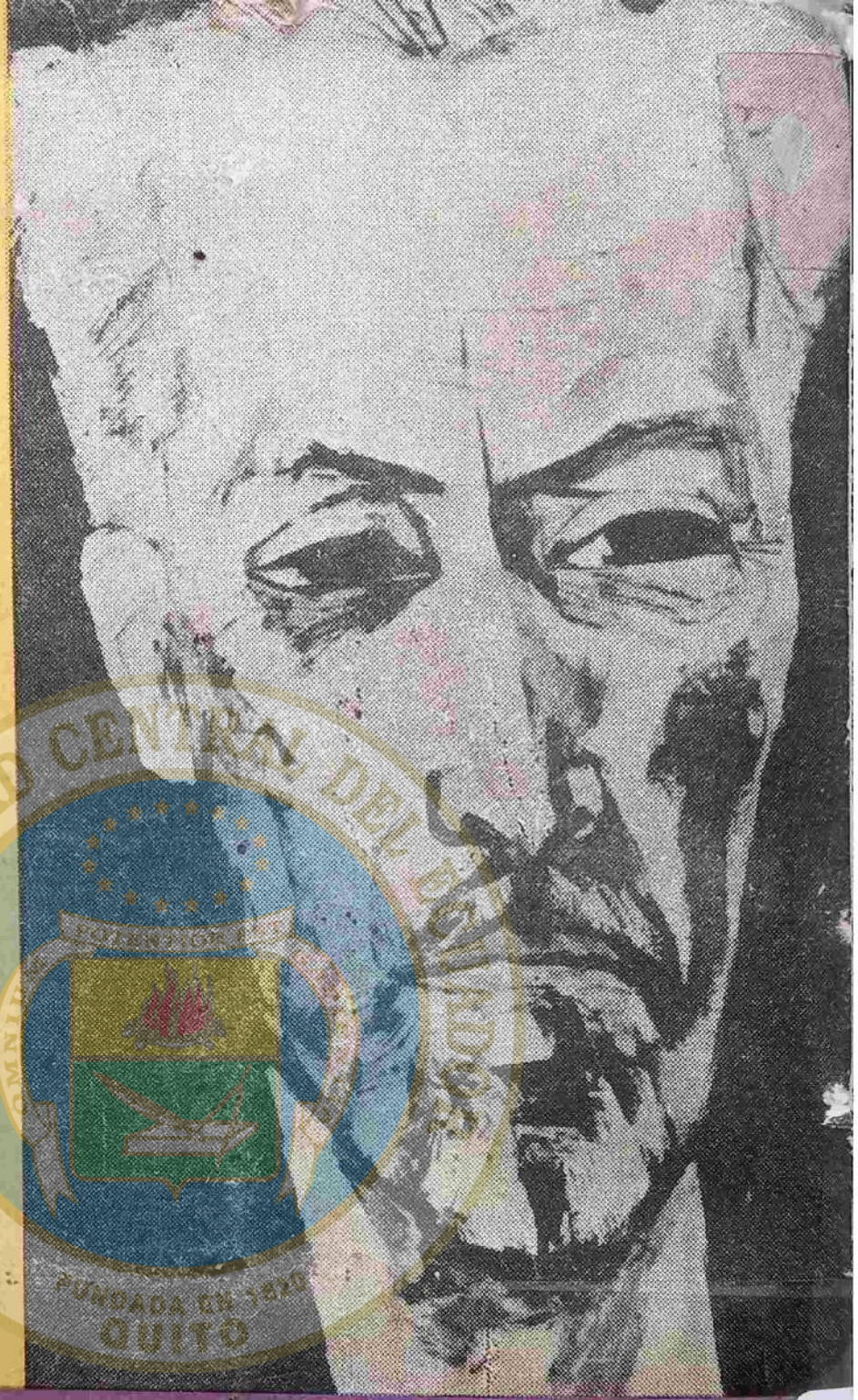
HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ECUATORIANO (Seis Vol.).-1968.

Dirección del Autor:

RICARDO DESCALZI

Apartado 24-50

Quito - Ecuador, S.A.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

CCE

COLECCIÓN

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA