



**Juan Cervera**

## **Dramatizaciones para la escuela**

### Índice

La dramatización en la escuela  
Notas para la puesta en escena  
La pequeña Anita  
La paciencia del sabio  
La cesta  
La campana  
En un mercado persa  
El Rey de Madera  
El País de Luna Grande

La dramatización en la escuela

El propósito de recoger en la Colección BAMBALINAS una serie de piezas breves de uso inmediato en la escuela nos lleva a replantearnos, siquiera

superficialmente, el problema de la dramatización en la misma, en particular por lo que se refiere a la Enseñanza General Básica. El término dramatización de por sí es polivalente y como tal sugiere distintos objetivos. Limitar las prácticas de dramatización en la escuela a la enseñanza del mimo o de la expresión corporal o al fomento de la creatividad dramática del niño, entendiendo por tal el teatro de niños -el escrito, interpretado, montado y dirigido por niños-, según se ha explicado en otra parte<sup>1</sup>, supone recortar peligrosamente las posibilidades educativas de la dramatización. Primordialmente dramatizar significa dar forma y condiciones dramáticas. Interesa, por tanto, relacionar su práctica en la escuela con los textos dramáticos de los que en expresión más o menos amplia no se puede prescindir. En el caso del mimo, el texto vendrá anotado sencillamente por un guión, o, si se quiere, incluso por el anuncio del tema. En el caso de la creatividad total y exclusiva del niño, tendrá que redactarlo el propio niño, aunque no llegue a escribirlo, y en el caso del teatro para niños -el representado por mayores que él, adultos o no, para él- el texto, compuesto por una persona adulta, tiene que reunir determinadas condiciones.

Conviene señalar que las actitudes adoptadas por el educador en su aceptación de la dramatización se pueden reducir a las siguientes prácticas:

- a) Mimo y expresión corporal, con reducción del texto al mínimo.
- b) Teatro de niños, con textos que parten de la iniciativa creadora del niño.
- c) Teatro para niños, con textos especialmente estudiados para ellos.
- d) Juego escénico, con elementos procedentes de distintos sistemas y con dos facetas: el juego de libre expresión y el juego dirigido.

Esta escueta enumeración necesitaría explicaciones y precisiones que se van a evitar aquí. Baste señalar que todas y cada una de las modalidades señaladas encierran valores pedagógicos y, en consecuencia, el educador no puede ignorarlas.

El que en el presente número de BAMBALINAS se haya fijado preferentemente la atención en el juego escénico no tiene otra significación que proponerlo como más adecuado para resolver los problemas más urgentes que tiene planteados la dramatización dentro del área de expresión dinámica. Y entre el juego de libre expresión y el juego dramático dirigido preferimos cargar el acento en el segundo con textos que han sido soporte de experiencias educativas y que creemos que pueden continuar siéndolo. Por consiguiente, los textos que aquí proponemos para su utilización en la escuela adquieren perfiles bien definidos dentro de la perspectiva del juego escénico dirigido y tienen entre otras características las de adaptarse a una clasificación de los pasos obligados dentro de un proceso de dramatización:

- Guión para ejercicios de mimo y expresión corporal.
- Semiescenificación, o escenificación completa, de textos narrativos.
- Dramatización de una anécdota, total o libremente traspuesta a otro ambiente.
- Adaptación de un texto dramático clásico a la mentalidad infantil.
- Creación dramática para niños.

Sobre la técnica seguida para cada caso se encontrarán explicaciones

adecuadas bastante extensas y claras en Teatro y educación<sup>2</sup>. Queden aquí sencillamente como resultado de distintos procesos los textos prestos ya para su empleo, y sirva su testimonio de sugerencia e incentivo para que el educador, a partir de otros textos no dramáticos o de otras situaciones, intente alcanzar otras tantas dramatizaciones que le ayuden, y ayuden a todos, a resolver la penuria literaria que padecemos en este terreno.

### Adecuación a las edades

Suele ser ésta preocupación no pequeña por parte de bastantes educadores. Sin embargo, en el presente trabajo se ha huido de toda clasificación que, por la sencilla colocación de unas cifras al principio de las piezas correspondientes, las destinara a un público determinado y a unos determinados intérpretes.

Porque creemos que la problemática surgida en torno a esta clasificación por edades es bastante compleja, no la consideramos susceptible de reducirla a esquemas tan sencillos. Podría decirse de ella que reviste unas características generales cuya expresión más clara sería la manifestada a través de las preferencias, de acuerdo con el desarrollo psicológico del niño<sup>3</sup>. Pero, sin duda alguna, existen también características particulares de cada grupo derivadas de la educación, el medio ambiente y otros factores más difíciles de precisar.

Por eso, como norma general, sugerimos que estos textos sean utilizados por y para niños de diferentes edades. El provecho o el acierto estarán condicionados, no obstante, por tres factores fundamentales:

- La naturaleza del juego escénico.
- El tratamiento impuesto al texto.
- La formación de un lenguaje.

### El juego escénico

La reproducción de la realidad es uno de los caminos, no de los objetivos, del teatro. La buscada y pretendida reproducción de la realidad ha sido no pocas veces escollo para cualquier actividad teatral en educación, con olvido de la función fabuladora de que nace el teatro y de la idealización a que somete las cosas y los hechos. El juego es, en definitiva, una de las formas de idealización más al alcance del niño. Y el juego escénico es teatro, porque es capaz de mantener la necesaria idealización de las cosas y a la vez posee fuerza para idealizar al propio arte teatral, manteniéndose respecto a él en relación de dependencia, pero a la distancia justa y conveniente.

El juego escénico es, por tanto, el cauce más apto para introducir al niño en el teatro<sup>4</sup>. Querer conseguir de los niños actores -mejores o peores, pero, en definitiva, actores- es desconocer la finalidad del teatro en la escuela. El teatro en la escuela sólo está justificado si contribuye a la educación del niño, ya como medio de expresión, ya como medio de observación, y en modo alguno puede tomarse la escuela como semillero de actores, ni siquiera de futuros espectadores. Además el niño, por naturaleza, es mal actor, porque para ser actor hay que fingir y el proceder del niño está lleno de espontaneidad.

La fácil identificación del niño con los personajes que observa en la vida, o los que interpreta en el juego escénico, no está motivada por el deseo de imitar, sino de vivir otras realidades, y, como es lógico, a estas nuevas vivencias aporta sus propios puntos de vista, sus deseos, o, sencillamente, realiza lo que haría en su caso. Y todo esto lo manifiesta con la mayor naturalidad.

Por otra parte, los convencionalismos que exige el arte dramático son aceptados por el niño solamente en virtud de su fantasía transmutadora que le permite identificarse a sí mismo como un jefe de indios, o convertir un rincón de plaza en pradera, a cambio de poder desarrollar su juego. Su pragmatismo no exige más, pero tampoco exige menos. El niño, en el juego escénico, por tanto, tiene su pleno sentido si se divierte, en modo alguno si divierte a los demás.

Por consiguiente, cuando nos encontramos con el niño en la escuela, dispuesto a participar en un juego escénico dirigido, no podemos olvidar el carácter de juego. Su espontaneidad natural no tiene otros límites que los convencionalmente impuestos por el texto o guión. Se ha de conseguir que el niño aporte a la creación dramática su propia personalidad y sus sentimientos levemente insinuados por textos a propósito esquemáticos, pero sugestivos.

Estamos ante un proceso de creación por parte del niño que no significa dar rienda suelta a la imaginación para que discurra por donde quiera, sino que debe ejercitarla dentro de unas convenciones marcadas por el texto y voluntariamente aceptadas, como sucede con los demás juegos siempre acompañados de reglas que se acatan de grado y sin discusión. Y en la aceptación de estos convencionalismos transformados en reglas se encuentra no poco del valor moral de estos juegos.

Este juego, convencional y provocado, admite el ancho campo de distintas edades. Baste señalar que puede tenerse el juego escénico en el ámbito de un curso, en su forma de juego total y con la mayor participación posible de niños, y puede experimentarse en un curso de determinada edad, con otros cursos inferiores, más como partícipes que como espectadores, dentro de un intento de integración. En este segundo caso algunos niños adquieren condición de actores, ciertamente, pero tal vez sea éste el único en que esté justificada esta función -ante compañeros más jóvenes y dentro de un contexto general de juego-, porque todo lo que signifique acercar al niño a las actividades del profesional, por vía de imitación, parece desorbitado e inconveniente. Por eso, aun en este caso, se evitará que el niño intérprete -es preferible hablar de niño intérprete que de niño actor- se convierta en actor total, así como que el niño espectador pase a espectador pasivo. El espíritu de juego puede salvar ambos escollos,

colocando a cada uno en su lugar, por la participación de todos.

## El tratamiento

Dentro de lo que consideramos fundamentalmente juego caben una serie ilimitada de posibilidades que vienen condicionadas por el tratamiento. No tiene el mismo significado un texto sometido a un tratamiento realista que el marcado por un tratamiento farsesco. El director o animador del juego descubre con facilidad los tratamientos de que es susceptible un texto, tras la primera lectura del mismo. Conocedor de los distintos estilos, sabe cuál es el que hay que aplicar a cada pieza. Pero hace falta -y ahí está en parte su misión directiva- que intente la coherencia total dentro del sistema elegido y juzgado más oportuno. El seguir a lo largo de toda una puesta en escena el mismo estilo no solamente da unidad a la obra, sino que contribuye a la educación del alumno y a la formación del gusto. Incluso puede ser interesante montar una pieza varias veces de acuerdo con estilos diferentes, convenientemente explicados. Puede hacerse esto mediante grupos distintos que lo montan sucesivamente unos después de otros. O puede hacerlo el mismo grupo. En una puesta en común posterior se harán ver las diferencias y se destacarán las ventajas de cada estilo. Esto forma parte de la acción educativa. Y un mismo texto se presta a variadísimas experiencias.

Cada puesta en escena tiene que conjugar y coordinar todos los recursos expresivos al alcance del niño, desde la declamación y el gesto hasta el vestuario, maquillaje, decorado, iluminación y utilería. Todo tiene que estar en la misma línea. Esto obliga a estudiar indudablemente la pieza en su conjunto y en todas sus partes y a ordenar las posibilidades expresivas de los intérpretes para cada sistema. No es concebible que un montaje en el que se ha recurrido al mimo, pongamos por caso, llegados a una determinada situación de difícil expresión, se acuda a la utilería de mano, porque no encaja en el sistema, aunque presta facilidades tanto a la puesta en escena como a su entendimiento por parte del público.

Fácilmente se comprende que el tratamiento así concebido modifica sensiblemente el contenido del texto que, a no dudarlo, sube o baja en la escala de edades hábiles para su utilización. Muchos de los temas explotados por el mimo, aunque interpretados con frecuencia por personas adultas, son eminentemente infantiles o están al alcance de los niños por la elementalidad que se deriva del tratamiento.

Por otra parte, dado que el texto simboliza en alguna manera la realidad exterior al niño, con la que entra en contacto a través del juego escénico hasta transformarse, a su manera, en ella misma, no cabe la menor duda de que el tratamiento será la forma de aproximación a esa realidad. Forma que está supeditada muchas veces al estado de ánimo del observador -en este caso el niño- o a la intención que se persigue al entrar en contacto con dicha realidad que, automáticamente, queda transformada.

## El lenguaje

El acercamiento a la realidad no exige al lenguaje teatral de su condición artificiosa que le hace dramático y no narrativo o real. Con esta afirmación se pretende recordar que, por muy natural que sea el lenguaje de un autor o de una obra, indefectiblemente hay que convenir que será natural, espontáneo, realista, o como se le quiera llamar, dentro de las convenciones propias del lenguaje teatral. En efecto, cada frase empleada en teatro ha de partir de unos condicionamientos específicos, tales como el diálogo -con sus antecedentes y consecuentes-, el avance de la acción, su relación con la imagen que tendrá el espectador en el momento en que sea pronunciada, y demás. No hace falta insistir en que el lenguaje teatral, necesariamente, ha de ser diferente del narrativo o del lírico. Estos principios generales, comprensibles y de dominio común, revisten carácter especial cuando se trata de aplicarlos al teatro de niños o para niños. Tenemos que crear el lenguaje teatral, convencional, para niños. Este aserto encierra mucha complejidad. Si se trata de obras representadas por profesionales o aficionados que tienen a los niños como espectadores, el lenguaje habrá de tener características de sencillez, viveza y fácil comprensión, cuya consecución no resultará dificultosa en extremo. Habrá que pensar incluso que la imagen de la acción, la capacidad expresiva del gesto y toda la expresión corporal en conjunto se sumarán a la palabra, haciéndola más inteligible. Contribuirá esta fórmula a ampliar el vocabulario y a enriquecer la expresión lingüística del niño.

Cuando se trate, como en el presente caso, de juego, del lenguaje que hay que poner en labios del niño intérprete, las dificultades aumentan. A la dificultad de memorización del diálogo hay que añadir todas las de elocución, que no serán pocas, para que el muchacho se exprese con fluidez, con la naturalidad que requiere el caso y con el vocabulario que le sea familiar, sin que por ello se caiga en el defecto de empobrecer su habla. Por eso es preferible el texto sencillo y esquemático que sirva al niño de pauta y sobre el que elabore sus propias expresiones espontánea y libremente, que el empleo de textos que conduzcan al psitacismo y a la afectación.

Tropezamos aquí con un problema capital que en cada lugar y momento puede tener características propias. El juego escénico y el tratamiento se mueven enmarcados por unos esquemas que se pueden considerar casi como universales o, por lo menos, válidos para zonas verdaderamente amplias. La expresión oral, en cambio, varía mucho más con la edad, con el lugar y con la época.

Existen, ciertamente, estudios sobre el lenguaje básico elemental del niño, pero tienen vigencia limitada, sobre todo a la hora de alumbrar una normativa y aun de precisar términos y expresiones válidas e igualmente comprensibles para una comunidad amplia, aunque se exprese en la misma lengua. Las variedades regionales, las formas dialectales, el bilingüismo y los medios de comunicación social que alcanzan más intensamente al niño,

tal el cine o la televisión, introducen constantemente modificaciones en los recursos léxicos y expresivos del niño. Por tanto, lo que sea corriente para una ciudad puede no serlo para otra del mismo país, y aun dentro de éste variarán las interpretaciones de un medio a otro. Por tanto, la resolución del problema a corto plazo -en espera de que se cree ese lenguaje infantil convencional- no tiene otra salida que, siguiendo la tónica del juego, por una parte se le permita al niño expresarse con bastante independencia respecto al texto escrito y que, por otra, se englobe el lenguaje dentro de un tratamiento irrealista que le preste, ipso facto, la dosis de convencionalismo adecuada a la situación. Sin caer, evidentemente, en los errores y altisonancias del retoricismo romántico o postromántico, se conseguirá un tono que no dejará de ser inauténtico, pero por lo menos estará igualmente distante del convencionalismo falso, trasnochado, ternurista y ñoño que se puede observar en algunas piezas pseudoinfantiles. Honradamente, estas salidas de emergencia propuestas sólo serán lícitas mientras se intenta de veras llegar a las expresiones propias, aspiración a la que todo autor de teatro infantil debe contribuir con su investigación. Con esto vemos que el lenguaje es otro de los elementos condicionantes de la edad y que solamente el estudio conjunto por lo menos de los tres factores señalados puede contribuir a la fijación de características que vinculen estrechamente determinadas piezas a determinadas edades, si es que realmente esto -dada la movilidad que acabamos de señalar- es conveniente y deseable.

JUAN CERVERA

#### Notas para la puesta en escena

Conviene recordar que en todos los números de BAMBALINAS se incluyen abundantes notas para la puesta en escena y noticias literarias que en conjunto proporcionan una serie de sugerencias útiles no solamente para la obra en cuestión, sino para otras más. Se procura no repetir en ningún volumen sugerencias expuestas anteriormente, con el fin de ir aportando ideas nuevas y enriquecer a los lectores.

· Atendiendo a las razones expuestas anteriormente, y a otras implícitas en ellas, en algunos de los textos que se incluyen aquí -«La campana», «La princesa triste»...-, la estructura semiescenificada, con presencia de fragmentos narrativos, tiene como objeto, no solamente reducir el diálogo a los límites de lo estrictamente necesario para la dramatización elemental, sino independizar la acción de la palabra, de forma que ésta, más difícil sin duda para el niño que aquélla, no constriña su capacidad expresiva total, y, en consecuencia, impida el juego por la necesidad de servir al texto. La parquedad de acotaciones está también en esta línea de dejar al director escénico máxima libertad para los montajes verdaderamente lúdicos que le sugiera un guión que quiere ser en todo momento más apoyo que servidumbre.

- No sucede lo mismo en «La cesta», donde la fuerte impronta literaria del original de Lope de Rueda ha hecho de la palabra, y de su empleo, adorno extraordinario para la sencilla acción. No obstante, algunas de las libertades de la versión -trueque del simple Mendrugo por la ingenua Violeta; introducción de un cantar notoriamente rítmico- persiguen solamente la finalidad de aumentar las posibilidades del juego.
- Estas piezas piden para su empleo un orden de menor a mayor dificultad en relación con las exigencias de la palabra. Así resultará su uso verdaderamente educativo y se irán superando dificultades gradualmente.
- Bastantes piezas admiten gran cantidad de participantes para coros, comparsas y grupos de baile. En algunas no está señalado su número, y en otras claramente se ve que se puede multiplicar o reducir. Intencionadamente se han planificado así, pese a la falta de acotaciones aclaratorias en este sentido, para que el director pueda ejercitar su espíritu de iniciativa. No obstante, siempre es recomendable el buen gusto y el sentido de la medida.
- La puesta en escena no exige decorados, ni siquiera escenarios tradicionales. Sin embargo, dentro del estilo que se escoja para cada una de ellas, puede y debe recurrirse, en ocasiones, a los trastos y elementos escenográficos, juegos de luces y demás. Sencillez, funcionalidad, creatividad y poesía son cualidades que encajan en todos los sistemas y que prestan oportunidades para desarrollar el espíritu creador del niño.
- Lo mismo cabe decir del vestuario y de la utilería. La imaginación y el espíritu de inventiva harán que se aproveche para transformar materiales sencillos y de poco valor en vestuario y decorados.
- Gran parte de las canciones introducidas en estas piecitas tienen orígenes populares. En todas ellas se busca la funcionalidad y el ritmo, con el fin de que su inserción en la acción sea fácil y provechosa. Su interpretación y acompañamiento se presta a reforzar el juego. Particularmente eficaz puede ser el empleo de instrumentos sencillos -flauta, caja china, campanillas, triángulo, xilófono, platillos, pandero- de fácil manejo para los niños. Y muy adecuado parece el empleo de los instrumentos a la vista del público, con intervención de los «músicos» como actores. Así como la interpretación a boca cerrada en la que pueden participar incluso los eventuales espectadores.
- Para música incidental se recomienda emplear frases musicales sacadas de las canciones populares insertas, con el uso, adaptación e interpretación que parezca oportuno, buscando siempre cultivar la sensibilidad y formar el buen gusto. Estas frases musicales, con cambio de ritmo, entrecortadas, con ligeras variaciones, no solamente conseguirán el efecto apetecido para la puesta en escena, sino que darán una nueva dimensión de la música al niño.
- Los fragmentos narrativos de algunas piezas admiten diversos tratamientos que convendrá no repetir, para desarrollar la creatividad del niño. Se nos ocurren algunos:
  - Recitado sencillo a la vista del público.
  - Recitado con ilustraciones de títulos, grabados, proyecciones, sombras chinescas o similares y demás.
  - Recitado mecánico grabado (en off) apoyado por escenas mimadas.
  - Recitado o declamado por intérpretes que se incorporan a la acción.



-Recitado por coros, con alternancias en las frases.

· Obsérvese que en todas las piezas que se proponen aquí, con la excepción de «El país de Luna Grande», los intérpretes pueden tener la misma edad.

Esta selección obedece a la intención manifiesta de evitar caracterizaciones excesivas, y a la vez diferencias de lenguaje notables.

La mayor homogeneidad de los personajes ha parecido condición más favorable al juego.

· Será conveniente explicar de antemano -como quien cuenta un cuento- cada pieza para que se vayan formando idea de la historieta que van a dramatizar. A la vez que será provechoso recoger y encauzar todas las sugerencias que aporten ellos para la puesta en escena antes de haber leído el guión correspondiente.

La pequeña Anita

Guión de Juan Cervera

PUESTA EN ESCENA

Este guión está propuesto para escenificarlo mediante la expresión corporal. Ha de contar con vestuario y utilería rudimentarios, pero que den la nota de colorido y recreación de un ambiente de sobra conocido por grabados y postales.

La acción se presenta como juego dramático con movimiento rítmico al compás de la conocida melodía, sin palabra, del disco «La pequeña Anita». Debe alterarse el ritmo, acoplado el movimiento de los personajes al de la música, y viceversa, con lo que se acentúa el carácter de juego. Lo que significa que ambos factores dinámicos se ayudan e intercambian su función interpretativa.

La interpretación musical, a cargo de los propios niños, y con instrumentos sencillos, es preferible en vivo.

Hace falta aclarar que el pintor callejero no pinta el cuadro; lo finge.

Cuadro y modelo deben estar en posición tal que el público no vea la cara pintada del «lienzo» -sencillo papel que llena el marco-; en cambio, ha de ver a la modelo. Cuando el pintor ha terminado su cuadro, imprime un giro al caballete, a la vez que quita el papel que hace de lienzo. La modelo quedará enmarcada, como si fuera el verdadero cuadro, y además cara al público.

## PERSONAJES

ANITA, la modelo.

PINTOR.

FOTÓGRAFO DE PLAZA.

CABALLERO.

DAMA.

FLORISTA.  
VENDEDOR AMBULANTE.  
MILITAR.  
CARNICERO.  
Varios mirones.

Ambientación: plaza de los pintores de Montmartre.

La acción, simultánea, se mueve en dos planos diferentes, A y B. La sucesión de escenas o su simultaneidad están marcadas por el nivel que ocupan las acotaciones respectivas en el papel.

AB

Un corro de gente impide ver en torno a qué se agrupan. Pintor ante su caballete. Anita, con el abanico contra el pecho, como modelo. Nadie alrededor del pintor.

El grupo se dispersa cuando se levanta, cojeando, el fotógrafo caído. Este, cojeando, se marcha, seguido con la vista por el grupo, que, poco a poco, se fija en el pintor y su modelo. El pintor sigue pintando, mirando a la modelo y tomando distancias y puntos de referencia.

Caballero y dama se acercan al pintor como mirones.

Florista ofrece flores al pintor. La modelo se distrae y pide una flor. El pintor se enfada con la modelo y con la florista.

El carnicero se suma a los mirones.

La dama y el caballero se marchan, tras mirar con desprecio al carnicero. Se van sumando mirones en torno al pintor.

El pintor retrocede, y al retroceder pisa al carnicero. Excusas y mala cara.

Reaparece el fotógrafo, cojeando, con su máquina fotográfica.

Vendedor ambulante con frutas y caramelos se acerca al grupo.

La modelo desea comprar algo. El pintor se molesta.

Varios mirones se fijan en las manipulaciones del fotógrafo cojo.

Aparece un militar que lleva el brazo derecho levantado, como si lo tuviera «en cabestrillo».

El vendedor insiste en querer vender a la modelo, y ésta, en un momento de descuido, le roba un plátano y lo esconde. El pintor ahuyenta a los mirones que hay tras él.

Reaparece la florista y discute con el militar del brazo «en cabestrillo». El pintor, cuando los mirones están distraídos con la florista y el fotógrafo, da la vuelta al cuadro -del que sólo queda el marco- y la modelo queda enmarcada, como si fuera un cuadro auténtico.

Admiración de todos, que se colocan frente al cuadro de Anita. Satisfacción visible del pintor por haber conseguido su obra.

El fotógrafo queda solo.

Dama y caballero se cruzan despectivos.

El militar propone al fotógrafo cojo una foto de Anita.

El pintor accede, y posa ante «su cuadro».  
El fotógrafo, con máquina antigua de trípode y paño negro, empieza los preparativos.  
La modelo, desde el cuadro, sonrío al vendedor, que busca, inquieto, el plátano que le han robado.  
El fotógrafo da órdenes para que se aparten. El pintor sigue posando junto a su cuadro y de cara al fotógrafo.  
El fotógrafo esconde la cabeza bajo el trapo negro y cuenta hasta tres.  
Anita sustituye rápidamente el abanico por el plátano, que pela, luego lo exhibe y se lo come.  
Los mirones, pendientes del fotógrafo y no de Anita, salvo el vendedor, que recibe las peladuras del plátano que graciosamente le arroja Anita.  
El pintor satisfecho, con pueril vanidad, espera la foto.  
Sorpresa del fotógrafo, que mira alternativamente la foto y a Anita, buscando aclarar la sustitución del abanico -que vuelve a tener Anita- por el plátano que aparece en la foto.  
Mirones alrededor de la fotografía y gran carcajada que empieza el carnicero.  
Indignación del pintor, que discute con el fotógrafo.  
Dama y caballero sofisticados pasan de nuevo y miran con envidia al cuadro.  
El pintor «posa» de nuevo para repetir la foto.  
Mismo juego de preparativos por parte del fotógrafo y los mirones.  
El pintor, muy engolado, posa para su nueva foto.  
Cuando el fotógrafo esconde la cabeza bajo el paño negro y cuenta..., el militar del brazo en cabestrillo se acerca por detrás a la modelo, que le tiende el suyo y desaparecen pausadamente frente al desencanto de todos.  
El pintor espera con ansia la foto...  
El fotógrafo se la da apresuradamente, sin mirarla.  
Mezcla de indignación y sorpresa al ver en la foto sólo el marco.  
Sonrisa general del grupo de mirones.  
Música.

FIN

La paciencia del sabio

Juan Cervera

### PUESTA EN ESCENA

De sus fuentes orientales, el «Talmud», conserva la historia contenida en este guión la moraleja de una sabiduría que se confunde con la sagacidad. Esto se ha de manifestar en el carácter del sabio Abuquir.

Se propone este guión como ejercicio de mimo ayudado por la palabra. Dos personajes no hablan más que una vez al principio. Los demás pasan frecuentes momentos de silencio, pero están interpretando, pues todos están en escena todo el tiempo. Estas circunstancias son las que colocan la pieza en situación intermedia entre el teatro de mimo total, o de expresión corporal, como sería el propugnado para «La pequeña Anita», y el de predominio oral, como pueden ser las otras piezas contenidas en este libro.

A este fin, y para sacarle mayor provecho al ejercicio, se sugiere que no exista más mobiliario ni utilería que la mesa y la silla en casa del sabio. Puertas, campana para la llamada, platos, cucharas, palo y demás deberán crearse por medio del gesto y subrayarse por los efectos sonoros. La música tiene que cubrir oportunamente los momentos en que cesa la palabra. Y debe estar montada de tal forma que los efectos sonoros, realistas o irrealistas, destaquen perfectamente su función. En el caso de tener dichos efectos carácter irrealista, lo mejor es que queden encuadrados dentro de la propia música, pero resaltando los distintos matices diferenciales.

Sin duda alguna, este guión, una vez conocido por los niños, se presta a variaciones en las que jugarán papel importante la imaginación del director y de los intérpretes.

Un practicable con gradas para dar acceso a una plataforma que será la casa del sabio Abuquir puede favorecer bastante el movimiento.

La impresión de crueldad que pueda derivarse de la escena final en que el Criado apalea al Amigo 2, debe evitarse por el tratamiento distanciante e inverosímil. El mimo y la ausencia de utilería favorecen esta exigencia.

Según convenga, el Criado puede sustituirse por una Doncella.

### PERSONAJES

NARRADOR.

ANTONIO.

PEDRO.

JUAN, el Bobo.

MARGARITA, princesa.

ALCAIDE.

Damas.

DUEÑA.

Escribanos.

Escena muda. La Princesa suspira repetidas veces. Las Damas la observan preocupadas. Torre al fondo. Suenan trompetas y tambores.

NARRADOR EN PREGONERO REAL.- Por orden de Sus Majestades Serenísimas de estos Reinos, se hace saber a todos sus vasallos, así como a los moradores de los reinos vecinos, que Su Alteza la Princesa Margarita, por decisión y voluntad propia, contraerá matrimonio con el joven que sepa mantener con ella la más larga conversación, aunque el pretendiente no sea de sangre real ni siquiera de noble linaje.

NARRADOR.- Y así fue como las gentes de aquel reino y de los reinos vecinos empezaron a soñar que podrían emparentar con el rey casando a alguno de sus hijos con la princesa Margarita, heredera del reino. De todas partes acudían jóvenes dispuestos a conversar con la princesa. Y todos se estremecían al saber que los aspirantes a la mano de la princesa Margarita salían cabizbajos y contrariados por no haber podido pronunciar ni una sola palabra en presencia de la bella dama. Era ya el último día del plazo, cuando Antonio y Pedro, hijos de un gran señor, y muy instruidos, dispusieron también emprender el viaje.

(En la casa, y arreglándose para emprender el viaje.)

ANTONIO.- Yo me llevaré a la princesa porque me sé de memoria toda la «Enciclopedia Latina» y lo que dicen todas las crónicas del reino de los tres últimos años.

PEDRO.- No, no hermano. La princesa será mía porque conozco de memoria todas las Leyes del Estado, todas las Ordenanzas de los gremios y todas las historias de los antiguos reinos.

NARRADOR.- Y así salieron los dos hermanos, montados en briosos caballos que les regaló su padre para conquistar el amor de la princesa. Pero cuando se enteró Juan, el tercer hermano, al que todos llamaban «el Bobo», porque no era tan sesudo como los otros, su padre no le quiso dar un caballo, sino un chivo, para desanimarlo. Pero Juan emprendió igualmente el camino, caballero en su chivo.

(En la antecámara.)

ANTONIO.- (Con un gran tomo bajo el brazo.) Yo ganaré la apuesta. Los ocho últimos días no he dejado de prepararme, ni siquiera durante el camino. Por fin, mis sueños se cumplirán.

PEDRO.- (Paseándose con el librote abierto.) Te equivocas. La apuesta ha de ser mía. Mis sueños se han de cumplir. Yo me he preparado durante el camino, y además ni siquiera he dormido durante

las últimas noches.

JUAN.- (Apareciendo.) Pues yo me lo he pasado muy bien...

ANTONIO.- ¿Qué haces aquí, desgraciado?

PEDRO.- Pero, ¿dónde vas, infeliz?

JUAN.- (Como si no los oyera.) Pues yo, durante el camino, he recogido esta cazuela (la saca), que me han regalado en el mesón, he cazado esta perdiz y he encontrado esta cajita que contiene unos polvos (saca un poco y se lo aplica en la nariz) que hacen estornudar.

ANTONIO y PEDRO.- ¡Rapé!

JUAN.- ¡Achís!

(Damas cosiendo y princesa abanicándose. Se abre la puerta. Las damas se sorprenden.)

VOZ DEL ALCAIDE.- ¡Que pase el siguiente! (Entra ANTONIO.)

PEDRO.- Pero ¿cómo se te ha ocurrido venir a pedir la mano de la princesa?

JUAN.- (Va a hablar.) ¡Achís!

(Se abre la puerta y sale ANTONIO, cabizbajo, y se queda parado.)

VOZ DEL ALCAIDE.- (Desde dentro.) ¡Que pase el siguiente!

(Entra PEDRO. ANTONIO mira con pena a JUAN.)

JUAN.- (Va a hablar.) ¡Achís!

(Se abre la puerta y sale PEDRO, cabizbajo. Se coloca en situación simétrica a ANTONIO.)

VOZ DESDE DENTRO.- ¡Que pase el siguiente! (JUAN avanza decidido, mientras ANTONIO y PEDRO se miran sorprendidos y se les caen a la vez los dos libros al suelo.)

(Sala de la princesa. MARGARITA sentada. Dos escribanos. Los dos hermanos, disfrazados, pueden pasar a escribanos. ALCAIDE y DUEÑA de pie.)

JUAN.- ¡Qué calor hace aquí!

MARGARITA.- (Sorprendida, se levanta de la silla.) ¿Qué has dicho?

JUAN.- Lo que has oído, Princesa. Que aquí hace mucho calor.

MARGARITA.- (Irónica.) Es que mi padre, el Rey, está asando pollos en la habitación de al lado.

JUAN.- ¡Anda! Pues si está asando pollos. (Saca la perdiz.) No le importará asar también esta perdiz que he cazado en el camino.

MARGARITA.- No faltaría más. Pero aquí en palacio no hay asador ni puchero alguno.

JUAN.- ¡Toma! Pues a mí me han regalado esta cazuela. (La saca y coloca la perdiz en ella.)

MARGARITA.- (Algo desconcertada.) Sí; pero, ¿y la salsa?

JUAN.- Aquí la traigo en el bolsillo. (Y saca la cajita del rapé.)

MARGARITA.- (Acercándose y mirando insistentemente a la cajita.)

Pero, ¿tú no sabes que los escribanos están tomando nota de todo lo que dices y lo publicarán en las crónicas, y la Dueña lo contará a todos los cortesanos, y el Alcaide, que es el peor de todos, se lo contará al Rey?

(Todos en la sala sueltan una carcajada.)

JUAN.- Pues no tiene gracia la cosa. (Y sin darse cuenta estornuda sobre la capita. El rapé va a los cortesanos, que se ponen a estornudar.)

(MARGARITA se acerca a él y lo besa. Sorpresa de todos.)

NARRADOR.- Y así fue como la princesa Margarita escogió por esposo a Juan, al que desde entonces todos dejaron de llamarle «el Bobo». Y los escribanos, de tanto estornudar, hicieron una mancha de tinta en el suelo.

(Mancha de tinta en el suelo.)

FIN

La cesta

Versión libre de un paso de Lope de Rueda, por Juan Cervera

PUESTA EN ESCENA

El paso de Lope de Rueda conocido por «La cazuela» o «La Tierra de Jauja» se ha transformado en «La cesta» por la mayor facilidad que presta al juego.

La introducción del personaje femenino Violeta, que sustituye a Mendrugo, origina una situación más sencilla y asequible para mentes infantiles que la propuesta por el propio Lope de Rueda, a la vez que se presta a tentar no solamente la gula y la ambición, sino también la vanidad y la coquetería femeninas.

La cancioncilla popular escogida para esta versión encaja perfectamente en la acción y contribuye a ambientarla. El fuerte sentido rítmico de la misma acentúa la ingenuidad de Violeta prestándole ocasión para realizar movimientos significativos que traducen su espíritu infantil.

La recitación, ajustada, y con mucha ilusión por parte de los pícaros, ha de revestir los matices que se requieren para cada momento, buscando contagiar a Violeta del propio entusiasmo, clave del engaño. Hay que destacar claramente, entre acción y declamación, la forma cómo embaucan a Violeta y le van vaciando la cesta.

## PERSONAJES

PANARIZO, pícaro.  
HONCIGUERA, pícaro.  
VIOLETA, ingenua.  
MARIDO.

En el campo.

PANARIZO.- Pero ¿dónde vamos ahora? (Parándose.) Procura que podamos comer pronto, porque ya va siendo hora. Y todavía no veo dónde hincaremos el diente.

HONCIGUERA.- Por eso vamos de caza.

PANARIZO.- ¿De caza y sin perro y sin armas?

HONCIGUERA.- Ten confianza en mí. (Confidencial.) Por aquí pasa cada día una mujer que lleva la comida a su marido que trabaja al otro lado del río... ¿Comprendes?

PANARIZO.- (Sonriendo como iluminado.) Sí, pero ¿cómo lo haremos?

HONCIGUERA.- Le contaremos alguno de aquellos cuentos de la tierra de Jauja y verás cómo mientras tanto... (Ríen.)

(Se empieza a oír la canción de VIOLETA que llega por el camino.)

VIOLETA

(Cantando.)

Caminito del río

tengo una huerta

(ter)



con manzanas y peras  
con avellanas  
(ter)

PANARIZO.- Ya entiendo. (Por la canción.) ¿No será esa cancioncilla?

HONCIGUERA.- Sí es. Mira hacia allá y disimula.

(Aparece VIOLETA cantando los dos últimos versos.)

HONCIGUERA.- (Volviéndose.) A la paz de Dios. ¡Qué bien cantas, buena mujer!

VIOLETA.- (Sin volverse.) No me gusta hablar con desconocidos.

HONCIGUERA.- Desconocidos somos, pero pronto seremos famosos.

VIOLETA

(Marchando y cantando.)

A coger el trébole,  
el trébole, el trébole...

(Reaccionando.)

¿Famosos vosotros?

PANARIZO.- ¿Pero no sabes tú la noticia que corre de boca en boca?

VIOLETA.- (Deteniéndose.) ¿Qué noticia?

HONCIGUERA.- La del descubrimiento que hemos hecho de la maravillosa tierra de Jauja, adonde regresamos de inmediato con los que quieran venir con nosotros para repartirnos todas las riquezas de aquel paraíso.

VIOLETA.- (Cautivada.) ¿Paraíso has dicho? ¿Y podría yo ir con mi marido?

PANARIZO.- ¿Si tu marido quiere ser allí alcalde o gobernador?

VIOLETA.- ¿Y sería yo alcaldesa o gobernadora?

HONCIGUERA.- Pues claro.

VIOLETA.- Pero ¿qué tierra es esa?

HONCIGUERA.- ¿Aún no lo sabes? Es una tierra donde pagan a los hombres por no trabajar.

PANARIZO.- Y donde el oro abunda tanto que hasta los niños de pecho tienen sonajeros de oro.

HONCIGUERA.- Y los perros cascabeles de oro.

PANARIZO.- Y las cabras esquilas de oro.

VIOLETA.- ¿Todo de oro? Decidme, decidme.

HONCIGUERA.- Siéntate, siéntate. Que mayores maravillas te contaremos de la tierra de Jauja.

(Se sienta en medio de los dos y coloca la cesta delante.)

VIOLETA.- Contadme, contadme. Que ya tengo ganas de estar en esa tierra tan extraordinaria.

(Ella seguirá el juego quedándose encandilada mirando al que le habla mientras el otro irá vaciando la cesta. El juego es alternativo.)

PANARIZO.- Mira: en la tierra de Jauja hay un río de miel y otro de leche y entre río y río, una fuente de mantequilla con quesos. Y parece que están diciendo: ¡Cómeme, cómeme!

VIOLETA.- A mí no me haría falta invitarme tantas veces.

HONCIGUERA.- Escucha.

VIOLETA.- Escucho.

HONCIGUERA.- En la tierra de Jauja hay unos árboles que tienen los troncos de mazapán.

VIOLETA.- ¿Y se pueden tocar?

HONCIGUERA.- Tocar y comer. Y las hojas son de hojaldre y el fruto, buñuelos, que caen en el río de miel y quedan tan empapados que dicen: ¡Trágame, trágame!

PANARIZO.- Vuélvete acá.

VIOLETA.- Ya me vuelvo.

PANADIZO.- En la tierra de Jauja las calles están empedradas con yemas de huevo, y entre yema y yema, un pastel de nata con piñones.

VIOLETA.- ¿Tostaditos?

PANADIZO.- Tan tostaditos que ellos mismos están diciendo: ¡Cómeme, cómeme!

VIOLETA.- ¡Ay, que parece que ya me los como!

HONCIGUERA.- Atiende, hermosura.

VIOLETA.- Pero si ya atiendo.

HONCIGUERA.- Mira: en la tierra de Jauja hay unos asadores de trescientos pasos de largo, con muchas gallinas y pollos, pavos trufados y perdices, que están diciendo: ¡Engúlleme, engúlleme!

VIOLETA.- ¡Cómo! ¿Las aves hablan?

PANADIZO.- Óyeme.

VIOLETA.- Ya oigo. Y me estaría todo el día oyendo estas maravillas.

PANADIZO.- En la tierra de Jauja hay muchas cajas de confitura y pasteles y tartas y turrónes...

VIOLETA.- Más despacio, más despacio, que ya los saboreo.

PANADIZO.- Y el moscatel y los bizcochos y la malvasía y la compota están diciendo: ¡Bécheme, cómeme, bécheme, cómeme!

VIOLETA.- ¡Qué delicia! ¿Pero sólo hay para comer?

HONCIGUERA.- Y para vestir.

VIOLETA.- ¿También?

HONCIGUERA.- Las palmeras no tienen ramas sino telas de seda y astracanes, y los racimos no son de uvas sino de perlas, y las cerezas, brillantes, y las flores, perfumes suavísimos.

VIOLETA.- (Poniéndose en pie da la vuelta como una maniquí.)

¡Qué ilusión! Ya me veo alcaldesa con tantas perlas y arracadas y con vestidos lujosos y con hermosos peinados.

PANADIZO.- Corre, corre y convence a tu marido que se venga con nosotros. (Mientras tanto, acaban guardándose la bota de vino.)

Que lo haremos hombre principal y podréis lucir joyas y comer exquisitos manjares y tener criados y carrozas.

VIOLETA.- (Toma la cesta.) Y qué ligera es la cesta, si parece que no pesa nada.

HONCIGUERA.- Claro, es la alegría que da la tierra de Jauja, es la felicidad que ya empieza...

VIOLETA

(Saltando de alegría emprende la marcha.)

(Canta.)

A coger el trébole  
el trébole, el trébole,  
a coger el trébole  
el día de San Juan.

(PANARIZO y HONCIGUERA beben y ríen y comen con gran algazara.)

(VIOLETA con su marido discuten a lo lejos en escena mimada. Cuando el marido ve la cesta vacía, VIOLETA le explica entre sollozos la historia de los pícaros.)

VIOLETA.- El diablo lleve a los estafadores. Si tanto tenían para comer en la tierra de Jauja, por qué habían de vaciarme la cesta.

(El marido la toma por el brazo y sale con ella.)

(PANARIZO y HONCIGUERA, de espaldas, siguen bebiendo y riendo.)

FIN

La campana

Juan Cervera

### PUESTA EN ESCENA

La idea procede de un «enxiemplo» del Infante Don Juan Manuel en «El Conde Lucanor o Libro de Patronio».

La acción se sitúa en un ambiente intemporal, pero preferentemente lejano, como el de la Edad Media. Obsérvese que el planteamiento corresponde a la presentación del Narrador, que convendrá ilustrar oportunamente, mientras que el nudo aparece con el Abogado, y el desenlace, que corresponde al fallo del Juez, tiene un epílogo que aclara y pone en ridículo la verdadera intención de los contendientes.

Fácilmente puede lograrse la participación de los espectadores en el juego a partir de la presentación de razones ante el Abogado y el Juez.

Las breves intervenciones del Abogado en su diálogo con los estudiantes y las verduleras tienen como finalidad demostrar su carácter doble. Además, tanto estas intervenciones como los cortes bruscos del Juez ayudan a realizar las elipsis necesarias para que no se repitan las causas y razones de los querellantes y contribuyen así a crear una situación cómica, distorsionada, perfectamente encuadrada en el tema y su tratamiento.

### PERSONAJES

NARRADOR.

FERNANDO.

RAMIRO.

ABOGADO.

LEOCADIA.

GENOVEVA.

JUEZ.

NARRADOR.- ¡Qué tiempos aquéllos! La ciudad de Taramara tenía vida muy tranquila. Tan tranquila que se despertaba por la mañana al son de las campanas. Pero aconteció que, como la ciudad era muy próspera y todos eran ricos, no se encontraba campanero para sustituir al pobre Gerardo, hacia dos meses muerto de puro viejo.

Entonces se entabló en Taramara un pleito entre los estudiantes y las vendedoras del mercado. Los estudiantes alegaban que a ellos les correspondía tocar las campanas para despertar a la ciudad, porque eran jóvenes y sabían mucho de leyes y de artes.

Las vendedoras del mercado decían que a ellas les correspondía, porque tenían que madrugar más que nadie para que tan pronto como despertara la primera ama de casa pudiera ir a comprar aunque sólo fuera chocolate para el desayuno.

Y así fue como los estudiantes designaron a dos representantes suyos escogidos entre los más inteligentes, para que se encargaran del caso. Y las vendedoras escogieron a dos verduleras de las más

sueltas de lengua y con más habilidad.

(Ante el ABOGADO. Hablan reposados.)

FERNANDO.- Señor letrado, necesitamos que defienda nuestra causa. Somos los estudiantes los más indicados para ocuparnos de tocar la campana que despierta a toda la ciudad.

ABOGADO.- O sea.

RAMIRO.- O sea que queremos que nos defienda en el pleito ante las vendedoras del mercado que dicen que han de ser ellas, porque se levantan más temprano.

FERNANDO.- Y eso no es cierto. Nosotros nos levantamos antes, porque ellas, por la noche, preparan los puestos del mercado y, ¿cómo se van a levantar tan temprano?

ABOGADO.- O sea.

FERNANDO.- O sea que nosotros nos levantamos antes que nadie y a nosotros nos corresponde el deber de anunciar a toda la gente el comienzo del día.

ABOGADO.- O sea.

RAMIRO.- ¿Cómo que o sea?

ABOGADO.- Quiero decir que si vosotros queréis ser los campaneros-despertadores de la ciudad porque tenéis más ganas de madrugar que nadie.

FERNANDO.- Bueno, ¿usted qué opina?

ABOGADO.- ¡Ah! Yo no opino. Yo a esas horas duermo.

RAMIRO.- ¿O sea que le tenemos que decir la verdad?

ABOGADO.- La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.

FERNANDO.- Bueno. Pues, la verdad, la verdad es que nosotros decimos que queremos ser campaneros porque nos parece que madrugamos demasiado y lo que pretendemos es ser campaneros-despertadores para dejar dormir un par de horas más a la ciudad... (El ABOGADO sonríe.)

RAMIRO.- ... a la ciudad y a nosotros también.

ABOGADO.- Siendo así defenderé vuestra causa. Pero que no lo sepa nadie. Será algo difícil.

NARRADOR.- Y el abogado empezó a emborronar cuartillas y folios, hasta que llenó un montón de volúmenes que constituían los derechos de los estudiantes para ser los únicos despertadores de la ciudad.

(Se verá un montón de ellos al lado derecho de la mesa del ABOGADO.)

(Ante el mismo ABOGADO. Hablan nerviosamente.)

LEOCADIA.- Señor abogado, necesitamos que defienda nuestra causa. Somos las representantes de las vendedoras del mercado y creemos que nosotras somos las más indicadas para tocar la campana.

ABOGADO.- O sea.

GENOVEVA.- O sea que queremos que nos apoye contra los estudiantes, que dicen que han de ser ellos y eso no es posible.

LEOCADIA.- Porque los estudiantes por la noche andan dando serenatas y cantando por las calles, ¿y cómo van a levantarse tan temprano?

ABOGADO.- O sea.

LEOCADIA.- O sea que nosotras nos levantamos antes que ellos y a nosotras nos corresponde el importante deber de anunciar a toda la gente la salida del sol.

ABOGADO.- O sea.

GENOVEVA.- ¡Vaya con el «o sea»!

ABOGADO.- Quiero decir si...

LEOCADIA.- Bueno, si el señor abogado no nos traiciona, le diremos que nosotras lo que queremos es dejar dormir a la ciudad un par de horas más, porque ya estamos hartas de levantarnos tan temprano porque la gente nos reclama.

ABOGADO.- (Casi atragantado.) Vaya, en realidad, esto puede ser muy difícil de obtener. Que no se entere nadie que yo defiendo vuestra causa.

NARRADOR.- Y el abogado empezó a emborronar otro montón de cuartillas y de folios que se apilaban encima de su mesa.

(Se verá un montón de ellas al lado izquierdo de la mesa del ABOGADO.)

Y como los días iban pasando y las discusiones aumentaban entre la gente porque los dos bandos querían tener el derecho exclusivo de despertar a la ciudad de Taramara, sucedió que llegó a oídos del Rey que en Taramara había disturbios. Y mandó un juez justo, prudente y enérgico que congregó a los representantes de las partes contendientes y...

(Están gritando y discutiendo los cuatro representantes de los bandos.)

JUEZ.- (Apareciendo.) ¡Silencio! ¡Orden y silencio! Estoy aquí para zanjar de una vez esta cuestión de la campana... y haré estricta justicia. (A los estudiantes.) Hablad vosotros...

FERNANDO.- Señor juez, nosotros pensamos que nos corresponde a nosotros porque...

JUEZ.- (Cortando.) Basta ya. Callaos. (Gran sorpresa por parte de ellos y alegría por parte de ellas.) Hablad vosotras...

LEOCADIA.- (Coqueta. Hace una inclinación.) Con permiso. Nosotras creemos...

JUEZ.- (Cortando.) Basta ya. Callaos. (Gran sorpresa por parte de ellas y ellos.) ¿Algo más que alegar?

ABOGADO.- (Entrando con dos fardos al hombro ante el pasmo del JUEZ.) Yo tenía que decir que estas son las razones de los

estudiantes. (Descarga un fardo y lo vacía.)  
JUEZ.- (A los estudiantes.) ¿Es vuestro abogado?  
FERNANDO y RAMIRO.- Sí, señorita.  
LEOCADIA.- Mira el picapleitos.  
ABOGADO.- (Descarga el otro fardo y lo vacía.) Y éstas las de las vendedoras.  
FERNANDO.- ¿Eh?  
JUEZ.- (Perplejísimo. Piensa. Al final se decide.) Que las junten todas en un montón.  
ABOGADO.- Pero si se mezclan...  
JUEZ.- Juntadlas y mezcladlas. Y esta es mi sentencia: que despierte a la noble y laboriosa gente de la ciudad de Taramara el primero que se levante.  
TODOS.- ¡Oh! ¡Qué sabiduría!  
JUEZ.- (Satisfecho.) Que quede bien claro: el primero que se levante y nadie más.  
RAMIRO.- ¿Y qué hacemos con las razones de esos informes?  
GENOVEVA.- Eso es, las razones.  
JUEZ.- Que las quemem.

(Una humarada las envuelve y envuelve el final de la escena.)

NARRADOR.- Y al día siguiente, cuando todos los habitantes de Taramara dormían plácidamente se despertaron sorprendidos por...  
CANTO DEL GALLO.- Quiquiriquí, quiquiriquí, quiquiriquiiii. Y la gente se asomaba a las ventanas...

(Se abrirá la ventana de un estudiante y luego de una vendedora y aparecerán con el típico camisón y gorro de dormir... Y desperezándose.)

RAMIRO.- ¡Qué fastidio!  
GENOVEVA.- ¿Tan temprano?

FIN

En un mercado persa  
Juan Cervera

## PUESTA EN ESCENA

Un relato de «Las Mil y una noches» da pie a esta dramatización. La imaginación desbocada de uno de los contendientes se encuentra contrarrestada por la de su contrincante que, con las mismas armas, rechaza su ambición. El sentido realista de las cosas corresponde al personaje Zoraida, creación de esta escenificación, sin precedentes en el relato arábigo.

Estas tres actitudes tienen que definir la puesta en escena y en torno a ellas gira el juego. Mientras que Amad, el vendedor, y Sáchara, el juez, son personajes necesarios para la acción, pero menos definidos.

En realidad el director del juego tiene que buscar en la puesta en escena no incidir en colocación, caracterización, utilería y demás, en un calco de «La campana». Esto le exigirá evitar la posición triangular y simétrica a que tanto se presta aquélla y buscar elementos ambientales distintivos, así como destacar el castigo impuesto por la realidad a la ambición y a la imaginación que envuelve esta acción, mientras en aquélla se trata sencillamente de descubrir una ingenua picardía.

Aunque el guión evoca por su título una conocida composición musical, no quiere decir esto, ni mucho menos, que sea ésta la más indicada para música de fondo. Las ideas generales al respecto expuestas en las NOTAS PARA LA PUESTA EN ESCENA siguen siendo válidas aquí.

## PERSONAJES

AMAD, vendedor.

ZORAIDA, compradora.

YÁMIL.

GUERÁFAR.

SÁCHARA, juez.

Ambiente de mercado oriental. Un corrillo alrededor de un encantador de serpientes. Gente que va y viene, compra y vende, discute y hace ruido. Música de fondo apropiada, mezclada con el estrépito, el sonido de flautas y demás.

En el suelo, visiblemente, abandonado, un saco vacío.

AMAD.- (Ante su puesto del mercado.) ¡A la rica naranja! ¡A la rica naranja! (Pasa la gente y mira.) ¡A la rica naranja! ¡Frutas de mil clases! ¡Frescas, jugosas! ¡Frutas que curan todas las enfermedades! ¡A la rica naranja!

ZORAIDA.- Rica, sí, pero muy cara. ¿No podrías dejármela un poco más barata...? Te pago ahora mismo...



AMAD.- Pasa de largo y márchate de una vez. Cada día vienes con la misma historia. Vete, vete. ¡A la rica naranja! Fresas, limones, naranjas...

ZORAIDA.- Pero qué ruin eres. Déjamelas más baratas.

AMAD.- ¡Anda ya! Fuera.

(Mientras discuten los dos, YÁMIL se ha dado cuenta del saco. Mira recelosamente alrededor antes de recogerlo y es observado por GUERÁFAR.)

YÁMIL.- (Con el saco en la mano y a voces.) ¡Yo lo he visto primero! Y lo recojo porque es mío.

GUERÁFAR.- (Quitándole el saco de un tirón.) ¡Quita allá! Yo te aseguro que es mío. Lo había dejado en el suelo mientras buscaba el puesto del mercader Sadal.

YÁMIL.- ¡Vamos, hombre! Es mío porque yo lo traje al mercado para llenarlo.

GUERÁFAR.- No es cierto. Lo traje yo y podrían dar testimonio de ello todos los que me han visto salir de mi casa con él. Tengo testigos.

YÁMIL.- A mí no me hacen falta testigos para que todos me crean. (Tirón.) Es mío.

GUERÁFAR.- (Tirando del saco.) ¡Es mío!

YÁMIL.- (Tirando también.) ¡Mío!

(Poco a poco el público se va volviendo hacia ellos y sigue la discusión.)

AMAD.- (Interrumpiendo.) No discutáis, ciudadanos. Llevemos en paz la querrela. Aquí viene el juez Sáchara, cuya extraordinaria sabiduría demostrará a quién pertenece el saco. (Y tomando el saco lo coloca en medio de los dos.) No vale la pena que por un saco lleguéis a enojaros tanto.

GUERÁFAR.- Sí vale la pena. Porque solamente yo sé lo que encierra el saco. Y como es mío, lo quiero.

YÁMIL.- ¡Habrased visto! Haya lo que haya el saco es mío, y me lo voy a llevar.

SÁCHARA.- (Cortando.) Bien ha dicho Amad. Como juez de la ciudad, acostumbrado a la justicia y a defender la ley, yo diré a quién pertenece el saco. Y tú, Yámil, y tú, Gueráfar, no tendréis más que discutir y acataréis mi decisión. Traedme asiento acá. No está bien que la justicia esté de pie. (Se sienta.) Amad, anuncia a las gentes del mercado que va a empezar el juicio.

AMAD.- (Tocando un cuerno y dando voces a uno y otro lado.) ¡Ju-i-cio! ¡Ju-i-cio! A todas las gentes del mercado, compradores y vendedores, hombres y mujeres, mercaderes y criados, se anuncia que el justo y prudente Sáchara va a empezar el juicio. ¡Atención!

(Rumor.) ¡Atención! Y ¡silencio!

SÁCHARA.- (Señalando a YÁMIL y a GUERÁFAR.) Cada uno de vosotros dice que el saco es suyo. Y yo tengo que aclarar de quién es el saco, para poder dárselo con justicia a su verdadero dueño. Ahora pregunto a las gentes que están aquí, ¿hay quien haya visto a Yámil con este saco antes de la pendencia? (Bisbiseo general. Nadie se adelanta a decirle nada.)

YÁMIL.- (Mirando a uno y otro lado.) Yo te aseguro, magnífico Sáchara, que el saco me pertenece, porque...

SÁCHARA.- (Cortando.) No tienes que hablar tú, sino los testigos. ¿Alguno tiene pruebas que declarar en favor de Yámil? (Nadie.) ¿Y en favor de Gueráfar? ¿Alguien afirma que es de Gueráfar, porque le ha visto con él anteriormente?

GUERÁFAR.- ¿Vale mi testimonio?

SÁCHARA.- Por ahora, no. Vamos a hacer otra pregunta. Puesto que no sabemos de quién es el saco, y no hay testigos que os hayan visto con él, ¿alguno vio el saco antes en manos de otros ciudadanos?

ZORAIDA.- Yo lo vi en el suelo y nadie lo tocaba. Porque en los días de mercado siempre hay cosas abandonadas y que no tienen valor, porque...

AMAD.- ¡Basta! ¡Basta! Te han preguntado, Zoraida, si lo viste en manos de otro, no si lo viste en el suelo.

SÁCHARA.- Eso, ¿tú lo viste? (ZORAIDA niega con la cabeza.) ¿No? Entonces veamos. Yámil y Gueráfar, dad pruebas de que el saco es vuestro.

YÁMIL y GUERÁFAR.- (A la vez.) El saco es mío, porque...

AMAD.- No, no. Uno después de otro. Habla tú, Gueráfar.

GUERÁFAR.- Digo que es mío porque puedo decir cuanto hay dentro de él sin necesidad de abrirlo.

SÁCHARA.- Esa sí que será bonita prueba. Dilo. Te escuchamos todos.

GUERÁFAR.- Bien sabes, justo juez, que digo la verdad. En el saco hay dos pinceles de plata para pintar el palacio real, y una toalla de seda que envuelve dos vasos de oro fino; dos candelabros con las velas encendidas, dos tiendas de campaña montadas, con las mesas puestas, con platos, jarras, tenedores y cuchillos y con un banquete dispuesto para todos mis amigos. (Reacción del público.) Una azafata que en este momento está empezando a servir; dos escudillas; dos lavamanos; un gato debajo de la mesa; dos perros mastines que vigilan la puerta de la entrada; los vestidos de todos los invitados; un elefante, una vaca, dos terneros, dos cabras, una oveja, un camello, un búfalo, dos toros bravos, una leona, un águila, dos zorros y un castillo con el ejército de todos mis guerreros alerta para defender que este saco es mío.

SÁCHARA.- (Irónico.) Muy bien; esta relación es bastante completa. Y tú, Yámil, puedes declarar también lo que hay dentro del saco.

YÁMIL.- (Envalentonado.) Dentro del saco he colocado esta misma mañana, antes de salir de casa, solamente una casucha vieja medio arruinada, sin puertas ni ventanas, porque por medio de ella pasa el gran río Tícolí, que separa a las ciudades de Basuco y Catrisco, que

están la una a la derecha y la otra a la izquierda. En cada ciudad hay una barbería con cincuenta barberos dispuestos a hacer cosquillas (Gesto malévol.) en el cuello al que no me crea. Y a las afueras de las ciudades, una tiene un campamento de soldados montados en sus elefantes y en la otra un regimiento de lanceros con las lanzas a punto para atacar a todo aquel que diga que el saco no me pertenece a mí que soy su general.

SÁCHARA.- (En el colmo de la ironía.) Como las fuerzas están tan equilibradas dentro del saco, por lo que acabamos de oír (Levantándose) , este juez se retira a deliberar con todos estos datos sobre quién es el verdadero dueño del saco. Me voy un momento a estudiar el caso. Amad, guarda el saco hasta mi vuelta y que no empiece la batalla.

AMAD.- (Adelantándose.) Descuida, gran juez. No lo tocará nadie.

GUERÁFAR.- (Al juez que está ya de espaldas.) No estoy de acuerdo, Sáchara. Está bien claro que el saco es mío. Yámil miente. ¿Cómo pueden caber dentro del saco la torre de Basuco y la de Catrisco que son las más altas del reino?

SÁCHARA.- (Más insinuante.) ¿Miente?

YÁMIL.- Eso digo yo, Sáchara: Gueráfar ha declarado en falso, porque, ¿cómo pueden estar tan tranquilos dentro del saco los dos terneros que ha dicho, si como ya estarán un tanto crecidos les empezarán a salir los cuernos y con ellos rasgarían el saco? Está claro que miente.

SÁCHARA.- (Confirmándose en su ironía.) Pues a la verdad que no había caído en la cuenta. Por eso me voy a reflexionar.

ZORAIDA.- Yo no estoy de acuerdo.

AMAD.- ¡Ay, Zoraida, qué manía de meter la nariz en lo que no te interesa!

ZORAIDA.- No estoy de acuerdo. (SÁCHARA persiste en la actitud de irse.) Es decir, sí estoy de acuerdo. Sí y no.

AMAD.- Zoraida, que lo enredas todo, con lo claro que está. ¿Estás de acuerdo o no estás de acuerdo?

SÁCHARA.- (Evasivo.) Eso, eso. Piénsalo bien.

ZORAIDA.- Estoy de acuerdo en lo que han dicho que hay dentro.

AMAD.- Lo ves como no te aclaras.

ZORAIDA.- Y no estoy de acuerdo en que no lo veamos. Que abran el saco de una vez y así podremos juzgar todos.

TODOS.- ¡Que lo abran! ¡Que lo abran!

SÁCHARA.- (A AMAD.) Ábrelo.

(AMAD toma el saco y ante la expectación de todos saca lo que hay dentro de él que es una torta. Sorpresa general.)

YÁMIL.- (Fingiendo indignación.) ¡De oro finísimo!

GUERÁFAR.- (Mismo juego.) ¡Enterita de diamantes!

SÁCHARA.- A ver, alguien que la examine, no sea que esté envenenada o tenga algún arte de magia o de encantamiento.

AMAD.- ¿Algún voluntario para probar la torta?

ZORAIDA.- Yo. (Toma la torta y se dispone a morderla.)  
YÁMIL- ¡Qué villanía, mi oro!  
GUERÁFAR.- ¡No! ¡Se va a comer mis diamantes!  
ZORAIDA.- (Que ya le ha dado un mordisco.) ¡Qué va! ¡De  
almendra! Es de almendra y muy buena. (Sigue comiendo.)  
SÁCHARA.- (Recobrando su dignidad.) Entonces no cabe la menor  
duda. Este saco que se ha encontrado en el mercado pertenece a...  
(Ya nadie escucha y se van separando a medida que habla el juez.)  
AMAD.- ¡Qué más da!  
ZORAIDA.- (Terminando de comer la torta.) Está muy buena.

FIN

El Rey de Madera

J. González-Torices

PUESTA EN ESCENA

Original de José González-Torices. El sentido de juego está patente desde el principio y ha de mantenerse todo el tiempo. La presencia del Coro, así como el grupo de Soldados, ha de tender a animar la acción y no a entorpecerla. De su forma de actuar depende en buena parte la agilidad que exige la puesta en escena.

Un practicable -sencilla tarima- que establezca dos planos en el «escenario» del juego favorecerá la colocación de los personajes, disminuirá el riesgo de amontonamiento y dará mayor vistosidad a las rondas de persecución, al juicio, y demás.

El desenlace, aparentemente un tanto precipitado, no debe descuidar la danza en la que ha de quedar claro el trabajo de los ladrones arrepentidos y la integración de Saltarín con los de su grupo. Los gestos del grupo, compuesto por la corte del Rey de Madera, deben aludir también al trabajo. La música ha de estar siempre al servicio de la acción y secundarla con fidelidad.

Caracterícese convenientemente a cada personaje, aunque sea de forma sencilla. El Coro tanto puede estar integrado por niños como por niñas. Y evidentemente, pueden colocarse cuantos figurantes se quiera, pero procurando que la multiplicidad de los mismos no entorpezca la acción. Lo mismo que se podrá, si se prefiere, que los mismos niños interpreten a distintos personajes de menos relevancia.

Dado que abundan las frases cortas y la acción es movida, debe buscarse el ritmo adecuado a las réplicas, pero pronunciando cada frase con oportunidad, y encajándola bien, sin descuidar el destacar suficientemente

su contenido. Márquese el contraste entre los momentos de reflexión y quietud, y los de animado movimiento.

## PERSONAJES

SALTARÍN, bufón.

GUARDIA.

REY PAPAPÓN.

DONCELLA.

CRIADO.

SARAMPIÓN, mago.

CORO.

SOLDADOS.

TRES HOMBRES.

Sala de palacio. A un lado el REY PAPAPÓN sentado y triste. Le rodean los cortesanos, adivinos, sirvientes y SOLDADOS que entran y salen, se acercan al Soberano, hablan y lloran con él. Al otro lado, SALTARÍN, bufón, observa maliciosamente la escena. El CORO está de su lado y actúa, con la movilidad de un ballet de acuerdo con la acción, situándose donde más convenga al juego escénico.

SALTARÍN.- (Como si hablara a un público impersonal.) Yo diría que el Rey Papapón está muy triste. ¿No os dais cuenta vosotros? Hace muchos días que no come, no duerme y no para de llorar. Bueno, todavía no os he dicho mi nombre. Me llamo Saltarín y vivo en la corte de este Soberano desde hace muchos años. ¿Queréis saber una cosa? Ese señor que entra ahora es un mago, que todo lo conoce y todo lo sabe. Y el otro que sale, un adivino. Pero entre los dos no adivinan lo que le pasa al Rey. Yo también quiero saberlo, pero no me atrevo a preguntárselo al Rey porque está muy serio y me da un poco de miedo (Van saliendo cortesanos y adivinos.) Aguardaré a que salgan todos. Ahora que ya han salido... (Hace ademán de acercarse al REY.)

GUARDIA.- (Deteniéndole.) ¿Adónde vas?

SALTARÍN.- (Tímidamente.) ¿Yo? Yo...

CORO.- Déjale, guardia. Déjale preguntar.

GUARDIA.- No, no. Ni hablar...

CORO.- Déjale hablar. Déjale preguntar. A lo mejor...

GUARDIA.- El Soberano se tiene que marchar. Y sólo quiere hablar con los adivinos del reino. (Sale el REY después de todos y tras él el soldado.)

SALTARÍN.- (Entristecido.) No puedo hablar con el Rey. No me dejan. ¿Qué haré para conseguirlo? (Se sienta.) Voy a pensar.

(Pausa, música. Mientras tanto el CORO le rodea.)

CORO (1).- Ya está.

CORO (TODOS).- ¿Qué?

CORO (1).- Nada.

CORO (2).- ¿Qué os parece si...?

CORO (TODOS).- (Mismo juego.) ¿Qué?

CORO (2).- Nada.

CORO (3).- Conviértete en hormiga.

CORO (4).- (Contradiendo.) No, tonto. El Rey ni le vería y cualquier cortesano le aplastaría con el pie.

CORO (5).- ¡Pues en elefante!

CORO (4).- No porque el Rey le encerraría con los elefantes que tiene para la guerra.

CORO (1).- Entonces... entonces...

CORO (TODOS).- Entonces..., hazte pasar por adivino.

SALTARÍN.- ¡Claro! ¡Adivino o mago! Son los únicos con los que quiere hablar el Rey. Necesito disfrazarme de adivino. (El CORO se apresta a ayudarlo.) Vengan los vestidos de adivino. Rápidos. De prisa que el Rey va a llegar. (Se disfraza grotescamente a la vista de todos. Ha de quedar gordo y con barbas.) Cuando llegue el Rey, le diremos (Redoble de tambor) que soy el mago Cantón. (Silencio.)

GUARDIA.- (Entrando de improviso.) ¿Qué haces tú aquí?

SALTARÍN.- (Ahuecando la voz.) Soy el mago Cantón.

CORO.- (Como un eco.) ¡Mago Cantón! ¡Mago Cantón!

GUARDIA.- (Sorprendido.) ¡Ah, el mago Cantón! (Cayendo en la cuenta.) Pero si el Rey ha salido a buscar al mago Cantón.

SALTARÍN.- Pues aquí estoy, aquí estoy. (Tambor.)

REY.- (Entra enfadado.) ¡El mago Cantón no se ha presentado! Él es el único que puede adivinar mi mal. (SALTARÍN está de espaldas como dándose importancia y atusándose los bigotes.)

GUARDIA.- (Nervioso.) Majestad, Majestad... El Mago está esperando.

REY.- (Descubriéndole.) ¿El Mago Cantón?

SALTARÍN.- Majestad, el Mago Cantón.

REY.- (Admirado.) ¿Tan pequeño y tan gordo?

CORO (TODOS).- Viene de África y está cansado...

REY.- Vaya, ¿del África esa de los desiertos?

CORO (TODOS).- Y tiene mucha sed, porque en los desiertos no hay agua.

REY.- (Ordenando.) ¡Agua! ¡Que le traigan de beber!

DONCELLA.- (Apareciendo rápidamente y sirviéndole el agua.)

Agua.

SALTARÍN.- (Bebe.) Gracias, muchas gracias.

REY.- (Se sienta.) ¡Oh, gran adivino! Dime, ¿quién es el ladrón?

SALTARÍN.- (Disimulando.) ¡El ladrón! ¡Ah, el ladrón! ¡Sí, el ladrón! ¡Pues... el ladrón! No podía ser otro que el ladrón.

REY.- (Triste.) Sí, el ladrón. El que roba los tenedores de oro,

de plata y de platino.

SALTARÍN.- Claro, el que roba los tenedores (Rutinario) de oro, de plata y de platino. (Dándose cuenta.) ¿Y por eso estáis triste, Majestad?

REY.- Claro, porque sólo me quedan los de madera.

SALTARÍN.- ¡Sólo los de madera!

CORO.- ¡Sólo le quedan los de madera!

DONCELLA.- (Entrando como una exhalación.) Majestad.

Majestad..., han desaparecido los platos de oro, de plata y de platino..., y sólo quedan los de madera.

SALTARÍN.- ¿Sólo los de madera?

CORO.- ¿Sólo los de madera?

DONCELLA.- (Saliendo con la misma ligereza.) ¡Sólo los de madera!

SALTARÍN.- (Gritando.) ¡Ah, el ladrón, el ladrón...!

REY.- Ya no me queda nada de oro, ni de plata ni de platino...

Sólo me queda la madera de los platos, de los tenedores... y de los bosques... Yo soy un Rey de Madera... (Se pone a llorar.)

SALTARÍN.- (Creciéndose.) Yo os ayudaré, gran Soberano, a buscar al ladrón, que es el mago Sarampión, y vive en la Isla de las Caracolas. (Ruido de mar y de viento.)

REY.- ¿Y cómo sabes su nombre?

CORO.- Porque el mago Cantón todo lo adivina.

SALTARÍN.- Y ahora todos a buscar al mago Sarampión.

(Forman la ronda para emprender su búsqueda, al son de la música. Dan todos una vuelta por el escenario y van haciendo mutis... Cambio de luces.)

### SARAMPIÓN

(Aparece tocando la flauta y cantando.)

Chín tachín, tachín, tachón.

Yo soy mago y soy ladrón.

Soy el mago Sarampión.

### CORO

(Apareciendo tímidamente por el otro lado.)

Es el mago Sarampión,

el que es mago y es ladrón.

(Hacen como ademanes para llamar la atención de alguien que está fuera de escena.)

¡Ah! ¡Ah! ¡Oh!

SARAMPIÓN.- (Riéndose.) Ya podéis llamar a los soldados. No os oirán, porque tienen tapados los oídos. Yo se los he tapado a todos antes. En total cuarenta y cuatro orejas, porque son... (Calcula con los dedos.) Veinte soldados.

CORO.- (Con chufla. Contando con los dedos también.) ¡Oh! ¡Oh!

SARAMPIÓN.- (Nuevamente con el juego de los dedos.) O veinticuatro soldados, ¿qué más da?

CORO.- ¿Y cómo robaste todo el oro al Rey?

SARAMPIÓN.- Con esta flauta mágica.

CORO.- ¡Ah! Ahora se explica.

(Se oye ruido del tambor que anuncia la ronda que llega con Saltarín al frente, que asoma la cabeza.)

SARAMPIÓN.- (Toca la flauta.) ¿Me queréis prender?

(Se apagan todas las luces un instante y al encenderse, con toda la comitiva en escena ya, aparecen los tres SOLDADOS como en actitud de prender a SARAMPIÓN, pero quedan con tres caretas que los deforman.)

SOLDADO 1.- (Cara alargadísima como de asno.) ¡Ay, mi cara!

SOLDADO 2.- (Boca abierta como papamoscas.) ¡Ay, mi boca!

SOLDADO 3.- (Barba larguísima de chivo.) ¡Ay, mi barba!

REY.- ¿Qué pasa? ¿Qué ocurre?

SARAMPIÓN.- Nada, Majestad, que esos soldados no creían en el poder de mi flauta mágica.

SOLDADO 1.- ¡Ay, mi cara!

SOLDADO 2.- ¡Ay, mi boca!

SOLDADO 3.- ¡Ay, mi barba!

REY.- ¡Oh!

CORO.- Nosotros sí creemos; nosotros sí creemos.

SARAMPIÓN.- (Pavoneándose.) ¡Vaya, vaya!

SALTARÍN.- (Dando un salto.) Y yo también. (Hace un rápido juego de manos y le arrebató la flauta, a la vez que se hace oscuro brevemente. Música.)

(Cambio de luz y de situación. SALTARÍN, siempre en Mago Cantón, está en el trono. Los SOLDADOS y cortesanos le rinden homenaje y el REY está preocupado aparte. Los SOLDADOS están ya normales.)

SALTARÍN.- (Toca la flauta. A los SOLDADOS.) ¡Que traigan al falso Mago Sarampión!

SOLDADO 1.- (Al marchar.) A mí me curó la cara.

SOLDADO 2.- (Al marchar.) A mí me cerró la boca.

SOLDADO 3.- (Al marchar.) A mí me cortó la barba.

CORO.- Esto es maravilloso. Este es el mago Cantón.

REY.- ¿Y mi oro? ¿Y mi plata? ¿Y mi platino?



(Entran los SOLDADOS con el mago SARAMPIÓN maniatado.)

CORO.- Ya comparece el ladrón.

REY.- (Satisfecha.) Devuélveme mi oro, mi oro.

SARAMPIÓN.- Señor, perdonadme.

REY.- Sí, sí, pero el oro, ¿dónde está?

CORO.- El oro, el oro, el oro.

SARAMPIÓN.- Que el mago Cantón toque tres veces seguidas la flauta y en seguida estará aquí el oro, la plata y el platino.

SALTARÍN.- (Toca la flauta ante la expectación de todos y aparecen tres hombres como náufragos desharapados, cada uno con una caja al hombro.) Descargad.

CORO.- (Señalando mientras descargan.) El oro, la plata y el platino.

REY.- Y vosotros, ¿quiénes sois?

LOS TRES HOMBRES.- Los habitantes de la Isla de las Caracolas. (Y se ponen a llorar con grandes alaridos.)

SALTARÍN.- Un momento, Majestad. Que lloren uno a uno, porque con tanto berrido no nos enteraremos de nada.

CORO.- Eso, eso, uno después de otro.

HOMBRE 1.- Lloro porque el mago Sarampion es nuestro amigo.

HOMBRE 2.- Y él nos alimenta a todos los habitantes de la Isla de las Caracolas.

HOMBRE 3.- Porque no tenemos nada que comer y él nos da de comer de lo que roba con su flauta.

DONCELLA.- ¡Pobrecitos! A mí me dan lástima.

CRIADO.- Tú a callar.

SOLDADOS 1, 2 y 3.- (Poniéndose firmes.) ¡A callar!

SALTARÍN.- (Preocupado.) Bien mirado, si lo necesitaban para comer...

REY.- (Rascándose la cabeza.) Sí, claro. Pero, ¿y nosotros? ¿Y todo mi reino en el que ya no hay más que madera?

DONCELLA.- Es verdad.

CRIADO.- Tú a...

CORO.- Es verdad. Es verdad.

SALTARÍN.- Es verdad. ¿Y si unos tienen que comer y otros no tienen que comer?

DONCELLA.- Cierto. Pobrecitos. Es...

CRIADO.- (Ya ganado.) ...verdad.

REY.- Mago Cantón. Tú que sabes tanto, ¿por qué no encuentras una solución? Yo quiero mi oro y ellos...

SALTARÍN.- (Empieza a pasearse como al principio.) Es verdad. Busquemos una solución. Vamos a pensar.

(Pausa. Música de flauta. Mientras tanto el CORO le rodea. Juego parecido al del comienzo.)

CORO (1).- Ya está.  
TODOS.- ¿Qué?  
CORO (1).- Nada.  
CORO (2).- ¿Qué os parece si...?  
TODOS.- ¿Qué?  
CORO (2).- Nada.  
CORO (3).- ¿Y no podrían trabajar?  
TODOS.- ¿Trabajar?  
SALTARÍN.- Desde luego, trabajar.  
DONCELLA.- ¿Y qué es trabajar?  
CRIADO.- Pero ¡qué tonta! Trabajar es trabajar.  
SALTARÍN.- Trabajar es... cultivar el campo, criar ganados, construir casas... y pescar en el mar que rodea la Isla de las Caracolas.  
CORO.- Eso es trabajar. Eso es trabajar y muchas cosas más.  
HOMBRES.- Pero nosotros no sabemos trabajar.  
REY.- Pues ya aprenderéis como todos los hombres. Yo os mandaré alguien para que os enseñe. (Se pone a mirar.)  
TODOS.- Yo, yo, yo.  
REY.- No, no. Ya sé a quién he de mandar. (Buscando.) Yo tenía un bufón que se llamaba Saltarín. ¿Dónde está mi bufón que hace tiempo que no lo veo? Menudo pillo. (Silencio.) ¿Nadie sabe dónde está Saltarín?  
SALTARÍN.- Permitidme, Majestad, que os sugiera una idea. ¿Qué vais a hacer con el pobre mago Sarampión, el ladrón, que ahí está silencioso y arrepentido? ¿No le vais a perdonar?  
REY.- No sé, no sé... Porque él...  
SALTARÍN.- Él podría encargarse de enseñarles a trabajar. Bastaría que yo le devolviera la flauta y cuando él tocara la flauta todos los habitantes de la Isla de las Caracolas se pondrían a trabajar. Sería bonito, ¿verdad?  
CORO.- Muy bonito. Salta... (Corrigiéndose.) Mago Cantón. Muy bonito.  
REY.- (Mirando a SALTARÍN.) Concedido. Mago Sarampión: ¿juras enseñar a trabajar a todos tus hombres y no robar nunca más?  
SARAMPIÓN.- Lo juro.  
REY.- Entonces, desatadle. Y tú, mago Cantón, no olvides la pregunta que te he hecho: ¿Dónde está el bribón de Saltarín?  
SALTARÍN.- ¿Tengo que contestar la verdad?  
CORO.- La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.  
SALTARÍN.- (Quitándose la barba y el cojín que le hacía gordo y la capa con la ayuda del CORO.) Aquí está Saltarín, Majestad.  
TODOS.- (Menos CORO.) ¡Oh, el mago Saltarín!

(Música de flauta en un aire rítmico. Todos bailan imitando la ronda anterior. SARAMPIÓN toca la flauta y los hombres cómplices de SARAMPIÓN, al compás de la música, hacen gestos alternativos de cavar, segar y sembrar, mientras los demás danzan y cae el

## TELÓN

El País de Luna Grande

Apuleyo Soto

PUESTA EN ESCENA

Original de Apuleyo Soto, esta obra tiende a mostrar la lucha entre la fantasía y la realidad. El padre tiene que verse poco a poco ganado por la fantasía del niño secundado por Pumbi. Los frecuentes números de danza lógicamente pueden interpretarlos los mismos grupos de niños y niñas convenientemente ataviados para cada ocasión. No obstante debe cuidarse el tempo de la puesta en escena para que no se pierda la visión de conjunto de la obra.

Abundantes efectos sonoros y visuales son evocados en el texto. Como es obvio, pueden contribuir a ilustrar la acción y a crear el clima de fantasía que invoca el texto. Pero precisamente por esta razón deben ser más irreales, ya que lo que se persigue es la creación del ambiente fantástico y soñador que late en el ánimo de Kío. Esta concepción está particularmente visible en el soliloquio final de la Noche.

Debe quedar clara la «conversión» que se opera en el ánimo del padre, que, contagiado poco a poco por la fantasía, termina descubriendo un mundo nuevo con el que se encariña de tal manera que termina echando de menos la presencia de los personajes fantásticos.

## PERSONAJES

KÍO, el niño.

SÍU-SÍU, su padre.

PUMBI, el mago.

EL REY DEL AGUA.

LA REINA DEL AGUA.

EL HADA FLORALINDA.

Su Corte.

CHINITOS.

CHINITAS.

NEGRITOS.

Negritas.

EL HECHICERO.

LA NOCHE.

EL FARO.  
LA TORRE.  
EL CENTINELA.  
LA ESTRELLA.

Una casa cualquiera en cualquier lugar del mundo. De todas formas, cree el director un ambiente fantástico. Puede variarse la escenografía siguiendo las evocaciones del texto.

KÍO entretenido en algo, como jugando.

KÍO (Voz en off.) A veces le cuentan a uno cosas tan de maravilla que, si no las viera después, no las creería. Yo mismo, algunas tardes, estando en casa, me he sentido como en otro mundo. ¡Lo he pasado más bien! La casa era la casa, con sus paredes blancas, o azules, o rojas; y sus mesas, y sus cuartos, y sus muebles...; pero, de pronto, se abrían las puertas (Chirridos de goznes y sonidos de cerraduras.); se alzaban los techos (Golpes de arrancarse y levantarse algo.), y las tejas del tejado, como si fueran orejitas de cerdo revoltoso, se ponían a moverse y moverse... (Sensación de que algo va a pasar.)

Ahora mismo estoy en casa. (Se inicia una música soñadora.) Y aquí está mi papá Síu-Síu, gordo y pepón. (Le señala.) Siempre sabe lo que me pasa en el colegio, las notas que me ponen los profesores y tal. Sólo de lo que sucede estas tardes maravillosas que yo sueño no sabe nada, nada, nada...

PUMBI.- (Entra idealizado, como caído del cielo.) ¡Hola!

SÍU-SÍU.- (Sorprendido.) ¿Cómo que hola?

PUMBI.- ¡Claro! Soy Pumbi, el que hace sonar las flautas en las praderas de Somersé al atardecer. (Sonido de flauta lejana: «El silencio» o «Arrivederci».)

KÍO.- ¿Junto al río?

PUMBI.- Sí, Kío.

SÍU-SÍU.- Oiga, oiga, no comprendo.

KÍO.- Papá, junto al río de Luna Grande, donde crecen los Lirios Rojos. ¿No es allí, Pumbi?

PUMBI.- Allí, allí. También hay una Torre Alta con un Centinela, y un Faro, y una Estrella de cinco puntas.

(Comienza el baile de cada uno de los personajes nombrados. La escena puede durar a voluntad del director. En estos espacios musicales, como en los siguientes, guárdese siempre unidad rítmica. Sirve fácilmente un fondo de vals o cualquier composición apta para baile clásico. Cuanta más fantasía se ponga en antropomorfizar LA TORRE y restantes tipos simbólicos, mejor.)

LA TORRE

Soy la torre más alta, más alta,  
que los árboles vieron aquí.  
Soy la torre más alta, más alta,  
jijjijí-jijjijí-jijjijí,  
y taladro las nubes del cielo  
como un berbiquí, como un berbiquí.

(Pavoneándose y basculándose de un lado para otro.)

#### EL CENTINELA

Esta es la cantinela  
del centinela  
de Luna Grande.  
«Yegua chiquita,  
blanca y bonita,  
ande o no ande.»  
«Yegua chiquita,  
blanca y bonita,  
ande o no ande.»

(Salmodiado o recitado. O con voz en off.)

#### EL FARO

Barco viene de la mar.  
Barco viene ayer y hoy.  
Barco viene y barco va.  
Yo en barco no me voy.  
Yo señalo el barco gris.  
Yo señalo el barco azul.  
Pero nunca me he de ir.  
Sólo digo: agur, agur.

#### LA ESTRELLA

Parpadeante  
y suspirante  
pongo en la noche  
mi rojo broche  
de claridad.  
Parpadeante  
y suspirante

baño en el río  
del amor mío  
la soledad.

KÍO.- (Al finalizar los bailes.) Sí, sí, estuve en la Casita. Lo recuerdo. Fue... (Haciendo memoria.) ¿Cuándo fue? Subía un aire del Río Luna Grande. Pumbi, se me enredaba el aire entre los dedos. Me levantaba el flequillo de la frente cuando bajaba a la ribera. Yo ya lo sabía. ¡Oh, el aire del Río! ¡Oh!, ¿y tú vives en Luna Grande? ¿Tienes tu casita entre los Lirios Rojos?

PUMBI.- Entre los Lirios Rojos. Y el aire sopla en sus hojas y se dan unos contra otros.

(Ante el desconcierto de SÍU-SÍU, que ha querido intervenir, se produce la danza de los

#### LIRIOS ROJOS

Uno, dos y tres,  
cuatro, cinco y seis.  
Uno, dos y tres,  
y ahora del revés.  
Seis, cinco y cuatro,  
tres, y dos, y uno.  
Seis, y cinco, y cuatro,  
úu, úu, úu.  
(Bis.)

(Los niños, vestidos de lirios, entran saltando, diciendo cada uno el número que representa. Los tres primeros lo hacen por la izquierda; los otros tres, por la derecha. Salen y entran de la misma forma todas las veces. El movimiento puede variarse a voluntad del director de escena, pero con la condición de mantener la armonía, el ritmo y el sentido de la alegre fantasía.)

SÍU-SÍU.- ¿Li-rios Ro-jos? ¿Qué pasa aquí hoy? Tú, viajero, dime; ¿de dónde vienes, qué quieres, cómo has entrado en mi casa? ¿Has visto muchas veces tú Lirios Rojos? Y tú, hijo mío, ¿qué te piensas? ¿De cuándo acá te he llevado yo a ver la casita del guardarríos? Dime, ¿de cuándo acá? ¿En el verano?... No. ¿En la primavera?... No. ¿Tú crees que nos íbamos a acercar a Luna Grande en el otoño, cuando se arman tantas ventoleras? ¿O en el invierno, cuando los campos se cubren de nieve? Hijo mío, no quiero pensar que tienes fiebre.

PUMBI.- En Luna Grande no hay fiebre nunca. La gente siempre tiene

buena salud. El sol cae como un lingote de oro, y las estrellas se ríen jugando al escondite con las aguas de Luna Grande.

KÍO.- Es verdad, Pumbi. Las estrellas juegan con el agua. Papá, que lo vi yo; que era de noche y las estrellas se columpiaban.

SÍU-SÍU.- ¿Dónde?

KÍO.- Sobre el agua. Te lo dije ya.

SÍU-SÍU.- ¿Sobre el agua, sin ahogarse?

KÍO.- Y, ¿cómo van a ahogarse las estrellas, papá?

SÍU-SÍU.- Anda, pues...

KÍO.- Pumbi, ¿crecieron los almendros?

PUMBI.- Mucho. Ahora están en flor. Huele a almendro todo el río. (Sacándosela de la manga.) Mira, aquí te traigo una flor de almendro.

KÍO.- Gracias, Pumbi. ¿La cortaste tú?

PUMBI.- Yo mismo. Dije: «Ésta para Kío.»

SÍU-SÍU.- (Intrigado.) Oiga, viajero.

PUMBI.- Mago, señor.

SÍU-SÍU.- Oiga, mago. ¿Dónde ha aprendido el nombre de mi hijo?

KÍO.- Papá, si somos amigos. Pumbi, ¿te acuerdas del rosal del tío

Sasu? ¿Quién cortaba las flores? Y, ¿verdad que nadie lo sabía?

PUMBI.- Nadie.

KÍO.- Tú sólo, Pumbi. ¡Y qué bien guardabas el secreto!

PUMBI.- Nunca traiciono a los amigos.

SÍU-SÍU.- (Enfadado.) Bueno, Pumbi, mago, payaso, señor, o lo que sea, ¿quiere usted hacer el favor de marcharse de mi casa? ¡No quisiera tener que dar a Kío cuatro cachetes! (A KÍO.) Pero me estás obligando tú. Nunca quise un hijo soñador. De soñadores está hartos el mundo. ¿Y le va bien al mundo con tanto soñador? Usted sabe que no. Porque usted ha visto muchas cosas, según dice, ¿no es así?

PUMBI.- ¡Que si he visto! ¡Qué cosas dice tu padre, Kío! ¿Quién ha estado en la cola de las cometas? ¿Y quién se ha sonreído con los peces en el fondo del mar? ¿Y quién se ha paseado encima de las tortugas gigantes junto a la isla de los Corales Púrpura?

(Oscuro.)

KÍO.- Tú, Pumbi, tú. Ibas solo. Yo te veía. El agua era clara. Era de noche. La tortuga era gigante. Las algas se apartaban. Los tiburones...

PUMBI.- No había tiburones. Los tiburones... son bichos peligrosos.

KÍO.- Tú no estabas en peligro. Tú caminabas como un rey en un palacio de aguas transparentes. Levantabas las manos. Reías...

PUMBI.- Tú me viste entonces, ¿no?

KÍO.- Sí, sí, te vi. Papá, le vi; no miento; sonreía.

SÍU-SÍU.- Hijo, quisiera decir a este charlatán que se marchara. (Decidido.) A ver, Pumbi, ¿por dónde ha entrado? La puerta está cerrada.

KÍO.- Papá, es molesto eso. ¿Por qué lo preguntas?

SÍU-SÍU.- Tengo derecho a saber quién traspasa los umbrales de mi puerta.

PUMBI.- Pues, la verdad, señor, que ni yo sé por dónde he entrado. Yo creo... que... he venido con el aire de... Luna Grande.

SÍU-SÍU.- Contésteme claro, Pumbi. Como una persona.

KÍO.- Pero si no dice mentiras, Papá; si ha venido con el aire.

¿Acaso oíste sus pasos antes de tenerlo ante los ojos? ¿Se oyó correr el cerrojo? No. Además, sal a la calle, si quieres; no encontrarás sus huellas.

PUMBI.- Tienes razón, Kío. ¿Para qué dejar huellas? Hoy estoy aquí; mañana Dios sabe dónde. Yo voy de un sitio a otro repartiendo momentos de felicidad.

KÍO.- ¿Lo ves, papá? (A PUMBI.) ¿No estabas ayer en la ladera de los Montes Azules?

PUMBI.- En la ladera de los Montes Azules.

KÍO.- ¿Cazando?

PUMBI.- Cazando.

KÍO.- ¿No bajaron dos ciervos?

PUMBI.- Dos ciervos.

KÍO.- ¿Y un jabalí?

PUMBI.- Un jabalí.

SÍU-SÍU.- (Molestísimo.) ¿Y un diablo?

KÍO.- No, papá; un diablo, no.

SÍU-SÍU.- Dios mío. Se han confabulado contra mí. Kío, si sigues fantaseando, vas a decir que no estás ahora en casa de tu padre, con tu padre enfadado y un charlatán que cuenta narraciones raras.

KÍO.- Pues no, papá. No estoy en casa. ¿Ahora te enteras? ¡Estoy en... Luna Grande!

SÍU-SÍU.- (Extrañadísimo, creyendo que le pasa algo.) ¡Hijo!

(Comienza la música que va subiendo imitando lo que dicen.)

PUMBI.- Es de día.

KÍO.- Y cae el sol como un lingote de oro.

PUMBI.- Baja el agua lentamente por el río.

KÍO.- Marea a los juncos.

PUMBI.- Las golondrinas rozan las ondas, beben y siguen volando.

KÍO.- Viene una barca con pasajeros misteriosos.

SÍU-SÍU.- (Preocupadísimo.) Pero ¿qué pasa?

KÍO.- Papá, mira. Bajan los viajeros. Les gusta Luna Grande.

PUMBI.- ¡Son chinos!

KÍO.- ¡Chinos, chinos! Son chinos, papá.

(Entran dulcemente, con los pies ligerísimos, ocho o diez pares de CHINITOS y CHINITAS que ejecutan un baile oriental. PUMBI y KÍO gozan viendo los movimientos de los danzarines, pero SÍU-SÍU está enfadadísimo. La letra puede cantarse con cualquier melodía popular conocida.)



CHINITOS  
y CHINITAS

Los chinitos de la China  
cuando no tienen qué hacer  
van al río Luna Grande,  
y los ves y no los ves.  
Los chinitos de la China  
cuando no tienen qué hacer  
cogen un barco de vela  
y se van a Somersé.  
Los chinitos de la China  
ay, leré, leré, leré,  
han venido a Luna Grande  
porque no tienen qué hacer.  
Los chinitos de la China  
tú los ves, y no los ves;  
ríen, lloran, saltan, bailan,  
porque no tienen qué hacer.

SÍU-SÍU.- (Fuera de sí.) ¿Quién metió tanto chino en mi casa?  
Mago, eche fuera a los chinos. Esto no es Luna Grande. Esto es mi casa.

(A un gesto de PUMBI, los CHINITOS salen.)

KÍO.- Papá, ya se acerca. Ha entrado en este momento en el jardín.

SÍU-SÍU.- ¿Quién?

PUMBI.- Más de prisa, Hada, que te espera Kío.

KÍO.- Papá, ¿aún tienes los ojos cerrados? Ya viene.

(Entra el HADA, bellísima, vestida de gasas, coronada de rosas.)

PUMBI.- Baila, Hada. Para Kío, mi amigo. Hada, baila. Baila «Las nubes dulces».

(El HADA baila con dulzura inefable sonriendo a KÍO y a PUMBI.)

KÍO.- (Aplaude.) Y siempre así en Luna Grande. Pumbi, ¿verdad que no miento, que todas las tardes baila así el Hada en Luna Grande?

PUMBI.- ¿Y tu corte, Hada Floralinda?

KÍO.- Hada, trae la corte. ¿Cómo la olvidaste?

PUMBI.- Hada, la corte, que lo pide Kío.

HADA.- Que venga mi corte. Que Kío la quiere ver bailar.

(Entran las bailarinas de la corte, con vestidos ligeros. Música apropiada. Siempre, por supuesto, fantástica, dulce y romántica. Los versos pueden cantarse, salmodiarse o suprimirse, según convenga.)

#### HADAS

La rubia y la morena  
fueron al río.  
La rubia y la morena  
bailaban para el niño.  
El aire era de seda  
y el agua era de plata.  
Para el niño,  
la rubia y la morena bailaban.  
A bailar, a bailar, a bailar,  
a bailar de las manos cogidas.  
A bailar, a bailar, a bailar,  
que la pradera está florida.

SÍU-SÍU.- ¡Locos! ¡Locos! ¿Y yo qué hago? ¿Cómo tolero tanta fantasía? Mago, fuera con las hadas. Es bonito verlas. Pero, fuera con las hadas. No sirven para nada las hadas en el mundo. ¡Fuera, fuera!

KÍO.- Hadas, hermosas hadas, papá dice que fuera. Él no conoce Luna Grande. La conocerá. Marchaos.

PUMBI.- Sí, por favor, basta ya. Hadas, adiós.

(Salen las hadas interpretando pasos ligerísimos de danza. SÍU-SÍU gesticula sudoroso.)

SÍU-SÍU.- Me habéis hecho pasar un rato de fiebre. No imaginaba que entre los dos fuerais tan poderosos.

KÍO.- ¡Oh, Pumbi! Que suba el Rey del Agua.

PUMBI.- Ya, ya, Kío.

KÍO.- Papá, el Rey del Agua. Rey, Rey, ¿dónde está la Reina?

REY.- La Reina está ataviándose. Va ya por el séptimo vestido.

Primero fue el de oro, segundo fue el de seda, tercero fue el de lino, cuarto fue el de nube, quinto fue el de púrpura.

PUMBI.- Sexto fue el de terciopelo.

TODOS.- Y séptimo fue el de madreperlas y coral; y aquí está la Reina. (Entra lujosísimamente ataviada.)

SÍU-SÍU.- ¿Qué hacéis aquí, Reyes del Agua?

REYES.- Queremos ver a Kío.

KÍO.- Papá, papá, escucha. Los brazos del Rey suenan dulcemente. Los brazos de la Reina repican como cascabeles.

PUMBI.- La corona del Rey es de 108 diamantes.

KÍO.- Y la corona de la Reina de 108 esmeraldas. (Quedan quietos como estatuas.)

SÍU-SÍU.- Bien; me parece muy bien. Pero ¿qué hacen en mi casa estos Reyes? ¿Quién les mandó venir aquí? Yo soy un sencillo ciudadano que cumplo las leyes y nada más. La verdad es que no tengo nada con qué obsequiar a Sus Altezas. Me han sorprendido de improvviso; sin tiempo para prepararles algo. Creo que voy a ruborizarme de un momento a otro, si no se van. Así que eso es lo mejor que pueden hacer. Con todos mis respetos.

KÍO.- Pero si han venido por nosotros. Quieren ser nuestros huéspedes, papá.

SÍU-SÍU.- Les pido que se marchen, Kío. Díselo tú, Pumbi; no quisiera ponerme nervioso en su presencia. Los Reyes entiendo yo que exigen moderación y compostura. Al fin y al cabo han sido muy corteses al escoger mi casa. Aunque la verdad, yo no sé de dónde han salido. Parece que estamos representando una farsa.

KÍO.- Déjalo, papá. Es todo tan bonito.

PUMBI.- No, Kío. Ya está bien. Reyes, seguid. Volved al agua. Kío y yo os veremos igual. (Se van.)

KÍO.- Hasta mañana, Reyes.

REYES.- (Al sonido de sus adornos.) Adiós.

SÍU-SÍU.- (Exasperado, respira hondo.) ¿Falta alguien más?

PUMBI.- Faltan los Negritos.

NEGRITOS.-

Los Negritos (Entran en tromba, tocando un gongo o un tan-tán.) no faltan nunca. Conocen Luna Grande demasiado bien. Y no se pierden. Los Negritos cantan diariamente en Luna Grande y tocan el tan-tán cuando anochece.

(Tocan y bailan.)

Negrito, negrito,  
moreno y chiquito.  
Tacaraquí, tacarallá.  
Negrito, negrito,  
moreno y chiquito.

HECHICERO.-

(En el centro de los danzantes.)

La serpiente aquí,  
la serpiente allá.  
Tacaraquí, tacarallá,  
que nunca me picará.

(Se pasa la serpiente de los pies al cuello con contorsiones.)

KÍO.- ¡Bravo, bravo!

PUMBI.- ¡Bravo, bravo!

SÍU-SÍU.- ¡Bra... vo! ¡Bravo! (Trata de participar en la alegría y ritmo de la fiesta.)

KÍO.- Ríe, ríe, papá. Nadie está loco aquí. Olé, olé, negritos. A la rueda, negritos. (Siguen danzando y cantando unos instantes, y luego salen precipitadamente.)

SÍU-SÍU.- (Melancólico.) ¿Por qué se han ido los Negritos tan pronto?

KÍO.- Deben irse, papá, porque viene la Noche.

(Oscuridad. Entra LA NOCHE con vestido largo de terciopelo negro cubierto de lentejuelas brillantes y con el rostro iluminado.)

PUMBI.-

Noche de luna  
blanca y espesa.  
Noche que tienes  
la cabellera  
negra, muy negra,  
vente, sí, pronto,  
que el niño espera.

LA NOCHE.- Duérmete, Kío. Duerme y descansa. Pasó el día. Pasaron ya las fantasías de las tardes maravillosas. (KÍO cae rendido, con los ojos soñadores, evocando.)

PUMBI.- (Le pasa la mano por la cara, con cariño, y sale sigilosamente.) Duerme, duérmete, Kío. Yo voy a hacer felices a otros chiquillos.

LA NOCHE.- Olvida todo. Olvida los peces hondos y los delfines peligrosos... ¿Estás viendo a Pumbi? Olvídale también. Ya cumplió su trabajo en Luna Grande.

SÍU-SÍU.- Noche, Noche, ¿por qué estás tan triste? Noche...

LA NOCHE.- Pumbi se fue de Luna Grande. Dijo que volvería. Volverá. Cierra los ojos. (Música.) En Luna Grande el río baja tan lentamente como siempre. Se están ahogando las estrellas. Pero no te inquietes. No morirá ninguna. Quedarán todas para ti. Para que juegues con ellas. ¿Quieres saber de los juncos? Los juncos se inclinan como los Lirios Rojos cuando el aire da en ellos. Ahora da el viento precisamente. Un viento suave, el que te llevaba el olor de los almendros. Duerme. Las Hadas se fueron río abajo. Las echó papá. Papá ahora está triste por ello. Nunca más lo hará. ¿Preguntas por el Faro? Sigue indicando el rumbo a los barcos... Se ha oído el tan-tán en la selva. Los Negritos duermen. Kío, adiós, duerme. Soy la Noche. ¿Pumbi? ¿Que adónde se ha ido Pumbi? Lo sabrás mañana. No se despidió. Tu amigo no se despide. Pumbi debe de estar bajo tu

almohada. Duerme. Se oye el río cada vez más lento. Los ciervos y el jabalí están muertos a media montaña, y su sangre ha llegado a Luna Grande. En este instante se ha ahogado una estrella más. Tu papá, al final, ha comprendido tu mundo maravilloso. Mañana... Bueno, mañana... La tortuga ha alzado la cabeza por encima del mar. Le he dicho que dormías. Dijo que te esperaría. El pez-espada está tranquilísimo. No se fatigó con Pumbi. Repetirá la hazaña. Tú lo verás. Lo verás, mañana... mañana...

TELÓN

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)