

**GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES**



## INTRODUCCIÓN

MAGDA RUGGERI MARCHETTI  
Universidad de Bolonia

Existe una estrecha relación entre la evolución del pensamiento político de Sastre y la sucesión cronológica y temática de su producción teatral, como hemos demostrado en nuestra monografía (*Il teatro di Alfonso Sastre*, Bulzoni, Roma, 1975). En la misma situamos *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (escrito en 1955 y publicado en 1962) en el período de «revuelta contra la injusticia», en cuyos dramas aflora el conflicto de un hombre que desea un cambio social y lleva así al escenario una rebelión que supera el precedente estadio metafísico para denunciar la injusticia de la sociedad. El autor mismo ha tomado conciencia de ello e intenta descubrir sus causas. Se trata de una toma de conciencia común a su generación tanto entre los poetas (Celaya, Cernuda, Crémer, Nora, José Agustín Goytisolo, etc.) como entre los narradores (Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Juan Goytisolo, etc.). En este período Sastre está buscando una forma de lucha no burocrática donde los caracteres humanos y personales tengan todavía su valor; él intenta conseguir el difícil equilibrio que tendría que lograr el verdadero revolucionario, que en esta obra no existe; no lo son ni Guillermo Tell, muy individualista, ni los dirigentes de la insurrección con su estéril burocratismo, ni el pueblo traumatizado por la precedente represión.

Sastre estudia aquí la posibilidad de la revolución y sus trágicas consecuencias y por esto nos presenta un mito no en forma de drama histórico, sino más bien de alegoría política: el sufrimiento del hombre frente a la opresión y a la revolución.

La fuente de todos los que han tratado esta leyenda desde 1804 es el drama de Schiller, pero Sastre es el único que ha rechazado su aspecto mara-

villosa, al imaginar que Tell mata con la flecha a su hijo. Hay algo oscuro en el alma dramática de nuestro autor que le empuja inconscientemente al sacrificio, y en el fondo no hace más que devolver a la revolución su carácter coral, doloroso y sangrante. La pieza diverge de su fuente no sólo en el episodio fundamental, sino también en la reducción de los personajes y en la economía de pulsiones psíquicas típicas del teatro sastriano, que induce a eliminar el enredo amoroso entre Rudenz y Berthe por ser ajeno a la revolución. Como siempre, las pulsiones emocionales anulan las demás y en su teatro se encuentran raras veces idilios amorosos.

Tell no tiene nada del romántico héroe de Schiller, sino que constituye una fase más evolucionada de los personajes clave creados hasta ese momento. Como Germán (*El cubo de la basura*) y Pablo (*Tierra Roja*), es otra encarnación de Sastre en el proceso dialéctico, es decir, en la duda entre la revuelta individual y la organizada. Considera los aspectos positivos y negativos de ambos tipos de lucha y reconoce a la primera el atractivo del valor humano del individuo, aunque frecuentemente estéril, y a la segunda las consecuencias concretas de la asociación, pero también el peligro de caer en el burocratismo.

Tell es un hombre justo, moderado, sencillo, hipersensible, y con su intuición percibe que ocurrirá algo, sabe que la revolución es un sacrificio siempre cruento, no puede tolerar los discursos de las organizaciones, sino que quiere actuar: «Cuentan conmigo..., pero en otro terreno. Donde yo tenga algo que hacer». No tiene confianza en el intelectual, aquí representado por Fürst, que en su papel debería ser portador de la conciencia del mundo, de su época, asumir la responsabilidad social en grado más elevado que los demás, pero se pierde fácilmente en cuestiones menores, abstractas, y su revuelta es incierta e informe. Su concepción básica de la lucha le impulsa a diferenciar entre las tareas de los intelectuales y las del proletariado: «FÜRST.— [...] Lo mío... es pensar por vosotros, compañero. Lo vuestro..., actuar por mí». El «abismo» que se abre entre ellos, subrayado por la acotación, resalta la profundidad de la ruptura entre los dos grupos. La crítica del intelectual, empezada con Javier (*Escuadra hacia la muerte*), alcanza aquí uno de sus momentos más agudos en cuanto Fürst es un cobarde: por miedo del enfrentamiento físico se doblegará, pero después, al no poder soportar la humillación, se suicidará.

Tell, al contrario, a pesar de la profunda amargura que le causa la conciencia del trágico precio de la revolución, no duda en sacrificar a su hijo. Walty es todo para él; con su muerte muere también su propia alma y se niega a dejarse

convertir en un mito. En efecto, se da cuenta de no haber sido el líder de la liberación del país, sino de haber realizado sólo algunas acciones que han propiciado, catalizado, acelerado la independencia. Sabe que no ha tenido nunca una conciencia política suficiente para saber resignarse a la pérdida del hijo que amaba profundamente. De aquí su insondable tristeza, que le acompañará para siempre.

De la misma manera en que ha vivido la injusticia en la esfera individual, vive el dolor en términos absolutos y solitarios que le ciegan, le ofuscan la visión social, el nuevo panorama de liberación que se ha producido y en el que él ha participado sacrificando su propia vida. Quiere quedarse al margen hasta separar completamente la muerte del hijo de la liberación de su tierra. Rechaza el sentido y el valor de su intervención en la independencia del país, porque realmente no luchó nunca por ello, sino que tuvo momentos de rebelión personal como hombre justo. Sobre todo no está dispuesto a celebrar la victoria con oportunistas de la última hora que siempre habían sido insolidarios o indiferentes.

Tras la muerte de Walty el padre se siente aniquilado, con la existencia vaciada por su terrible sacrificio. Se identifica con su propio hijo sufriendo una regresión infantil, la mujer asume el papel de madre y él se transforma en niño para llenar el vacío dejado por quien él mismo ha sacrificado. Toda la escena recuerda el final de *Soledad*, de Miguel de Unamuno. Los dos protagonistas ocupan el lugar de sus propios hijos para evitar a sus mujeres la frustración de la maternidad perdida, y encuentran la paz sólo en sus regazos.

Diferentes mitos emblematizan los ejes fundamentales de la acción (por ejemplo, en la primera escena el dictador ya está presente con la prisión), pero el símbolo es claro y visible en cuanto la obra es profundamente española y, para que no haya dudas, Sastre recomienda que «se huya de toda reproducción –incluso estilizada– de la arquitectura y la indumentaria de la época». Pero los agentes de la policía deben tener armas de fuego, mientras que el pueblo sólo flechas y lanzas, precisamente para evidenciar la inferioridad de medios de lucha del pueblo, inerme como lo estaba el español durante la Guerra Civil.

Los policías tienen caracteres humanos y no se muestran demasiado crueles, a diferencia de la mayoría de sus obras. En esta pieza se ridiculiza a los guardias y es muy fuerte la ironía por su obediencia ciega a la orden recibida, por su servilismo que los ha convertido en autómatas, peleles en manos del jefe. Pero aun así también son seres normales, tienen problemas familiares y económicos

(«GUARDIA 2.— El sueldo no me llega»), aunque su alienación ha llegado al extremo de pedir al Gobernador: «... Arroje sobre mí. No lo olvidaré nunca. Gracias». Es manifiesto el interés del autor por analizar la individualidad de los policías; probablemente no los comprendía y puede que por ello cree personajes complejos humanamente, que no son puros antagonistas, encarnaciones estilizadas del negativo absoluto.

El personaje más típicamente español, cuya función es, como en Valle Inclán, la de personaje coro, es el ciego que con sus canciones nos pone al día sobre la ferocidad de Gessler. Como los mendigos y como el hombre de la guitarra en *Muerte en el barrio*, está tomado de la realidad española. Sus fuentes están en la vida del país, pero a diferencia de los ciegos de la tradición el de Sastre está intencionalmente politizado, tiene una conciencia política y hace de su trabajo una denuncia. No tiene nada en común, como tampoco los mendigos, con el pícaro. La miseria de éstos representa la del subproletariado, ya descrita en otras obras. Se trata de exobrerros víctimas de accidentes de trabajo, muy distintos de los pastores, cazadores y campesinos del drama de Schiller.

Para comprender cuán fuerte es la raíz española de esta obra es suficiente examinar el discurso del Secretario 1.º de Gessler, que es una síntesis de los discursos de los políticos de Franco, de Franco mismo y de las transmisiones radiotelevisivas españolas de la época: «... ¡Se construyen carreteras! ¡Aumenta el nivel de vida de las clases trabajadoras! ¡Hay libertad de imprenta, salvo para el error y la mentira! ¡Antes [...] el país estaba entregado al caos, a la corrupción, a la barbarie! ¡Con Gessler, paz, progreso, orden público, alegría! [...] ¡Qué alegría! ¡Qué alegría tan grande! (Se echa a llorar [...]. Sollozo desgarradoramente...)». El contraste dramático en el mismo individuo entre la incitación a la alegría y los sollozos pone de manifiesto el terror represivo de que se sirve el dictador. Su propio nombre adquiere aquí una doble resonancia: evoca muy de cerca al del también general Alfredo Stroessner, que acababa de tomar el poder en Paraguay en agosto de 1954 mediante un golpe militar, en una de las más largas dictaduras de toda Latinoamérica.

En esta obra hay un personaje que raramente se encuentra en el teatro de Sastre, representante de una clase casi totalmente ausente: el pequeño burgués. Lo dibuja con breves trazos, pero hechos con mano segura, y muestran todo el desprecio del autor hacia estos sumisos e insolidarios siervos del capitalismo que ni siquiera se dan cuenta de su propia explotación. El capataz no se atreve a escuchar las verdades del Ciego, y se justifica con razones personales: «Tengo mujer, tengo hijos...». Acusado de levantar una cárcel para sus

propios hijos se disculpa diciendo: «Éste es mi oficio. Yo no sé si es una cárcel [...]. Yo no soy más que un técnico...». Precisamente esta «pilatesca» situación encierra toda la condena de Sastre de estas personas que con su silencio se convierten en corresponsables, tal vez involuntarios, pero siempre cómplices de los tiranos.

Los albañiles que construyen la cárcel son pasivos, seres sin horizontes. Los guardias, el capataz, el tabernero, todos son indiferentes al sufrimiento de los demás, acostumbrados ya a no pensar ni reaccionar, despolitizados como lo estaban en aquel momento los españoles tras tantos años de dictadura. Sastre subraya intencionalmente la falta de solidaridad, porque quiere con esta obra hacer un llamamiento al pueblo español para que despierte y no sean necesarios sacrificios como el de Tell para rebelarse. El mensaje del autor es precisamente el auspicio de que el movimiento y la toma de conciencia de las masas sean tan fuertes que no se deba pagar tan alto precio para cambiar una estructura.

Se trata, pues, de una abierta queja del comportamiento de un pueblo, cuya falta de solidaridad se puede justificar en parte por la represión sufrida («MENDIGO MANCO.— Acuérdate de los días de persecución en aquel invierno, cuando tuvimos que refugiarnos en las montañas y nos cazaban a tiros [...]. Y además, los que fueron atrapados y ahorcados por el gobernador», p. 593-594), con referencia consciente a las matanzas que siguieron a la Guerra Civil como documentan Payne (*Los militares y la política en la España contemporánea*, Ruedo Ibérico, París, 1968, p. 362) y Fernández de Castro (*De las Cortes de Cádiz al Plan de desarrollo 1808-1966*, Ruedo Ibérico, París, 1968, pp. 226, 237, 243, 245), que dejaron a un pueblo aterrorizado y pasivo en su actitud externa y permitieron al franquismo perpetuarse durante tantos años.

Con esta obra Sastre no ha querido aportar un modelo de revolución, sino subrayar los aspectos negativos que pueden presentarse cuando no existen las condiciones objetivas para un verdadero proceso revolucionario. El drama se presenta, pues, como un testimonio sobre la realidad social, como una investigación casi policíaca de los culpables. Los diálogos transmiten a los espectadores la inquietud interior, causada por razones históricas, pero también existenciales porque exploran la psique humana y encuentran los diferentes procesos del subconsciente y de sus fenómenos más íntimos. El interés del drama se basa sobre todo en la alusión insinuante que, sin menoscabo alguno de la imagen poética, consigue intensificar la disponibilidad política, es decir, humana del espectador.





*GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES*  
*(Drama en siete cuadros)*

## *Personajes*

EL MENDIGO MANCO	STAUFFACHER
EL CAPATAZ	DOS HOMBRES DE SCHWYZ
LOS ALBAÑILES	MELCHTAL
EL MENDIGO SENTADO	TRES HOMBRES DE UNTERWALDEN
EL CIEGO	EL PREGONERO
EL NIÑO	EL TAMBOR
EL SARGENTO	HEDWIG, la mujer de Tell
DOS GUARDIAS	WALTY, hijo de Tell
GUILLERMO TELL	GESSLER, el gobernador
EL TABERNERO	TRES SECRETARIOS (uno no habla)
UNA MUJER VIEJA	ESCOLTAS
WALTER FÜRST	HOMBRES con antorchas
CINCO HOMBRES DE URI	

### UNA NOTA PARA EL DIRECTOR DE ESCENA Y EL ESCENÓGRAFO

El autor aconseja que, en el montaje de *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, se huya de toda reproducción –incluso estilizada– de la arquitectura y la indumentaria de la época. Este Guillermo Tell puede representarse con trajes y uniformes actuales sobre escenarios abstractos. Sin llegar a eso, puede realizarse un vestuario convencional sin referencias temporales y una arquitectura simple y funcional al servicio de la mecánica que pide el texto.

Se advertirá que los hombres de la Policía y de la escolta del gobernador van armados con armas de fuego. El pueblo opone a estas armas sus flechas y sus picas. Este contraste es deliberado. [1955.]

### ESCENARIOS

Cuadro 1. La plaza de Altdorf (en Uri).	Cuadro 5. La casa de Tell.
Cuadro 2. Una taberna en Altdorf.	Cuadro 6. El mismo de los cuadros 1 y 4.
Cuadro 3. En casa de Walter Fürst.	Cuadro 7. El mismo del cuadro 5.
Cuadro 4. El mismo del cuadro 1.	

Si se hace intermedio, entre los cuadros 3 y 4.

## UNA NOTA ACTUAL: «NO SÓLO ES GUILLERMO TELL»

Escribí esta obra, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, en 1955, año que fue para mí fecundo en escrituras y expectativas para el futuro, cuando un director de un teatro oficial me encargó una versión del *Guillermo Tell* de Schiller. Con la intención de aceptar este encargo, hice una lectura relativamente a fondo, y fue entonces, cuando, en el transcurrir de la lectura, «tropecé», digámoslo así, con la hazaña de Guillermo Tell y se me ocurrió la idea de seguir la otra lógica, según la cual el «héroe» no tiene un pulso de acero y mata a su hijo.

Éste es el núcleo que me movió a hacer este tratamiento, con la idea de que por esta vía podría escribirse una verdadera tragedia: en la muerte del hijo residiría la catástrofe y la fuente de la catarsis que el drama podría promover en los espectadores. No tengo que decir que entonces intenté también –y quizás sobre todo– hacer una obra de protesta contra la situación política asfixiante que sufríamos, con dos aspectos importantes: criticar el burocratismo en las actividades políticas de la oposición y lanzar una exclamación movilizadora en las capas populares, para que una tragedia como la de Guillermo Tell no fuera ya posible. Después de la muerte del hijo, Tell se pregunta dónde estaban quienes hubieran podido impedir que la tragedia se consumara, y que la liberación nacional y social se produjera sin tan grave sacrificio como el que nos abrumba cuando el niño se desploma ensangrentado a manos de su padre.

Mi trabajo comportaba «romper» también la estampa del niño que aparece en la fábula histórica, porque era muy importante que la víctima esencial de la tragedia no fuera un personaje casi irrelevante. La escena entre

padre e hijo es, de ese modo, una real aportación al análisis de este mito. No hay que decir que la censura prohibió la obra.

Para terminar esta nota, diré que el personaje de Guillermo Tell en este tratamiento es, quizás, el portavoz de un sentimiento y de un comportamiento que no son propios de un personaje más o menos excepcional: no sólo es Guillermo Tell, sino que muchos hombres y mujeres pueden seguramente reconocer en tal personaje a otras personas conocidas y admirables y también algo o mucho de los propios sentimientos ante las situaciones de opresión de los pueblos y de las gentes.

ALFONSO SASTRE,  
Hondarribia, diciembre de 1989

Entre las más notables representaciones que hasta ahora se han hecho no puedo olvidar la que hizo, marginalmente, el grupo Bululú en el Madrid de los años 60, así como una mexicana de aquellos años y otras en Cerdeña, México y Japón en años posteriores. Pero, sobre todas, las que se hicieron en Suiza (Schaffhausen) en 1998 (estreno: el 7 de agosto de aquel año) en lengua alemana.

## CUADRO PRIMERO

*La plaza de Altdorf, en el cantón de Uri. Al fondo de la plaza está en construcción un pesado y sombrío edificio, cuyo andamiaje se pierde en las alturas del escenario. Los ALBAÑILES trabajan en lo alto de los andamios. A un ritmo febril, una cadena de obreros traslada ladrillos al interior de la obra bajo la mirada vidriosa de un CAPATAZ que contempla la obra desde una pequeña altura. Se oye a lo lejos una canción monótona acompañada por una guitarra.*

*(En primer término un MENDIGO MANCO extiende su único brazo inútilmente. No pasa nadie. Oímos la lejana canción. Llega un MENDIGO que, sentado en el suelo, con los pies inútiles extendidos hacia delante, se arrastra penosamente)*

MENDIGO SENTADO.— *(Cuando llega junto al otro)* Buenos días.

MENDIGO MANCO.— Buenos días.

MENDIGO SENTADO.— ¿Me dejas que me esté aquí un rato contigo?

MENDIGO MANCO.— Bueno.

MENDIGO SENTADO.— Si cae algo, será para ti; no hay ni que decirlo.

MENDIGO MANCO.— Claro.

*(El MENDIGO SENTADO vacila y se decide a decir:)*

MENDIGO SENTADO.— ¿Aunque me lo dieran a mí?

MENDIGO MANCO.— Si te lo dan a ti, repartimos.

MENDIGO SENTADO.— Trato hecho. (*Se acomoda a la pared.*) Cuando hay compañerismo y uno se entiende con otro, da gusto. Cuando se ve que se tiene un amigo y que uno no te echa de donde estás y que otro no te pega y que otro ni siquiera te mira con asco, entonces se dice uno: «Merece la pena vivir».

MENDIGO MANCO.— Así es. (*Un silencio.*) ¿Qué ocurre hoy en tu puesto? ¿Por qué te has venido?

MENDIGO SENTADO.— Hacía mucho frío y además estaban rondando los guardias por allí.

(*Un silencio.*)

MENDIGO MANCO.— (*Pensativo.*) Era un buen puesto aquel... en otros tiempos.

(*El MENDIGO SENTADO asiente. Un silencio.*)

MENDIGO SENTADO.— En otros tiempos todo era distinto. No sé tú si te acordarás...

MENDIGO MANCO.— (*Soñador.*) Que si me acuerdo...

MENDIGO SENTADO.— Cuando yo empecé, un hombre de nuestro oficio tenía una gran consideración social.

MENDIGO MANCO.— Sí, era otra cosa.

MENDIGO SENTADO.— Había más humanidad.

MENDIGO MANCO.— (*Mueve la cabeza.*) Eran buenos tiempos.

MENDIGO SENTADO.— Ahora parece que te desprecian. Y si te dan algo, te lo dan sin mirarte.

MENDIGO MANCO.— Y ni siquiera te lo dan en la mano... Te lo tiran desde lejos como si uno fuera unapestado.

MENDIGO SENTADO.— A mí me miran las piernas con aprensión. Los niños se hablan entre ellos cuando me ven. No sé qué se dirán.

MENDIGO MANCO.— Parece como si estuviera uno de sobra. Creo que mucha gente se enfada porque no nos hemos muerto. Les da asco que existamos.

MENDIGO SENTADO.— Yo era guía de la montaña. Decían que era el mejor guía de los Alpes. Todo el mundo me quería mucho.

MENDIGO MANCO.— Yo era herrero, pero ya casi lo he olvidado.

MENDIGO SENTADO.— Cuando me dio la parálisis de las piernas, toda la gente de Unterwalden, de donde yo soy, comprendió que ya no podría volver nunca a la montaña a ganarme el pan, pero que tenía derecho a vivir. Así que me dijeron: «Te has inutilizado trabajando para la comunidad y la comunidad tiene que mantenerte desde ahora. Ven por las casas a pedir lo que necesites, que no te faltará de nada». Así me hice mendigo. Figúrate que cuando vino la parálisis estaba desesperado. Quise matarme. No sabes lo que es para un hombre de la montaña este castigo de verse así..., sin haber hecho nada que mereciera un castigo tan grande. Me ahogaba. Pero la gente fue tan buena conmigo que me hizo aceptar la vida y perdonar a Aquel que me había castigado tan ferozmente y con tanta injusticia.

MENDIGO MANCO.— Calla; estás diciendo pecados. Bendito sea Dios.

MENDIGO SENTADO.— A uno lo consideraban entonces. Podíamos perder la confianza en Dios porque siempre quedaban los compañeros. Pero luego no sé cómo han ido degenerando las cosas... Ahora ya a nadie le importa que te mueras como un perro...

MENDIGO MANCO.— Cuando yo me quedé manco, porque se me clavó un hierro en la mano, el amo de la herrería me cogió a su cargo y no me faltó nada. Pero cuando el amo murió, sus hijos, con los que yo había jugado de niño, me echaron de la casa. Ahora esto es una muerte. La gente se cruza al otro lado y vuelve la vista para no vernos.

MENDIGO SENTADO.— *(Con una repentina cólera.)* ¡Pero aquí estamos! ¡Aunque vuelvan la vista para otro lado, aquí estamos!

MENDIGO MANCO.— No te enfades, compañero.

MENDIGO SENTADO.— Si no me enfado. Es que...

*(Queda en silencio.)*

MENDIGO MANCO.— *(En voz baja.)* Y menos mal que el gobernador no ha vuelto a acordarse de nosotros.

MENDIGO SENTADO.— Sí, menos mal.

MENDIGO MANCO.— Acuérdate de los días de persecución, en aquel invierno, cuando tuvimos que refugiarnos en las montañas y nos cazaban a tiros. ¿Cuántos compañeros murieron de frío, aparte de los que mataron en las esquinas y en los descampados de las afueras?

MENDIGO SENTADO.— Fueron días muy malos. No quiero acordarme.

MENDIGO MANCO.— Y, además, los que fueron atrapados y ahorcados por el Gobernador.

MENDIGO SENTADO.— ¿A cuántos ahorcó?, que no me acuerdo.

MENDIGO MANCO.— A doce. En esta misma plaza estuvieron colgados sus pobres cuerpos. Había tres mujeres.

MENDIGO SENTADO.— Ya no me acordaba. A doce. Sí.

MENDIGO MANCO.— Si me pongo a pensar, yo me acuerdo de todos. Cierro los ojos y vuelvo a ver sus barbas, y su roña, y sus llagas, y sus trajes rotos y sucios, y sus mutilaciones. Somos una pobre humanidad, ¿eh, compañero? Nuestro mundo es un mundo en el que faltan ojos, piernas, brazos, o están inmóviles, o nos agita un temblor raro y nos dan ataques y parece que vamos a morir, y echamos espuma por la boca, o los ojos nos lagrimean y nos quedan legañas y mal sabor de boca de la noche, o todos nuestros dientes se los ha llevado la podredumbre, o no podemos mover los brazos, o tartamudeamos y no nos damos cuenta de las cosas y nos cae un hilo de baba... Yo comprendo que les dé asco de que existamos, compañero.

MENDIGO SENTADO.— Bueno. Pero nosotros no tenemos la culpa de existir. Yo tenía una hermana. Escupía sangre y tenía un tumor maligno en un pecho. Ella no tenía la culpa.

*(Mueve la cabeza tristemente. Un silencio.)*

MENDIGO MANCO.— ¿Quieres un pedazo de pan?

MENDIGO SENTADO.— Bueno.

MENDIGO MANCO.— Sácalo del zurrón y pártelo para los dos.

MENDIGO SENTADO.— Sí. *(Lo hace. Comen.)* Está bueno.

MENDIGO MANCO.— Sí. *(Comen. Un silencio.)* Por lo menos ahora estamos en paz.

MENDIGO SENTADO.— Que dure...

MENDIGO MANCO.— Claro que durará. No hacemos mal a nadie.

MENDIGO SENTADO.— ¿Qué importa eso...?

MENDIGO MANCO.— También es verdad.

MENDIGO SENTADO.— El gobernador puede enfadarse otra vez con nosotros, y entonces...



MENDIGO MANCO.— Así es.

MENDIGO SENTADO.— Puede ordenar otra caza.

MENDIGO MANCO.— Claro que puede...

MENDIGO SENTADO.— Y si lo hace nos perseguirán y no habrá nadie que se oponga.

MENDIGO MANCO.— Eso no se sabe.

MENDIGO SENTADO.— ¿Se opuso alguien la otra vez? No. Dejaron que nos mataran como a perros.

MENDIGO MANCO.— Sí que se opuso alguien.

MENDIGO SENTADO.— Guillermo Tell, que tuvo una de sus furias. ¿Y qué ocurrió? Que por poco lo asesinan a él también.

MENDIGO MANCO.— Guillermo Tell es un valiente.

MENDIGO SENTADO.— Pero no puede hacer nada. Está fichado por el gobernador. La Policía lo tiene bien vigilado. No le dejan moverse. Está acusado de ser un resistente, un patriota. Y no sólo él.

MENDIGO MANCO.— Ya lo sé.

*(Un silencio.)*

MENDIGO SENTADO.— Estoy mirando a esos trabajar. A los albañiles.

MENDIGO MANCO.— *(Los mira también. Un silencio.)* Ya debe ser la hora de comer, ¿verdad?

MENDIGO SENTADO.— Cuando el capataz dé la señal, entonces será la hora de comer para ellos.

MENDIGO MANCO.— Ya lo sé.

MENDIGO SENTADO.— A veces me pregunto en qué consiste el trabajo de ese capataz. Está ahí sin hacer nada, mirando. Casi no se mueve. Parece una parte de la piedra.

MENDIGO MANCO.— Está ahí para dar miedo. Se trabaja más cuando se tiene miedo. Para eso lo ponen ahí. Es un buen oficio y le pagan bien.

MENDIGO SENTADO.— A mí me parece un oficio cochino, pero yo no entiendo.

*(Un silencio.)*

MENDIGO MANCO.— *(Contemplando la obra.)* Va a ser muy bonita la cárcel, ¿verdad?

MENDIGO SENTADO.— *(Sombrío.)* Va a ser muy grande. Va a caber en ella todo el país. Y la estamos costruyendo nosotros mismos aunque no pongamos las piedras. ¿Sabes cómo? Con el silencio.

MENDIGO MANCO.— *(Lo observa.)* A mí me parece que tú piensas mucho, compañero... *(Una pausa. Se oye, más próxima, la monótona canción.)* ¿Y eso qué es?

MENDIGO SENTADO.— Está cantando uno. Un ciego. No se sabe de dónde ha venido. Dice que de Schwyz. Debe ser un suicida. Ha elegido esta forma de morir. Canta romances contra el gobernador. Puede que sea un loco.

*(El CAPATAZ toca una campana. Los ALBAÑILES interrumpen su trabajo y empiezan a descender de los andamios. La cadena de los ladrillos se rompe. Los ALBAÑILES se distribuyen en grupos y abren sus tarteras de comida. Comen ávidamente sentados en los suelos o sobre bloques de piedra, en distintos planos. Llegan a escena el CIEGO y el NIÑO. Éste lleva una guitarra. Aquél, un zurrón y, en la mano, un manojo de pequeños pliegos de papel. Se detienen en el centro de la plaza. El NIÑO toca la guitarra. El CIEGO empieza a vocear.)*

CIEGO.— *(Con una voz monótona.)* Oigan los crímenes y horrores de los cantones, las injusticias y las desventuras del país, los casos célebres de la tiranía extranjera... El ciego trae para ustedes la voz del pueblo, la voz de los heroicos patriotas. ¡Muera el imperio extranjero! ¡Oigan las canciones de un país que lucha por su libertad!

*(La gente se ha agrupado en torno suyo. El CIEGO comienza con una voz grave y monótona, acompañado por la guitarra del NIÑO.)*

Hombres, mujeres y niños,  
 escuchad con atención  
 la historia de un pobre viejo  
 que es historia de dolor.  
 Ésta es la historia de uno  
 que un buen día se negó

a entregar lo que tenía  
al señor gobernador,  
éste que se llama Gessler  
y que es borracho y traidor.  
Así ocurrió que una tarde  
el hombre que se negó,  
conduciendo un par de bueyes,  
araba su campo al sol,  
cuando llegó un cruel esbirro  
del señor gobernador,  
éste que se llama Gessler  
y que es borracho y traidor.  
«Traigo orden de llevarme  
estos bueyes que son dos,  
en pago de los tributos  
de los que tú eres deudor,  
y de ahora en adelante,  
yo te lo juro por Dios,  
tirarás tú del arado,  
no los bueyes que son dos.»  
Era muy fuerte el esbirro  
y a los bueyes se acercó,  
pero el hombre era valiente  
y con un hierro pegó  
en las manos del esbirro  
que gritó con gran dolor,  
mientras le salía sangre;  
que hasta un dedo le cortó.  
El hombre, con mucho susto,  
hacia los montes huyó  
y pudo ponerse a salvo;  
de ese modo se salvó.  
Y así ocurrió que una tarde,  
mientras que tomaba el sol,  
llegó a verlo un mensajero  
de su pueblo y su cantón.

«Traigo noticias de horrores;  
noticias de sangre son.»  
«Dime, dime qué ha pasado.  
Buen hombre, dilo por Dios.»  
Estaba el hombre muy pálido;  
se tocaba el corazón.  
«A su padre lo cogieron  
después que usted escapó.  
Se lo llevaron los guardias  
del señor gobernador,  
éste que se llama Gessler  
y que es borracho y traidor.  
Pusieron sobre la tierra  
dos puntas de pica al sol.  
Echaron al viejo al suelo,  
y entonces, quieras que no,  
le obligan a hundir los ojos  
con un muy fuerte empujón.  
Oh, que espanto para todos.  
Cuánto espanto y cuánto horror.  
La sangre de aquellos ojos  
todo aquel suelo regó  
y los gritos del anciano  
todo el mundo los oyó.  
Como usted ve estas noticias  
noticias de sangre son.  
Dios se apiade del anciano  
que ya su vista perdió.»  
Al buen hombre que escuchaba  
la vista se le nubló  
y juró vengar al padre  
para calmar su dolor.  
Hombres, mujeres y niños  
que habéis tenido atención,  
escuchasteis la injusticia  
del señor gobernador,

éste que se llama Gessler  
y que es borracho y traidor.

*(Cesa la música. Hay un gran silencio. Algunos, asustados, miran a su alrededor, como temiendo que ocurra algo. El CAPATAZ se acerca al CIEGO.)*

CAPATAZ.— Márchate de aquí. Y da gracias de que te deje marchar.

CIEGO.— Aquí quieren escucharme, señor.

CAPATAZ.— O te marchas o te denuncio ahora mismo a la Policía. *(Rumores.)*  
¡O te marchas o te denuncio!

*(Más rumores.)*

UN ALBAÑIL.— *(Desde un grupo.)* ¿Por qué lo va a denunciar? El ciego no hace daño a nadie.

OTRO ALBAÑIL.— Que diga otra historia.

OTRO.— Sí, que diga otra.

CIEGO.— *(Repite.)* Aquí quieren escucharme, señor.

CAPATAZ.— ¡O te largas o...! *(Alza un puño cerrado. Rumores. Abucheos a boca cerrada. El CAPATAZ mira a su alrededor.)* ¡Imbéciles! ¿Qué hacéis que no me ayudáis a echarlo? *(Nadie se mueve.)* Está comprometiéndonos con sus historias. Si vienen los guardias, ¿qué? Nos llevarán a la cárcel a todos por no impedir que esto ocurra. Nos está comprometiéndolo a todos. *(Al CIEGO.)* ¡Márchate ya!

CIEGO.— No.

CAPATAZ.— ¡Maldita sea! Te voy a echar a patadas.

CIEGO.— Estoy aquí para comprometerle, señor. Para comprometer a todos los que, como tú, han pactado. A los cochinos colaboracionistas como tú, señor. Vamos, hijo. Otra historia. Toca la guitarra. Oigan los crímenes y horrores de los cantones, las injusticias y desventuras del país, los casos célebres de la tiranía extranjera... El ciego trae para ustedes la voz del pueblo, la voz de los heroicos patriotas. ¡Muera el imperio extranjero! ¡Oigan las canciones de un país que lucha por su libertad!

*(El CAPATAZ lo coge por el cuello.)*

CAPATAZ.– ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Te van a oír!

(*vid.* Editorial Hiru: <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/TEATRO-DE-ALFONSO-SASTRE/Guillermo-Tell-tiene-los-ojos-tristes.htm>)