

EN LA RED

INTRODUCCIÓN

FRANCISCO CAUDET
Universidad Autónoma de Madrid

Puesto a escribir estas palabras sobre *En la red*, me vienen a la memoria los encuentros que tuve en el otoño de 1980 con Alfonso Sastre en Fuenterrabía. Allí me reuní con él cuatro días, grabando en su despacho, frente a la bahía de Txingudi. En mayo de 1982, volví a visitarle para poner al día las grabaciones y retocar algunos detalles del manuscrito. Mi intención primordial había sido intentar dar una visión, lo más directa y personal posible, pero a la vez documentada, de la figura y de la obra de Alfonso Sastre. Esas conversaciones, que titulé *Crónica de una marginación*, las publicó Ediciones de la Torre en 1984. No creo se vendieran más de 200 ejemplares. Pero, en honor a la verdad, el libro, un fracaso editorial, ha tenido la virtud de ser ampliamente citado en los estudios sobre la obra de Alfonso y sobre el teatro español de los años del franquismo y el posfranquismo.

En la red (1959) hay que situarla en el momento histórico en que fue escrita y estrenada. Y también en la lucha que por un cambio en la escritura y función del teatro estaba protagonizando Alfonso en ese momento. Por ello, a la hora de ubicar *En la red* en su contexto histórico conviene recordar, por su importancia y por su inmediatez, el testimonio «Catorce años», que Alfonso publicó, en diciembre de 1959, en *Primer Acto* y la declaración del Grupo de Teatro Realista, que dio a conocer en septiembre de 1960. A la vez, *En la red* es una muestra de la praxis teatral que se halla estrechamente relacionada con reflexiones teóricas de Alfonso sobre la censura, el posibilismo y el imposibilismo, cuyos términos se vieron plasmados en el debate que mantuvo en 1960 con Antonio Buero Vallejo.

A mi pregunta sobre el juicio que en 1980 —cuando le hice la entrevista— le merecía la declaración del Grupo de Teatro Realista, me contestó:

Fue muy, muy interesante. Fue lo más interesante quizá que yo he hecho como teatro propiamente dicho, haciendo una diferenciación entre la escritura teatral, que eso es un tema, y el teatro. En cuanto a teatro propiamente dicho, el Grupo de Teatro Realista es el momento en que yo me aproximo más al tipo de experiencias que quería hacer. Fue también una tentativa de aprovechar las condiciones del sistema teatral profesional, de darle una vuelta y hacer un experimento muy diferente a los condicionamientos del sistema. Por tanto era también una experiencia abocada, sin duda, al fracaso. Claramente, yo nunca tuve esperanza de que aquello fuera a seguir. Por un lado, porque era oponerse al sistema teatral desde dentro del sistema teatral, y por otro, porque era tomar unas posiciones radicales. Con ese teatro queríamos hacer un teatro político, de izquierda revolucionaria, o sea queríamos contribuir con ese teatro a la destrucción del fascismo, lo que ya era una pretensión bien ambiciosa, y en el plano estético queríamos hacer una investigación de las formas del realismo en el teatro. El Grupo de Teatro Realista no pretendía decir que fuera un grupo determinado que tratara de ilustrar determinadas teorías sobre el realismo, sino que era una investigación dentro del realismo y sus posibilidades. Para empezar, era una pregunta sobre qué es el realismo o qué puede ser el realismo dentro del teatro. De manera que no se trataba de una toma de partido de carácter sectario, ni siquiera en la estética del teatro. Decíamos: «Vamos a ver, vamos a investigar, formando un grupo de trabajo, un grupo de investigación, en el cual tendrán casi tanta importancia las representaciones propiamente dichas como los coloquios y los debates sobre los espectáculos». Y así se hizo.

En cuanto a la censura, cuestión que también le planteé, me dio esta respuesta:

A la censura nos oponíamos formalmente e intensamente. Libramos una gran batalla contra la censura. En aquel momento hubo un documento, que se llamó «Documento contra la censura» y que firmó, es decir, firmamos, varios cientos de personas. Fue en el 59 o en el 60. El documento lo hicimos nosotros, con Aldecoa y otros amigos. Firmó, como digo, bastante gente. Bueno, [...] sí, la censura era algo totalmente inaguantable, invivible... En aquel momento había como un cansancio dentro de la censura, porque todavía estaba el viejo ministro de Información, que lo había sido durante todo el franquismo; todavía estaba ese ministro. Claro, era ya un Ministerio muy degradado. Ese momento de cansancio que hubo

fue aprovechado por algunas personas para tomarse algunas libertades. Ése fue el momento en que se hizo el Grupo de Teatro Realista y se estrenó, por ejemplo, *La camisa*, de Lauro Olmo... O sea que fue un año en el que se hicieron algunas cosas de cariz casi subversivo. Resulta una cosa rara. No es que hubiera una liberación, sino que nos toman la libertad de hacer cosas que un poco antes hubieran sido totalmente imposibles.

En cuanto a la polémica que en 1960 mantuvo en *Primer Acto* con Buero Vallejo sobre el posibilismo, polémica muy cercana a la escritura y estreno de *En la red*, me decía Alfonso:

Pues sí, esto fue un artículo aparecido en *Primer Acto*, en donde yo sometía a crítica dos posiciones, la posición de Buero Vallejo y la posición de Alfonso Paso, según las había observado en las manifestaciones de ellos. La posición de Alfonso Paso fue por artículos que él había publicado diciendo que había que firmar un pacto con el sistema, para después, desde dentro del sistema, atacarlo. Y la posición de Buero Vallejo, porque en una reunión con directores de teatro, a la que yo asistí en un Colegio Mayor de Madrid, atacó a las gentes que hacíamos un teatro deliberadamente imposible. Se refería evidentemente mucho a mí, y decía que había que adoptarse una postura posibilista. A esta posición de que había de hacerse un teatro posibilista y a la de Alfonso Paso de que había que firmar el pacto social –mira si después se han firmado pactos sociales–, pues yo, entonces, contesté con un pequeño artículo en *Primer Acto* que se titulaba así: «Teatro imposible y pacto social», en el que afirmaba que la firma del pacto significaba entrar en un camino irreversible, era ingresar en el conformismo, pues luego una vez firmado no había forma de romper el pacto... Ésa era la respuesta a Alfonso Paso. En cuanto a la respuesta a Buero Vallejo consistía aproximadamente en decir que no se podía hablar de un teatro posible en la medida en que la censura no tenía una estructura determinada, pues arbitraria, y que el preconizar la realización de un teatro posible, desde el punto de vista del posibilismo, podía encerrar el riesgo de la autocensura, de que nosotros le ahorráramos el trabajo a la censura al censurarnos a nosotros mismos. Yo era contrario a eso, por tanto, y defendía estar siempre explorando las fronteras de lo imposible, haciendo más bien un teatro que fuera imposible, pero posibilitando ese teatro, mediante la acción de todos. Así, ejerciendo o tratando de ejercer la libertad, por lo menos revelaríamos la estructura del mecanismo opresor, cosa que no se produciría si nosotros mismos, desde unas posiciones posibilistas, evitábamos el trabajo de la censura, interiorizando nosotros esa censura. Bueno, más o menos ése era mi pensamiento. Lo expuse en el artículo, muy breve, de *Primer Acto*. Buero Vallejo contestó

con un largo artículo; yo creo que él se habrá avergonzado después de haber hecho un artículo así. Porque era un artículo que pretendía ser muy cruel contra mí, al indicar todos los aspectos posibilistas que había en mi teatro y cómo no correspondía a mis ideas el hecho de que yo mismo había practicado el posibilismo. Bueno, era una tesis perfectamente defendible porque yo reconozco perfectamente que *La mordaza* fue una obra que intentó ser posible después de tres obras prohibidas. De modo que eso históricamente era cierto. Lo que ya significaba cierta mala fe, cierto deseo de hacer un ataque muy hiriente, era presentar un proceso, que había sido histórico en mí, de una manera sincrónica. Pues claro, esas contradicciones que históricamente se pueden explicar por un proceso en el que haya pasado por esa y por aquella fase... Presentarlo todo en el mismo saco sincrónico era como presentar la imagen de un escritor esquizofrénico que decía una cosa y hacía otra. Eso era malo desde el punto de vista intelectual por parte suya. Además al final decía que, bueno, con eso se terminaba ya la polémica... Era un artículo larguísimo. Yo contesté a ese artículo con un artículo mío, breve también, reponiendo y explicando mis puntos de vista. Pero lo que quedó de esa polémica fue esos términos: el posibilismo, el imposibilismo. De eso trató la polémica. Yo no conservo esos textos porque he perdido mi colección de *Primer Acto*.

Cuando le recordé que en más de una ocasión había llegado a decir que tal vez estaban los dos un poco equivocados, me respondió:

Lo he dicho y lo mantengo. ¿Equivocados?... Pero ¿qué se podía hacer? No había otra posibilidad. ¿Cuál hubiera sido la tercera posibilidad? No lo sé. En fin, equivocados en la medida en que ambos postulábamos la destrucción del sistema fascista, la liquidación del régimen franquista, y, por tanto, la expresión de nuestra libertad. Entonces, yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. Una historia que termina en la Real Academia de la Lengua, por lo que no me parece que sea un gran triunfo desde el punto de vista inconformista. Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo, porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad. O sea que, por un lado o por otro, llegábamos a que el teatro no servía para gran cosa desde el punto de vista de la subversión social a la que algunos queríamos abocar.

En cuanto a *En la red*, me corroboró que, tal como me parecía a mí, había sido un drama importante en el conjunto de su obra teatral:

Lo es para mí porque lo escribí en una situación semejante a la que los personajes viven en la obra. Entonces se estaba preparando, por parte del Partido Comunista, una jornada de protesta a escala nacional y había una gran redada. En aquellos momentos, estaban deteniendo a la gente. Está escrito, pues, en un momento en que nosotros mismos pudimos ser objeto de la detención. Pero de todos modos funcionaba siempre, por mucho que uno no quisiera, un cierto mecanismo de autodefensa que hacía que uno tomara precauciones. La obra resultó un tanto abstracta. Porque la acción se desarrolla en un país norteafricano. Hay unos árabes fantasmagóricos que no tienen mucha consistencia... Era la única forma en que yo veía que la obra pudiera representarse, haciendo algunas brumas sobre la localización. Porque, claro, la localización tendría que haber sido en Madrid durante la preparación de la jornada del año 59, pero, entonces, al hacer esa transcripción al norte de África, con la guerra de Argelia, más o menos, yo tomaba unas distancias que hacían irreconocible el tema desde el punto de vista de un teatro documental de nuestro momento. Y, al mismo tiempo, como testimonio sobre la guerra de Argelia tampoco era muy... No, no era ni lo uno ni lo otro. Sobre la guerra de Argelia yo había leído entonces *La Question*, de Henri Alleg, lo que fue para mí muy interesante. En *En la red* yo recogí documentos literalmente de *La Question*. Todo el relato de las torturas es el de las torturas que practicaban los franceses en Argelia. Pero quizás para un espectador francés o argelino esa obra resultaría exótica, abstracta, no la reconocerían, mientras que para nosotros, para el espectador de Madrid, resultaba africana. O sea que para los africanos resultaría madrileña, y para los madrileños, africana. Y eso era un resultado de las condiciones en las que vivíamos, que eran muy difíciles. Muchas veces, no solamente lo habrás visto en mi teatro sino en el teatro de algún otro compañero, teníamos que situar las acciones de las obras en países extraños, en medios indeterminados.

También me explicó la razón por la que él y otros solían en aquellos momentos emplear nombres extranjeros para los personajes:

Lo hacíamos para enmascarar y para que la censura no prohibiera las obras. Eso habría que tenerlo en cuenta a la hora de hacer un juicio acerca de lo que se escribió en aquellos años. Porque si no, no se entendería por qué hacíamos esas cosas tan raras. Más tarde, *En la red* se hizo en Moscú, y allí ya la acción la pusieron en Madrid. El título era *Madrid no duerme de noche*. Cuando me pidieron permiso para hacer esa transcripción dije: «Sí, porque justamente es lo que yo hubiera deseado hacer y no pude hacer en Madrid». Yo no sé cómo quedaría la obra, porque no llegué a verla, pero por lo menos la idea era buena. Muchos años después yo hice prácticamente una reescritura de *En la red*, que se llama

Askatasuna, obra editada en mi *Teatro político*, pero ya con todo perfectamente reconocible dentro de la lucha del País Vasco. Ahí sí está lleno de carne y de sangre auténticas, de la vida, de los debates... Ya no es una obra abstracta. Pero fijate qué proceso tan largo hasta llegar a escribir *Askatasuna*.

EN LA RED

NOTA PARA LA EDICIÓN DE HIRU (1994)

En el año 1959 escribí mucho para el teatro. En febrero terminé *Asalto nocturno*, que había empezado en septiembre del año anterior sobre un plan que ya tenía escrito desde algún tiempo antes. Claudio de la Torre, que era el director del Teatro María Guerrero, intentó estrenarla en aquel teatro, pero en el Ministerio se lo impidieron, como antes le habían impedido también estrenar otra obra mía, *Muerte en el barrio*, para la que ya había encargado los decorados y los trajes al pintor Eduardo Vicente. (En 1957 había estrenado *El cuervo*, escrita en el turbulento 56).

De mayo a junio de aquel 1959 escribí esta obra que ahora tienes en tus manos; y en aquel mismo año, desde agosto hasta septiembre, *La cornada*.

En la red fue mi obra del Grupo de Teatro Realista (1961). Luego se hizo, que yo recuerde ahora, en Cuba, en la DDR y, con el título *Madrid no duerme de noche* –por tanto, situando su acción en Madrid, como hubiera sido mi deseo– en Moscú. Sobre el mismo diseño argumental escribí, para la televisión sueca, *Askatasuna*, que es uno de mis *Cuatro dramas vascos* aparecidos en estas ediciones de Hiru.

Durante las representaciones de esta obra, fui detenido por la policía bajo la imputación de que en nuestro teatro se había redactado un manifiesto en el que se reclamaba la amnistía para los presos políticos. Vigilados y acosados por la Brigada Político-Social, aquel teatrito empezó a ser llamado por nuestros enemigos «la checa de Recoletos». (El local se llamaba Teatro Recoletos y estaba en el paseo del mismo nombre.) Por otro lado, el local era pequeño, y los precios, bajos, lo que era otro factor en contra de nuestra supervivencia.

Aquella breve temporada, que conté en la edición italiana de esta obra con el título *Una temporada en el infierno* –en recuerdo de y homenaje a Rimbaud– terminó, a las nueve semanas de su comienzo, con pena y con gloria.

ALFONSO SASTRE
Hondarribia, diciembre de 1993

OTRA PEQUEÑA NOTA DEL AUTOR

Muchas veces he pensado, repensando esta obra, que a pesar de ser yo por entonces un tanto experto en los aspectos clandestinos de nuestra lucha, planteé una situación que sólo podía hacerla verosímil una extrema penuria de medios y domicilios por parte de los combatientes, pues de otro modo no se concibe que se refugien en una casa conocida por una persona que está detenida y muy probablemente sometida a tortura. ¿Tan mal estaban que no podían haberse refugiado en otra parte?

También hay un aspecto débil, creo yo, en cuanto a que el ambiente es muy indeterminado y convencional. Suponiendo que se trata de un movimiento de liberación nacional, es curioso que elijamos nuestro censo de personajes dirigentes entre los nacionales del Estado opresor. Los árabes de esta obra son personajes secundarios, y, si pensamos en la guerra de Argelia —que es lo que se piensa, aunque no se diga explícitamente en la obra—, las cosas no fueron así, aunque mi documentación partió de la experiencia de un comunista francés detenido y torturado por sus compatriotas.

José Zorrilla escribió en los últimos años de su vida sobre los disparates que había cometido en la escritura de su *Don Juan Tenorio*. Algo así he hecho yo ahora, y también hay una semejanza en que estoy escribiendo esto en las postrimerías de mi actividad en el teatro, en la literatura y en la vida.

ALFONSO SASTRE
Hondarribia, diciembre 1993

UN DOCUMENTO

«J., siempre sonriendo, agitó primero ante mis ojos las pinzas en que terminaban los electrodos. Unas pinzas pequeñas de acero brillante, alargadas y dentadas. Pinzas “cocodrilos”, como las llaman los obreros de las líneas telefónicas que las utilizan. Me fijó una al lóbulo de la oreja derecha, la otra a un dedo del mismo lado.

»De un golpe salté, a pesar de mis ligaduras y di un aullido con todas mis fuerzas. Ch. acababa de mandarme al cuerpo la primera descarga eléctrica. Cerca de mi oreja había surgido un prolongado resplandor y sentí en mi pecho que mi corazón galopaba. Me retorció aullando y me ponía rígido hasta herirme, mientras las sacudidas mandadas por Ch. con la magneto en las manos se sucedían sin cesar...

»Bruscamente sentí como la mordedura salvaje de una bestia que me hubiera arrancado la carne a tirones. Siempre sonriente sobre mí, J. me había sujetado la pinza al sexo. Las sacudidas que me estremecían eran tan fuertes que las correas que me sujetaban un tobillo se saltaron. Pararon para atarlo y continuaron.»

HENRI ALLEGH

«La question»

Les Editions de Minuit

París, 1958

Esta obra se estrenó en el Teatro Recoletos, en Madrid, durante la primera temporada del GTR (Grupo de Teatro Realista), el día 8 de marzo de 1961, con el siguiente

REPARTO

PABLO	Antonio Casas
CELIA	Amparo Soler Leal
TAYEB	Antonio Queipo
AÏESCHSA	Magda Roger
HANAFI	Francisco Taure
LEO	Agustín González

Una patrulla de la Policía Militar:

SARGENTO	Manuel Torremocha
SOLDADOS	Antonio Cobos, Juan Luis, Manuel Muñoz y Juanjo Seoane

Decorado Javier Clavo

Dirección

JUAN ANTONIO BARDEM

NOTA. Los seis personajes llevan trajes ligeros y claros. (Es verano.) Aunque ninguno de ellos, durante los actos primero y segundo, haga grandes comentarios sobre el calor (quizá porque todos están habituados a él), la dirección de escena cuidará de señalar los efectos del ambiente sobre ellos: gestos, movimiento, sudor. En el acto tercero el tema salta al diálogo por la aparición del viento del desierto. La dirección de escena cuenta ahí con datos suficientes para un expresivo desarrollo escénico, aunque el tema llega a caer del diálogo por la fuerza de los acontecimientos.

ACTO PRIMERO

Anochece.

Es el crepúsculo. PABLO –un hombre de aspecto ingenuo y sonrisa un poco burlona– está inmóvil; mira fijamente hacia el exterior: a la terraza sobre la cual ya empiezan a caer las sombras. Entra CELIA; es una mujer muy bonita, pero viste severamente. Va sin pintar. Trae una taza con una infusión.

CELIA.– ¿Qué hace ahí?

PABLO.– Esperando a que anochezca.

CELIA.– No sé para qué.

PABLO.– Para salir un rato.

CELIA.– Puede ser peligroso.

PABLO.– No me verá nadie. Sé cómo hacerlo.

CELIA.– Hay que tener cuidado.

PABLO.– Ya lo sé. Saldré con la luz apagada... Me pegaré a la barandilla. Es para ver la calle, ¿sabe? Por distraerme un poco. Por respirar..

CELIA.– Tome esto. *(Le tiende la infusión.)*

PABLO.– Gracias. *(Coge la taza y bebe.)*

CELIA.– *(Se sienta. Suspira.)* Me he echado un poco en la cama. Pero no puedo descansar. He leído un rato.

PABLO.– Yo no puedo leer. Tampoco duermo desde que nos encerramos aquí.

¿Cuánto tiempo hace?

CELIA.– *(Sonríe.)* ¿Ya ha perdido la noción del tiempo?

PABLO.– Creo que hace... tres días.

CELIA.— Así es.

PABLO.— Parece mucho más tiempo. Además, hace demasiado calor. Estoy sudando. Se me caen encima... estas cuatro paredes. (*Un silencio.*)

CELIA.— Es la primera vez, ¿verdad?

PABLO.— Sí. (*Un silencio. La observa.*) Usted... ¿ya tiene experiencia?

CELIA.— (*Ligeramente.*) Bastante.

PABLO.— Entonces enséñeme a soportarlo.

CELIA.— Lo intentaré... De todos modos, tengo que rogarle que no salga.

PABLO.— ¿A la terraza?

CELIA.— Pueden verlo desde las casas de enfrente.

PABLO.— Yo tendré cuidado.

CELIA.— Es mejor no salir. Estamos... (*Sonríe.*) en un departamento deshabitado. Nadie vive aquí, ¿lo entiende?

PABLO.— (*Sonríe también*) Entonces..., ¿nosotros? (*Se seca el sudor de la frente con un pañuelo.*)

CELIA.— ¡No hay nadie!

PABLO.— ¡Es cierto! ¡Nadie! ¡Sólo... fantasmas! (*Rien. Un silencio.*) ¿Cómo están nuestros huéspedes?

CELIA.— Ahora descansan. Les he dado un calmante. (*Un silencio.*) ¿Se siente mejor?

PABLO.— Un poco.

CELIA.— Verá cómo se acostumbra.

PABLO.— ¿Ha subido ya el portero?

CELIA.— No.

PABLO.— ¿A qué espera?

CELIA.— Él sabe cuál es el momento oportuno. Cuando todos los habitantes de la casa duermen, él subirá muy silenciosamente.

PABLO.— ¿Traerá los periódicos?

CELIA.— Claro.

PABLO.— (*Saca cigarrillos.*) ¿Quiere fumar?

CELIA.— No, gracias. (*Él enciende. Ella lo observa.*) Le preguntaría quién es usted. (*Él va a decir algo. Ella lo detiene, con un gesto.*) Pero no lo haré nunca. Es capaz de decírmelo.

PABLO.— ¿Por qué no?

CELIA.— (*Lo observa.*) Se diría que nunca ha trabajado en nuestra organización.

PABLO.— ¿Por qué?

CELIA.— Desconoce las reglas.

PABLO.— (*Sonríe ingenuamente.*) Eso creo.

CELIA.— Cuanto menos sepamos los unos de los otros, mejor. ¿Es capaz de entenderlo?

PABLO.— Creo que sí. Pero... (*Se calla.*)

CELIA.— Dígalo.

PABLO.— Me parece horrible.

CELIA.— Nadie ha dicho que no lo sea.

PABLO.— (*Parece reflexionar.*) Pienso que se nos niegan demasiadas cosas.

CELIA.— Casi todo... por ahora.

PABLO.— ¿Y hasta cuándo?

CELIA.— Hasta..., hasta ese día feliz. Ese día podremos mirarnos todos cara a cara.

PABLO.— Afortunadamente creo en ese día.

CELIA.— Todos creemos. O hacemos por creer.

PABLO.— Ese momento va a llegar muy pronto, créalo. Yo tengo motivos para decirle...

CELIA.— (*Le interrumpe.*) Así sea.

PABLO.— (*Sonríe.*) ¿Tiene miedo de que hable demasiado?

CELIA.— Mucho.

PABLO.— Miedo, ¿a qué?

CELIA.— Nunca me han..., digamos que nunca me han hecho daño. No sé hasta dónde podría llegar.

PABLO.— Yo tampoco tengo experiencia. Pero creo que podría llegar bastante lejos.

CELIA.— Nunca se sabe. Otros, tan fuertes como usted, han hablado así, y luego no pudieron soportarlo.

PABLO.— Eso es hablar de cosas tristes, ¿no le parece?

CELIA.— (*Sonríe.*) Siempre se cae en lo mismo. Perdóneme. (*PABLO pasea intranquilo. Ella lo mira.*) Ahora sí quisiera un cigarrillo, por favor. (*Él se detiene. Va junto a ella y se sienta a su lado. Le ofrece un cigarrillo y fuego.*) Gracias. (*Están ya en una semipenumbra.*)

PABLO.— Es... una mujer muy bonita. ¿Se puede hablar así dentro de la organización?

CELIA.— Se puede..., pero no es necesario. Gracias. (*Se levanta con cierta brusquedad y va junto al ventanal. Cierra la persiana, silenciosa,*

cuidadosamente. En la oscuridad, en la que brillan los cigarrillos, se oye su voz.) Encienda esa luz. (Por la lámpara, que enciende también un aplique.)

PABLO.— *(Un poco burlón.)* ¿No teme que se vea algo a través de las rendijas?

CELIA.— Enciéndala. *(Él lo hace. Ella enciende la lámpara que hay sobre el tablero de trabajo.)*

PABLO.— Pero no se enfade conmigo. *(La luz se enciende. PABLO está junto al interruptor.)* Es de noche. A estas horas los cabarés abren sus puertas. La gente empieza a divertirse. Suena música americana y corre el champán francés. ¿Quiere que demos una vuelta? Conozco un sitio interesante. Una cueva donde una mujer se desnuda de un modo muy agradable. Es un espectáculo...

CELIA.— Cállese.

PABLO.— Hago lo posible por divertirla. Bromeo. Trato de ser un compañero divertido.

CELIA.— No lo consigue.

PABLO.— Entonces le pido mil disculpas.

CELIA.— Tampoco es necesario.

PABLO.— *(La mira.)* Voy dándome cuenta de algo, Celia... Creo recordar que para mí se llama Celia. Tengo mala memoria. ¿Celia?

CELIA.— Sabe de sobra que así es.

PABLO.— Le recuerdo mi nombre: Pablo.

CELIA.— Tengo buena memoria.

PABLO.— *(En tono ligero, casi divertido.)* Me da lecciones continuamente. No sé si podré soportarlo.

CELIA.— Si no lo soporta, puede abrir la puerta y salir; márchese.

PABLO.— No crea que estoy loco.

CELIA.— Decía que va dándose cuenta de algo. ¿De qué?

PABLO.— De que le gusta esto.

CELIA.— ¿Esto? ¿A qué se refiere? ¿A estar aquí con usted?

PABLO.— De ningún modo. Eso lo va soportando, simplemente. Me refiero a... todo lo demás. La oscuridad, el misterio, pertenecer a una sociedad secreta, dedicarse a cierta actividad clandestina, por decirlo todo de una vez. Hablar con medias palabras, susurrar algo a un camarada del que sólo sabe que lo es por un detalle..., un gesto..., el modo de doblar un

periódico reaccionario... Comprobar hábilmente que nadie la ha seguido... Echar una carta comprometedoras en un buzón... ¿No es cierto? Tiene algún encanto. Se experimenta, a veces, un placer indefinible. ¿Verdad? (CELIA *no responde. Lo mira fijamente.*)

CELIA.— Si me lo permite, voy a hacerle una pregunta.

PABLO.— ¿Podré contestarla?

CELIA.— Yo no le haría una pregunta que usted no pudiera contestar.

PABLO.— (Sonríe.) ¿Quién me lo garantiza?

CELIA.— Supongo que... la persona que lo dirigió hacia mí.

PABLO.— ¿Y quién me garantiza a esa persona?

CELIA.— (Un poco molesta.) Usted sabrá.

PABLO.— Como ve, todo sería imposible si se llevaran las cosas a cierto extremo. Es lo único que quería demostrar. Nos quedaríamos todos en silencio y mirándonos recelosamente. Esto, entre camaradas, sería lamentable. Mi opinión es que un poco más de alegría no puede perturbar gran cosa... el efecto del conjunto. Por el contrario, es posible que facilitara muchas cosas. ¿No le parece?

CELIA.— (Le mira ahora con cierta simpatía.) Es posible.

PABLO.— Vamos, pregúnteme.

CELIA.— Quería... En fin, quería preguntarle cuánto tiempo hace que entró en la clandestinidad.

PABLO.— (La mira con fingido recelo.) Dudo si he de contestarle.

CELIA.— (Ahora sonríe.) Hágalo sin miedo.

PABLO.— Puedo comprometerme seriamente.

CELIA.— Lo olvidaré enseguida. (Un breve silencio.)

PABLO.— Sólo una semana.

CELIA.— (Sorprendida.) ¿Tan poco? ¿Cómo es eso?

PABLO.— Pues así es.

CELIA.— ¿Cómo fue? ¿Alguien le habló de nuestra causa? ¿Se sintió atraído hacia ella de pronto? Cuéntemelo sin citar nombres, se lo ruego.

PABLO.— Veo que no me ha entendido. Lo siento.

CELIA.— ¿Qué quiere decir?

PABLO.— Hace una semana que entré en la clandestinidad; es cierto. Pero hay otras formas de luchar por la causa. ¿No las recuerda? Trabajo por ella desde hace muchos años.

CELIA.— Perdóneme. Ya sé a qué se refiere.

PABLO.— He luchado durante años allá, en el desierto. Soy soldado. Nuestro ejército no es clandestino. Tiene sus cuarteles. Combatimos a la luz del sol.

CELIA.— Ya lo sé.

PABLO.— También morimos a la luz del sol. (CELIA *lo mira, extrañada por el acento, repentinamente patético, de las palabras de PABLO.*) ¿Sabe lo que hace el enemigo con los soldados nuestros que caen prisioneros?

CELIA.— He oído algo.

PABLO.— Los despedazan. Horriblemente mutilados, los exhiben en las aldeas árabes, como escarmiento. (Entre dientes.) Esos canallas.

CELIA.— (Es ahora ella quien sonríe levemente.) Está hablando de nuestros compatriotas; no lo olvide. Esos «canallas» han podido ser nuestros compañeros en el colegio.

PABLO.— Hace mucho tiempo que ya no lo son para mí. Mi pueblo es éste. Esta gente de color. Estos hombres humillados. Hace tiempo que escupí sobre la bandera de mi país.

CELIA.— Yo no he hecho nunca ese gesto de desprecio. Pienso que allí..., que allí hay un pueblo que rechaza lo que éstos hacen en su nombre.

PABLO.— Yo hablaba de la bandera. El pueblo no la tiene.

CELIA.— Puede que algún día... Y entonces sería el momento de la reconciliación. ¿Qué piensa?

PABLO.— (Se encoge de hombros.) Yo estoy dispuesto. (Un silencio. Ella lo mira fijamente.)

CELIA.— ¿Usted... era soldado?

PABLO.— Perteneecía a la guarnición. Un día maté a un cabo que estaba torturando a un indígena. Deserté y fui acogido por las gentes del desierto. Desde entonces lucho con ellos y por ellos.

CELIA.— (Conmovida.) Es admirable lo que me ha contado. Gracias.

PABLO.— Me prometió olvidarlo.

CELIA.— (Tiene los ojos húmedos.) No será posible.