

## **LA MORDAZA**



## LA MORDAZA QUE ASFIXIABA A LOS ESPAÑOLES

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

Centro de Documentación Teatral

La escritura de *La mordaza* está estrechamente vinculada a la experiencia personal de su autor con la censura franquista. La puesta en escena de esta obra en 1954 supuso el primer estreno profesional de Alfonso Sastre, y a juzgar por la buena acogida de público y crítica, en un primer momento pareció el espaldarazo que le permitiría estrenar con frecuencia en los escenarios comerciales. Hasta entonces, su experiencia en la escena se limitaba a las representaciones de cámara de *Ha sonado la muerte*, *Uranio 235* y *Cargamento de sueños* (1946) con el grupo Arte Nuevo, y a las tres funciones de *Escuadra hacia la muerte* (1953) a cargo del Teatro Popular Universitario que la censura impidió prorrogar, a pesar del beneplácito del público y de la crítica oficial, que calificó a su autor como una de las más firmes promesas del teatro español. Poco después del estreno de esta obra, Sastre presentaría a censura sus textos *Prólogo patético* y *El pan de todos*, y a pesar de los informes positivos de algunos de los censores, ambos fueron prohibidos.

Como reacción frente a esta situación, a comienzos de 1954 Alfonso Sastre escribe varias cartas al jefe de la Sección de Teatro, José María Ortiz, en las que solicita una explicación de estas y otras actuaciones con las que se le cierra el paso en los escenarios profesionales<sup>1</sup>; intento que, como era

---

<sup>1</sup> El autor explica en una de las cartas que, además de no permitirle estrenar en circuitos comerciales, se le veta en los premios. Dichas cartas, así como otras referidas a la censura de las citadas obras, se conservan en el Archivo General de la Administración General de Estado, y se encuentran reproducidas en mi libro *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, vol. I, págs. 85-91.

previsible, no daría resultado alguno, y que, con el tiempo, daría paso a una actitud cada vez más beligerante por parte del dramaturgo contra la censura y contra el régimen que la imponía. Paralelamente, entre 1953 y 1954, Alfonso Sastre escribe *La mordaza*, otra forma de protestar contra su situación personal, esta vez trascendiéndola mediante la metáfora de unos personajes a los que se les niega la posibilidad de expresarse:

Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: «Vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento»<sup>2</sup>.

De este modo, utilizando la terminología de Ángel Berenguer, la escritura de *La mordaza* estaría originada por un claro «motivo»<sup>3</sup> o agente movilizador principal, que no es otro que la necesidad que siente el autor de hablar de su experiencia con la censura franquista, y con una clara «estrategia», consistente en que, dada su experiencia anterior de prohibiciones, hablaría de la censura intentando evitar que los censores lo advirtieran. El propio autor explicaba así en una entrevista el proceso de creación de esta obra:

Al escribir *La mordaza* me planteé el ser más cauto, el ser posibilista (un término que después se empleó), el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre la mordaza, sobre la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir. [...] A mí me parecía que el simple hecho de que se llamase *La mordaza* sería una clave suficiente para que la gente fuera a ver una obra sobre la censura. [...] Se vería un drama rural en el cual estaba embutido el mensaje protestatario contra la censura. Eso en la puesta en escena se hizo con mucho cuidado<sup>4</sup>.

Así, Sastre ambientó la trama de esta obra en un ámbito rural –extranjero, para evitar cualquier sospecha–, alejado del contexto real que había motiva-

<sup>2</sup> Alfonso Sastre, «*La mordaza*. Noticia», en *Obras completas, Tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 283.

<sup>3</sup> Véase Ángel Berenguer, «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en:

[http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B\\_MotivosEstrategias.pdf](http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf)

<sup>4</sup> Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, pág. 35.

do la obra (recurso, por lo demás, muy frecuente en los escritores de la época), y focalizó el tema de la represión en el reducido ámbito de una familia, como si de un problema familiar, y no social, se tratara. La anécdota sobre la que trabajó estaba inspirada en un hecho real, sucedido en el pueblo francés de Lurs, aunque no intentó reproducirlo de un modo documental, tal como el propio autor apuntaba en la nota que utilizó como autocrítica el día de su estreno:

Este drama está vagamente fundado en los sucesos de Lurs —de los que dio noticia la prensa de todo el mundo—. El autor del drama no ha tratado de informarse detalladamente sobre este asunto ni sobre la personalidad y carácter de Gastón Dominici y su familia, pues su intención no ha sido dramatizar escrupulosamente unos hechos. Lo de Lurs ha sido un simple «motivo» para este drama, cuyos personajes no pretenden ser el traslado de los personajes reales. Los hechos están libremente fabulados por el autor [...]. La disposición y los motivos del crimen, así como la personalidad de las víctimas, pertenecen al dominio de la invención dramática. La «realidad» de este drama hay que buscarla por otros caminos<sup>5</sup>.

No obstante, la metáfora con la que Alfonso Sastre quiso evocar la falta de libertad de expresión existente en la España de la dictadura no fue entendida en su momento, ni tan siquiera por los propios censores. Cuando la obra fue presentada ante la Junta de Censura, los lectores que la enjuiciaron, Bartolomé Mostaza y Gumersindo Montes Agudo, lejos de darse por aludidos, sólo vieron en ella una «obra de ambiente», «sin ningún reparo ético, moral o político», y resaltaron su calidad dramática, calificándola de obra «muy bien dialogada», así como de «obra buena, importante, con vigor dramático y ceñida prosa», por lo que ambos la autorizaron sin cortes. Incluso años después, cuando los miembros de la Junta ya tienen una opinión bien distinta de Alfonso Sastre y de sus ideas políticas, se presentaría a censura una nueva versión en vasco (*Denok ixildu egiten gera*), que tampoco tuvo problemas para ser autorizada; antes al contrario, el censor Antonio Albizu comentó que tenía «unos valores morales indiscutibles»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Alfonso Sastre, «Autocrítica» reproducida en varios diarios el 17 de septiembre de 1954, entre ellos *Pueblo y Ya*.

<sup>6</sup> Pueden leerse las transcripciones de los informes completos en *Expedientes...*, ob. cit., págs. 95-96.

Los informes positivos de los censores motivaron una rápida autorización (ésta se emitió tan sólo cinco días después de que la compañía la solicitara), y el 17 de septiembre de 1954 la obra se estrenaba, con dirección de José María de Quinto y escenografía de Manuel Mampaso, en el Teatro Reina Victoria de Madrid. A juzgar por las reseñas que se publicaron tras su estreno, tampoco los críticos del momento la interpretaron en el sentido pretendido por el autor. Ninguno de ellos hizo alusión al discurso anticensorial, y en general, tampoco realizaron valoraciones políticas ni morales<sup>7</sup>, sino que se centraron en destacar la extraordinaria habilidad de Sastre para caracterizar a sus personajes y para mantener el interés y la tensión dramática de principio a fin, y se reafirmaron en calificarlo como una de las grandes esperanzas de renovación del teatro español. Las elogiosas palabras de Juan Emilio Aragón (quien años más tarde también sería censor) ante el estreno de esta obra son bien elocuentes:

[...] el teatro español de hoy estaba necesitando al autor o los autores que lo actualizasen, que fueran capaces de superar la dramaturgia amable, conversacional, sin nervio y sin aristas, que se había enseñoreado de nuestra escena últimamente. Y todo parece indicar que no tardará en producirse la deseada renovación, para bien de todos, porque son varios ya los autores que parecen decididos a abrir derroteros nuevos para la creación dramática: ayer Buero, hoy Sastre, [...]; Delgado Benavente y acaso algún otro, son el mejor y más esperanzador testimonio. [*Informaciones*, 25-IX-1954.]

No menos elogiosa fue la crítica de Alfredo Marquerie, quien afirmaría: «[...] tenemos que saludar en este autor a un dramaturgo auténtico que ha revalidado en *La mordaza* el crédito que ganó con su primer estreno» (*ABC*, 18-IX-1954). Y en la misma línea, Torrente Ballester, escribió: «Cuando, hace tiempo, estrenó Sastre *Escuadra hacia la muerte*, pedí para él un puesto importante en el escalafón de dramaturgos españoles. Ahora lo ha alcanzado por derecho propio» (*Arriba*, 18-IX-1954). Resulta imposible recoger aquí

<sup>7</sup> Apartándose de la opinión general, y mostrando un espíritu inquisitorial superior al de los propios censores, el crítico de la revista *SIPE*, de las Congregaciones Marianas (utilizada como órgano de consulta de la censura eclesial), juzgó que «los reparos morales de la obra son de importancia, aunque no pueda advertirse en ella una tesis inmoral», por lo que dictaminaba que sólo era apta «para personas mayores de sólida formación moral» (*SIPE*, 3-X-1954).

todos los testimonios de los críticos que elogiaron abiertamente la obra y a su autor, pero lo cierto es que el aplauso fue unánime en todos los medios consultados<sup>8</sup>. También el público la acogió con entusiasmo la noche del estreno, tal como recogía en su crítica Alfredo Marqueríe: «Ovaciones largas y resonantes subrayaron el fin de los cuadros y de las jornadas. El telón se alzó innumerables veces, y con el autor recogió estas muestras de entusiasmo el director escénico».

Como únicos reparos, se habló de una cierta tendencia al efectismo en algún momento, así como del excesivo protagonismo del calor en la acción, si bien los propios críticos que los señalaron advertían que éstos eran mínimos y no debían empañar las bondades de la obra. En cuanto a sus posibles «segundas intenciones», el único crítico que hizo comentarios al respecto fue Nicolás González Ruiz, aunque, lejos de profundizar en ellas, escribiría:

Pero tiene razón al insinuarnos que la realidad de su drama hay que buscarla por otros caminos. Nosotros preferimos no ahondar en este punto, ni siquiera al calor de los aplausos que sonaron en el cuadro sexto<sup>9</sup>. [...] Nos ponemos tan contentos cuando en el teatro se ve una posibilidad de algo de valor cierto y positivo, que no queremos entrar en segundas intenciones, ajenas a nuestra función. [*Ya*, 18-IX-1954.]

Centrándonos ya en el texto, nos encontramos ante un drama construido en seis cuadros y un epílogo, tal como se indica en su subtítulo, a lo largo de los cuales la acción avanza de forma muy ágil, según un esquema tradicional de planteamiento, nudo y de-senlace. En el primer cuadro quedan perfectamente definidos los caracteres de los personajes y las relaciones que mantie-

---

<sup>8</sup> Pueden consultarse las críticas a esta obra por parte de los distintos medios en el archivo de prensa digitalizada del Centro de Documentación Teatral.

<sup>9</sup> Este crítico alude al fragmento en el que Isaías Krappo, en su conversación con el Comisario, afirma que «Uno es un héroe o un criminal según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo». Al parecer, el día del estreno este diálogo fue aplaudido por algunos espectadores «con gran entusiasmo, con calor excesivo, mientras que otros mostraron su disconformidad con siseos y algún indicio de pateo», en palabras del censor José María Cano, quien propuso suprimir esta escena o, al menos, cambiar «mataste» por «asesinastes» (sic), «con lo que el sentido de la réplica del Comisario no daría la sensación, como ocurre ahora, de conformidad con la teoría del criminal, sino que dejaría bien claro que era asesinato»; modificación que finalmente no se impuso al no ser aceptada por el resto de la Junta de Censura.

nen entre ellos. Ya de entrada se nos presenta a una familia sometida a la autoridad de un padre despótico, Isaías, que ha conseguido atemorizar a su mujer y a sus hijos a base de humillarles continuamente y de arrebatarnos la autoestima («eras como un animalillo torpe»; «algunas veces pienso que hemos criado cuervos, Antonia...»); «una pandilla de inservibles, eso es lo que le ha tocado en suerte al viejo Isaías Krappo para consuelo de sus últimos años»). Sólo Luisa, la mujer de Juan, que viene de fuera y que ha sido educada en un contexto diferente, tendrá valor para enfrentarse a él. A lo largo del resto de los cuadros, la acción avanza de forma implacable, con elementos de intriga policíaca; una intriga que, en este caso, no consiste en averiguar quién es el criminal al que busca la Policía, ya que el espectador lo sabe desde el primer cuadro, sino en saber si Luisa, a pesar de las amenazas, será capaz de romper la mordaza y atreverse a hablar, y cuál será la reacción del resto de los personajes si esto ocurre.

Aunque Sastre invitaba en su autocrítica a buscar una interpretación en clave simbólica, la obra, sin embargo, está escrita con un lenguaje estrictamente realista que no invita a pensar en segundas lecturas, a diferencia de lo que sucederá, unos años más tarde, con buena parte de las obras escritas por los autores críticos en nuestro país, en las que la parábola y la alegoría se convierten en recursos obligados a la hora de lanzar cualquier crítica al régimen dictatorial. Únicamente podemos encontrar un cierto simbolismo en algunos elementos, como el espacio escénico (una casa rural «de sombría y pesada arquitectura», con una lámpara que «no consigue iluminar todos los rincones de la habitación»), la ceguera de Antonia (que refleja su incapacidad de comprender las cosas desde un punto de vista realista y pragmático, ya que todo lo ve a través del prisma de su fe religiosa), e igualmente se podría hablar de un cierto simbolismo en ese calor asfixiante que turba los ánimos y en la tormenta que finalmente estalla y que trae la calma (recurso en el que Sastre insistirá en *Muerte en el barrio*).

Por lo demás, como se dijo, la obra está escrita desde parámetros estrictamente realistas. De hecho, como es sabido, su autor es uno de los pioneros y de los máximos representantes del realismo en nuestro país. Si exceptuamos los estrenos de Buero Vallejo, en las fechas en que se estrena *La mordaza*, las obras que eluden hablar de la realidad o que la reflejan de una forma conformista y conservadora son abrumadora mayoría en las carteleras comerciales. En este contexto, el intento de indagar en la realidad y



clarificarla –en lugar de falsearla, ocultarla o manipularla, como era norma tanto en el teatro como en los medios de comunicación– será seguido muy pronto por otros dramaturgos (Martín Recuerda, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz...), que al igual que Sastre serán severamente censurados. Y hoy situamos claramente a este grupo de autores en la izquierda antifranquista, en el momento en que escribe *La mordaza*, Sastre aún se encuentra en un período de búsqueda, de confrontación entre las ideas recibidas –incluidas las de la religiosidad católica y las del entorno falangista– y la realidad que le rodea, confrontación que le llevará a un progresivo alejamiento de estas ideas, y que se refleja en su teatro de estos años, en el cual pugnan ideas de distinto signo sin que unas ni otras queden defendidas de forma inequívoca. Ello explica, en parte, los elogiosos juicios emitidos hacia esta obra por censores y críticos de la prensa franquista.

Lo que, visto desde una perspectiva de ortodoxia política, en algún momento pudo parecer ambigüedad ideológica, desde el punto de vista de la creación dramática podría considerarse que aportó a estas obras una mayor riqueza y complejidad, lo que sin duda ha contribuido a que medio siglo después merezcan ser reeditadas. Así, por ejemplo, en *La mordaza*, Sastre defiende con igual convicción a los personajes que aceptan la tiranía de Isaías como a los que le odian o se rebelan contra él. Aunque la decisión de Luisa de denunciarle va a suponer una liberación para el resto de la familia y por ello el cuadro final resulta esperanzador, esta esperanza no está exenta de claroscuros, tal como revelan el dolor de Jandro, el sentimiento de culpabilidad de Juan o el deterioro de la relación de éste con Luisa. El ya citado Alfredo Marquerié aludía en su crítica a esta circunstancia: «No hay en la obra ni tesis ni moraleja». En este sentido, resulta oportuno recordar las palabras que el autor escribió en el prólogo a la primera edición de *El pan de todos*, a propósito de las críticas hacia su posible ambigüedad ideológica: «yo me resisto, con mejor o peor fortuna, a escribir una literatura pueril, unívoca y simplificada».

*La mordaza* permaneció en cartel durante unas seis semanas, hasta el 24 de octubre del 54, y alcanzó un total de sesenta y cuatro representaciones<sup>10</sup>. Tras la representación número cincuenta, se rindió a Alfonso Sastre

---

<sup>10</sup> Información extraída de las bases de datos del Centro de Documentación Teatral. Agradezco a Lola Puebla que me la haya facilitado.

un caluroso homenaje en el Reina Victoria. Sin llegar a ser el gran éxito que había pronosticado buena parte de la crítica, el teatro mantuvo un nivel aceptable de espectadores durante el tiempo en que permaneció en cartel. A pesar de todo, más que el inicio de una carrera fulgurante y llena de estrenos para su autor, el estreno de *La mordaza* sería un destello sin continuidad en los años sucesivos, debido en gran parte a la actuación de la censura, que continuó prohibiendo muchas de sus obras.

No obstante, y por fortuna, en su caso no se cumplió la premisa según la cual el autor que no estrena con frecuencia no puede progresar como dramaturgo, y en los años sucesivos, a pesar de la censura, de las condiciones de la empresa teatral y de las muchas dificultades a las que tuvieron —y tienen— que hacer frente los autores dramáticos en este país, la escritura de Alfonso Sastre fue ganando en sentido del humor, en matices, en humanidad de sus personajes...; en definitiva, se fue haciendo más compleja, por utilizar su propia terminología. De modo que la censura nos privó a los españoles de su obra durante los años en que ésta era más necesaria, pero, al menos, no pudo coartar la libertad creadora de su autor ni impedir que nos llegara unas obras que hoy podemos encontrar con relativa facilidad en lo que a ediciones se refiere. También ahora, como en el pasado, que éstas se representen o no, depende de que la nueva sociedad española y sus nuevos gestores culturales sepan estar a la altura de las circunstancias, y sean capaces de reconocer a sus creadores y estar dispuestos a escucharles, sin interponer mordazas de ningún tipo, incluidas las económicas, que hoy han sustituido a las censorias.

En nuestros días, la lectura en clave de alegoría política de *La mordaza* puede resultarnos, ciertamente, lejana; sin embargo, su otra lectura más directa, la de una situación real de maltrato (físico y, sobre todo, psicológico) en el ámbito doméstico —extensible a otros ámbitos, sin necesidad de trascender al plano político— y la invitación a actuar ante tal situación nos sigue resultando más próxima de lo deseable. El ideal machista que propone Isaías según el cual las mujeres deben ser «honestas, limpias y obedientes», y la humillación a que somete a quienes le rodean no resultan del todo lejanos en la España de hoy; un lastre que, sin ser exclusivo de nuestro país ni de nuestro tiempo, no es ajeno al hecho de haber convivido durante cuarenta años con un sistema político que minó las bases de una convivencia civilizada e impuso una moral y unos comportamientos represivos y anacrónicos.

*LA MORDAZA*  
*(Drama en seis cuadros y un prólogo)*



Esta obra se estrenó en el teatro Reina Victoria, en Madrid, el 17 de septiembre de 1954.

*Personajes*

ANTONIA, la madre

ISAÍAS KRAPPO, el padre

LUIS, mujer de Juan

JUAN, hijo

ANDREA, criada

JANDRO, hijo

TEO, hijo

EL FORASTERO

EL COMISARIO ROCH

UN AGENTE



## CUADRO PRIMERO

*Habitación que sirve de cuarto de estar y comedor en una casa rural de grandes proporciones, de sombría y pesada arquitectura. Hay una gran lámpara encendida: una lámpara que no consigue iluminar todos los rincones de la habitación. Las ventanas están abiertas. La gran chimenea, apagada. Es una cálida noche de agosto. El viejo ISAÍAS KRAPPO preside la mesa en que la familia está cenando. ANTONIA, LUISA, JUAN y JANDRO terminan de cenar silenciosamente. ISAÍAS enciende su pipa. ANTONIA, que es una mujer muy vieja y semiciega, se remueve con inquietud y trata de espiar, entornando los ojos, el rostro del viejo.*

ANTONIA.— *(Con voz débil y temblorosa.)* No creo que ya tarde mucho.

Habrá tenido algo que hacer. *(ISAÍAS KRAPPO no dice nada.)* Encuentro al muchacho preocupado desde hace algún tiempo, como si tuviera disgustos por ahí. No sé qué pensar de él. *(El viejo guarda silencio.)* ¿Verdad, Isaías, que yo tengo razón? ¿No le notas tú...? Está como distraído. ¿Tú no lo has notado?

ISAÍAS.— ¿Por qué no ha venido a cenar a su hora? Eso es lo que quisiera saber. Eso es lo único que me preocupa en este momento.

ANTONIA.— Habrá tenido...

ISAÍAS.— Calla. Me repugna que todavía trates de disculparlo. Lo que hace con nosotros no tiene perdón. Estamos aquí todos reunidos a la mesa. Es un desprecio que hace a la familia. *(LUISA murmura algo, inclinada sobre su plato.)* ¿Dices algo, Luisa?

LUISA.— No... Es decir, pensaba que yo no me siento despreciada en lo más mínimo... porque Teo tarde esta noche.

ISAÍAS.— No eres precisamente tú, Luisa, la más indicada para decidir cuándo se nos desprecia o no. Eso es cosa mía. Y si lo que te molesta es mi modo de ser, podías haberte evitado el fastidio de sufrirme. Bastaba con que no hubieras entrado a formar parte de esta familia que, por lo visto, te desagrada tanto.

LUISA.— Yo me casé con Juan, y no tengo más familia que Juan. En mí, por si usted quiere saberlo, no manda nadie más que él.

JUAN.— (*En voz baja, nervioso.*) Cállate. Cállate ya.

ISAÍAS.— Si Juan fuera un hombre, no hablarías como hablas, Luisa. Están insultando a tu padre, Juan. ¿No te das cuenta? Si tú no eres capaz de sujetarla, algún día tendré que hacerlo yo.

LUISA.— ¿Qué quiere decir?

JUAN.— (*La coge por un brazo; entre dientes.*) ¿Te vas a callar de una vez?

LUISA.— (*Se suelta.*) Estate quieto. Me haces daño.

ISAÍAS.— Déjala. Está endemoniada. ¿No lo ves? Tiene cien gatos dentro del cuerpo. Es una pena que no tuvieras más ojo para elegir a tu mujer, Juan. El mundo está lleno de mujeres honestas, limpias y obedientes.

JUAN.— (*Con poca voz.*) Padre.

ISAÍAS.— ¿Qué quieres?

JUAN.— (*Con una voz humilde.*) No digas esas cosas de Luisa. Yo estoy contento de haberme casado con ella.

ISAÍAS.— No me extraña. (*Con una cierta dulzura irónica.*) Tú eres un muchacho de muy poco talento, Juan. De pequeño llegaste a preocuparnos a tu madre y a mí. Eras como un animalillo torpe. El médico nos dijo que la culpa de todo la tenían tus nervios. No tenías memoria y hablabas con dificultad... Te costaba trabajo... No sabes la tristeza que nos dio tener un hijo así, ¿verdad, Antonia? Nuestro primer hijo. Nos dio mucha tristeza.

JUAN.— (*Ha bajado la cabeza.*) No deberías contar esas cosas delante de todos, padre.

ISAÍAS.— ¿Por qué? Un hijo mío no tiene de qué avergonzarse. Si te hablo de esto es para que no te olvides nunca de lo que en esta casa se ha hecho por ti...; de que a fuerza de sacrificios y de preocupaciones hemos conseguido sacarte adelante y hacer de ti un hombre del que no se ría la



gente del pueblo. (*Transición.*) Es que... resulta muy doloroso ver que os olvidáis de todo lo que se ha hecho por vosotros y que os tiene sin cuidado herir a unos pobres viejos. Algunas veces pienso que hemos criado cuervos, Antonia..., que hemos criado unos seres extraños que acabarán sacándonos los ojos.

ANTONIA.— Vamos, qué cosas dices. ¿Cómo puedes pensar...? Nuestros hijos son buenos. Los chicos nos quieren y harían cualquier cosa por nosotros. Si de algo estoy contenta en la vida, es de haber tenido hijos. Me encuentro a gusto entre ellos. Y cuando se van, me doy cuenta de lo sola que estoy.

ISAÍAS.— Está bien, Antonia... Me gusta que sueñes... No puedes hacer otra cosa ya..., y hay que disculparte esas pequeñas debilidades... Pobre Antonia, ¿cómo has llegado a esto? Ni siquiera puedes vernos claramente... Te mueves entre sombras... No ves más que unos cuerpos que se mueven; eso es el mundo para ti..., unos cuerpos que se mueven a tu alrededor y que no eres capaz de distinguir..., que te inquietan cuando tiemblan porque no sabes lo que va a ocurrir y siempre te parece que va a ocurrir algo malo. Nos miras, tratas de mirarnos, para averiguar si estamos tristes o si ponemos mala cara... Escuchas, y cuando oyes alguna voz fuerte, te echas a temblar... Tienes miedo. ¿De qué, Antonia? No tienes que tener miedo entre nosotros.

ANTONIA.— Yo no tengo miedo, Isaías... Yo no tengo miedo. ¿Cómo voy a tener miedo si estoy con mis hijos? Solamente a veces, cuando tú te enfadas con algunos de los chicos, cuando tú te enfadas con razón, claro, yo no quisiera que te enfadaras tanto..., y me pongo nerviosa... Sí, tengo que confesártelo..., que me pongo nerviosa... No me gusta oír discutir...

ISAÍAS.— Y, sin embargo, es preciso que nos oigas, Antonia, y tú misma deberías ayudarme a educar a los hijos..., si todavía sirvieras para algo... Pero no puedo contar contigo para nada... desde hace tiempo... Es un poco triste mi situación rodeado de todos vosotros, débiles y enfermos. El más viejo tiene aún que daros lecciones de fuerza y de coraje... (*Añade, amargamente.*) Una pandilla de inservibles; eso es lo que le ha tocado en suerte al viejo Isaías Krappo para consuelo de sus últimos años... (*Sonríe irónicamente.*) Una pandilla por la que siento un gran amor, a pesar de todo... (*Vacía su pipa y se levanta. Va a la ventana.*)

Hace demasiado calor esta noche. Casi no se puede respirar. (LUISA se levanta y empieza a quitar la mesa. ANDREA, la criada, ha entrado silenciosamente. Entre LUISA y ANDREA recogen los cubiertos y el mantel. ISAÍAS se acerca a JANDRO, el menor de los hijos, y le da un pescozón cariñoso.) Vamos, Jandro, ¿qué te pasa? No has hablado nada en toda la noche. Estás muy serio.

JANDRO.— No me pasa nada, padre. Tengo mucho sueño. Esta tarde me he cansado mucho en el campo. Ha habido tanto trabajo...

ISAÍAS.— Eres muy joven y el trabajo resulta todavía muy fuerte para ti, pero tienes que ir acostumbrándote. Cuando seas mayor me lo agradecerás. Ahora ve a acostarte si quieres. (JANDRO se levanta.)

JANDRO.— (Bosteza.) Hasta mañana, padre. (Se vuelve a todos.) Hasta mañana. (Le contestan. JANDRO se va. ISAÍAS carga otra pipa.)

ISAÍAS.— ¿Qué te parece el chico, Antonia? Estoy contento con él. No es fuerte, pero tiene lo que a otros les falta. Tiene voluntad.

ANTONIA.— Jandro es un muchacho como hay que ser. (Suspira.) ¡Uf! No corre nada de aire esta noche. Estamos pasando un verano muy malo. No se acaba nunca. Me ahogo. Prefiero el invierno. Se está bien en la lumbre. Pero en verano..., es malo el verano. Es cuando se cometen los crímenes. Cuando los hombres sacan las navajas por nada y corre la sangre. Todos los crímenes ocurren en verano. La sangre de los hombres arde y no pueden pensar. El calor los ciega y no les importa matar a un hombre. Luego, en el invierno, cuando piensan en lo que hicieron, no lo comprenden. No se explican cómo pudieron hacerlo. Y es que ellos no tuvieron la culpa... Fue el calor que les ahogaba, que no les dejaba respirar. (LUISA y ANDREA han recogido el mantel y los cubiertos, y salen.)

ISAÍAS.— Cállate, Antonia. ¿Qué tonterías estás diciendo? ¿Qué delirios son éstos?

ANTONIA.— No son delirios. Es la verdad. Soy ya muy vieja, pero sé acordarme de las cosas. Era yo muy niña cuando dos mujeres del pueblo aparecieron muertas en su casa. Las habían matado a hachazos. Fue horrible. No se sabe quién lo hizo. No ha llegado a saberse nunca. Fue en agosto. Éramos ya novios cuando dos hombres riñeron en el pueblo y uno mató al otro. ¿No te acuerdas? Fue en verano. Habían nacido ya Juan y Teo, cuando Julia, la del herrero, ahogó a su niño. Y no tuvo la culpa ella.

Hacía calor. Y todos saben lo que ocurrió en el pueblo el último año de la guerra, las muertes que hubo y cómo se ensañaron los hombres unos contra otros.

ISAÍAS.— (*Sombrio.*) Aquel verano fue preciso hacer muchas cosas. No había otro remedio.

ANTONIA.— Yo pienso, humildemente lo pienso, que siempre hay otro remedio.

Todo antes que matar. Eso es lo que manda Nuestro Señor Jesucristo.

ISAÍAS.— Los que luchamos por el país durante la ocupación, los que fuimos capaces de ametrallar a los soldados extranjeros y a los traidores que los protegían, no nos ocupábamos de tu Señor Jesucristo. Teníamos otras cosas en qué pensar.

ANTONIA.— (*Niega con la cabeza.*) No, no, Isaías... En eso déjame decirte que te equivocas... Siempre hay que pensar en Nuestro Señor Jesucristo.

ISAÍAS.— (*Ríe.*) ¿Eso es todo lo que te enseñan en la iglesia?

ANTONIA.— Y rezamos. Yo rezo mucho por ti, Isaías, por la salvación de tu alma.

ISAÍAS.— (*Con una cara irónica.*) Te lo agradezco, Antonia. En serio te lo digo, te lo agradezco. (*Alguien hace ruido fuera. Es TEO, que llega. Entra vacilante.*)

TEO.— Me... Me he entretenido un poco con los amigos. Perdonadme.

ISAÍAS.— ¿De dónde vienes?

TEO.— Hemos estado... en la taberna. Hemos tomado unos vasos de vino. Hemos estado cantando. Yo quería venirme ya, pero me decían que me quedara. Me gastaban bromas. «¿Tienes miedo de que te riña tu padre?», me decían. Y yo me he quedado con ellos para que vieran... (*LUISA vuelve. Va junto a JUAN, que, inquieto, lía un cigarrillo, y le pasa una mano por el hombro. Observan la escena.*)

ISAÍAS.— Para que vieran ¿qué?

TEO.— Para que vieran que yo soy un hombre y que no me asusto por cualquier cosa. Así que me he quedado y hemos estado divirtiéndonos un poco. Pero yo estaba deseando venirme, padre.

ISAÍAS.— Estábamos todos sentados a la mesa; la familia reunida para la cena, como debe ser... Hasta te hemos esperado un poco... Queríamos estar todos juntos, como siempre... Sabes la importancia que tiene para nosotros esto... Lo sabes porque ésa es la educación que te he dado... Pero

tú, a esa ahora que es sagrada para nosotros, estabas en la taberna emborrachándote... Es triste.

TEO.— Padre, yo no quería ofenderos tanto.

ISAÍAS.— (*Sus ojos relampaguean.*) ¡Eso es lo malo! Que no querías ofendernos. ¡Eso es lo malo! Que hacéis las peores cosas sin querer. Si lo que hubieras querido es ofendernos y lo hubieras hecho por fastidiarnos, para que nos diéramos cuenta de tu desprecio, sería otra cosa... Esto sería una lucha y no una reprimenda paternal... Sabríamos a qué atenernos..., las cosas estarían claras... Pero estas situaciones son ridículas... Vete, vete a dormir. Déjame en paz. No quiero ni verte. Me da asco que seáis así.

TEO.— Hasta mañana.

ANTONIA.— Hasta mañana si Dios quiere, hijo mío. (*TEO sale.*)

ISAÍAS.— Juan, ayuda a tu madre..., acompáñala a la habitación...

ANTONIA.— Con este calor no creo que pueda dormir. Anoche no dormí nada.

ISAÍAS.— Le abres todas las ventanas, Juan.

ANTONIA.— Pero no entra nada de aire..., nada de aire... (*JUAN va acompañándola. Salen. Un silencio. ISAÍAS enciende su pipa.*)

ISAÍAS.— No deberías ser tan cruel conmigo, Luisa. Deberías respetarme más de lo que lo haces. Podríamos ser buenos amigos si tú quisieras.

LUISA.— Usted no me es simpático. No lo puedo remediar.

ISAÍAS.— Antes me has obligado a decirte delante de todos unas cosas poco agradables. He tenido que hacerlo para que ellos no sientan en mí ninguna debilidad. Estaría perdido. Pero tú sabes que no he tenido intención de ofenderte. Te lo he dicho para que ellos lo oigan; pero tú sabes que siento un gran afecto por ti.

LUISA.— No me interesa para nada su afecto.

ISAÍAS.— Eres dura conmigo..., eres muy cruel... ¿Qué te he hecho para que seas así?

LUISA.— No me ha hecho nada. No es preciso que me haga nada para que yo sienta por usted esta..., esta aversión... Le he dicho que no lo puedo remediar.

ISAÍAS.— Desde el principio, desde que Juan te trajo a la casa, he pretendido ser amigo tuyo... Pero tú me has rechazado siempre..., me pones mala cara, me huyes..., o te enfrentas conmigo delante de todos y me faltas al respeto... ¿Por qué eres así? No quieres decirlo, pero lo sé. ¿Te crees

que no lo sé? Te contaros cosas sobre mi antes de venir a la casa... Te previnieron contra mí... La mala gente... ¿Qué te dijeron?

LUISA.— Nada. Nadie me dijo nada.

ISAÍAS.— Estás mintiendo. Te dijeron que yo era un mal hombre..., que era un viejo de malas costumbres, ¿a que sí? (*Ríe.*) Que era un viejo que no se resignaba a serlo y que todavía trataba de procurarme diversiones. Te dirían que trataba de divertirme con chicas jóvenes..., que andaba detrás de las criadas y que no perdonaría ni a la mujer de mi hijo... ¿Te dijeron eso? Me conozco a la gente del pueblo... Me sé sus mañas y sus envidias de siempre... No me perdonan que esté fuerte y que tenga dinero..., el dinero que yo me he ganado con estos puños trabajando como una bestia. ¿Y qué más? ¿Qué más te han dicho? Que durante la guerra fui cruel y que hicimos barbaridades en los pueblos de la comarca... Que asaltamos trenes y pusimos bombas... Que matamos a mucha gente... ¿Y quién te ha dicho eso? Algún cobarde que se estaba en su casa mientras ocurrían todas esas cosas..., mientras los demás luchábamos por su libertad y por la dignidad que él no tenía.

LUIS.— Se equivoca. Nadie me ha hablado de usted antes de venir a esta casa.

ISAÍAS.— ¿Te crees que no sé lo que se dice en el pueblo de mí?

LUISA.— Yo nunca he hecho caso de lo que se dice en el pueblo. Yo hubiera podido llevarme bien con usted a pesar de las cosas que he podido oír en el pueblo..., de las cosas que he oído, aunque nadie me las haya dicho.

ISAÍAS.— Todos lo cuentan como si otro lo dijera. Me tienen miedo. Me atacan desde la oscuridad. Son una raza de reptiles blandos y pegajosos, una raza de cobardes.

LUISA.— Hay quienes hablan bien de usted. Hay quienes lo admiran.

ISAÍAS.— Los viejos compañeros de la resistencia, los de la partida; ya lo sé. Aquéllos fueron unos buenos días que ninguno podremos olvidar. (*LUISA hace un gesto de fatiga y de calor. Se desabrocha un botón de la blusa y se pasa la mano por la frente.*) Tienes mucho calor, ¿verdad?

LUISA.— Sí. Hace mucho calor. Si corriera un poco de viento... Pero así es insufrible.

ISAÍAS.— Esta casa sigue siendo un horno en el verano. No he conseguido nada rodeándola de árboles. Siento que tengas tanto calor, Luisa..., aun-

que te sienta bien... (*Se acerca a ella.*) Te sienta bien... este calor...

(*LUISA lo ve acercarse con repugnancia. Aparece JUAN en la puerta.*)

JUAN.— Si quieres, Luisa, podemos irnos a dormir. (*ISAÍAS se vuelve hacia su hijo.*)

ISAÍAS.— ¿Ya os vais?

LUISA.— (*Se levanta.*) Sí. Mañana hay que levantarse temprano. (*Va junto a JUAN.*)

JUAN.— Buenas noches, padre.

ISAÍAS.— Adiós, hijos. Buenas noches. (*LUISA y JUAN salen. ISAÍAS KRAPPO queda solo. Vuelve a tomar la pipa, risueño. La enciende. Va a un armarito y saca una botella de licor. Bebe. Canturrea una canción. Se desabrocha la camisa y se pasa un pañuelo por la cara. Sigue canturreando. Toma otra copa. Suenan unos golpes fuertes en la puerta de la calle. ISAÍAS los escucha extrañado. Vuelven a sonar los golpes.*) ¡Andrea! ¡Ve a abrir! (*Un silencio. Entra ANDREA.*)

ANDREA.— Es un señor que pregunta por usted.