

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS EN SU TIEMPO HISTÓRICO

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

Escrita en 1983 (entre el 2 de junio y el 6 de julio, según el *Diario de trabajo* publicado por su autor) y estrenada en 1991¹, *Los hombres y sus sombras* es una de las obras fundamentales del teatro de Sastre: en ella se *condensa* y articula dramáticamente el conflicto histórico contemporáneo. Respecto a su teatro, esta obra supone cambios sustanciales: una *suspensión* de la *tragedia compleja*, estética teatral que dominaba su obra para la escena desde 1962 y que retoma de nuevo al año siguiente con *Jenofa Juncal*, en beneficio de una *tragedia estructural*; significa una *amplificación intensiva* de la temática política en que trabaja durante esta época (ahora el tema son las sociedades del *capitalismo tardío* y no el conflicto vasco); rompe el modelo de *progresión dramática* al conformar un modelo estructural (por el que las escenas remiten unas a las otras y remiten a otras narraciones y personajes, reales o imaginarios, etc.); abandona la centralidad de un conflicto principal para *dispersarlo* en diferentes microconflictos que poseen una autonomía relativa y un determinación absoluta; confiere a su *fábula* un potencial anticipador acerca de nuestro futuro, del que carecían las otras obras; y habilita una interpretación de la vida cotidiana en nuestras sociedades, frente al carácter de reescritura que principalmente² posee su último teatro.

¹ Por la Unidad de Producción Alcores, el día 13 de Abril de 1991 en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés (Madrid). Fue publicada en 1988 por la Universidad de Murcia.

² «El ciudadano –dice Sastre– sería una sombra de su existencia en la computadora. Única instancia real, ésta, a los efectos de su vida y de su, entonces, ya inexistente libertad» (Sastre, 1991: 127).

Los hombres y sus sombras es, podríamos decir, un *fresco esférico*: desde que entramos en Eskorial, el centro de recogida de datos del Ministerio del Interior de un imaginario IV Reich con el que se inicia la obra; no deja en ningún momento de estar presente la amenaza del poder represor *en muchas otras formas* (en *forma* de conciencia: «el ministerio de nuestro interior» dirá Christa; en forma de tecnologías de dominación a través del control físico de la mente por medio de electrodos implantados en el cerebro: el laboratorio tecnológico del Dr. Jenseits; o en forma de sospecha y vigilancia en la casa-oficina del «hombre nuevo», inversión siniestra del ideal comunista). Metáfora del mundo, metáfora del panóptico, metáfora, en definitiva, de una sociedad en la que no podemos ver nunca el final, sus límites. Pero también (*fresco esférico*, decimos) desde que entramos en Eskorial advertimos que son seres humanos con contradicciones quienes están en disposición de subvertir el orden dominante, de emplear la mayor violencia contra esa violencia brutal y difusa del Estado capitalista.

Con todo, para entender *Los hombres y sus sombras*, su densidad dramática y su realismo (casi documental), se necesita entender la coyuntura histórica en la que se escribe, caracterizada, básicamente, por ser deudora del ciclo de luchas antisistémicas³ que abre 1968, en la que confluyen (y a veces divergen), además, los procesos de *liberación nacional* del llamado Tercer Mundo que tanto influyeron en Sastre (primeramente vía Jean Paul Sartre y sus artículos sobre Argelia, Lubumba y Fanon; después con Weiss y su «teatro Documento» sobre Vietnam y Angola; y finalmente vía la revolución cubana, que unificaba liberación nacional, luchas de clases y revolución socialista). Para Sastre, Euskadi supone un *locus* en donde ambas batallas tienen sentido. En una entrevista publicada en 1988 declara: «el patriotismo vasco de la izquierda consistió desde muy pronto en considerar a Euskal Herria como un marco autónomo de la lucha de clases [...]. Euskadi es un pueblo que se resiste aún a formar parte de la “basura entrópica”. Allí no se ha renunciado a la idea de la revolución socialista. Sigue viva y a mí me parece muy bien» (Vicente Mosquete, 27).

³ El historiador Immanuel Wallerstein define luchas antisistémicas como aquellos movimientos sociales que presuponen una perspectiva analítica, crítica y de acción sobre el sistema mundial del capitalismo histórico.

En 1970 Sastre sale definitivamente del Comité Central del Partido Comunista de España al oponerse a la propuesta del Pacto por la Libertad que lanza Santiago Carrillo en un pleno ampliado del Comité Central. A partir de aquí su posición coincide con las ideas que los grupos y partidos de la izquierda radical sostienen respecto a una *salida revolucionaria* de la dictadura. Frente a la opción *pactista* del PCE de reconciliación nacional, existían en España al menos dos organizaciones revolucionarias que habían optado por responder con la violencia política a la violencia de Estado de la dictadura franquista: ETA (Euskadi Ta Askatasuna), formada en 1959, que ha optado por la lucha armada en su III Asamblea (1964), si bien sus acciones no comienzan hasta 1968; y el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), salido del Partido Comunista de España (marxista-leninista). Tras la muerte de Franco en 1975 aparecerán numerosos grupos de *liberación nacional* que seguirán la estela de ETA, como las Fuerzas Armadas Guanches (FAG) en 1976, brazo armado del Movimiento por la Autoeliminación e Independencia del Archipiélago Canario (MPAIAC) o Terra Lliure, fundada en 1978, que lucha por la independencia del los Países Catalanes. También aparecen otros grupos que plantean su lucha en términos de clase, siguiendo al FRAP, como los GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre), fundado en 1975, el brazo armado del Partido Comunista de España Reconstituido, de ideología maoísta.

Es en este contexto político y social en el que Sastre comienza a escribir un teatro político *izquierdista*, que se inicia en 1971 con el guión de televisión (reescritura de su obra *En la red*) *Askatasuna*, producido y emitido en la televisión sueca, y que tendrá en el Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV) y en las acciones de ETA su argumento central (*Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria*, 1978; *Las guitarras de la vieja Izaskun*, 1979; *Aventura en Euskadi*, 1982, y *La columna infame*, 1986). Si bien otras obras también se sitúan en lo que podría definirse como un teatro acerca del conflicto vasco (*Jenofa Juncal*, *Demasiado tarde para Filoctetes*, etc.). Este teatro tiene una doble función: por una parte *invertir* la visión que la ideología dominante impone durante la transición respecto a los procesos revolucionarios, oponiéndose, al mismo tiempo, a los intentos de *nacionalización* por parte del Estado a través de formas de legitimación de tipo legal-racional burgués; y por otra tratar de afianzar una *razón política* para la lucha armada, mostrándola

como reacción a la violencia represiva del Estado: a la tortura, a los asesinatos, etc.⁴ Un simple vistazo a los datos que ofrece José Manuel Mata nos permiten un acercamiento más real al conflicto que se produce durante la transición y que llega hasta nuestros días: entre 1978 y 1988 la represión del Estado produce 1.245 víctimas y 11.759 detenidos; las acciones de ETA, 528 muertos y 52 secuestrados (Mata, 32-36). Por otra parte la conflictividad social durante esos mismos años resulta significativa. Por poner un solo ejemplo, de 1.568 huelgas en 1976 se pasa en 1983 a 2.174 (Soto, 374). *Los hombres y sus sombras* hace funcionar todos estos datos *internacionalizándolos*, considerándolos en el marco de una sociedad global (en la Alemania de un IV Reich futuro), pues en 1983, cuando se escribe la obra, la transición ya se ha cerrado en falso.

Se entiende así que en 1972 Sastre haga decir al personaje central de su *El camarada oscuro*, Ruperto Solanas: «¡Y lo que digo y repito es que el Partido tiene que empezar a preparar desde ya, técnica y políticamente, su organización militar! ¡Ah! ¿Quién lo dice? ¡Lo dice un militante oscuro, un don nadie como yo! ¡Pero lo dice! ¿Quién oye al camarada sencillo? ¿Quién oye al simple camarada? ¡Repito: organización militar! ¡Echar por la borda toda esa basura de la reconciliación nacional! [...] Las masas necesitan una vanguardia política, sí...: pero también una organización militar de vanguardia. ¡Y sin ella no iremos a ninguna parte! La violencia es un momento –¡un momento fatal!– de la lucha que lleva a la conquista del poder político por las fuerzas revolucionarias... [...] ¡Y cómo no se nos cae la cara de vergüenza, camaradas! ¡Cómo, mirando a Vietnam, no se nos cae a todos la cara de vergüenza!» (Sastre, 1990, 139).

A las obras de teatro se sumará buena parte de la producción poética y narrativa en la que se describe y condensa la experiencia personal de marginación y angustia pasada en esos años: meses en prisión para Sastre y casi tres años para Eva Forest (su compañera) como resultado de sus contactos con miembros del MLNV y sus actividades radicales en el Comité de Solidaridad. Los personajes agónicos, los subversivos, de *Los hombres y sus*

⁴ En esta línea son importantes los trabajos de Eva Forest: *Información número 179*, Donostia, Hordago, 1979; *Diarios y cartas desde la cárcel*, Hondarribia, Hiru, 1995; Gestoras Pro-Amnistía: *Dispersión*, Hondarribia, Hiru, 1993; Koldo San Sebastián: *Euskadi, dos años de impaciencia*, Pamplona, Euskal Bidea, 1978, y Alfonso Sastre: *Escrito en Euskadi*, Madrid, Revolución, 1982.

sombras reproducen de forma realista (como antes otras obras lo hacen de forma «espectral») estas experiencias en forma de dilemas personales (el «ser o no ser» hamletiano se ha transformado en «avisar o no avisar» a un subversivo de que está siendo investigado), miedos (el de Hemón, por compartir el destino trágico de Antígona) y horrores (a la tortura, a la miseria, a la violencia) que una posición de resistencia al sistema, de subversión del orden, lleva aparejados. El cambio de perspectiva de la obra (verlo desde el lado de los subversivos) no hace sino confirmar las tesis de Jesús Ibáñez acerca de quién establece la verdad y la ley moral: aquel que ha vencido. El que en *Los hombres y sus sombras* comprendamos a los subversivos *por sus propias palabras* (las que dirige Antígona a Hemón en el tiempo dramático –así llama Sastre a las cinco piezas que conforman esta obra– *Antígona 84*; las que dirige Beny a Laura en *Romeo y Julieta*, etc.) coloca al espectador, al lector, de alguna manera ante una *aporía*. Esa *aporía* ha sido definida por Lyotard como *diferencia*: «una diferencia es un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones. Que una de las argumentaciones sea legítima no implica que la otra no lo sea. Sin embargo, si se aplica la misma regla de juego a ambas para allanar la diferencia como si ésta fuera un litigio, se infiere una sinrazón a una de ellas por lo menos y a las dos si ninguna de ellas admite esa regla» (Lyotard, 9).

El teatro político de Sastre escrito con esta orientación busca no solamente una escritura, sino materializar un proyecto común entre todas las organizaciones de la izquierda radical. Su manifiesto fue publicado en 1977 en la revista teatral *Pipirijaina*: «Por un Teatro Unitario de la Revolución Socialista» (ACUSA fue una idea anterior, proyectada con Vicente Sáez de la Peña), y en el mismo, Sastre señala varias cosas importantes: que la democracia que se vive tras la muerte de Franco es «una dictadura enmascarada de la burguesía»; que hay que hacer de la libertad conquistada tras una prolongada lucha «un espacio utilizable, usable, transitable para la revolución socialista» (Sastre, 1984, 195-196). Sin embargo, en los años 80 se produce lo que de manera clara y sintética ha señalado Alfonso Ortí: «con la estrategia del *consenso* se trataba también de tranquilizar y garantizar a las clases dominantes que la democratización –necesaria o conveniente para la propia reproducción ampliada del sistema de poder burgués– no iría más allá de ciertos límites formales, sin poner en cuestión la vigente “jerarquía social”,

nacida, por cierto, no de ninguna mágica e «invencible naturaleza de las cosas», sino de una bien conocida y victoriosa guerra civil contrarrevolucionaria. Por lo que una vez más, la astucia (antipopular) de la razón burguesa conseguía mixtificar la noción de «democracia» (esto es, la apertura de una dinámica real y progresista hacia el fortalecimiento de estructuras de poder populares más igualitarias y solidarias), identificándola simple y reductivamente con el «liberalismo» (es decir, con las reglas de juego formales, que sin duda garantizan genéricamente el estatuto de la deseable *autonomía política individual*, pero que absolutizadas y abandonadas a sí mismas actúan –desde un punto de vista específico– como factores de estratificación que favorecen la más fluida y armónica circulación económica y política de las élites burguesas). Paralelamente, en términos políticos, semejante mixtificación ideológica suponía un acotamiento y redistribución interna del poder entre las propias élites burguesas, gracias precisamente a una calculada y paulatina *desmovilización y bloqueo de todos los movimientos populares de base de las clases y grupos subordinados y oprimidos en las áreas focales y locales concretas* (la fábrica, el barrio, la escuela, etc.) de resistencia a la dominación burguesa y al poder del capital» (Ortí: 15). Larga cita que, sin embargo, nos lleva a entender el cambio de *objeto* que intenta Sastre con la escritura de *Los hombres y sus sombras*.

Se puede decir que *Los hombres y sus sombras* supone, por ello, el único ejemplo de obra del TURS en tanto que su argumento, sus *razones políticas*, *interpelan* por igual a un miembro de ETA, a un militante de izquierda, o a cualquiera persona que trate de actuar contra la barbarie de las sociedades occidentales, puesto que ha fundido en el *objeto dramático* la específica lucha por la independencia y por la revolución socialista en Euskadi, con el control en las sociedades del capitalismo tardío. Sastre consigue producir un texto que contiene ambos *registros* ideológicos: el nacional y el internacional; la lucha de liberación nacional y la lucha de clases⁵. *Los hombres y sus sombras* nos sitúa en medio de un estado policial en el que a la

⁵ En todo caso, Sastre no pasa por alto que si bien «las acciones de ETA producían un efecto catalítico: movilizaban en tensión e intensidad crecientes a todas las minorías oprimidas en su lucha por la liberación –y no sólo en Euskadi–. A medida en que nos adentramos en la vía de transición a la democracia, las acciones de ETA, o bien producen un efecto todo lo más catártico (compensación imaginaria de la paralización real) [...], o bien producen un efecto anticatalítico» (Ibáñez, 497).

par que se ha desarrollado la tecnología en el ámbito laboral (y ha producido las reconversiones industriales), también se ha desarrollado en el ámbito de la seguridad del Estado. Sastre acumula datos históricos y experiencias, y los desgrena en diferentes tiempos dramáticos. Esta *fusión* de conflictos es lo que hace que esta obra se convierta en una tragedia contemporánea en tanto que homologa la llamada Ley Antiterrorista de 1980 y el Plan policial «Zona Especial Norte» de esa misma época con la Ley Patriótica aprobada en EE.UU. en 2001 tras los atentados del 11-S; o con la Decisión Marco del Consejo de la Unión Europea de Seguridad en 2002; o con la Ley de Prevención del Terrorismo en Jamaica en 2004 o con la Ley Antiterrorista elaborada por el gobierno de Blair en 2005.

Los hombres y sus sombras se ha convertido prácticamente en la única obra del teatro español en la que lo imaginario y la realidad contemporánea forman las dos caras del mismo papel. Grandes personajes que encarnan la sombra de los grandes mitos del terror, mientras los subversivos son duplicados por su sombra informática transformando el famoso mito. Una sociedad futura que invierte las utopías socialistas. Un Tercer mundo que crece y resiste dentro del Primer mundo. Un Estado policía que se ha transferido ideológicamente y ahora está en nuestro interior. Lo *siniestro* sustancia la vida en la sociedad de este IV Reich.

Obras citadas:

- Álvaro SOTO y Javier TUSSELL (eds.), *Historia de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Jesús IBAÑEZ, *A contracorriente*, Madrid, Fundamentos, 1997
- Jean François LYOTARD, *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- José Manuel MATA LÓPEZ, *El nacionalismo vasco radical*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.
- Alfonso ORTÍ, «Transición postfranquista a la Monarquía parlamentaria y relaciones de clase: del desencanto programado a la socialtecnocracia transnacional», en *Política y Sociedad*, nº 2 (1989), Madrid, pp. 7-19.
- Alfonso SASTRE y Francisco CAUDET, *Crónica de una marginación*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.
- *El camarada oscuro/Tierra roja*, Donostia, Gakoa, 1990.
- José Luis VICENTE MOSQUETE, «Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi», en *Cuadernos El Público*, nº 38, diciembre de 1988.

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS
(Terrores y miserias del IV Reich)

PERSONAJES DE CADA TIEMPO DRAMÁTICO

I Eskorial

HANS MAGNUS, funcionario de Eskorial, un organismo del Ministerio del Interior.

CHRISTA, una funcionaria del mismo organismo.

MARGARETE, hermana de Hans Magnus.

PETER SCHILLER, un capo del organismo policial antes citado.

II Romeo y Julieta

LAURA.

BENY, un árabe, su marido.

DOCTORA KIRSCHOFF, una jefa de personal de una gran empresa de imagen.

UN POLICÍA de uniforme (no habla).

III Un hombre nuevo

HANS MAGNUS, a quien ya conocemos.

KARL, un amigo suyo.

JUTTA, mujer de Hans Magnus.

IV Antígona 84

ANTÍGONA.

HEMÓN, su amigo.

TRES POLICÍAS de uniforme.

CREONTE, responsable de la Seguridad en Hamburgo (por ejemplo).

DOS FUNCIONARIOS (no hablan).

UN FUNCIONARIO (no habla).

V El fantástico Doctor Jenseits der Berge

DOCTOR JENSEITS, director general de Eskorial.

BÁRBARA, una periodista.

CUATRO ENCAPUCHADOS.

WERNER, un funcionario.

La actriz que hará Margarete en «Eskorial» –por ejemplo– va ahora vestida de noche, un poco a lo «mujer fatal», tipo Marlene Dietrich, y canta ante un micrófono lo que habrá de ser el tema de la obra en los entrecuadros, y que al final se oirá a toda orquesta y a gran volumen durante los saludos. Esta canción se titula como la obra: *Los hombres y sus sombras*.

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS

Balada

La ciudad de los hombres tiene un doble de sombras.
Amor mío, me abrazas, y observan nuestras sombras.
En siniestras pantallas miran nuestra siluetas
abrazarse en las sombras de nuestros dormitorios.
Tengo miedo, amor mío, de acercarme a tu lado.
Nuestros pasos se siguen sin tregua, y las memorias
eléctricas recogen nuestro amor y lo matan.
Nuestras sombras al cabo viven mientras nosotros
morimos en la angustia de ser apenas sombras.
Pero ven, amor mío; no huyamos, encontrémonos.
¡Seamos luces nosotros que maten nuestras sombras!
A cámaras ocultas hagamos gestos lúbricos
para que se revuelquen los agentes secretos.

Hagámosles mil muecas, finjamos hacer bombas,
o hagámoslas, quién sabe, si sigue la condena.
Pero ven, amor mío, porque hoy estoy muy triste
entre las grandes sombras oscuras de esta noche...

*(Se va haciendo el oscuro, y al poco va viniendo la luz
para el comienzo de «Eskorial».)*

I. ESKORIAL

Eskorial es el Centro o Zentrum de recepción de datos, y de análisis y computación de esa información social. Depende del Ministro del Interior del IV Reich. Está situado en una rara campiña no demasiado lejana al barrio de Hamburgo Altona, por decir cualquier cosa al respecto. En realidad es un lugar X en la geografía de la democracia fuerte en Europa. Para su estilo hay que olvidarse del Gabinete del Doctor Caligari y quizás rondar por la ficción de Carpek en R.U.R.: pocas líneas muy bien dibujadas. Luz plana. Ningún espacio para la sombra. Los aparatos pueden parecerse a frigoríficos o a cualquier otro objeto de confort doméstico.

CHRISTA, una funcionaria, está trabajando frente a un aparato. Entra HANS MAGNUS: es un funcionario de baja estatura, un tanto chaplinesco. Hace gestos a CHRISTA, pero ella no comprende por qué no habla; así que lo interpela en voz quizás muy alta:

CHRISTA.— ¿Pero qué te pasa? ¿Qué quieres? (Las palabras le suenan como un tiro a HANS MAGNUS, que hace un gesto crispado de que guarde silencio, de que espere un momento; y saca una pizarrita del bolsillo. Se sitúa en un ángulo determinado fuera del alcance de una cámara de TV y escribe algo en la pizarra. Vemos la pizarra en primer plano: allí hay escrita, con letra un tanto temblorosa, la siguiente frase: «TENGO UN PROBLEMA». CHRISTA borra lo escrito, con un pañuelo y escribe: «¿Y A MÍ QUÉ ME CUENTAS?». Por este sistema sigue el diálogo en los siguientes términos:)

HANS.— TÚ ERES MI ÚNICA AMIGA EN ESKORIAL.

CHRISTA.— PUES SOMOS MÁS DE MIL QUINIENTOS FUNCIONARIOS.

HANS.— YO SÓLO TENGO CONFIANZA EN TI.

CHRISTA.— *(Escribe con fastidio.)* ESTÁ BIEN. DIME LO QUE QUIERAS.

HANS.— AQUÍ NO. *(Hace un gesto de que las paredes oyen.)*

CHRISTA.— ¿TAN GRAVE ES?

HANS.— A LA SALIDA EN EL BAR DE MÜLLER.

CHRISTA.— De acuerdo.

(HANS MAGNUS borra lo escrito en la pizarra y sale. CHRISTA continúa trabajando. Se va haciendo el oscuro y enseguida se hace luz sobre una barra de bar en la que HANS MAGNUS espera bebiendo un refresco. Al poco entra CHRISTA, que mira furtivamente a su alrededor, como si no le agradara que alguien se diera cuenta de su cita con HANS MAGNUS.)

HANS.— Gracias por haber venido.

CHRISTA.— ¿Estás loco o qué?

HANS.— ¿Por qué lo dices?

CHRISTA.— Tanto misterio.

HANS.— Mujer, yo no quería hablar por el problema de los micrófonos. Sabes que toda esa área especial está... especialmente controlada.

CHRISTA.— Cualquier observador habría pensado que tenemos algún secreto o no sé qué. Te has comportado de la manera más sospechosa posible.
(HANS ríe.)

HANS.— Puede que tengas razón. Me he comportado como un idiota; pero es que acababa de sufrir una gran impresión y estaba asustado. Tenía que hablar con alguien.

CHRISTA.— Hans, yo no me siento muy segura en el empleo; tengo que andarme con cuidado. Es fundamental para la hija de un comunista, sobre todo si trabaja en un alto departamento del Ministerio del Interior. Cualquiera que no fuera un idiota lo comprendería muy bien.

HANS.— Gracias por lo de idiota.

CHRISTA.— ¡Ay, Hans, perdóname! No he debido expresarme así, pero tú mismo te lo has llamado hace un momento.

HANS.— La hija de un comunista... ¿Eso qué tiene que ver? Pasaste por todas las pruebas necesarias, y sobre tu padre dijiste todo lo que tenías que decir.

CHRISTA.— *(Un poco turbada.)* No me recuerdes eso, por favor.

HANS.— No hiciste más que lo que tenías que hacer. Además, tu padre tampoco se había portado demasiado bien contigo. Hay una historia de abandono, de desamparo..., incluso después de que él saliera de la cárcel.

CHRISTA.— *(Con amargo rencor.)* Es verdad, pero aun así, a veces he pensado en cosas. Y a veces... no me siento muy bien, ésa es la verdad. Sobre todo de noche. Las pesadillas, a veces..., a veces es terrible.

HANS.— Te atormentas siempre con lo mismo. Antes o después hubieran descubierto las relaciones de tu padre.

CHRISTA.— Ya lo sé, ya lo sé.

HANS.— No quieras plantear tu vida como una especie de tragedia griega, con muerte del padre y todo eso..., el revés del complejo de Electra y otras tonterías del psicoanálisis... Bah, bah, bah... Hay, bueno, cómo decirlo, instancias superiores..., y la defensa de la democracia es una de ellas, ¿no es así? Precisamente todo esto... *(Se calla de pronto y parece sombrío.)*

CHRISTA.— ¿Qué te pasa ahora?

HANS.— Bueno, es que precisamente todo esto tiene algo que ver con el problema de que te quería hablar.

CHRISTA.— *(Sonríe ahora, queriendo desdramatizar la situación. Finge la voz de HANS.)* «Tengo un problema.»

HANS.— Pues es verdad. Tengo un problema.

CHRISTA.— *(Reproduce, bromeando, el diálogo que ha mantenido a través de la pizarra.)* «¿Y a mí qué me cuentas?»

HANS.— *(Aceptando de mala gana el juego, desmayadamente.)* «Tú eres mi única amiga en Eskorial.»

CHRISTA.— *(Ríe abiertamente.)* «Pues somos más de mil quinientos funcionarios», alguno más o menos.

HANS.— *(Serio ahora.)* «Yo sólo tengo confianza en ti.»

CHRISTA.— *(Con simpatía, en contraste con el mal humor con que escribió esta frase en la pizarra.)* «Está bien. Dime lo que quieras.»

HANS.— «Aquí no.» *(Ahora se ríe un poco como entrando en el juego.)*

CHRISTA.— «¿Tan grave es?»

HANS.— «A la salida, en el bar de Müller.»

CHRISTA.— «De acuerdo» (*Risueña espera que HANS MAGNUS le cuente su problema. Hay una pausa.*) «La escena en el bar de Müller. El personaje Hans Magnus tiene la palabra.»

HANS.— (*Por fin, con mucho esfuerzo.*) Resulta que... (*Ha dicho esto con voz tan grave y dramática, que él mismo se sorprende, de manera que resulta involuntariamente cómico. Los dos se ríen ahora del modo más imprudente y jovial, como en una autocrítica que los liberara, al menos momentáneamente, de unos infundados terrores. Pero además es que CHRISTA imita ahora con voz decididamente cavernosa:*)

CHRISTA.— «Resulta que...»

HANS.— (*Ríe ahora francamente y, sin más, hace un gesto al invisible Müller, el patrón.*) Señor Müller, sírvanos alguna bebida ligeramente alcohólica.

CHRISTA.— O no tan ligeramente alcohólica, señor Müller.

HANS.— Está bien. ¿Pues dos cervezas fuertes?

CHRISTA.— Pues dos cervezas fuertes. (*Las manos de Müller introducen las dos cervezas en la zona iluminada. Ellos se han callado ante la proximidad del cervecero; pero ahora ya continúan su conversación, de modo relativamente animado.*)

HANS.— Imagínate, Christa, lo que acaba de ocurrirme. Ha sido esta mañana y cuando yo estaba tan tranquilo. Además, me siento bastante bien desde hace algún tiempo. No, es demasiado grave para poder hablar de ellos tranquilamente.

CHRISTA.— Desembucha, hombre, desembucha.

HANS.— ¿Quién te ha enseñado a hablar tan groseramente?

CHRISTA.— No me acuerdo; pero desembucha, hombre, desembucha.

HANS.— (*Después de un silencio en el que toma un buchito de cerveza.*) Se trata de Margarete.

CHRISTA.— ¿De tu hermana?

HANS.— Sí.

CHRISTA.— ¿Qué le pasa a tu hermana?

HANS.— Todavía nada, que yo sepa. Pero ha sido terrible, terrible, para mí saberlo.

CHRISTA.— (*Con ligera ironía.*) Lo cual quiere decir, según mis deducciones, que a estas horas sabes sobre tu hermana algo que hace unas horas no sabías. ¿Voy bien, Hans Magnus?

HANS.— (*Abrumado.*) Vas bien, vas bien.

CHRISTA.— ¿Y eso es todo?

HANS.— Espera. (*Un silencio penoso.*) Ha sido por casualidad; yo no tenía que haberme enterado..., como miembro del engranaje «humano», ¿no se dice así?, del aparato de información, computación, análisis... ¿Me expreso correctamente? En realidad me muevo en el «sector antiguo», ¿no es verdad? Hemeroteca, biblioteca, materiales, o mejor, niveles, inasequibles por ahora a las computadoras. (*Ahora parece obsesionado con su trabajo.* CHRISTA hace un leve gesto de interrumpirlo, pero en seguida desiste y le deja hablar. Efectivamente HANS MAGNUS continúa reproduciendo, al parecer, el esquema de su situación dentro del aparato de Eskorial:.) El matiz, el estilo de una frase..., formas no computables y que procuran informaciones sobre las personas que las máquinas no saben todavía leer... y que pueden acreditar su simpatía más secreta por las bandas terroristas... La lectura de una obra de ficción situada en un país exótico o en el pasado histórico y donde sin embargo se halla la clave de una crítica solapada a nuestro sistema democrático... Apasionante, fascinante, ¿no?, o sea..., como la emoción de un cazador apostado en un puesto secreto... vigilando un campo en el que de pronto aparece la sombra, todavía imprecisa, de una fiera salvaje..., de un subversivo. Es... ¡Oh!, es demasiado fascinante... una cosa así. (CHRISTA hace un ademán interrogante, benévolo.) Sí, ya sé, ya sé. Era para decirte que no he sido yo el descubridor... El dato ha aparecido en pantalla, en la oficina Dos ZEN Rote Erde. (*Con voz casi patética, un poco ridícula, como si fuera a llorar.*) Se trata de Margarete, sí.

CHRISTA.— ¿Qué tiene la pobre Margarete? Para empezar, ¿es seguro que se trata de ella?

HANS.— (*Como desesperado, se retuerce las manos.*) Es seguro, sí.

CHRISTA.— ¿Dónde ha aparecido? ¿En control de sombras?

HANS.— Te estoy diciendo que no. En *imágenes-curriculum*. Control de sombras me hubiera preocupado, pero no hasta el extremo de...

CHRISTA.— (*Sisea o algo así, como evaluando la gravedad de la situación.*) ¿Ahí está ya la cosa? ¿Y tú no habías barruntado algo?