Luis Riaza

Teatro escogido

Edición no venal, septiembre 2006

© Luis Riaza
© De los estudios e introducciones: sus autores
© AAT para esta edición

Diseño Portada: Martín Moreno y Pizarro
Edita: Asociación de Autores de Teatro

Depósito Legal: GU: 339/2006

Índice

Presentación por Jesús Campos García 5

Introducción de Pedro Ruiz Pérez 15

Bibliografía de Pedro Ruiz Pérez 47

Dedicatoria 59

El desván de los machos y el sótano de las hembras 61
Introducción de Alberto Castilla 63
Texto de la obra 69

Retrato de dama con perrito 133
Introducción de Carole Egger 135
Texto de la obra 143

Medea es un buen chico 191
Introducción de Óscar Cornago 193
Texto de la obra 201

Antígona... ¡cerda! 243
Introducción de Domingo Miras 245
Texto de la obra 253

La emperatriz de los helados 277
Introducción de Diana de Paco Serrano 279
Texto de la obra 285

La noche de los cerdos 331
Introducción de M.ª Ángeles Grande 333
Texto de la obra 341

El fuego de los dioses 431
Introducción de Manuel Pérez 433
Texto de la obra 441

Presentación

Hace falta valor, en un medio teatral como el que nos gastamos, para poner en pie una poética tan intricada como la que Luis Riaza viene manteniendo desde los tiempos de la dictadura. Tiempos ásperos que, aunque luego amainaron, no por eso dejaron de ser, para ciertos autores, igualmente inhóspitos.

La circunstancia de haber participado en la coproducción de su obra *Medea es un buen chico* cuando dirigía los Teatros de Círculo me permitió vivir de cerca la experiencia de ver en escena uno de sus textos más emblemáticos. Y no se entiende –o se entiende demasiado– cómo propuestas tan valiosas como las suyas no tienen una mayor presencia en nuestros escenarios. Claro que, visto el panorama, cabe preguntarse qué lugar puede corresponderle en la oferta de nuestra cartelera a un teatro tan radicalmente distinto como el suyo. ¿Y en las «redes» de la corrección política? No digamos ya, en el marco de la producción institucional.

Vendrán tiempos mejores, necesariamente, pero hasta entonces, valga este volumen, en el que se recogen algunos de sus mejores textos, para que sea el lector el que, sin limitaciones presupuestarias, corrección política ni orientaciones del gusto, pueda poner en la escena de su imaginación tan insólita propuesta.

Jesús Campos García
Presidente de la Asociación de Autores de Teatro

INTRODUCCIÓN

Pedro Ruiz Pérez

La escritura de Luis Riaza y las exequias del teatro

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

Como tantas otras cosas, la escritura teatral de Luis Riaza comienza a aflorar a mediados de los años sesenta. Como funcionario de Correos, el autor combinaba la rutina del trabajo burocrático y los espacios abiertos por sus continuos viajes. Como apasionado montañero, conocía la virtud de la perseverancia y la ambición por coronar la cima más alta. Su teatro no se sustraería a estas experiencias vitales, y muchos de sus rasgos engarzan directamente con estas raíces, ya sea en concretos motivos argumentales (piénsese, por ejemplo, en el espacio dramático de *El palacio de los monos,* directamente inspirado en el Palacio de Comunicaciones en la madrileña plaza de Cibeles), ya sea en la constante temática de una imposible búsqueda de la liberación, ya sea, en fin, en su continua voluntad de salir de los caminos trillados.

Tampoco es ajena esta escritura dramática a unas vivencias de carácter colectivo, entre ellas los avatares políticos de una España en pos de la modernidad y la poco feliz trayectoria de un «nuevo teatro español» que pasó de las más brillantes promesas a la más triste de las disoluciones. Las cuatro décadas de producción teatral de Luis Riaza son las mismas que contemplan, en el plano político, la transformación de la dictadura franquista en una monarquía parlamentaria, que completa el abandono de la autarquía por la integración en el espacio europeo de democracias liberales. Se trata del mismo período en que el panorama teatral español vive la paradoja de la práctica desaparición de una intensa actividad creativa en torno a los textos contemporáneos mientras se multiplican salas y subvenciones en un ambiente de libertad política. Podría tratarse de una coincidencia casual, pero no lo es, a

mi juicio: hay una estrecha relación entre estos dos hechos, y entre ellos y la escritura teatral de Riaza, condicionada por ella y concebida como respuesta a un horizonte que constituye una de sus referencias. Mientras se diluyen las aventuras políticas obligadas por un ambiente de clara opresión, se difuminan también los tanteos experimentales en busca de nuevos lenguajes para la escena. Al tiempo que programadores, público y autores perdían interés por establecer una relación directa entre el teatro y la realidad inmediata, se impone la evasión en piezas clásicas, montajes importados o, más recientemente, musicales descafeinados, pero todo ello de brillante producción; a la par, los gustos y los productos resultantes se acomodaban a los códigos más consagrados por el éxito, a la facilidad de lo reconocido, a la imitación realista más plana o a la convención más desaforada, como en un voluntario intento de renunciar a la creación de nuevos mecanismos de significación y, en fondo, a la reflexión sobre el funcionamiento mismo de dichos mecanismos. Mientras se liquida de este modo la herencia más fecunda de las vanguardias, la persistente escritura riacesca se erige en su singularidad como una verdadera isla en un panorama muerto continuamente denunciado en su actitud y el contenido de sus piezas.

Tiempos de cambio: el teatro en España desde el tardofranquismo

Convertido, como ocurriera con la poesía y otras manifestaciones artísticas, en necesaria arma de combate contra la dictadura franquista, el teatro de los años cincuenta y sesenta asume en general la renuncia a la vanguardia estética en beneficio de una vanguardia política. La manifestación más evidente es el fuerte apego a una referencialidad directa, esto es, el vínculo con una realidad muy inmediata. Por más que la presencia de la opresiva realidad del entorno inmediato tuviera que recurrir a una variada serie de mecanismos de oblicuidad, éstos eran en muchos casos meros procedimientos de cifra y encubrimiento obligados por la censura, desembocantes en la instauración de un código tan plano como el del teatro burgués al que pretendía oponerse, pero de cuya naturaleza participaba en dosis muy elevadas. Las estrategias pragmáticas desarrolladas para sortear los límites de la censura (ya fuera con actitud posibilista o imposibilista, ya fuera en clave realista, histórica o alegórica) sólo devinieron en el establecimiento de una compli-

cidad particular a partir de una convención previa, más sostenida en afinidades políticas de carácter negativo («la oposición») que en una experiencia estética renovada y renovadora; desde el punto de vista literario y dramático, con escasas y honrosas excepciones, se trataba de una teatralidad exenta de riesgo, a partir de la coincidencia de intencionalidad y expectativas.

Con la muerte del dictador se apunta la posibilidad de una nueva etapa política. Por fin parece que van a abrirse las ventanas de unos escenarios ahogados por la censura, y que un teatro verdaderamente nuevo va a llegar a un público deseoso de novedades. Sin embargo, nada de esto ocurre. El teatro de resistencia había permanecido por voluntad y, sobre todo, por su propia naturaleza, alejado del mercado, como transacción abierta entre la exigencia, la necesidad o el gusto del público y la oferta del creador; la naturaleza misma de los circuitos marginales en que se movía era la condición y la prueba de su ausencia de confrontación. Con el final de la dictadura y, sobre todo, con el desarrollo del «Estado de las autonomías» y la instauración del «modelo cultural» del PSOE tras su triunfo en 1982, este teatro se ve en la tesitura de saltar directamente casi desde la clandestinidad a los escenarios institucionales. Éstos proliferan, en franca distorsión de los mecanismos del mercado, sostenidos y encastillados en la distribución de productos exclusivamente comerciales, de escaso valor estético y de nula aportación a una teatralidad revitalizada. Los niveles de producción impuestos por los generosos presupuestos públicos distorsionan las relaciones con la empresa privada y la adecuada ordenación de sus espacios, y acaban convirtiéndose en insostenibles, sobre todo si no se compensan con unos resultados de prestigio, que vendrán más de fórmulas y autores consagrados (los clásicos) que de apuestas serias por las formas más renovadoras, alejadas por lo mismo del público general. Cuando aparecen estos textos, en la periferia del espacio institucional (recuérdese la existencia un tanto paradójica del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), ni siquiera encuentran su público anterior, decantado ahora por la instalación en la normalidad o, en su caso, los cauces formales de intervención política, a cuya ausencia el teatro de resistencia ofrecía una alternativa, ahora innecesaria.

Como ocurriera en la poesía y la narrativa, las nuevas directrices de política cultural en los ochenta hacen una decidida y hegemonista apuesta por la «normalización», traducida en unos modelos estilísticos de «línea clara», marcados por la tonalidad realista, la factura clásica y una vuelta de la

mirada a los modelos decimonónicos. Salvando las distancia, este hilo engarza las obras paradigmáticas de Luis García Montero, Antonio Muñoz Molina y José Luis Alonso de Santos[1]. Su ascendente trayectoria a lo largo de la década supuso, sin duda, un momento de ilusorio apogeo, pero en el ámbito de la escena resultó un espejismo, flor de un día, que sirvió, además, de consagración del modelo dramatúrgico impuesto en el discurso comercial y la definitiva postergación de los autores procedentes de la «década prodigiosa» y, lo que es peor, de sus ya imposibles herederos directos, creadores de una dramaturgia verdaderamente renovada en un espacio de libertad. El reconocimiento del cine como lenguaje de época y la definitiva conquista del espacio de ocio por la imagen virtual sancionan la postergación de un teatro que, en lugar de adoptar como mecanismo de defensa la reafirmación en sus principios distintivos, trató inútilmente de competir con los lenguajes de sus rivales. La desventaja era evidente, y los resultados, predecibles.

A imitación de los medios audiovisuales con los que compite y en una relación de contagio con la práctica del mercado escénico, el teatro alimentado por las instituciones públicas se desplaza hacia el discurso de la masificación, distorsionando la incuestionable dimensión social de la práctica teatral. Más allá de planteamientos ilustrados, el teatro es un género que no admite la lectura individual: sólo ante el público tiene realidad y sentido. Sin embargo, el intento de justificar el derroche en la producción o el acomodo a la sensibilidad dominante, además de constituir respuestas equivocadas, han conducido a la postergación de los creadores vivos y, en particular, a la consolidación de un lenguaje teatralizado, más que teatral, una convención efectista, de grandes medios, pero que se aparta de la esencia de una representación, que es el encuentro desnudo de un actor con un espectador, como tantas veces ha recordado Luis Riaza en respuesta a esta situación y como ha convertido en una de las constantes en sus piezas, llenas de figuras que quieren actuar para los demás como medio de justificarse a sí mismas.

Mucho se ha hablado de la tiranía del director de escena en los rumbos adoptados por el teatro en las últimas décadas (en el último siglo, si contamos

[1] Pueden generalizarse los rasgos de estas estéticas a partir de lo expuesto en los ensayos de García Montero como *Confesiones poéticas* (Diputación de Granada, 1993), *Aguas territoriales* (Valencia, Pre-Textos, 1996) o *¿Por qué no es útil la literatura?* (con Muñoz Molina, Madrid, Hiperión, 1994).

con el panorama europeo); mucho habría que hablar también del papel desempeñado en este proceso por la función del productor, como responsable de la programación y de los medios para la puesta en escena. Esto, sin embargo, nos llevaría aún más lejos en este paseo por algunas de las marcas del contexto en que Riaza produce sus piezas escénicas. En todo caso, podemos retener la paradoja de que, frente a la mística apuesta culminante en la llamada «creación colectiva» del espectáculo, los tiempos de aires democráticos han asistido al ascenso de unos elementos hegemónicos en la selección de contenidos y características de la cartelera, y bajo esta orientación el teatro ha perdido no sólo su esencia última, sino también su arraigo social. Como la inmensa mayoría de sus contemporáneos, el teatro de Riaza queda lejos de las tablas en este proceso; lo distintivo es la apuesta por profundizar en el análisis de esta situación y por recuperar los elementos de una teatralidad esencial, aquella en que, al margen de los aparatos de producción, el juego escénico despliega su enorme riqueza justamente a partir de un mecanismos de ascesis y depuración de todos aquellos elementos que le son extraños.

Lo que queda sobre las tablas es un actor en un escenario, pero ambos se encuentran vacíos, desnudos de sentido y de identidad, con Godot como paradigma, ausencia siempre presente, signo más que ser. Aunque sólo sea como ecos de voces, de las palabras perdidas, el teatro cuenta también con el refugio del lenguaje, un lenguaje específico que en el caso del teatro riacesco constituye una seña de identidad, una nota de distinción que se retuerce y gira en torno a un vacío de significación, porque se mueve en la era en la que Wittgenstein ya ha afirmado que nada puede ser dicho y, como en el caso de Beckett, es preferible el silencio[2]; otra cosa es que las voces que se repiten y que se superponen, que se reproducen y metamorfosean sin cesar, llenando el espacio vacío del escenario, puedan también confundirse con el silencio. El drama, finalmente, se presenta como el reducto último de la expresión de unas tensiones, de unos enfrentamientos, pero el conflicto dramático *(vid. infra)* ha desaparecido falto de sus premisas fundamentales: el sujeto, la acción, la razón y las pasiones.

Sin las bases que sostuvieron el teatro moderno, es decir, el ilustrado y el burgués, la teatralidad en que se inscribe la escritura riacesca tiene como

[2] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus,* Barcelona, Altaya, 1994.

único refugio el espacio y las formas de lo ceremonial, esa repetitiva y ritualizada celebración de un mito donde la evidencia de la máscara teatraliza la realidad, pero también es capaz de poner en evidencia bajo los pliegues de las ropas del teatro los destellos de una realidad, diferente a la del espectador, iluminada con el fulgor de su desvelamiento. Entre la autonomía estética y la denuncia, las obras de Riaza se instalan en la frontera entre los discursos preexistentes y la realidad de un espectador en huida de ella; sus textos establecen a partir de la estrecha grieta entre ambos mundos un escenario con la anchura del teatro, un circo grotesco con elementos de pastiche donde las figuras asumen máscaras conocidas y llegan, con la desnudez que ellas les proporcionan, a los niveles más profundos de su despojamiento de identidad, en un camino en el que lo primero en ser puesto en cuestión es el teatro mismo, la inanidad de sus mecanismos, su papel de frustrado confortador en el intento de huida de la realidad. En el contexto descrito, a un (anti)teatro de esta naturaleza, de esta extraña lucidez, sólo le resta (re)escribir la muerte del teatro o, dicho de otra manera, un teatro de la muerte.

La muerte del teatro en la época de la teatralidad

Como ha puesto de relieve Cornago Bernal al desvelar las claves de una teatralidad paralela a la de Riaza[3], ésta no puede entenderse al margen de las cuestiones planteadas por la crisis de la posmodernidad y el tono crepuscular del debate en el que las bases de la razón moderna tratan de defenderse de los embates asumiendo los retos planteados por su revisión. Ni la España surgida del franquismo pudo permanecer inmune a esta realidad histórica, signada precisamente por el pretendido final de la historia. Nuestro país, sin embargo, estaba de vuelta cuando aún no había llegado, y muchas facetas de la sociedad, la cultura y el arte de las últimas décadas hubieron de resentirse por tan gran inconsistencia.

Ésta podría ser una de las explicaciones de la situación expuesta para el panorama escénico contemporáneo de Riaza. Justo cuando el teatro puede y debe convertirse en paradigma, en elemento de representación, denuncia y

[3] Óscar Cornago Bernal, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos, 2003.

transformación de un discurso de la representación y el espectáculo (como ha analizado Guy Debord[4]), de la sustitución característica de la implacable lógica del poscapitalismo industrial (con la especulación sobrepasando la producción), justo en ese momento que coincide en España con la posibilidad de una apertura a las formas democráticas de gobierno y de convivencia, se ha producido en el entorno del arte escénico (no sin complicidades interesadas) un proceso de banalización y desactivación, por el que se ha mostrado rendido a los discursos oficiales de la virtualidad, renunciando al efecto vital y estético de la presencia desnuda del actor y de la potencialidad creativo/destructiva del texto convertido en palabra esencial, en voz de un personaje.

En paralelo a esta renuncia o, más bien, como causa de la misma, el teatro surgido del franquismo con un horizonte de esperanza ha sucumbido a la lógica implacable del sistema de producción (el teatro como discurso socializado), al engarzarse en el modelo económico dominante, neutralizando su esencial retórica del exceso, la saturación, el despilfarro y la gratuidad en las aras omnívoras de la mercantilización, con su lógica del beneficio directo. Por esta vía, sin encontrar el espacio de su esencialidad, renuncia a suturar el vacío abierto entre dos elementos indispensables: el actor y el espectador, con sus juegos de máscaras y ficciones, los mismos que Riaza recuperará en la densidad de sus construcciones teatrales y sus juegos de superposiciones. La de nuestro autor es una respuesta positiva al «desierto de la realidad» *(Matrix)* que se descubre (o, más bien, trata de mantenerse ocultado) tras las máscaras del teatro y las ceremonias de fingimiento en que se enredan las figuras que se agitan en sus escenarios claustrofóbicos y agobiantes, entre el recargamiento barroco y la desnudez del «espacio vacío» que Riaza admira en la propuesta de Peter Brook[5].

En esta medida, participa en la extendida tendencia posmoderna al cambio epistemológico que lleva del discurso referencial a la reflexión sobre los medios discursivos; lo singular es la voluntad de superar la clausura desembocante en el vacío de significación o el silencio. Así, una gran parte del metadiscurso contaminado de realidad virtual, en lugar de indagar en las entrañas de la realidad, ha acabado por convertirse en una logomaquia superficial, en un simple exceso de autorrepresentación donde la inanidad no

---

[4] Guy Debord, *La sociedad del espectáculo,* Valencia, Pre-Textos, 2000.
[5] Peter Brook, *El espacio vacío* (1968), Barcelona, Península, 2001.

supone crítica. Además de alejar al espectador y alejarse del mundo, este modelo, del que el cine reciente ofrece sobrados ejemplos, desemboca en una mera esclerosis representacional, en la propia muerte por agotamiento, que en el caso del teatro ha acabado por imponerse, como aparece en el centro de la crítica de nuestro autor.

Producto de sus propios planteamientos, pero también de sus coordenadas históricas, la escritura riacesca a lo largo de estas cuatro décadas se ha ido erigiendo en uno de los paradigmas más relevantes y reveladores de la crisis del teatro a finales del segundo milenio, pero también ha ido dando cuenta en su sucederse de títulos y textos, de triunfos y tanteos, de los cambios operados en los elementos más evidentes de su entorno, por más que bajo éstas supuestas transformaciones sigan manteniéndose unos rasgos arquetípicos de la condición humana y su relación con los mecanismos del teatro.

Oficio de difuntos: el desarrollo de la dramaturgia de Luis Riaza

Aunque su escritura se inicia antes, la aparición del teatro riacesco está estrechamente vinculada al Festival de Sitges, a finales de los 60. Allí fueron estrenados sus primeros títulos, algo elementales, pero con la evidencia de algunos de los rasgos, vinculados al desarrollo del llamado «teatro independiente» y permanentes en toda la producción del autor: el uso de la materia mítica clásica, la irrupción escénica de objetos inanimados, máscaras, muñecos y sustitutos de los animales, una estructura orientada a la ceremonia, los juegos y referencias metateatrales y una atención dominante a la temática del poder. Una elocuente obra marca la transición entre esta primeriza etapa de textos inéditos y el gran ciclo de piezas vinculadas a la temática del poder. En la *Representación del Tenorio*, primer título editado por Riaza[6], la teatralización apuntada desde el título reúne unos procedimientos (las variaciones de montaje siguiendo expresamente los distintos modelos teatrales de vanguardia), una actitud de revisión de la materia clásica y una reflexión

[6] Es tan significativa la editorial en que aparece el texto como el carácter de los autores con que comparte volumen. Véanse todas las referencias a los textos riacescos en el bibliografía que sigue.

sobre los efectos de la seducción, sea la del espectáculo escénico, sea la del sexo erigido en metáfora de la dominación violenta. El texto, de desbordante barroquismo y lenguaje restallante, se nos ofrece como una transición hacia una nueva etapa.

El que podemos denominar como «ciclo del poder», más que la estricta trilogía destacada por algunos críticos, es un conjunto de textos repartidos en más de una década, incluyendo los textos publicados en los 70[7] más *Los perros,* aparecida con posterioridad tras sucesivas variantes de texto y título. Con su reescritura de Dante y su vinculación a otros textos, el *Drama de la dama...* sólo apunta algunos de los rasgos de plenitud del ciclo, cuajados en *El desván* y el *Retrato de Dama,* textos en que culmina la teatralidad riacesca, al menos en este modelo. En ellos observamos los rasgos característicos: i) un esquema de personajes reducido al cuarteto del poderoso (Don, Dama), el criado-rival (Boni, Benito), el heredero de apariencia rebelde (Ti Prans, Artista Adolescente) y la verdadera víctima (Leidi, Francisca)[8]; ii) su caracterización entre los arquetipos míticos y los rasgos de personajes sublimados por la literatura clásica o la historia; iii) un espacio escénico y dramático con el esquematismo y la función del símbolo, pero también con un recargamiento semántico desplazado a lo decorativo o al vacío; iv) el uso de un lenguaje trufado de citas y parodias cultas, donde convive la expresión más soez; v) la presencia de un tiempo detenido en su eterna repetición en torno a un momento disfrazado con los rasgos de la esencialidad; vi) en él la acción se sintetiza en una repetida ceremonia de conjura de la muerte y la consiguiente sucesión en el poder: el poderoso teatraliza una defunción fingida, que permite en su carácter ritual implicar a todos los participantes y mantener, tras el aparente cambio, el orden establecido; y vii) el conflicto se apunta en la superficial rebeldía de los dos cómplices masculinos, pero éstos muestran finalmente que su papel de amenaza del poderoso sólo es un elemento

---

[7] Por lo dicho, podría incluirse en este grupo la *Representación;* en el caso de *El Fernando,* por más que la participación de Riaza fuese pequeña, es destacable la coincidencia tanto en el tema como en el recurso a un referente histórico.

[8] Con variantes, el esquema se repite en *Los perros:* Gran Rey, cortesanos, Pequeño Rey, Madamita. Diluido, se percibe todavía en *El palacio* e, incluso, en *Medea* mucho más sintetizado. Aunque coincide en tema, conceptos y algunos recursos, *Revolución de trapo,* con su carácter coral de friso de más marcada identidad histórica, queda al margen de este grupo de piezas.

de su puesta en escena, mientras que la verdadera opresión (y la única posibilidad de rebeldía real) se concentra en la figura femenina y proletaria. En *El palacio de los monos,* sin embargo, con una mayor concreción del referente a la actualidad inmediata (la de la «transición» política), se constata y escenifica la imposibilidad de la ruptura y la pervivencia, tras la muerte del poderoso, de un esquema de poder que asimila a cualquiera que acceda a él, asumiendo la imposibilidad del cambio y descubriendo la vigencia de esquemas más profundos de violencia, sustitución y relaciones «dramáticas».

La revisión de *Antígona* se convierte en un verdadero ajuste de cuentas con el fracaso de la única figura, la mujer oprimida, que podría haber planteado una ruptura real; junto con la despedida del monólogo *Epílogo,* marca el paso definitivo a un nuevo ciclo en el teatro riacesco. Con la continuidad de la estructura circular, el carácter ritual y, si cabe, el incremento de la metateatralidad, el autor profundiza en los planteamientos de René Girard[9] en torno a la violencia sagrada y el deseo mimético, acercándose a la raíz de la tragedia, sin perder el aire farsesco que, más que neutralizarle, le otorga mayor complejidad y profundidad. Toda la escritura de los años 80 y gran parte de lo publicado en la década siguiente, desde *Medea,* se inscribe en esta lógica, cuya potencia conceptual incide en el esquematismo de la forma y su progresiva estilización. El barroquismo del exceso deja paso a una retórica de la desnudez; en parte como búsqueda de acceso a las tablas, el número de actores se reduce, y se intensifica la apuesta por el «espacio vacío», pero el asumido alejamiento de los escenarios al uso le añade una gran libertad formal en cuestiones como el formato y el lenguaje. El resultado es un modelo de teatro ceremonial que, mediante recursos cada vez más visualizados, profundiza en los mecanismos de la máscara, el fingimiento, la violencia y la desintegración de la personalidad individual. La presencia creciente de una figura de narrador o «didascálico», más que a una dimensión épica brechtiana, apunta, junto a la economía de medios, a una teatralización de intensidad aumentada en su desnudo esquematismo, donde la evidencia del artificio sirve al tiempo como seducción y denuncia. Por más que sea «de teatro», la muerte continuamente esquivada en el ciclo anterior, cobra pleno protagonismo; la posterior resurrección de la víctima sacrificial sólo es la

[9] *Literatura, mímesis y antropología,* Barcelona, Gedisa, 1984*; El chivo expiatorio,* Barcelona, Anagrama, 1986; *y La violencia y lo sagrado,* Barcelona, Anagrama, 2005, entre otros títulos.

condición para una repetición que, en su carácter de círculo infernal dantesco, remite a la escritura inicial y muestra la coherencia de la escritura riacesca en su trayectoria.

Solapada o en paralelo con este teatro del deseo mimético, la recuperación de mitos clásicos, en particular Edipo y Prometeo, más que una simple vuelta a los orígenes, representa una condensación de la teatralidad riacesca en temas y formas: i) los arquetipos constatan la radical esencia de la violencia y el fracaso y profundizan en los esquemas básicos de relaciones de poder y rivalidad; ii) la remisión a un tiempo esencial propicia el desarrollo de los esquemas ceremoniales; iii) el uso de un referente argumental conocido libera los mecanismos denotativos y favorece los juegos de complicidad con el receptor; y iv) el modelo clásico es la condición necesaria para la parodia y el pastiche, convertidos en la seña de identidad de la última escritura de Riaza, aquella en que mejor se perfilan sus rasgos. En los últimos años, al margen de estrenos y ediciones, el autor ha desarrollado una obra libérrima en sus formas y condiciones, pero cada vez más vinculada a un esquema autorreflexivo, donde la creciente presencia de la muerte añade una luz especial al escenario, el de la vida y la literatura sintetizadas en el teatro, para descubrir la verdad encubierta tras las máscaras del teatro, del propio autor y, de paso, de quien lo lee.

En todo su despliegue cronológico, temático y formal, el teatro de Riaza surge y se alimenta de la gran tradición del teatro europeo en los límites de la vanguardia, cuando ésta choca con el drama, la palabra o el individuo, y los sustituye por la ceremonia, el silencio (o la cacofonía) y la máscara. Por más que los ponga en cuestión, como materia y argumento de sus piezas, están ahí los débitos a los grandes referentes, sublimados y trascendidos en gesto estético por la consolidación de la estética del pastiche y la noción de un teatro y una literatura como parodia. De Artaud, por ejemplo, procede la aparición de la crueldad y la ucronía del mito, con la recuperación de Dionisos frente al triunfo de Apolo o del Cristo crucificado, según los planteamientos de Nietzsche[10]. En Beckett encontramos un claro precedente del escepticismo, el símbolo de Godot (recuérdese el Jasón de *Medea*) y el vacío del absurdo, en una esquematización que se hace progresiva en nuestro autor; concretamente, en *Final de partida,* junto a otros modelos, aparece el es-

[10] Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia,* Madrid, Espasa Calpe, 1980.

quema básico de las relaciones entre amo y criado, además de otros rasgos identificables: la soledad del protagonista, la referencia a una nada exterior, el ambiente de detritus, el motivo de la silla de ruedas (como Dama), la apelación a un tiempo circular escenificado con colgar relojes parados; pero también el empleo del muñeco de trapo, la obsesión por contar historias como imagen del escribir para nadie, el miedo a la procreación. Otros elementos del teatro del absurdo pueden localizarse en la matriz de *Las sillas* o en el esquema situacional de *El rey se muere,* de Ionesco, con algunas de las raíces de Don y Dama. De Genet se ha señalado la estrecha relación establecida con *Las criadas,* por sentido y estructura, pero la conexión podría extenderse a elementos de *Los negros* o *Los balcones;* menos percibidos han sido los vínculos con sus textos narrativos, como *Querelle de Brest* o *Santa María de las Flores,* que me parecen básicos en el mundo travestido de *Medea*. En otro orden de cosas puede situarse la conexión con la representación claustrofóbica de una realidad encerrada, que puede encontrar su paradigma en Sartre, en cuyo teatro existencialista se localizan también rasgos como la reescritura de los mitos, aunque en ella el absurdo se manifieste como una de las raíces de la tragedia moderna. Como en síntesis, Riaza pudo encontrar reunidos la mayor parte de estos rasgos en el *Marat-Sade,* de Peter Weiss, en concreto en el montaje escénico realizado por Adolfo Marsillach (potenciando el juego de planos, los rasgos de la locura y la mascarada, entre el símbolo y la alegoría, con una teatralidad acentuada) que, según propia confesión, tanto le impresionó a nuestro autor[11].

Aunque con evidente proyección en la construcción dramática *sensu stricto,* otros elementos de la teatralidad riacesca proceden del ámbito específico de la puesta en escena, y es justo insistir en la progresiva asunción de la propuesta de «espacio vacío» de Peter Brook, así como destacar la operatividad de la noción del «actor máquina» (potenciada en los montajes de Luis Vera) o el uso de los muñecos, las máscaras y las marionetas, sin olvidar una atención particular al mundo de la pintura, con su proyección en el discurso estético e, incluso, como alternativa al modelo del lenguaje verbal. En definitiva, el teatro de Riaza lleva, a través de los postulados más

[11] El espectáculo se estrenó en 1968, con texto adaptado por Alfonso Sastre (con seudónimo); el título resulta de la simplificación del original. Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat,* versión y prólogo de Alfonso Sastre, Madrid, Orbis, 1998.

radicales de la vanguardia, al cuestionamiento absoluto e, incluso, la conciencia de la imposibilidad de la vanguardia; escenifica el final de un ciclo histórico, que lo es de una civilización, de un lenguaje, de un arte y de un género en concreto. La alternativa es la reescritura o el silencio, y siempre con el derrumbamiento de los pilares básicos de la dramaturgia tradicional, en forma, códigos y sentidos.

Cambio de paradigmas

Sin una ruptura radical en el plano de la gramática estética (elementos, tratamiento de personajes, lenguaje, códigos de teatralidad), y con algunas obras en clara línea de transición, con elementos de los dos discursos *(Medea),* podemos apreciar en el teatro de Riaza, coincidiendo con el «cambio» de régimen político, un giro manifiesto en la sintaxis del discurso y, sobre todo, en el eje temático, que se puede entender como un verdadero cambio de paradigma, según lo postulara Kuhn[12] para la ciencia.

La influencia del pensador francés René Girard, en particular su teoría del deseo mimético, le da un giro sustancial a la escritura riacesca, al abrirla, sobre la más o menos estricta referencialidad a una situación de dictadura, a un horizonte más amplio en la consideración de los elementos de dominio y opresión en las relaciones interpersonales como las que afloran en una sociedad formalmente democrática, sin la figura del padre protector y castrante, del tirano instalado en el poder de los aparatos del Estado. Su reflejo se manifiesta en el nuevo desarrollo de las líneas argumentales, donde a los modelos en espiral o círculos concéntricos suceden las estructuras basadas en una repetición *ad nauseam;* en el plano de los personajes, éstos pierden referencias arquetípicas (Don, Dama, Artista Adolescente), se acercan progresivamente al desnudamiento del actor (en muchas ocasiones realizado ostentosamente en el escenario) e invierten la polaridad masculino/femenino, con la potenciación, a partir de *Medea es un buen chico,* del travestismo como algo más que un mero recurso: es la manifestación última de la teatralidad compleja y metamórfica desplegada por Riaza; finalmente, la nueva fase en este teatro se caracteriza de modo especial por el giro del eje del

[12] Robert Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas,* México, F.C.E., 2000.

conflicto, que pasa de la verticalidad a la horizontalidad, es decir, de las relaciones de dominación basadas en la persistencia de poderosos y oprimidos a unas relaciones de rivalidad y enfrentamiento entre iguales, que alternan sus papeles en el juego de la subyugación, siempre en competencia, por lo que tiene más naturaleza de símbolo que de realidad, hasta culminar en la destrucción total.

Curiosamente, se puede apreciar un incremento en el dramatismo (no tanto en el tratamiento) e incluso en el acercamiento a la tragedia, con la aparición del motivo girardiano del sacrificio ritual y el chivo expiatorio, ahora reservado con más frecuencia al varón. Mientras que en las piezas centradas en la temática del poder el personaje femenino (Leidi, Francisca) encarnaba de manera paradigmática la víctima última e irremisible de la opresión, frente al doble juego del principito traidor o el artista impotente, en las obras de inspiración girardiana *(Mazurka, Retrato de niño muerto, Danzón de perras...)* la mujer, generalmente en forma de personaje plural y con rasgos de las ménades clásicas, pasa a desempeñar el ejercicio de la violencia sacerdotal, haciendo de la muerte, resultante del deseo desenfrenado por poseer o destruir lo querido por otra, un rito condenado a la repetición. A diferencia de lo buscado en el momento fundador, la violencia no queda expulsada de la comunidad con este sacrificio; antes bien, se instaura como el orden irrevocable de la naturaleza humana y de una sociedad donde no es pertinente la distinción entre víctimas y verdugos, como Riaza expone de modo destacado en su obra centrada en el argumento de la acción terrorista, *La emperatriz de los helados*.

El giro argumental se muestra en correspondencia con el paso de una situación de dictadura, con el ejercicio tiránico del poder, a una democracia formal, con el poder en disputa entre iguales. La democracia sustituye el poder tiránico por ídolos mediáticos formados sobre el deseo mimético y la sustitución, a los que se sacrifica, es decir, a los que se les ofrecen sacrificios, pero también a los que se pretende convertir en víctimas sacrificiales (como parecía intuir en sus distintas configuraciones el rey «moribundo» que celebraba anticipadamente sus exequias), a través de la conversión de los ciudadanos en meros ejercitantes del sufragio y receptores del subsidio, y el teatro debe dar cuenta de esta nueva situación. El conflicto se mantiene en el espacio familiar, pero sustituye las relaciones paternofiliales por las fraternales; el juego de Saturnos y Edipos (mito al que Riaza dedica un destacado

ciclo) se ve desplazado por las repeticiones de los fratricidios míticos (Eteócles y Polinices sin Antígona, Caín y Abel...). Los objetos en disputa quedan desvalorizados, convertidos en meras sustituciones o máscaras, o condenados a la muerte para cumplir con su naturaleza, como sintetiza *Retrato de niño muerto* y ya quedaba apuntado en *Mazurka*.

En otro plano, el conflicto se desplaza (aparentemente) de lo público a lo privado, como reflejan (más incluso que la omisión de referencias al poder) el carácter de los nuevos escenarios (o su ausencia), los personajes y la nueva construcción del tiempo cíclico, representado por la superposición de máscaras sobre el vacío de rostro de los personajes, despojados incluso de la individualidad de un nombre, reducidos a su condición de disfraz sobre la percha del actor.

En los límites del género y de la publicación

En la recurrente diatriba contra el teatro y el anuncio de su abandono, Riaza desemboca en un *cul de sac* donde el teatro se encuentra con sus dos límites tradicionalmente más distintivos: el silencio y la literariedad de un discurso ajeno a la representación. El hecho no se puede reducir a un decisión completamente autónoma por parte del escritor ni se explica por la simplista culpabilización de una escena excluyente por razones estéticas o comerciales que bloquean la representación. En su indagación crítica de los discursos planteados por el teatro del siglo XX, Riaza descubre que la gran dramaturgia del período ha partido de la muerte del teatro y se ha desarrollado a partir de la reflexión sobre este hecho o las propuestas de salida más allá de los límites tradicionales y convencionales del género, apelando a la lírica (Lorca), a la narratividad (Brecht), a la gestualidad (Artaud), al silencio (Beckett) o a tradiciones distintas (Brook). Ante la conciencia de la imposibilidad de la escritura, las opciones son limitadas: o el silencio, sobre el que se puede, paradójicamente, hablar, pero que es incompatible con el escritor; o la exposición de esta cuestión fundamental, de forma más o menos discursiva, metafórica o teatralizada; o, en fin, la parodia, que crea un juego de espirales, donde la fuerza centrífuga (de progreso o de destrucción) se neutraliza con la fuerza centrípeta, aunque sea en torno a un vacío, el de la escritura anterior, desposeída de otra significación que la institucionalizada por la tradición.

Si la escritura posmoderna ha llegado a convertir en un tópico la tematización de la renuncia a la escritura (el gesto de Bartleby, renovelizado por Vila Matas, por ejemplo), esta renuncia/denuncia puede adquirir también (en los escritores de cuño) la forma del rechazo al discurso establecido (el del género) o la del cinismo ante la institución (el pastiche), tal como ha sucedido con las etapas «manieristas», de cansancio o rechazo de las formas «clásicas», y tal como se ha ido acentuando en la escritura de Riaza, hasta desembocar en sus abundantes textos inéditos de los últimos años, donde explora los límites de las relaciones de los géneros y las posibilidades de su disolución en formas nuevas.

La indagación en las formas del conflicto y los límites (fronteras, pero también limitaciones) del teatro desembocan en la sustitución/formalización del silencio por la escritura torrencial y desbordante del *Pentaconflictorio,* un voluminoso inédito en cuyos cinco «mamotretos» desembocan la preocupación por el establecimiento de un sustrato conceptual, las técnicas de escritura basadas en la parodia y la corporeización del tema latente desde los albores de la escritura teatral: la muerte. El tema siempre había ocupado una posición de centralidad en todo el teatro de Riaza, desplegado argumentalmente en forma de ceremonias para conjurar la muerte, de liturgia de la resurrección o de sacrificios de antropofagia simbólica, en ciclos de muerte y resurrección. Lo que hace ahora el escritor, cuando asume su condición de octogenario y repasa el camino recorrido, es llegar a su culminación en un ciclo *de senectute,* estudiado en autores como Lope de Vega o Jorge Guillén, con todos los rasgos señalados en ellos: profundización en la brecha entre la asunción de la propia obra y el reconocimiento externo, crítica y análisis del campo literario vigente, reelaboración, parodia... Riaza parte en la obra mencionada de la propuesta de Steiner[13] sobre los cinco conflictos básicos (por cierto, ya ampliamente representados en su propio teatro), y los desarrolla en un discurso intergenérico, construido a partir de un lenguaje propio, sin clasificación definitoria, pero hecho con el material de derribo y acopio de la literatura anterior. La reelaboración de la figura del vampiro/barbazul incorpora un cambio de perspectiva fundamental, que se desplaza desde el exterior al interior, desde las afueras del castillo al ocupante de sus salas. Si antes este lugar lo ocupaba el Don tiránico y repudiado, mientras se ponía el último resto de esperanza en la «amenaza exterior» (por más que ésta nunca llega-

[13] George Steiner, *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura,* Barcelona, Gedisa, 1987.

ra), ahora, y no sólo en el quíntuple mamotreto, la perspectiva (si no la simpatía) se centra en el ocupante del laberinto, pues ante la imposibilidad de Teseo es el Minotauro quien se erige en protagonista en la más radical de las soledades, más que la del Asterión de Borges, condenado ahora a matar y consumir a sus amadas víctimas para perpetuarse en un crepúsculo irrefrenable. Riaza construye su laberinto para mostrar que el conflicto, si no imposible, se ve desplazado a una geografía nueva, propia de un sujeto recluido en una intimidad que es a la vez refugio y prisión, un intento de huida del tiempo y de la muerte en un refugio hecho precisamente con estos materiales, tal como constituye para nuestro autor el sentido último de toda escritura.

En torno a la obra, los textos últimos de Riaza se mueven entre la necrofilia y la necrofobia, dejando que las ruinas de palacios y castillos de sus piezas de los años 70 queden ya definitivamente sustituidos por tumbas, en una pendiente que lleva del mausoleo de Felipe II (ya evocado en *Los perros*) a las tumbas de los poetas, que, como desde sus inicios, Riaza sigue saqueando. El personaje que se adivina tras la escritura de estos textos se va despojando progresivamente de sus máscaras, cada vez más cercano a su desnudez, para ponerlas sobre el rostro temido de la muerte, que es la que desde las últimas piezas dramáticas va asumiendo todos los disfraces: emperatriz de los helados, Madame Mort... Instalada como compañera del escritor, su muerte personal se convierte en una viva metáfora de la muerte del teatro. Como Don o Dama prolongan y esconden su agonía inacabable con los ropajes del teatro para poner en evidencia el carácter de la ceremonia, Riaza contempla y expresa el paso de su propio tiempo como un desvelamiento de la naturaleza de la escritura teatral o teatralizada, en la paradoja de que ésta acaba asumiendo que la muerte es el tema esencial, pero se encuentra ella misma muerta, atrapada en el callejón de su agotamiento.

El conflicto y su disecación

¿Le queda al individuo posterior a Auswicht sentido de la tragedia? ¿Aún es posible un sentido de catarsis o liberación de las pasiones a través del conflicto trágico? Norbert Elias[14] defendió que a sociedades más complejas corresponde un mayor grando de individualización, y así parece haber venido

[14] Norbert Elias, *La sociedad de los individuos,* Barcelona, Península, 1987.

sucediendo en el proceso de la modernidad, representado por el apogeo de las ciudades. Sin embargo, la globalización de la aldea parece haber traído consigo una neutralización de esos impulsos, derivados en una forma de mecanismos de repetición y sustitución, donde es el melodrama el que actúa como canalización de una sentimentalidad que bordea el conflicto, dejando al margen una de las esencias del teatro, del mismo modo que la generalización de los medios virtuales ha desactivado o reducido a la periferia marginal el efecto derivado de la carnalidad del actor.

La violencia y la crueldad aparecen como una de las formas de reactivación de los mecanismos dramáticos, y el sacrificio original y esencial es buscado bajo las capas de escombros depositados sobre él para encubrir su presencia. Los postulados de Girard aparecen, así, para Riaza como una salida a su discurso sobre el poder vinculado a una concreta circunstancia histórica, y acaba convirtiéndose en un puente para situarse ante el vacío de una vida que ha sepultado su sentido dramático y que se refleja en la soledad característica de los últimos personajes riacescos. En la soledad, cuando el infierno que son los otros ha quedado expulsado fuera de los límites del espacio de la representación, el conflicto se enmascara bajo palabras y se disuelve en discurso, pero en un discurso huero, en cuya oquedad resuenan los ecos de voces sin rostros o con los rostros intercambiados, entre los autores precedentes, el propio Riaza y sus personajes, convertidos más que nunca en marionetas, pero también en espejos.

En tanto que el ejercicio de la escritura se ve reducido a una especie de diario íntimo disfrazado por efectos del pudor, el solipsismo de los personajes reproduce la escritura en el aire del autor, pero sobre todo se convierte en un emblema de la agonía de un género encerrado en un *huis clos,* desposeído de la palabra, enfrentado a un *final de partida,* a modo del monólogo repetitivo y sin sentido de un payaso loco que, ante el espejo, va descubriendo su rostro bajo el maquillaje mientras se apagan los ecos de la función. La reorientación de su escritura hacia otras formas genéricas (o agenéricas, en su peculiaridad, con algo del amontonamiento de formas propio del Rastro) es otra de las dimensiones de la renuncia riacesca al teatro, más pretendida que real, porque más bien parece que es el teatro quien ha renunciado no sólo a Riaza, sino también a su vitalidad en este cambio de milenio, abdicando de su espectacularidad ante el cine y la realidad virtual e imposibilitado de desarrollar su esencial sentido dramático, superado por la realidad menos

virtual. Quien se moría no era el rey; quien celebraba sus exequias a modo de conjuro no era Don o la Vieja Dama: era el propio teatro, y Riaza, en la coincidencia de su trayectoria biográfica, no ha hecho más que constatarlo.

El poder, nuevo dios escondido

El fin de la centralidad del poder en el ciclo así llamado ha supuesto no su desaparición, sino su enmascaramiento en formas aún más sutiles que las utilizadas por la Dama. De una parte, el eje del deseo mimético encubre una lucha por el poder, si bien un poder más simbólico que real, es decir, mucho más real que el poder político en una sociedad marcada por su carácter simbólico y donde el poder se transforma en espectáculo o juega a su propia disimulación. Sociedades anónimas, transnacionales, independencia del poder económico a través del mercado, etc., son las manifestaciones a gran escala de este mecanismo, mientras se subraya una supuesta democratización precisamente por la vía del mercado. Pero tras los cortinajes de este juego o bajo su lógica se ocultan también otras formas de dominio y de explotación, una soterrada violencia cotidiana que, desprovista de la sacralidad sacrificial, se convierte en la forma más cercana al poder que le queda a los individuos o, al menos, la única que le han dejado quienes detentan el verdadero poder. Se trata de ocupar el centro del calabozo, encubrir la prisión bajo apariencia de dominio, aunque sea a costa de la crueldad o de la soledad, como les sucede a los últimos personajes riacescos, más instalados en tumbas que en palacios. Con el señor del castillo del *Pentaconflictorio* como emblema, pero también en el ajuste de cuentas de *Dos tumbas,* Riaza está desplegando una reflexión sobre la muerte y la lucha por esquivarla que es la vida, pero también continúa siendo una reflexión sobre el poder porque la vida se presenta con los rasgos de una lucha por la supervivencia a costa de la muerte de los demás y el saqueo de sus tumbas. Mediante esta antropofagia el sujeto puede vivir su vida viviendo la de los demás, bebiendo su sangre, comiendo sus cuerpos o parodiando sus textos. El poder se presenta como potencia creativa, pero también como posibilidad de seguir viviendo, mostrando las dos caras inseparables de creación y destrucción, en un ejercicio en el que la intertextualidad de la moderna lingüística (o la imitación de los clásicos) no es más que la expresión de unas vidas parasitarias, concebidas como deseo de posesión de lo que poseen los otros.

El dios escondido de la tragedia clásica se revela ahora como un vacío, pero no el de un Godot que nunca llega, sino el centro de un vórtice en el que, como auténtico agujero negro, se hunde la espiral de pasiones o, mejor, de pulsiones que arrastran la vida humana, más allá de la pretendida voluntad consciente de unos individuos cada vez más convertidos en meras sombras, autómatas movidos por el deseo de otros, mientras en la soledad de su laberinto el aristocrático personaje trata de mantener a raya la amenaza de los otros, de los que no le diferencia más que su capacidad para sobrevivir. Por ahora.

Individuos y máscaras. Las fronteras del silencio

Cuando el conflicto se encubre o se diseca, el sujeto pierde la individualidad, para convertirse en mero objeto o soporte de acciones codificadas, ritualizadas o mecanizadas. Desde sus inicios, el teatro de Riaza puso en cuestión la inmanencia del «yo» y la individualidad, con el juego de personalidades superpuestas asumidas por los personajes de sus primeras piezas al hilo de las ceremonias. La alternancia de papeles entre víctimas y verdugos y el travestismo no eran más que dos de la manifestaciones extremas del juego de la máscara. Progresivamente, los personajes se despojan de las máscaras rituales, pero bajo ellas sólo aparece el vacío, un rostro borrado, sin perfiles. Con sus rasgos, los personajes pierden los nombres, englobados en series numéricas o en códigos de color, que sólo sirven como guía para la lectura o la puesta en escena, sin que nada los individualice. Como único rasgo distintivo parece mantenerse el del sexo, que persiste como uno de los elementos de las relaciones de poder y dominación, menos como impulso libidinoso que como lucha.

Tan inclinado a adoptar personalidades diversas, el personaje riacesco deviene en un actor sin personalidad individual, partícipe en una liturgia que no entiende y en la que desconoce su papel: artífice u objeto, víctima o verdugo. Es el celebrante y su único testigo, pero pronto pasa también a convertirse en su propia víctima, necesaria para el holocausto de que vive, en un ejercicio convertido en autofagia, esa otra forma de inscribirse en la serie de hombres ilustres, una de la ilusiones de la inmortalidad. Sin rostro ni individualidad, el ser humano también pierde su voz, enredado en un laberinto de

ecos o sencillamente en el silencio. Como el teatro del siglo XX con relación a su posibilidad de decirse y una corriente central del arte (pos)moderno, la obra de Riaza traza su espiral para confluir en las distintas formas de lenguaje que pueden asimilarse al silencio.

Nunca ha sido su lenguaje lineal, desde las imitaciones de los personajes (correspondientes a los pastiches del autor) a la particular gramática de paréntesis, tan frecuente cada vez que Riaza se enfrenta o lo enfrentan con la escritura «teórica». La tipografía de sus paréntesis, con sus perfiles discontinuos y sus distintos ejes de lectura puede aparecer como legado de la consagrada por Mallarmé para su *Coup de dés,* culminación y crisis de la poesía moderna, marcada por la cesura y el borramiento. La relación no deja de ser significativa. Mientras habla del silencio, la escritura confirma su naturaleza y se complace en ella, desplegándose en todos sus recursos, expandiendo sus posibilidades al tiempo que traza sus límites para tomar posesión del papel en blanco. Esta teatralización de las palabras tiene su correspondencia en el teatro en el juego de las máscaras, incluidas las del propio lenguaje. La atracción y el rechazo por la máscara, desde la conciencia de su futilidad inane, se proyecta en el juego de brillos y sombras, de fulgor y escatología, de cita erudita y exabrupto de taberna, coincidente con una forma de neobarroco en cuyos registros se combinan por igual el desbordamiento y el vacío, la retórica y el silencio.

La farsa (lo farsesco, mejor dicho) es el cauce adecuado para el discurrir de la teatralidad de Riaza, con sus contrastes entre la degradación y el brillo del referente tomado como modelo, donde se alternan los clásicos con la gran literatura europea del último siglo y medio, la literatura que, en torno a Mallarmé, dibuja el cénit y el ocaso de la modernidad, con su aire crepuscular y su conciencia de final: «Mi espíritu se disuelve en las delicuescencia del crepúsculo», dice Don para abrir *El desván*. La fascinación por los modelos adoptados se nos aparece como una repetición en el plano textual del deseo mimético, de la voluntad de poseer a través del asesinato y la antropofagia lo mejor del artista, vampirizándolo. Nos encontramos con un ambivalente movimiento de ocultamiento y ostentación, en medio de pistas falsas y continuos guiños que el espectador debe desvelar y que el lector encuentra en muchos casos anotados al comienzo o al final del texto. La tradición es asumida como un gesto previo a su ruptura, como un paso obligado en ese doble gesto que lleva a la instauración de una nueva tradición, la de la vanguardia, por

más que el propio Riaza haya dirigido contra ella una fuerte dosis de su ironía. Su reciente intervención en un congreso sobre el tema no añade nada sustancial a lo que hace treinta años tematizara y convirtiera en carne de teatro en los juegos de la *Representación del Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes.* Quizá haya que hablar de una forma de posvanguardia en este defile ritualizado de muertos vivientes cruzando la página o el escenario entre las palabras o los gestos de los personajes y la mirada del lector-espectador. Pero ¿quién es el muerto?

A modo de exorcismo, pero también en las cotas más altas de la teatralidad, el lenguaje riacesco se nutre de la literatura y se hace palimpsesto, desciende al pastiche y establece niveles y estratos entre el modelo y la imitación, la seriedad y la burla, el uso literario y su desconstrucción metaliteraria. Convertido en metadiscurso, el lenguaje se enfrenta de lleno, tal como postulara Wittgenstein, al problema de la significación: ¿qué se puede significar? Es más, ¿se puede significar algo? A esta causa obedece la ceremonia de la cita en que se remansa y a la vez estalla la escritura riacesca, y el marco que construye para llevarla a cabo, entre el claustro y el cementerio, donde la vida puede quedar excluida, como le reprochara al bibliotecario Borges Matilde Urbach en poema retomado por el propio Riaza para otra de sus ceremonias vampíricas.

Parodia y paradoja: la (im)posibilidad del lenguaje artístico

En el teatro de Riaza encontramos la manifestación de un conflicto no del todo explicitado en el quinteto de Steiner, ya que representa una modalidad particular del enfrentamiento de los vivos con los muertos (de nuevo la muerte), más allá de la ansiedad de la influencia de que habló Harold Bloom[15]. Se trata de las tensiones más o menos conflictivas entre el escritor y sus predecesores, entre su texto y los múltiples textos generados con anterioridad y operantes en la memoria de creador y receptores, unos textos y una tradición que, en gran medida, constituyen el tema, el referente y el instrumento de una escritura, de toda escritura, en definitiva. Más allá de la dico-

[15] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry,* Oxford University, 1997.

tomía entre canon o ruptura, se trata de un juego de espejos que traduce el conflicto en que todo se resuelve: no tanto con los otros como con la mismidad, la del sujeto, la del teatro, la del lenguaje.

La parodia es una de la formas de salida o canalización de la tensión resultante, entre la tradición y la polifonía, pero acaba enfrentandose con la paradoja esencial, además, de naturaleza doble: sólo puedo hallar mi lenguaje a través del de los otros, y el de los demás lo vivifico al destruirlo, mientras que la literatura y el teatro siguen manteniéndose a costa de representar, tratar, teorizar sobre su propia muerte o su silencio. Desde los elementales ejercicios de estilo realizado por las meretrices ambulantes, Riaza ha ido evolucionando, no a una mayor complejidad o refinamiento de sus juegos de citas (que también); lo más significativo es su marcha cada vez más decidida (sobre todo cuando su escritura ha asumido su «marginalidad») hacia la inmamencia, hacia la autonomía más plena, que no necesita de marco ni justificación, sino que se zambulle directamente en el ejercicio de recreación. Su trayectoria es similar a la de la modernidad estética, según la trazara Calinescu[16]: crítica de la tradición, crítica de los burgueses ajenos al arte y crítica de sí misma (desde la Ilustración). Es su grandeza y su debilidad, de donde surge la posmodernidad con todos sus elementos y sus ejercicios de desconstrucción. Estamos ante el legado de las vanguardias, y su fracaso histórico se nos aparece como uno de los elementos claves de esta escritura, como de la de Romero Esteo, Nieva y otros compañeros de camino, desde sus orígenes en la propia vanguardia de la estética teatral española.

Aunque podrían rastrearse elementos de conexión con algunos de los experimentos vanguardistas del teatro de Lorca y Alberti, habría que buscar la raíz última de la conexión riacesca con la teatralidad española del siglo XX en la obra de Valle Inclán, ya sea en la violencia sagrada y mítica de las piezas galaicas, ya sea, sobre todo, en los mecanismos deformantes y grotescos del esperpento, de donde proceden importantes pervivencias vanguardistas y resistencias a la posmodernidad imperante: anticasticismo, experimentación, una crítica que atañe a la vez a la realidad histórica y a la tradición literaria, lenguaje restallante y polifónico, tratamiento de los personajes y, en fin, sentido constructivo de lo paródico como clave de la cita y de la construcción toda de la pieza.

---

[16] Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad,* Madrid, Tecnos, 1991.

Estamos con ello ante el giro y la paradoja finales: en la escritura de Riaza el arte habla de su propia imposibilidad porque lo hace desde la conciencia de la vida y de la radical separación entre ambas entidades, pero se muestra consciente, al mismo tiempo, de que el arte es un elemento incluido en la propia vida, que no habla directamente de ella, sino para ella, y por eso se desespera ante sus límites o ensaya lúdica o trágicamente su ampliación.

Escribir la muerte del teatro

Un estudio reciente ha dado una respuesta teórica e interpretativa a la crisis que marca como seña de identidad el teatro de los últimos cien años y lo define en sus manifestaciones más señeras con los rasgos de la ruptura, la experimentación y, en definitiva, la desintegración del paradigma tradicional. Hans-Thies Lehmann propone la fórmula que da título a su libro, *La Théâtre postdramatique*[17], y centra en el abandono de los elementos definitorios del drama el eje de un teatro caracterizado por el desplazamiento del texto (como permanencia) a la inmanencia y fugacidad del hecho escénico, que sería pura presentización del teatro para borrar toda idea de reproducción o repetición de realidad, ya que el teatro es el dispositivo crítico que se opone más radicalmente al espectáculo, el analista más perspicaz de la crisis de la representación y la concomitante crisis del espacio público.

Con el fin de la «galaxia Gutenberg»[18] (coincidente desde los años 80 con la multiplicación de compañías independientes y la intensificación de la idea de «proyecto teatral») el texto escrito y el libro entran en crisis. El modo de percepción se desplaza: una percepción simultánea y de perspectivas plurales se impone frente a la lineal y sucesiva. La lectura lenta pierde terreno ante las imágenes animadas, como las de la materialidad del teatro. El teatro no es sólo el lugar de cuerpos pesados, sino también de la semejanza de lo real, donde se opera un recorte original de una vida organizada estéticamente y de su cotidiano real. Frente a las artes mediadas, se reúne el acto estético en cuanto tal (representar) y el acto de recepción (asistir al espectácu-

[17] París, L'Arche, 2002. El original alemán es de 1999. Presento en las siguientes páginas un breve resumen de sus argumentos y juicios.

[18] Marshall MacLuhan, *La galaxia Gutenberg: génesis del «homo typographicus»,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

lo), como acción real en un momento y un lugar determinados. Desde el comienzo de los 70 el teatro ha hecho uso de esta realidad, compartiendo la tendencia posmoderna a la autorreflexión y a la autotematización, pero como una problemática teatral concreta. Los rasgos posmodernos destacados por Lehmann en relación con el «teatro posdramático» son: ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, no-textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central, deformación, texto reducido a un material de base, desconstrucción, rechazo del autoritarismo y arcaísmo del texto, actuación a medio camino entre el drama y el teatro, antimimética y refracción a la interpretación. Con ellos se pierde definitivamente la validez del paradigma del drama en el teatro.

El nuevo texto de teatro deja de ser dramático, desplazando el paradigma tradicional europeo (imitación, acción, catarsis, primacía del texto, creación de ilusión) a otras formas teatrales ajenas, sobre todo orientales. Encuentra su punto de partida en la ruptura de las vanguardias históricas, y su sanción, en el impacto de los *media* a partir de los 70. Hay ya un intento de superación en el teatro épico, pero con limitaciones, como en el teatro del absurdo y la dimensión mítica y ritual de Artaud, hasta Wilson; más validez se halla en la dislocación del diálogo (Heiner Müller), el discurso polifónico (Handke) o el apóstrofe directo al público. Una característica esencial es la disposición de espacios de significación y sonoros abierta a toda suerte de usos, una disposición no atribuible a un solo organizador, muestra del abandono de la instancia de origen y la pluralización de instancias de emisión. En este marco tiene lugar una acción abstracta: frente a la fábula (aún brechtiana), la *performance* reemplaza a la acción mimética. La comprensión superadora del *logos* se transforma en un enigma insoluble, mientras se reivindica la representación visual *(opsis),* como dominio de lo accidental, de lo sensorial, de lo efímero. El teatro posdramático no es sólo independiente o superador del drama: es la eclosión de una potencialidad de la desintegración, del desmontaje y de la desconstrucción en el drama.

La condición de existencia del teatro posdramático es la fractura entre drama y teatro, que se desarrolló (en el cauce del ritual) antes de someterse a la razón. Parte del momento del gran teatro de finales del siglo XIX, prosigue en el despliegue de formas teatrales modernas en la vanguardia histórica y la neovanguardia de los años 50 y 60, para desembocar en las formas teatrales

posdramáticas a finales del XX. La crisis del drama y de sus elementos tiene lugar a partir de 1880, cuando este discurso ha alcanzado su más decantada expresión: forma textual del diálogo cargado de tensión y de consecuencias, sujeto humano expresado esencialmente en el diálogo interpersonal, la acción desarrollada en una presencia dramática absoluta. El resultado es una dramaturgia del yo, con un drama estático, hecho de pieza de conversación, o un drama lírico que lleva hasta las puertas del existencialismo. En ese punto se produce la separación del teatro de las raíces dramáticas y la aparición de nuevas formas textuales, sin narración y con una relación deformada con la realidad. Al hilo de la revolución artística de 1900 la crisis del drama se da en paralelo a la crisis del discurso teatral y sus formas tradicionales, con la consiguiente autonomía del teatro como forma artística independiente. Desde que el teatro comienza a reflexionar sobre sus potencialidades artísticas de expresión latentes en él, independientemente del texto a realizar, se entrega, como otras formas artísticas, a esa libertad difícil y arriesgada de la experimentación perpetua. La teatralización del teatro lleva a la liberación de su servidumbre respecto al drama, acelerada por el nacimiento del cine. Bajo la presión de los nuevos *media,* los más antiguos devienen autorreflexivos, y nuevas formas surgen de la descomposición de la totalidad de un género en sus elementos particulares.

Se puede llamar, según Lehmann, «reteatralización» a la concentración sobre la realidad teatral en perjuicio de la representación del mundo literario, manifiesta en el teatro de directores. Pero, aun alejándose del drama tradicional y con las exigencias de destrucción del texto, el teatro radical de la época no quería desvalorizarlo, sino salvarlo: se trataba de apartarlo de las convenciones y de protegerlo de elementos aleatorios, futiles o destructivos de la «gran cocina» de los efectos teatrales, pues la tradición del texto escrito estaba antes amenazada por las convenciones polvorientas que por las formas radicales a las que se podía confrontar.

A finales de los 50 se sitúan, con la explosión del *pop* y la cultura juvenil, las reacciones del teatro del absurdo y el existencialista, con su proceso de confluencia. *Marat/Sade* marca un hito y recuerda, con su doble plano de teatralidad, que el teatro sigue siendo una imagen del mundo, en especial del sentimiento de ansiedad metafísica ante el absurdo de la condición humana. Entonces el teatro asume su carácter fragmentario, se aparta del criterio de unidad y de síntesis y se expone al riesgo de confiarse a impulsos parciales,

a microestructuras textuales para devenir una nueva práctica. El desplazamiento esencial de la obra (texto) al acontecimiento (actuación) fue determinante en la historia de la estética teatral. A partir de este punto cobra importancia el principio del «número», al modo del cabaret. Éste y las variedades viven del principio de la parábasis: el actor sale de su papel y apela directamente al público, a partir de la posibilidad de alusión a una realidad común de actores y espectadores. En otra vertiente se potencian distintas formas de desfocalización, con una equivalencia no jerárquica entre los elementos, la renuncia al tiempo teleológico y la preponderancia de una atmósfera sobre los desarrollos narrativos, en una concepción de poesía escénica integral. Se traslada el principio del continuo presente de Gertrude Stein, y se imponen los encadenamientos sintácticos y verbales al modo de la música minimalista, propios de una situación estática, pero con acentos nuevos en sus variaciones y bucles sutiles. El significante adquiere autonomía y se convierte en el elemento predominante de la práctica artística, al modo de la poesía impresionista. El teatro posdramático muestra menos una sucesión, un desarrollo de la fábula que un encadenamiento de estados interiores y exteriores. La categoría adecuada no es la acción, sino la situación, sin excluir una dinámica particular en el cuadro, con una dinámica escénica en oposición a la dramática. No es azar que muchos autores postdramáticos provengan del campo de las artes plásticas para un teatro de situaciones y de ensambles dinámicos. El teatro posdramático libera el momento formal y ostentatorio de la ceremonia y la valoriza en cuanto tal, como cualidad estética, desligada de toda referencia religiosa y cultural. La tendencia a la ceremonia conecta con el rechazo de la concepción clásica de un sujeto que reduce la corporalidad de sus acciones sólo a manifestaciones de sus intenciones mentales.

La estructura de la acción deja paso a la de la metamorfosis. Los signos teatrales posdramáticos, en la síntesis de Lehmann, son la síntesis destronada, las imágenes de sueño, la sinestesia, el *performance text,* la parataxis no jerárquica, la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos en una dialéctica de la plétora y la privación (vacío, silencio, inacción), la *mise en musique,* la escenografía y la dramaturgia visual, el calor y la frialdad, la corporalidad, el «teatro concreto», la irrupción de lo real, el acontecimiento y la situación, el uso de la narración posépica, el poema escénico, la mezcla de artes, el ensayo escénico, el teatro cinematográfico, el hipernaturalismo, el

cool fun, la parodia, las citas y contracitas, el espacio repartido, el monólogo, el coro, la heterogeneidad, la importancia de la *performance*.

En las 312 páginas del crítico alemán brillan por su ausencia las referencias españolas (sólo una alusión de pasada a Romero Esteo y *La Fura dels Baus*), pero es evidente que, aun sin la intensidad detectada en el panorama europeo, muchos de los rasgos señalados se manifiestan en las formas renovadoras de nuestro teatro en el siglo XX y, en concreto, son las que conforman la teatralidad específica de Luis Riaza, lo que nos lo muestra de lleno inserto en el desarrollo de las corrientes teatrales contemporáneas más justamente valoradas, abierto a una visión de eso que llamamos «realidad» y a su expresión teatral que lo sitúa en la vanguardia más actual, al tiempo que en el gozne entre diferentes vectores encontrados: tradición y ruptura, teatro español y teatralidad europea, texto y representación, conflictos que son (frente a los convencionales conflictos dramáticos) uno de los ejes y de los valores distintivos de su teatro.

La teatralidad riacesca, en línea con lo señalado por Lehmann para la vanguardia occidental, tematiza su propia crisis. Así lo ha venido haciendo el teatro occidental a lo largo de todo el siglo XX, mostrando el agotamiento de la fórmula dramática y ensayando nuevos caminos. Así aparecen, entre otros, la crueldad mítica de Artaud, la narración épica de Brecht, el *huis clos* existencialista, el absurdo, la ceremonia, la *performance* o la metateatralidad, elementos todos ellos presentes en las piezas de Riaza. Si hay algo que las singulariza, además de su capacidad para reunir y hacer restallar teatralmente todas estas formas, es su propia cronología, pues desde los años 60 se desarrolla cuando todas estas formas pertenecen ya al pasado, según sanciona la irrefrenable velocidad de una posmodernidad que afirma el fin de la historia. En el último tercio del siglo XX el desarrollo de los *media* y la realidad virtual cuestionan la naturaleza misma del teatro, al tiempo que se reconoce como paradigma de la «sociedad del espectáculo», como ha subrayado Riaza al convertirlo en objeto de su disección crítica. Pero en su concreta escritura lo que nuestro autor reivindica son, justamente, los rasgos que, además de ser los relacionados de manera más estrecha con la naturaleza misma del teatro, son, por esta razón, los que mejor pueden dar una respuesta a la condición posmoderna, esto es, la inmediatez y solidez del contacto directo entre el actor y el público, la contingencia de la representación frente a los mecanismos de repetición, y la posibilidad misma del sentido o de un sentido.

Como señalaba Lehmann para el horizonte occidental, esta forma de «teatro posdramático» pasa en gran medida por la depauperación de los textos frente al espectáculo, con el papel del escritor reducido ante la omnipotencia del responsable de la puesta en escena, como si el teatro se entregara definitivamente a lo efímero, y su discurso, al puro acto destinado a la desaparición y a la muerte. La propuesta de Riaza se sitúa en el extremo de este arco, justo en ese punto en que, al plegarse sobre sí mismo, casi hace juntarse los polos opuestos, neutralizándolos. Los efectos «posdramáticos» sobre el texto no se dan en Riaza por disminución de éste, sino por desbordamiento: la acumulación de retóricas y niveles discursivos, de efectos de sonido y planos de significación, de citas y citas de citas dan como resultado un lenguaje recargado, de apariencia barroca, pero que es en realidad una más de las manifestación de su sobreteatralización, una forma de metateatro que no es sólo una reflexión y una crítica sobre sí mismo, sino una explotación de sus recursos al máximo nivel, con el resultado «posdramático» de modificar el tradicional esquema de relaciones entre texto y espectáculo. Porque, pese a sus palabras sobre la importancia del director de escena, Riaza no renuncia a su propio montaje, y sus textos hacen aflorar (no sólo en la inmediatez de las acotaciones e indicaciones escenotécnicas) las claves de una teatralidad: un ritmo, un ambiente, una tonalidad, una concepción del espacio y el tiempo, es decir, todo aquello que trasforma la literatura en carne de escenario, pero, en su caso, sin renunciar tampoco a una dimensión literaria fuerte, como clave de su teatralidad específica.

Este teatro propone así la resolución de la gran paradoja del autor posmoderno o posdramático: la necesidad de dar cuenta desde el texto (el objeto de su escritura) del desplazamiento, desvaloración y aun desaparición del propio texto. Puede que ésta sea en definitiva la raíz última en la que se fragua el conjunto de rasgos definitorios de la escritura y la teatralidad de Riaza: i) el desplazamiento del drama por la ceremonia, como marca antinaturalista y como estructura de composición; ii) la potenciación del acto performativo de la puesta en escena hasta convertirlo en argumento y tema de sus piezas, en la que las antiguas *dramatis personae* se adelgazan hasta convertirse en actores, signos no marcados más que por su virtualidad para adoptar distintas marcas, es decir, distintas máscaras, hilo de continuidad desde el título de una de sus piezas iniciales hasta su omnipresencia en la constitución escenográfica del «espacio vacío» de sus últimos textos; iii) una

teatralidad desbordante, construida no sólo por la multiplicación de los niveles de actuación y fingimiento de los personajes y sus máscaras, con el consiguiente «manierismo» estilístico, sino sobre todo por el descubrimiento del núcleo último de la presunta realidad, donde sólo volvemos a encontrarnos con los venenos del teatro; iv) la desintegración de las fronteras genéricas y sus reglas de composición a partir de una estética de lo grotesco, donde los rasgos se funden y se confunden, se subrayan y se invierten, como en un potente crisol de donde surge un producto decantado, con elementos de todos los géneros, pero sin identificarse con ninguno; y v) un estilo, en fin, que se caracteriza, tanto en el plano estrictamente lingüístico como en el más general, por lo que pudiéramos llamar pedantemente «intertextualidad», siempre se ha definido como «parodia» y el propio autor trata como un auténtico «pastiche». Mucho se podría decir de este aspecto en el plano de la mera cita literaria como trufa continua en el habla de los personajes y las fórmulas de sus discursos ceremoniales; mucho más se podría profundizar en la relación de este recurso con una esencial teatralidad donde las máscara funciona porque exhibe su naturaleza de tal mientras cumple la función de encubrir un rostro o un vacío, tal como opera la cita o la referencia a textos anteriores, clave en la caracterización de unas figuras sin rostro, que deben adquirirlo en el guardarropa constituido en los últimos textos riacescos en el único objeto escénico, o en el repertorio de citas canónicas, que el propio autor ofrece a los lectores en los márgenes del texto, como su propio guardarropa literario; sin embargo, a mi juicio donde esta consideración puede dar todo su rendimiento es en lo relativo a la caracterización del teatro de Riaza como un verdadero *collage* no sólo de las tendencias escénicas mayores en el panorama occidental del último siglo, sino, de manera específica, de los textos más relevantes en ese horizonte, pero sin olvidar con ello las obras mayores de una tradición que pasa por hitos tan señeros como Shakespeare o Sófocles, pero también Faulkner, Chejov y Dante, entre otros. Al modo de una polifonía hecha de ecos, el teatro de Riaza es proyección y registro del apogeo y crisis de una tradición, y, al tiempo, una de las manifestaciones más singulares y personales del escenario resultante.

BIBLIOGRAFÍA

TEATRO

Obras publicadas (por orden de aparición)

Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes, en RIAZA, HORMIGÓN, NIEVA, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes / Judith y Holofernes / Teatro furioso*, ed. Miguel Bilbatúa, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

Drama de la dama que lava entre las blancas llamas, en *Primer Acto,* 172 (1974), pp. 12-33. [Forma serie con el *Libro de los anillos infernales,* poesía.]

El desván de los machos y el sótano de las hembras, en *Pipirijaina* (1974).

Retrato de Dama con perrito, prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Fundamentos, 1976; reeditada con ligeros retoques en Madrid, Vox, 1980, con prólogo del autor (Premio «El espectador y la crítica» 1979, tras su estreno por el CDN con dirección de Miguel Narros). Traducciones al francés y al búlgaro.

El desván de los machos y el sótanos de las hembras. El palacio de los monos, ed. Alberto Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978 (reeditado).

El Fernando, por un colectivo de autores dirigido por César Oliva, Universidad de Murcia, 1978.

Medea es un buen chico, en *Pipirijaina,* 18 (1981). Traducciones al francés, al italiano y al portugués.

Antígona... ¡cerda!, en *Estreno,* VIII, 1 (1982), pp. 11-17.

Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo, pról. Domingo Miras, Madrid, La

Avispa, 1983. *Antígona* y *Epílogo,* traducción al francés; *Mazurka,* traducción al francés y al alemán.

Los perros, ed. José Antonio Aliaga, Universidad de Murcia, 1986 (Premio «Lazarillo» 1980).

El buque, en *Premio Valladolid de Teatro Breve 1988,* con *Reloj,* de Rodrigo García, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1989.

Revolución de trapo, ed. Ángel González de la Aleja, Manzanares, Alcázar de San Juan, 1990. Traducción al francés.

La ficha negra o Rien ne va plus, en *Teatro breve. VI Certamen Literario. 1989,* Ayuntamiento de Santurce, 1990. [Reunida con *El buque* en la pieza titulada *Díptico de «Madame la Mort».*]

Tríptico para teatro (Retrato de niño muerto. La emperatriz de los helados. La noche de los cerdos), prólogos de Pedro Ruiz Pérez, el autor e Ignacio Arellano, Madrid, La Avispa, 1990.

Los Edipos o Ese maldito hedor, en *Art Teatral* (1991), pp. 63-68.

Dioses, reyes, perros y estampas, en *Premio teatro breve 1994,* con *Amanecer en Orán,* de Ignasi García Barba, Valladolid, Caja España, 1996.

Las máscaras, prólogo del autor, Diputación de Málaga, 1997 (Premio «Enrique Llovet», 1990).

Danzón de perras, prólogo del autor, Madrid, Fundación Autor, 1998.

Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas, prólogo del autor, epílogo de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro, 1998.

Bonsáis, estatuas y cadáveres, con textos del autor, Pedro Ruiz Pérez y Luis Vera, en *Exilios,* 4-5 (2000), pp. 109-120.

Textos inéditos

El caballo dentro de la muralla, 1954.
Los muñecos, 1965.
Las jaulas, 1968.
Los círculos, 1970.
Los mirones, 1970.
Edipo café, 1991.
Retrato de Gran Almirante con perros, 1992.

Catedral.
El fuego de los dioses o Las Prometeas de debajo de la cama.
Los pies, 1994.
Tríptico de la sustitución (Reyes, perros y recordatorios. Miosotis, guisantitos y rositas. Perdicitas, gamuzas y leonazos), 1994.
Judith, 1999.
Epitafio.
Testamento.
La caverne de Alí-Papá.
La recepción, 2002.
Rasputín y el resto del reparto o Semianfitrión cuarentaytantos, 2003.
Los muñecos y los muertos o La ratonera 2004, 2004.
La Malhuele o Más máscaras, 2005.

Teatro breve: *Asesinatos sin asesinos.*
Esqueleto exquisito.
Cinco piezas concisas.
La Nada
Tres jóvenes.

POESÍA
Libros editados o premiados

Como la araña, como la anaconda (1963), Premio Guipúzcoa, 1966.
Libro de cuentos (1965), Premio Vizcaya, 1969.
Libro de los anillos infernales o de las metamorfosis léidicas (1970; Premio Alcalá de Henares, 1980), Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1981.

ALGUNOS INÉDITOS

La jaula de los monos, 1966.
Perros muertos y otros poemas, 1980.
Poemas bifrontes, 1981.
Bichario, 1990.

El medio centenar y una ciudades.
Viaje, 1992.
Medio centenar de exorcismos, 1992.
Libro del Requiem.
Poemas para nadie, 2002.
Poemas para ella, 2003.
Doble tumba, 2005.
Cahierito mítico, 2006.

Narrativa

Premios y publicaciones

«Antenoche», Premio Café Santos (Murcia).
«Un billete de dolar», Premio Casa de España en París (1981).
«La verdad», Premio Ciudad de San Sebastián.
«Maleficio», Premio Colegio Mayor Santa Teresa.
«Cinco francos de humo», en *Manifiesto español o una antología de narradores,* Marte, 1973.

Algunos inéditos

Siete historias contadas por un idiota.
Un ratonil relato y otros cuatro relatos sin ratones.
Media docena de historias.
Allí, 1996.

Composiciones intergenéricas

Copón.
Isla.
Trío.
Siglo.
Pentaconflictorio.

Prólogos, conferencias y ensayos

«Pequeño paseo ante el retrato de una dama y sus perritos resplandecientes», en *Retrato de Dama con perrito,* Madrid, Fundamentos, 1976.

«Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano...)», en *El desván de los machos y el sótanos de las hembras. El palacio de los monos,* Madrid, Cátedra, 1978, pp. 35-117.

«Glosa, por parte del autor, de la presente comedia con sus paréntesis casi autobiográficos», en *Retrato de Dama con perrito,* Madrid, Vox, 1980, pp. 5-10.

«Epílogo tras el epílogo», en *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo,* Madrid, La Avispa, 1983, pp. 18-33.

«Las metamorfosis de Robinson. Los tres náufragos», *Pipirijaina,* 24 (1983), pp. 22-24.

«Prólogo a *La emperatriz de los helados*», en *Tríptico para teatro,* Madrid, La Avispa, 1990, pp. 203-215, pp. 129-148.

«Nota prolija sobre las islas desiertas y el náufrago y los monos que las habitan», 1990.

«Notas sobre mitos, antimitos y otras escapatorias por los Cerros de Úbeda (minicrítica de la razón mentirosa)»

«Prefacio» a *Las máscaras,* Diputación de Málaga, 1997, pp. 11-47.

«Sobre *Danzón de perras*», en *Danzón de perras,* Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 7-17.

«Prologuejo prolijo (en el que se habla, sobre todo, de ELLA)», en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas,* Madrid, Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro, 1998, pp. 3-11.

«El muy respetable público».

«Charla dada en un teatro de Burgos delante de media docena de personas, con motivo del Día Mundial del Teatro de 1997», *Exilios,* 4-5 (2000), pp. 99-107.

«Riaza y las vanguardias», en *Teatro y antiteatro. La vanguardias del drama experimental,* ed. Salvador Montesa, Universidad de Málaga, 2002, pp. 185-197.

Bibliografía crítica sobre Luis Riaza

ALIAGA, José Antonio, «Visión escénica de *Los perros*» y «Notas bio-bibliográficas de Luis Riaza», en *Los perros,* Universidad de Murcia, 1986, pp. 7-19.

ÁLVARO, Francisco, *«Retrato de Dama con perrito»,* en *El espectador y la crítica,* Madrid, Escélicer / Prensa Española, 1979.

ARAGONÉS, Juan Emilio, «Luis Riaza, de la marginación al podio», *La Estafeta Literaria,* 17-IV-1979.

ARCAS, Andrés, «Luis Riaza, un teatro que no veíamos», *Cuadernos de Cultura,* 11, abril de 1979.

ARELLANO, Ignacio, «*Retrato de Dama con perrito*, de Luis Riaza», *Segismundo,* 39-40 (1984), pp. 247-288.

— «Libro de cuentos de Luis Riaza o un nuevo retablo de las maravillas», en *Tríptico para teatro,* Madrid, La Avispa, 1990, pp. 203-215.

BARDÓN, S. Luis, «Luis Riaza, cuando el poder se sirve del arte», *Cultura,* marzo de 1979.

BILBATÚA, Miguel, «En torno a la dramaturgia española actual», en RIAZA, HORMIGÓN, NIEVA, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes / Judith y Holofernes / Teatro furioso,* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973, pp. 5-23.

— «Riaza, entre el realismo y el imposibilismo», *Pipirijaina* (mayo de 1974).

BOYM, Svetlana, «Los modelos y los copiadores en *Retrato de Dama con perrito,* de Luis Riaza», *Estreno,* X (1984).

BRIDGES, Christina, *Rito, teatro y poder en la obra teatral de Luis Riaza* (Doctoral Dissertation), Vanderbilt University, 1992.

CASTILLA, Alberto, «Introducción» a *El desván de los machos y el sótanos de las hembras. El palacio de los monos,* Madrid, Cátedra, 1978, pp. 11-34.

CAZORLA, Hazel, «La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza», *Pipirijaina,* 18 (1981), pp. 11-25.

— «The duality of power in the teatre of Luis Riaza», *Modern Drama* (1981).

— «La indestructibilidad de Antígona en una obra de Luis Riaza: *Antígona... ¡cerda!*», *Estreno,* VIII, 1 (1982), pp. 9-10.

— Reseña de *Tríptico sobre teatro,* en *Estreno,* 18,2 (1992), p. 46.

— «The ritual theater of Luis Riaza and Jean Genet», *Letras peninsulares,* VI,2-3 (1993-94).

DÁVALOS MESEGUER, Juana María, *Semiología del teatro de Luis Riaza* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 1984.

EGGER, Carole, tesis doctoral sobre *Retrato de Dama con Perrito,* Université de Marseille, 1999.

— «Luis Riaza, *Retrato de Dama con perrito*», en AMO SÁNCHEZ, A, M. MARTÍNEZ-THOMAS, C. EGGER y A. SURBEZY, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodique et analyses de textes*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 119-128.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, «*Retrato de Dama con perrito* de Luis Riaza», *Ínsula,* 390 (mayo de 1979).

— «Ceremonias del poder y de la muerte (*Retrato de Dama con perrito* de Luis Riaza en el CDN)», *Pipirijaina,* 10 (1979).

FRANCO, Andrés, «Apuntes sobre el Nuevo Teatro Español», *Ínsula*, 323 (1973).

GARCÍA PINTADO, Ángel, «El Dante-Riaza entre el más acá y el más allá», *Primer Acto,* 172 (1974), pp. 8-11.

GOLOPENTIA, Sanda y Monique MARTÍNEZ-THOMAS, «Luis Riaza, le didascale négociateur», en *Voir les didascalies,* París, Cahiers Ibériques, 1994.

GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Ángel, «Aproximación, notas y sugerencias varias en torno a la vida y obra de Luis Riaza...», en *Revolución de trapo,* Alcázar de San Juan, Valldum, 1990, pp. 3-19.

GOÑI, Joaquín de, «Al grano» (entrevista), *Gaceta del Norte,* 27-XI-1971, p. 36.

HALSEY, Martha T. y Phillis ZATLIN, *The contemporary Spanish theater,* University Press of America, 1982.

HERRERO, Fernando, «Valladolid, un preestreno de Luis Riaza», *Primer Acto,* 179-181 (1975).

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «La constante evolución de Riaza», *El Público,* mayo de 1991.

MARTÍN INIESTA, Fernando, «Luis Riaza: Premio Vizcaya de Poesía», Madrid, 2-XI-1971.

— «El teatro de Luis Riaza», *El Socialista,* marzo de 1978.

MIRALLES, Alberto, «Encuesta a los que no estrenan: Domingo Miras, Alfonso Sastre, Ramón Gil Novales, Manuel Martínez Mediero y Luis Riaza (y 2)», *Pipirijaina,* 8-9 (1978).

MIRAS, Domingo, «Riaza y la sustitución», en *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo,* Madrid, La Avispa, 1983.

MONLEÓN, José, «Teatro español: Riaza, Hormigón, Nieva», *Triunfo,* 8-VI-1974.

NIEVA, Francisco, «Luis Riaza o la subjetividad heroica», en *Retrato de Dama con perrito,* Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 7-13.

OLIVA, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

PACO SERRANO, Diana de, «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas,* de Luis Riaza», *Estudios Clásicos,* 124 (2003), pp. 71-92

PÉREZ PINEDA, Federico, «Técnicas metadramáticas en *Retrato de Dama con perrito*», *Hispanofila,* 33 (1990).

PODOL, Peter L., «Ritual and Ceremony in Luis Riaza's theatre of the grotesque», *Estreno,* VIII, 1 (1982), pp. 7-8.

QUINTANA, Juan Antonio, «Comentario al monólogo de Don en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*», *23 monólogos para ejercicios,* Madrid, La Avispa, 1984.

RAGUÉ ARIAS, M.ª José, «Luis Riaza, la tragedia y su sustitución», en *Los personajes femeninos en la tragedia griega* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, 1986.

— «Luis Riaza. Teatro de sustitución», *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy),* Barcelona, Ariel, 1996, pp. 63-66.

RAMOS, Alicia, «Luis Riaza: el dramaturgo y su obra», *Estreno,* VIII, 1 (1982), pp. 18-21; y en *Literatura y confesión,* Arame, 1982.

ROMERO ESTEO, Miguel, «Luis Riaza, clavándole a la historia el cuchillo pérfidamente en mitad del corazón», *Nuevo Diario,* CCLII,5 (1974).

RUIZ PÉREZ, Pedro, *La obra dramática de Luis Riaza* (Memoria de Licenciatura), Universidad de Córdoba, 1983.

— «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge,* 3 (1985), pp. 157-168.

— «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 479-494.

— «Variantes textuales en *Los perros.* Texto y representación en el "Nuevo Teatro Español"», *Notas y Estudios Filológicos,* 4 (1986-87), pp. 77-106.
— «*Retrato de niño muerto* en el teatro de L. Riaza», en *Tríptico para teatro,* Madrid, La Avispa, 1990, pp. 9-22.
— «El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados* de Luis Riaza», *Revista de Literatura,* 116 (1996), pp. 451-476.
— «En la raíz del grito y la violencia. Epílogo», a *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas,* Madrid, Comunidad de Madrid/Asociación de Autores de Teatro, 1998, pp. 83-96.
— «La muerte y el teatro. Sobre la escritura reciente de Luis Riaza» y «Noticia de Luis Riaza», *Exilios,* 4-5 (octubre 2000), pp. 121-127 y 129-131.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español siglo xx,* Madrid, Cátedra, 1975, pp. 553-555.
— «Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas», en *Boletín de la Fundación Juan March,* 191 (junio-julio de 1989), pp. 3-16.

SUÁREZ GARCÍA, José Luis, «Sobre el teatro de Luis Riaza. Recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*», *Anales de Literatura Española,* 9 (1993).

TORRES, Juan Antonio, «Un teatro que libera el lenguaje», *Cupey* (Universidad de Río Piedras), 1987.

WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama,* Madrid, Villalar, 1978, p. 233.

ZATLIN BORIN, Phillis, «Theatre in Madrid: The dificult transition to democracy», *Theatre Journal* (California State University), 1980.

P. R. P.

A Lola
(1928–2006)

EL DESVÁN DE LOS MACHOS Y EL SÓTANO DE LAS HEMBRAS

Introducción

Alberto Castilla
Professor Emeritus, Mount Holyoke College

El propio Riaza ha dividido su teatro en dos tipos de obras, aquellas que considera de carácter espectacular, teatroscópicas, corales, una especie de friso general de la sociedad, tales como *El palacio de los monos y Los huevos de la moscarda,* y otras, de relaciones más intimistas, no psicológicas, pero sí de lucha, de situaciones personales, como *Retrato de dama con perrito* y *El desván de los machos y el sótano de las hembras.* Entre todas ellas, tal vez sea *El desván* su obra maestra.

En una atmósfera sórdida, cargada de resonancias medievales, en un lugar destemporalizado y de localización incierta, Riaza muestra y desarticula los mecanismos del poder para perpetuarse. Otro de los autores del «nuevo teatro español», Miguel Romero Esteo, transcribió su propia experiencia como espectador ante el estreno de esta obra: «Así en parábola de sótano y desván. Y cámara, y recámara. Desván –o parte superior de un castillo muy encastillado– en el que una especie de señor feudal oficia de bufón, y el bufón oficia de señor feudal. Maquiavelismo de un laberinto de ceremonias en el que anda atrapado el hijo del tal señor feudal a base de que le van cultivando un feroz machismo de alimaña salvaje. Luego, en los sótanos del castillo, bufón y señor feudal oficiarán de féminas, y será otro laberinto de ceremonias en el que resulta atrapada de feminismo delicadísimo y angélico la espuria hijastra del tal señor feudal (Leidi). En realidad, toda la obra se configura como una parabólica meditación en torno al cogollo del poder político en la sociedad patriarcal. Y que ve mucho más allá que las ya demasiadas y tópicas meditaciones en torno al poder. Y desde esta perspectiva, inaudita esta obra de Luis Riaza. Puede

que una de las cosas más afiladas que se hayan escrito en este país en muchos años. Puede que toda una hirsuta obra fuera de serie»[1].

Encerrada en el sótano por Don para evitar todo contacto con el macho, Leidi al fin cree haberlo envenenado, conquistando así su libertad. Pero no se trata sino de uno más de los juegos sádicos del tal señor feudal, acompañados de sus correspondientes ceremonias; y, al final, quien de verdad muere es la propia Leidi, a manos de Pti Prans, el hermano, un nuevo «segismundo encadenado» degradado, primitivo y perverso, a quien Leidi, creyéndose definitivamente liberada de la tiranía de Don, se dirige atraída por la llamarada del sexo. A diferencia de los cuentos antiguos y orientales, los machos destruyen a la hembra; no se concluye felizmente la moral de la parábola ni se produce la justicia.

El autor desvela honduras y repliegues de una sexualidad reprimida. La base de toda represión radica en la del sexo. Todas las represiones de otro signo, político, social, serán inevitables mientras subsista aquélla. En *El desván,* como en el resto del teatro de Riaza, la represión radica en el macho. Incluso Don aspira a suplantar a la hembra en la función intransferible de la fecundación. En sus juegos y fantasías Don llega a autofecundarse. No se trata de un teatro misógino, como se ha sugerido, sino todo lo contrario. Los misóginos, hay que distinguir, son los personajes.

Don y Boni, señor y bufón, adoptan la personalidad femenina de Leidi, cambian sus papeles, se trnsforman en señora y criada. Los desdoblamientos e intercambios de personajes, la posibilidad de asimilar el actor papeles de mujer, es una constante en el teatro de Riaza. Entre los nuevos autores españoles es él quien usa el travesti con mayor frecuencia y maestría. Técnica que, aparte de explicaciones psicológicas e históricas, se halla en el teatro de Riaza estrechamente vinculada al trabajo de experimentación del actor y al intento de renovar las formas teatrales.

Ritos y ceremonias se articulan en la estructura de la obra con gran teatralidad. Evidentemente, la ceremonia es el medio más eficaz con que cuenta Riaza para construir su teatro. El propio autor lo ha explicado así: «Estimo que el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués»[2]. En realidad, en aquellas culturas donde, como en España, el poder, siglo a siglo,

[1] «Luis Riaza, clavándole...», por M. Romero Esteo, *Nuevo Diario,* CCLLII/5, Madrid, 1974
[2] A. García Pintado, pág. 11.

se ha perpetuado y enquistado, la ceremonia por él controlada deja de cumplir, en la vida real, una función progresista y dinámica con ocasión de cambios en la vida social y como preliminar para la acción. Más bien, por el contrario, desprovista de aquellos contenidos, la nueva función que es llamada a cumplir forma parte de toda una política preventiva, de *detente,* que ambiciona prolongar indefinidamente una intolerable situación de injusticia. Riaza recoge toda una suerte de ceremonias y de ritos, de simbolismos y liturgias, la rellena de nuevos contenidos y con ellos vertebra toda la acción de su teatro. Bajo la apariencia del orden, el teatro de Luis Riaza nos desvela la absoluta desarmonía de un mundo crispado, de anacrónica jerarquización, un mundo de reyes y de príncipes, de bufones grotescos y de sirvientes envilecidos, donde los poderosos manipulan las ceremonias con el objeto de perpetuarse; porque, no hay que engañarse: ni el rey abdica, ni el rey se muere, ni el rey es finalmente ejecutado. En esas circunstancias, toda ceremonia es un fraude de los dominadores para perpetuarse. Ahí radica, en gran parte, el contenido semiótico de las ceremonias de Riaza; que desde una perspectiva teatral resultan, además, de una expresividad vigorosa e insólita.

Se ha insistido en ver *El desván* como el mejor modelo en Riaza para un teatro de la crueldad. Se ha mencionado con frecuencia a Artaud. El mismo Riaza ha comentado este aspecto de su teatro: «Por mi temperamento vitalista me inclino más por la parte emotiva que por la racional. Me creo, pues, más cerca de Artaud [que de Brecht]. Pero sin llegar a sus extremos, hago una crítica, muy superficial, lo reconozco, de las propuestas de Artaud. A Brecht, algo más... Pienso que el camino de Artaud es más revulsivo que el de Brecht. A éste la burguesía lo asimila mejor»[3]. Desde luego, habría que añadir, las relaciones erótico-sado-masoquistas, en mayor o menor grado, aparecen en todos los autores. No son privativas de ningún teatro, incluido el de Artaud. Aun en Brecht, tan distante de un teatro de la crueldad, en alguna de las obras de su primer período pueden ser detectadas.

Desde luego, sería erróneo indentificar el teatro de Riaza con el de Artaud de la revolución metafísica, con el de los últimos años. Las búsquedas de Riaza nunca alcanzarán esos niveles que impidieron a Artaud reconciliarse con los marxistas e incorporarse a la construcción de un arte revolucionario. Riaza parece más bien preocupado por prolongar las experiencias de los surrealistas,

[3] *Ibíd.,* pág. 9.

por su propio camino, obstinado en perseguir y en explorar los aspectos ocultos de la existencia sumergidos en el subconsciente. Como una expedición hacia su rescate podría también verse su teatro.

En todo caso, la presencia de unos rasgos de «teatro de la crueldad», más o menos afines al teatro artaudiano, revelan en Riaza tendencias ya de antiguo afincadas en la literatura dramática española. En cierto modo, su teatro retoma o renueva una tradición de la que se podrían extraer numerosos ejemplos.

Ya Lope, en su *María de Padilla,* recoge la historia de la favorita real de Pedro el Cruel. Cuando tomaba el baño la Padilla, era costumbre del Rey, junto a su séquito, acompañarla. Razones de «suprema galantería» exigían a los caballeros beber de las aguas en la que la hermosa María se bañaba. ¿Y qué no decir de Calderón, en quien en obras como *El médico de su honra* la forma teatral, imposibilitada de expresión trágica, deviene sádica? Formas que se revelan con tanta claridad en tantas ocasiones a lo largo del drama, no sólo en el asesinato de doña Mencía propiamente dicho, sino en sus preparativos: «Vamos pasito, honor, que ya llegamos» –exclama ávidamente don Gutierre–; o en la forma ritual, ceremonial, en que doña Mencía es sacrificada e inmediatamente sustituida.

En *El desván* tampoco Leidi lucha; no se le permite luchar para confrontar su «destino». Víctima, no heroína (pues ésa vence al ser vencida), es conducida hacia su muerte en lo que parece será otra ceremonia y concluye en un «verdadero» sacrificio. En cierto modo, se la mata con la misma impunidad y crueldad que a las víctimas de aquellos dramas calderonianos de celos, de honor y de venganza. En *El desván,* el contraste entre los temas y la distancia, la aparente «impasibilidad» de su tratamiento, parece ser la causa que explica el efecto (no catarsis) de asombro, de pasmo y de perplejidad que su desenlace produce.

Teatro decididamente barroco, no por restaurar elementos ideológicos y ornamentales ya difuntos, sino, sobre todo, por la presencia de una serie de factores muy sabiamente conjugados: la fusión de lo trágico y lo cómico, uso repetido de técnicas de teatralidad, de ceremonia, de teatro dentro del teatro; pompa y solemnidad, convenientemente degradadas por la introducción de elementos de ruptura: «En la ceremonia final –que personalmente es lo que más me gusta de todo cuanto he escrito–, en medio de toda esa solemnidad –misa de Mozart sonando, etc.– todo acaba en que un personaje casca dos huevos, los fríe y se los come allí. Todo ese boato de pronto hecho trizas»[4].

[4] *Ibíd.,* pág. 10.

En el trasfondo de todo su teatro yace, por consiguiente, una impotente tradición, que nadie como el propio Riaza tiene tanto legítimo derecho de asumir, de degradar y aun de destruir. Pero, además, y mucho más reciente, en carne viva todavía, la violencia de cuarenta años de franquismo que, sin duda, irrumpe en su teatro como un volcán, como un deseo sádico de destruir lo más poético y puro, violencia no metafísica ni literaria, sino *natural,* resultado genuino de una intensa, dolorosa vivencia.

EL DESVÁN DE LOS MACHOS Y EL SÓTANO DE LAS HEMBRAS

Personajes

Don
Boni
Ti Prans
Leidi

El nivel normal de la escena permanece invisible, bien por falta de iluminación o por el procedimiento que se adopte.

Fuertemente iluminada, en cambio, izada o colgada sobre aquella invisibilidad, aparece una plataforma. Una escala de cuerda (o cualquier otro medio de acceso.) cuelga de ella y se pierde en la oscuridad inferior.

Sobre la plataforma, una cama de hierro de retorcida prosapia: columnas salomónicas, un dosel de terciopelos o nobles telas, encajes, colgantes, etc. Del centro de la cama nace un árbol reseco de retorcidísimas ramas. Cuelgan de éstas diversos objetos. En un sitio destacado, un reloj de arena. En otro, un facistol de catedral de hechura barroca sosteniendo un enorme libro. Jaulas de diversos tamaños y materiales, con animales disecados o esqueletos de los mismos en sus interiores, aparecen por todas partes, incluso colgando de la plataforma. Una cadena sujeta al piecero de la cama desaparece en la parte inferior de ésta.

Paseándose sobre los abultados colchones que cubren el lecho se encuentra Boni, *un hombre de porte aventajado. Viste camisón de dormir que le cubre hasta medio muslo, unas medias blancas y zapatos de hebilla de la época de la batalla de Trafalgar. Se cubre con un sombrero que podría haber llevado Nelson u otro por el estilo.*

Al pie de la cama, Don, *un enano, viste el resto del uniforme de almirante, pero está descalzo y con las pantorrillas desnudas. Lleva un gorro de dormir con un borlón. Flota en la casaca de marino llena de bordados y charreteras.*

(Estos dos trajes, vestidos a medias por los actores, pueden ser los propios de dos papeles sociales complementarios: señor feudal y bufón, verdugo y rey-sol, etc. Se sugiere que, en todo caso, figuren una serie de grabados como apoyatura de la decoración del fondo escénico en que aparezcan, como diversos cartelones, estos papeles complementarios de diversas épocas. Preferibles las tintas neutras para estos fondos.)

BONI.– *(Paseándose.)* Nos hacemos viejos, mi buen Bonifacio, y nuestro espíritu se disuelve en las delicuescencias del crepúsculo. Necesito que me diviertas con tus locas fantasías.

DON.– ¡Qué cosas se os vienen a la imaginación, mi señor...! El árbol que da frutos cada noche recio se encuentra. Como el cimarrón más pujante...

BONI.– El hábito, fiel amigo, no es, por desgracia nuestra, la potencia. *(Un tiempo.)* Pero diviérteme hasta la hora de la procreación. *(Muy dulce.)* Suponemos que no desearás que os mandemos azotar...

DON.– *(Se acerca al gran libro.)* Os recitaré la crónica de vuestra estirpe irrevocable.

BONI.– *(Bostezando exageradamente.)* Nos aburren tus halagos estúpidos. Harto sabes que jamás tuvimos antecesores. ¡Nos somos nuestros principio y nuestro fin!

DON.– ¡Ni más ni menos! *(Gran gesto circular.)* Redondo como el ciclo del huevo. Se rompe el cascarón primordial y surge el león instaurador, el león ponedor del primer huevo.

BONI.– *(Nuevo bostezo.)* Deja de lamer y narra.

DON.– Pues resultó que el jardín de vuestro padre infestado estaba de culebras malmetedoras. Y vos limpiasteis el jardín en nada de días. Y cuando lo acabasteis de purificar, lo roturásteis. A un lado pusisteis el castillo de los elegidos, y al otro lado, hacia el occidente del meridiano, la leprosería.

BONI.– ¿De dónde sacaríase tan extraña palabra?

DON.– Y a vuestro padre le llegaba la satisfacción creadora hasta la médula de los viejos huesos. *(Señala el gran librote.)* Está escrito.

BONI.– *(Más bostezos.)* ¡Lo mismo de aburrido! Prefiero aquello del rey que devoraba a sus hijos legítimos. Los bufones carentes de ingenio jamás

podréis comprender nuestras ansias secretas. Mandaremos, sin duda alguna, que te azoten.

DON.– *(Mueve páginas del gran libro.)* El jefe de la dinastía clavó entonces el gran cayado en el centro mismo del desierto tiñoso y pronunció la gran frase fundacional. «¡Aquí!», dijo.

BONI.– Deja las hazañas del principiador de los principios. A nos ha de contársenos algo más inmanente y excitador. *(Insidioso.)* Por ejemplo, lo de aquel afamado Edipo-Rex, al que el oráculo profetizara...

DON.– *(Cortándole, señala el libro.)* No hay que confundir, mi señor de señores, nuestros oficios de bufón con los de profeta. Además, no existen sibilinos presagios en el Libro. Sólo crónicas y leyes que iluminan de certidumbres el arco completo de los tiempos: desde sus orígenes hasta su postrera consunción...

BONI.– Busca, busca bien entre esas páginas, mi fiel escribidor.

DON.– *(Pasa hojas, con mala gana, del libro.)* Nada, ninguna excepción. Ningún turbio augurio, ninguna turbia profecía con los que pudieran regocijarse los ansiosos de turbios futuros.

BONI.– *(Con una punta de mordacidad.)* Dejemos eso, puesto que tan seguro parece estar de mi fiel cronicador. Sigue leyendo ahora.

DON.– Y padre, como no sabía, después de todo, cómo proseguir, vino a plantar un árbol.

BONI.– ¿Un granado? ¿O se trataba, quizás, de una higuera?

DON.– Me permito recordar al señor que ciertos árboles femíneos sonarían en estas alturas como puras blasfemias. Forzoso es que se tratara de un árbol macho.

BONI.– ¿Pongamos un olivo?

DON.– Pongamos. *(Sigue con el índice lo escrito en el libro.)* Y dijo: «Tú parirás un descendiente cada noche y escribirás un libro cada noche. E ilustrarás el libro y lo colgarás de las ramas del árbol que plantes cada noche».

BONI.– ¿Plantarlo dónde?

DON.– En la sala noble del castillo. En el centro del Gran Lecho Fundacional. En el eje de la creación.

BONI.– ¡Muy de considerar el resultado escénico! Serás recompensado por tu embellecedor ministerio. *(Sinuoso de nuevo.)* Aunque, quizás, resultará de más brillantez con el árbol en el centro del inocente jardín. Y con

el inocente unicornio viniendo a lamer las granadas favorecidas por las luces.

DON.– Sois severo en las críticas, excelencia. Lo importante es que a la sombra del árbol se desarrolle la trama de los exonerados de la culpa y de la vergüenza...

BONI.– Así es, en efecto, mi perseverante decorador... *(Recita, altamente lírico.)* Deja la vergüenza para los que ocupan la grosera llanura del mundo. Tú, alma mía, elévate como un lirio hacia la pureza del azur inmarcesible...

DON.– *(Cierra, con un gran gesto, el libro.)* ¡Inútil, en verdad, el buscar en el libro! Los cubiertos por el sexo, la edad, la perversión y la muerte, es decir, por la letra, quedan fuera del ámbito de aquél. Y, desprovistos, entre otras carencias, de infinitud, yacen en común revoltijo hasta que revientan.

BONI.– ¿Cómo llegas tú, mi buen Bonifacio, a conocer tantas cosas que los propios textos ignoran? ¿Cómo alcanzas a lo que ajeno es a la misma escritura?

DON.– No todo está escrito. En los atardeceres, a la hora de arriar los pendones de vuestra egregia casa, y subo hasta lo alto de las torres y me asomo de murallas para afuera.

BONI.– Y si hubieras considerado la inclusión en las crónicas de tan disparejos reinos, ¿de qué color los hubieses iluminado?

DON.– Es evidente, monseñor: de un matiz confuso. *(Tajante.)* Color lepra.

BONI.– Y a los propios leprosos, ¿con qué disposición hubiesen figurado en vuestras obras?

DON.– ¡Cuánta pregunta, monseñor!... Se diría que os inquietan esos ambiguos territorios...

BONI.– Responde, mi bien.

DON.– Los leprosos figurarían como cerdos. Montándose unos sobre otros para reproducirse y reproducirse antes de acabar reventando. *(Notarial.)* Así los hubiésemos dibujado en la página inexistente del libro. *(Con una reverencia hacia* BONI.*)* De acuerdo, desde luego, con vos. *(Rutinario de nuevo.)* Y sin que hubieran podido percibir las esquilas de los ángeles músicos, sin que hubieran podido percibir la infinita armonía que se escucha en el interior de estos patios infinitos, entre el olor infinito de estas piedras infinitas. *(Notarial.)* Así las hubiésemos considerado si

hubiera habido ocasión de considerarlos. *(Reverencia.)* Siempre de acuerdo con vuestra inapelable supervisión.

DON.– Sin embargo, hay que tener piedad con los desparramados. También los del exterior se inventaron un padre purificante.

BONI.– ¡Sí, cierto! Pero más rudo que el del arte reservado a los internos. Careciendo del primoroso acabado de nuestro propio padre...

DON.– ¿El nuestro...? ¡No nos englobes en tu misma condición de mendigo de servicio! Tú y Nos jamás coincidimos en un padre común. Todo lo más a lo que llegamos a avenirnos es a concederte cierta lejana semejanza. Con lo peor de Nos, desde luego. Sólo somos una mera sombra de vuestro fleco imperial. ¡Lo confesamos, monseñor!

BONI.– Tu untosidad no bastará a hacernos olvidar las veces que pierdes el preceptivo respeto. Te mandaremos azotar.

DON.– ¡Algo habrá que hacer, sin embargo, mientras se vacía este maldito embutidor de tiempos! *(Señala el reloj de arena.)*

BONI.– Puedes encandilar nuevos rincones de nuestra creación.

DON.– Encendamos, pues, la lámpara.

BONI.– *(De nuevo insidioso.)* No hay lámpara.

DON.– Sólo habrá que pintarla, asimismo, mi señor.

BONI.– Hay un tiempo de vivir y otro de pintar.

DON.– No. Únicamente uno de inventar la pintura y otro de aceptarla. *(Neutro.)* Daremos la hora. *(Voltea, con un gran gesto, la clepsidra.)* ¡La hora, mi señor!

BONI.– *(Se tumba en la cama, cruza los brazos debajo de la nuca.)* El amargo ocaso es llegado. Otorgaré testamento.

DON.– *(Se hace con una larga pluma de ave. Se acerca al libro.)* Estoy dispuesto. Sólo me permito suplicaros, humildemente y de todo corazón, que disimuléis los errores que mi burda pluma pudiera deslizar en el seno de los textos.

BONI.– Ya entenderemos de ello. Limítate, al presente, a fijar mi voluntad postrera.

DON.– Hágase vuestra voluntad postrera.

BONI.– *(Aburrido.)* Me fatiga la púrpura.

DON.– *(Fingiendo escribir lentamente sobre el libro y silabeando lo escrito.)* Os fa-ti-ga la púr-pu-ra... Ya está. ¿Qué más se os viene a la ocurrencia?

BONI.– *(Altisonante.)* ¡Prestos estamos a declinar manto y corona! ¡Cederemos a quienes hayan de recogerlos los atributos de nuestra condición aúlica!

DON.– *(Mismo juego.)* De nues-tra con-di-ción aú-li-ca... Podéis proseguir...

BONI.– *(Cada vez más «sesperiano».)* Give me my robe, put on my crown. I have inmortals longings in me...

DON.– *(Como antes.)* Aportadme el trapo supremo el gran gorro de coronar encasquetadme. Intenciones de no cascarla siento...

BONI.– Life's but a walking shadow, a poor placer that struts and frets his tour upon the stage.

DON.– *(Siempre fingiendo escribir.)* El lunes de comiquejo de la vida, y el martes, cagado por la muerte...

BONI.– I am fire and air, muy other elements I give to baser life...

DON.– Sosegaos, mi señor, con vuestros aires y con vuestros fuegos... Todavía voy por lo del culo de la nada...

BONI.– ¡La inspiración hace galopar mi estro y tú tienes que venir a ponerle freno con tu inepcia de torpe amanuense! ¡De cien azotes no bajan, tenlo por cierto!

DON.– ... to ba-ser li-fe... ¡Ajajá...! ¡Esculpido quedó! ¡Adelante, mi señor Don!

BONI.– *(Decaído.)* Nos retiraremos a la austeridad de un monasterio, ajenos al burdo acaecer del mundo. Y haremos que los buenos frailecitos celebren nuestros funerales aun antes de que el inevitable fin sea llegado... Nos hacemos viejos y nuestro espíritu se disuelve en las delicuescencias del crepúsculo...

DON.– Señor...

BONI.– ¡No me interrumpas, belitre!

DON.– Es que, mi buen amo, ya vamos por el segundo vaciado de reloj. Ya hemos representado lo de las delicuescencias del crepúsculo.

BONI.– *(Se pone de rodillas sobre la cama, se quita el sombrero y se lo tiende a* DON *al tiempo que comienza a quitarse un zapato. Gemebundo.)* ¡Perdonadme, mi maestro y señor! ¡Se me va el santo al cielo!... Sólo soy un humilde bufón a quien le ha sido negado el gran arte de hacer comedias. Permitidme que os devuelva vuestros nobles atributos.

DON.– ¡Cesa, loco...! ¡Continúa en tu papel! Sólo el teatro es capaz de disimular este fatigoso peso de cetro y corona. ¡Continúa, te digo...!

BONI.– *(Vuelve a ponerse el sombrero y a calzarse.)* Sea como ordenéis. ¿Por dónde íbamos?

DON.– *(Leyendo en el libro.)* ... las delicuescencias del crepúsculo.

BONI.– *(Impuesto de nuevo, paseos firmes sobre los colchones.)* Lee el resto del protocolo. Es aburrido repetirlo de pura memoria.

DON.– *(Hojea el libro.)* Yo, el escribano, hice abrir la mencionada cripta y dentro de ella vi y reconocí al padre de nuestro señor Don, que estaba muerto, sin hinchazón de veneno al parecer y, en parte, vestido con el hábito de nuestro señor padre San Francisco...

BONI.– *(Interrumpiéndole.)* ¡Pasa folios, acémila! No es ahí...

DON.– *(Haciéndolo.)* Que si esta sociedad y compañía...

BONI.– *(Nueva interrupción.)* ¡Tampoco eso...! Busca donde empieza: «Sepan cuantos leyeren esta carta de testamento...».

DON.– *(Hojea febril.)* ¡Helo aquí!

BONI.– ¡Infórmesenos, pues! *(*DON *efectúa grandes gestos mientras lee.)*

DON.– Sepan cuantos leyeren esta carta de testamento y postrimerías cómo yo, llamado Don, vecino de esta fortaleza de austeridad, estando echado sobre la cama de la resignación eterna y próximo a efectuar viaje a los reinos oscuros...

BONI.– ¡Ay...! ¿Cómo conjeturar los insondables misterios que nos aguardan allende las sombras?

DON.– Si volvéis a interrumpir el manar de mi narración, tened por seguro que os quedáis sin apoyo de verbo.

BONI.– Perdona, mi leal pendolista. Puedes continuar.

DON.– Y puesto que es preciso estar prevenido de ánimo y disposición para cuando decidamos ausentarnos de este presente mundo, como temeroso que se tiene que ser de cuanto nos excede y encuadra, digo que creo y confieso... *(Dejando de leer.)* Ejemplar. Las nuevas generaciones admirarán vuestro inimitable estilo...

BONI.– No nos mueve el afán de ser aplaudido por la posteridad. Sólo la transmisión de nuestra pequeña parcela terrenal. Continúa.

DON.– *(Se pasea, se recrea en su recitación, como dirigiéndosela a sí mismo.)* Primeramente, nos encomendamos a la natura de donde fuimos formados y, por ende, es nuestra voluntad postrimera, y mandamos que se nos deje sentado en nuestro lecho, reclinado sobre las bordadas almohadas, debajo de nuestro cerezo favorito, de modo que los jilgueros del

más allá vengan a picotear cerezas en nuestras manos. *(Se para.)* Igualmente ejemplar y, al mismo tiempo, delicado...

BONI.– Tu coba resulta harto empalagosa. Doscientos azotes serán más apropiados.

DON.– *(Finge leer por un momento en el librote, pero vuelve enseguida a su paseo con recitación recreativa.)* Ítem más, es mi voluntad postrimera y mando que mi plata labrada, mis pinturas de bulto, mis alhajas del servicio de casa, mis cofres con los vestidos de ceremonia, mis copas de romper al final de los banquetes, mis capas de asistir a los bailes de corte, mi gran collar de la orden del elefante, mi hacha de hacer justicia, mis renuevos de hortensias, mis escupideras de aliviar audiencias, mis libros de horas, mis marfiles de estampar y cualesquiera otras galas preparatorias de mi puntual reproducción..., mando, decía, que me acompañen y sirvan de viático y guarnición por los lóbregos vericuetos del otro lado del tránsito. *(Dejando de pasear otra vez.)* Gran virtud esa de precaverse de la incierta lluvia de los futuros. Sólo alcanzan a ello las almas más nobles y avisadas...

BONI.– *(Quitándose el sombrero, con voz humilde.)* Maestro...

DON.– *(Acentuando el ritmo de su recitación.)* Ítem más, mandamos y es nuestra voluntad postrimera que se nos reserve para nuestra segunda ocasión la cama de granadillo y bronces donde hubimos todos y cada uno de nuestros descendientes... *(Acaricia las ropas del lecho.)* Como, asimismo, sus colgaduras de damasco carmesí con alamares de cañamazo y sus rodapiés y sus pellizas y su doselillo de cabecera con tafetanes listados de colores y su toalla azul y sus gasas...

BONI.– *(Insistente.)* Maestro: tenedme la merced de buscar unas paginillas más adelante. A lo mejor aparece alguna pequeña manda destinada a vuestra leal servidumbre...

DON.– *(Cada vez más grandilocuente y mayestático.)* Ítem más, nos legamos el algarrobo de dar sombra y conformidad a los nuestros, con todas y cada una de sus estampas. Y la leal clepsidra que vino a poner compás y mesura en nuestros pasos por este guiño que llamamos vida. Y las jaulas con los miembros de nuestra descendencia legítima, que alguno de ellos, sin duda, gustoso será en dar calor a nuestras cenizas en las frías noches del invierno transumbrío...

BONI.– *(Remedando la grandilocuencia de* DON.*)* Ítem más, mandamos y es nuestra voluntad postrimera que a nuestro buen y servicial Bonifacio, por la gracia que supo desplegar con su oficio de actor en cada estancia de nuestro existir, legamos y cedemos...

DON.– *(Interrumpiéndole y fingiendo pasar hojas del librote.)* Nada encuentro en los textos de esa manda que decía...

BONI.– ¡No me interrumpas, belitre! ¡La inspiración hace galopar mi estro y tú tienes que venir a ponerle freno con tu inepcia de torpe amanuense!

DON.– ¡Está bien! Da rienda suelta a tu vulgar condición de siervo.

BONI.– *(Vuelve a remedar a* DON.*)* A mi buen y fiel bufón dejo la plata labrada, mis pinturas de bulto, los doblones del pote encerrado...

DON.– *(Con un golpe sobre el libro.)* ¡Aquí está! *(Cierra el libro con un gesto definitivo.)* Escucha lo que, en verdad, dice el libro: a mi viejo servidor que tantas veces supo adornar la grosera realidad enrededor de mi persona, mando que se le entregue este libro con mi historia y cuantas ilustraciones contiene...

BONI.– *(Estallando, se quita el sombrero y lo tira con rabia sobre la cama.)* ¡Para el muy hideputa, magritas en el más aquí y en el más allá. Y para uno, zancarrones de papel a todo pasto. Tiene razón el dicho: ¡Que el amo no pierda y el ayo a la mierda...!

DON.– ¿Qué significa esto? ¡Vuelve a tu papel o mandaremos que te azoten sobre el mismo escenario!

BONI.– *(Salta de la cama y rebusca, febril, en el libro.)* ¡Te diré cuál es tu verdadero signo, ruineja!

DON.– Este levantamiento merece algo más escarmentador que el azote. Te lo anuncio y prevengo.

BONI.– ¡Lee aquí, hechura de mono! ¡Mira lo que se dice de tu mandato eterno!

DON.– ¡Ya es la hora! ¡Cambio de escena!

BONI.– *(Señala la clepsidra.)* Falta no menos de un quinto de arena. Todavía estamos en plena testamentaría. ¡Lee...!

DON.– *(Doliente.)* Tengo como una especie de telilla que me anubla los ojos. Nos hacemos viejos, mi buen Bonifacio...

BONI.– *(Interrumpiéndole.)* ... y vuestro espíritu se disuelve en las delicuescencias del crepúsculo: nos sabemos el romance de cabo a rabo... Pero lo que sucede, en realidad, es que tu afán de dominio rebasa los límites de tu propia carroña...

DON.– ¡Cuatro caballos tirarán de tu cuerpo en direcciones enemigas! ¡Tus ojos serán bocado de gavilanes! ¡Tus mondos huesos desparramados se verán por el desierto de la leprosería!

BONI.– ¡Cuerpo de un perro...! ¡Querrás leer de una condenada vez!

DON.– *(Vuelto de espaldas al libro. Vuelve a su voz doliente.)* Que nacerá de mi carne una carne diferente que no será mi carne y que, del ayuntamiento en la carne del varón de carne con la carne diferente, nacerá una carne que me sucederá... ¿Es eso lo que querías que leyese?

BONI.– Libro segundo. Capítulo quinto. Versículos iniciales: Los hijos asesinarán al padre corrupto y liberarán a los leprosos. ¡Está escrito también!

DON.– ¿Quién ha podido falsear tan arteramente el espíritu de los textos? ¿Quién mandó escribir tales extravíos?

BONI.– Tal vez fueran las malignas escoñadestinos. Las puñeteras sibilas.

DON.– ¡Escucha tú, triste encandilado! ¿De qué te servirá esta rebelión privada? Cada noche te sube la fiebre de la impertinencia y todo acaba siempre en el pantano del segundo acto...

BONI.– Pero es posible que todo no se agote y consuma en esta estufa de fingimientos.

DON.– Y, aparte de la lepra y el caos, ¿qué más puede existir fuera del ámbito del castillo? Dime, mi buen dorador del castillo.

BONI.– *(Con gesto definitivo.)* Sin embargo, olvidas que en el centro de la oscuridad inferior te espera una carne de...

DON.– *(Tapando su boca con una mano.)* ¡No pronuncies la palabra proscrita!

*(*LEIDI, *abajo, enciende en este momento un fósforo, que apaga rápidamente.)*

BONI.– *(Librándose de la mano amordazadora, con rabia.)* ¡Te espera una carne diferente! ¡Te espera una carne de HEMBRA!

DON.– *(Doliente al máximo.)* ¿Quieres, acaso, despertármelo?

BONI.– *(Da vueltas alrededor de la cama, repitiendo, con diversas entonaciones, la palabra «hembra». Termina como si azuzara.* DON, *representando con exageración, se tapa los oídos con el antebrazo.)* ¡Hembra! ¡Hembra! ¡Hembra!...

(Suena una voz debajo de la cama.)

VOZ DE TI PRANS.–

Mancebos de Judea,
si por dicha encontráis mi fugitiva
decidle que no sea
con su adorado esquiva
y que morada y leche me aperciba...

DON.– ¡Tú lo has querido! ¡Nos hundiremos juntos! ¡La fatalidad nos anegará en la misma onda!...

BONI.– ¿Por qué tan negros presagios, mi señor? Todos los días el infantito sale a disfrutar de su pequeño recreo y no por ello se derrumban las murallas sofrenadoras.

DON.– Pero algún día es bien posible...

BONI.– Todos los días son previsibles y maleables, mi señor...

TI PRANS.– *(Cantando mientras sale de debajo de la cama.)*

Tenía un pie sobre el otro
y los dos como azucenas
y ceñían sus tobillos
argollas de finas piedras
y en el vientre un denso triángulo
de rizada y rubia seda...

BONI.– Vuélvete a tu cama, mi pequeñín. ¡No comiences con tus travesuras!

TI PRANS.– *(Se acerca a* DON *y comienza a indagar entre sus ropas mientras sigue cantando.)*

¿En qué alabanzas cabe
de sus dos globos la sin par belleza,
la blanca tez y la mórbida firmeza?

(Comienza a desabrochar la casaca de DON.*)*

¿Y quién el atractivo
pintar sabría de su botón lascivo?

DON.– *(Intenta retirarse.* TI PRANS *se lo impide, abrazándole.)* ¿Qué pretende este pobre hijo mío? ¡Menester será acortar aún más los fierros a su extraño desvarío...!

TI PRANS.– *(A* BONI.*)* Señor padre...

BONI.– Llámame papá.

TI PRANS.– *(Sigue intentando desnudar a* DON.*)* Señor papá: ¿por qué les ponen tantos refajos a estas hembras?

DON.– ¿Hembra yo, en estos altos ámbitos? ¿Qué desatino es éste?

TI PRANS.– *(Comienza a ponerse frenético y canta a voz en grito.)*

Seas loba o cordera
déjame un rato
jugar con lo que llevas
bajo el refajo...

BONI.– ¡Tranquilo, tranquilo, mi pequeñín...!

DON.– ¡Amparo! ¡Protección! ¡Acérquensele las estampas cuanto antes! ¡Pronto...!

BONI.– *(Coge una de las jaulas vacías y comienza a agitarla por encima de la cabeza de* TI PRANS.*)* Toma, hijo. Diviértete con esta fruta oscurita. ¿A que tiene las carnes más prietas que esa que tienes abrazada?

TI PRANS.– *(Suelta a* DON, *contempla la jaula con aire embelesado.)* ¿Quién es, señor papá?

BONI.– Una hermanita negra. Se llama Leidi.

TI PRANS.– ¿Como la de siempre?

BONI.– Hoy es siempre, lucero.

TI PRANS.– Entonces, señor papá, ¿ya soy un hombre?

BONI.– Hecho y derecho, mi niño.

TI PRANS.– ¿Y puedo retirarme con ella a la intimidad de mi refugio?

BONI.– Como sea de tu agrado. De vuestro agrado, quise decir, puesto que ya se os debe tratamiento de adulto... Pero no os quedéis a un solo paño. Estáis en la edad del capricho y de la fantasía. Tiempo tendréis de estabilizaros. *(Descuelga otra jaula y se la aproxima a* TI PRANS, *que no sabe con cuál quedarse.)*

TI PRANS.– Y esta hembrita tan preciosa, ¿cómo se llama?

BONI.– Leidi, también.
TI PRANS.– ¡Qué rubita es!
BONI.– ¡Como una espiga en sazón! Vuestro padre la concebiría, sin duda, a fuerza de pensar en trigos con sol. *(Levanta la primera jaula.)* Fruto de ensoñaciones con ébanos nocturnos. *(Levanta la otra.)* La fiesta rojiza de un mismísimo fauno.
TI PRANS.– *(Coge una de las jaulas; recita dirigiéndose a ella.)*

Igualarla no puede
el color de la fresa rubicunda,
ni el de la rosa excede
al iris virginal que lo circunda,
ni del pichón la pluma
aventajarlo en suavidad presuma...

DON.– ¡Basta ya, rijoso! ¡A tu rincón!
TI PRANS.– *(Cogiendo la otra jaula.)*

Siento subir en mí
como un perfume que en la sombra
se expandiera...

DON.– ¿Oíste lo que se te mandó? ¡Desaparece!
TI PRANS.– *(Como si no hubiera oído, sordo en su enajenación.)*

... desciendo y desciendo
por las profundidades de tu alma
mientras relámpagos de pálida piel
destellan entre los pliegues entreabiertos
de tu vestido glauco...

DON.– ¡Terminará por soliviantar con su torpe extravío a todos sus inocentes hermanos! ¡Húndete de una condenada vez en tu cueva o terminaré por olvidarme de quién eres!
TI PRANS.– ¿Qué clase de hembra tan ruda es ésta, papaíto?
BONI.– Es tu primer padre. Obedécele...

TI PRANS.– Sí, señor padre. Sí, señor papá... *(A las jaulas.)* ¡Vamos, serpientitas! *(Desaparece debajo de la cama cantando a voces desaforadas.)*

... y con los ojos entrecerrados
penetro en el húmedo centro
de tu gladiolo secreto...

(Durante un tiempo pueden oírse sus voces; luego van amortiguándose.)

DON.– ¿Acaso no sabes que las palabras sucias excitan a ese pobre desdichado?

BONI.– *(Inocente.)* ¿Pues qué dije, milord?

DON.– Nombraste el sexo inexistente de manera harto cruda y directa. Y, a mayor abundancia, repetidas veces. La próxima vez que lo hagas te mandaremos azotar. En esta ocasión tendremos a bien el perdonarte, en mérito a que nos salvaste la vida. *(Se acaricia el cuello.)* ¡Casi me afoga esa pobre carne de mi carne! Un poco más de demora en aportarle sus esparcimientos y hubiéramos perecido...

BONI.– No temáis por ese lado, monseñor. Ese infeliz salió directamente de vuestras entrañas de macho, señor de machos. Señor de todos estos inocentes... *(Gesto circular hacia todas las jaulas.)* Y el que pudiera haberos dado acabamiento, vos mismo repetisteis los textos, vendría manchado por el paso a través de hembra... *(Remarca intencionadamente la última palabra. Automática reacción de* TI PRANS *que asoma la cabeza por debajo de la cama.)*

TI PRANS.– Blanca por todas partes
menos por una
de oscuros rizos.

Oscuros rizos
negros por todas partes
menos por una
color jacinto.

Color jacinto,
rojo por todas partes
menos por una
de miel y vino...

DON.– *(Corta, con un escobazo en la cabeza de* TI TRANS, *la canción.)* ¡A tu infecto rincón, sabandija! ¿Otra vez vienes a quebrar el ritmo de nuestra función?

*(*TI TRANS *desaparece dando aullidos debajo de la cama.* DON *se dirige a* BONI *con voz suplicante.)*

¿No es cierto lo que dijiste antes de esa enojosa interrupción?

BONI.– ¿Y qué os pude decir, mi poderoso dueño?

DON.– *(Necesitado de afirmación.)* Aseguraste, mendigo, que de ninguno de ellos podría partir el lanzazo parricida. *(Señala las jaulas;* BONI *se muestra cada vez más altivo.)*

BONI.– Ni más ni menos, mi poderoso señor. Todos os son hijos adictos. Machos como vos.

DON.– *(Medio suplicante.)* Y que no transmitirían a nadie la peste de la usurpación. ¿No es cierto, mendigo?

BONI.– Cierto, mi poderoso amo.

DON.– Y que todos ellos son puros, puesto que permanecieron sin conocer vientre impuro y sin pasar por vientre impuro. *(Casi lloroso.)* Repítelo, mendigo.

BONI.– *(Majestuoso.)* Sí, mi poderoso jefe. Todos, todos son machos hijos de macho y de imaginación de macho... *(Levanta una jaula.)* Cuervo. Nacido el veintiséis de febrero, mi poderoso señor.

DON.– ¿Macho? ¿No es cierto, mendigo?

BONI.– Cuervo macho, mi poderoso señor. *(Levanta otra jaula.)* Puercoespín. Del veintisiete del mismo mes y año. Sus púas os laceraron vuestras partes más delicadas.

DON.– *(Comienza a tener confianza.)* ¿Macho también?

BONI.– Macho. *(Otra jaula.)* Gato montés. De la noche siguiente. Yo mismo corté el cordón umbilical de este infante.

DON.– Macho.

BONI.– *(Otra jaula.)* Ratón almizclero. Tan rollizo que tuvimos problemas puerperales hasta bien entrado el día siguiente. ¿No recordáis?

DON.– *(Cada vez más seguro de sí.)* Macho, macho...

BONI.– *(Otra jaula.)* Ardillo común, mi poderoso señor.

DON.– ¡Terminado en hermosa «o» de macho!

BONI.– *(Sin coger más jaulas, simplemente señalándolas.)* Búfalo. Y tan hermoso que hubo necesidad de haceros doble cesárea. Araño. Sin problemas, dado su exiguo tamaño. Y aquel esqueleto tan viril, ¿no es acaso un águilo imperial? ¡Lo que se dice un residuo de águilo machamente imperial, mi poderoso señor!

DON.– ¡Machos! ¡Machos! ¡Todos machos! *(Triunfalista al máximo.)* ¿Existe, acaso, alguna sucia desinencia femenina al final de estos nombres?

BONI.– Todos son del sexo adecuado a esta parte del castillo. *(En este momento, con una gran pirueta se sube a la cama y rompe la situación anterior; voz rencorosa y siniestra.)* Sin embargo, mi poderoso señor, una sola excepción y he aquí que puede fructificar en descendencia asesina...

DON.– *(Se derrumba, anhelante.)* ¿De qué excepción hablas? ¿Qué descendencia es ésa?

BONI.– *(Implacable.)* Una noche entre las noches, milord, monseñor, su graciosa alteza, su magnánima majestad, mi amado, respetado y querido dueño, paristeis...

DON.– ¡No! ¡No! ¡No! Aparta ese dolorido dardo de mi costado. ¡Apártamelo!

BONI.– ¡... paristeis una carne diferente!

DON.– ¡Extrae esa espina de mi torturada memoria! ¡Extráela! *(Cada vez más patético.)* ¿Qué falta terrible hube de cometer para ser fulminado por aquel terrible accidente?

BONI.– *(Salta de la cama y gira alrededor de* DON, *como una Euménide.* LEIDI, *en el nivel normal de la escena va encendiendo lentamente un candelabro de muchos brazos situado sobre una larga mesa que ocupa el centro de la escena. No se verán, todavía, los fondos de ésta.)* Lo cierto y real, mi dilecto señor, es que sucedió el extraño fenómeno. Vos, como si lo presintierais, permanecisteis lleno de nerviosidades y no con el espeso letargo que os era habitual cada jornada, hasta las horas preambulares de la procreación. Y, ciertamente, que nada tenía

que ver aquella desazón con la marcha serena hacia el lecho cotidiano para dar al mundo vuestro vástago vespertino...

DON.– ¿Cesará alguna vez de supurar esa pústula de tu negra ingratitud?

BONI.– Repito que todo parecía barruntar la excepción inminente y que, incluso, la naturaleza extranjera ponía un contrapunto de agitación en el espeso ámbito de intramuros del castillo. Recuerdo que cantó el búho exterior y culebreó una centella por toda la desolada lividez del firmamento. Y cuando alcé las sábanas ensangrentadas, vi que la criaturita que se retorcía en las primeras angustias del existir, entre vuestras piernas, no tenía las patentes muestras de virilidad de todos vuestros anteriores productos...

DON.– *(Grito desesperado, pero, como siempre, visiblemente representado.)* ¡Leidi! ¡Leidi...! ¿Por qué me brotaste?

BONI.– Y en las cocinas del castillo las sibilas dieron fe del extraño fenómeno...

DON.– ¡No! ¡No! ¡No!... ¡Las sibilas no! ¿Por qué no se convocaron los profetas, o los augures, o los echadores de cartas, o los pitonisos húngaros? ¿Por qué las malditas féminas? Ellas se conjugaron contra mí, enroscaron sus vaticinios alrededor de mi futuro como ramas de traidora yedra...

BONI.– En las cocinas del castillo se reunieron las sibilas, sí. Y, una vez bebido el anís y comidas las castañas, establecieron el oráculo.

DON.– ¡Inútil...! Tan pronto como recobre mis fuerzas, tras el sobreparto, lo anulo mi decreto.

BONI.– No se preceptúa por los tiempos de los tiempos. Sólo se acertija. Y las sibilas, y las entrañas del marrano y la conjunción de Casiopea y de la Osa estaban de acuerdo. De Leidi vendría el sucesor del señor Don.

DON.– Pero ¿cómo? ¿Dónde habría de encontrar carne diferente que la hinchase de sucesor? Cada carne ocupa un nivel del castillo y se ha dispuesto que ambos queden cerrados sobre sí, incomunicados, estancos... A mí mismo, con ser el que soy, no me es permitido enfangarme en cohabitaciones bochornosas. He de ser fecundado por el poder de mi propia mente. Así se dispuso.

BONI.– Sin embargo, los designios del hado pueden cumplirse, quién sabe por qué recónditas razones.

DON.– *(Gemebundo.)* ¡Recréate en hurgar en mi dolor, recréate! ¡A mí, que prometí llevar siemprevivas a tu tumba mil veces al año y durante mil años, así me pagas!

BONI.– No yo, mi poderoso señor. Sólo soy un humilde cronista.

DON.– *(Seco, como dejando de «representar» su desamparo.)* Te mandaré azotar. Da la hora al presente.

BONI.– *(Da la vuelta al reloj de arena. Sube a la cama luego.)* La hora suprema, excelencia. Subid al lecho. *(*DON *sube al lecho y* BONI *lo recibe con un gran reverencia.)* ¡Bienvenido al tálamo, mi ángel!

DON.– ¡Me da una vergüenza...!

BONI.– Es preciso. La perpetuidad está por encima de cualquier rubor, por legítimo que pudiera resultar.

DON.– ¡Ciertamente que me consume la sed de eternidad!

BONI.– ¿Bailamos, bello enano? *(Reverencia aquiescente de* DON. *Música que es seguida por la pareja con gran parsimonia cortés.)*

DON.– ¡Túrbame! ¡Embriágame! ¡Fascíname!

(Entre compás y compás y en medio del «cuento turbador» relatado por BONI, *éste y* DON *se intercambian prendas de sus atuendos.)*

BONI.– Érase una vez un remotísimo país en el que habitaba un capitán de dragones, tan apuesto como desprovisto de peculios, pues sólo poseía un gato con botas, una piel de asno y una espesa barba, tan azulada, tan azulada, que despedía reflejos colorados...

DON.– ¡Majo el viejo barbirrojo!

BONI.– Y sucedió que el coronel de lanceros era profundamente desgraciado, puesto que sus hermanastros, con ser sargentos de menor graduación y mucho menor rango, hasta el punto de ser, francamente, dos enanos, le obligaban a fregar, a barrer, a limpiar las letrinas y a sacar el brillo de la plata en la noble mansión de sus mayores. ¿Me escuchas, bello príncipe?

DON.– Te escucho, aunque se me desmaya la imaginación por esa seda de tu escote...

BONI.– Y sucedió que el anciano monarca mandó que se probaran las botas de montar todos los brigadieres del reino, y sólo al humildísimo bufón, feo como un sapo, le vino la corona a la medida...

DON.– ¿Y qué hizo nuestro héroe?

BONI.– Le dio un beso de amor en medio de la manzana y tuvieron muchos hijitos varones que llenaron de satisfacción al buen anciano... ¿Os sentís suficientemente excitado con la bella historia?

DON.– Henchido.
BONI.– ¿Inundado?
DON.– Gráfico. Como un cofre repleto de estampas.
BONI.– Reposaos.
DON.– Descuida, mi apuesto bardo. Preservaré en mi delicada situación.
BONI.– Adiós, ahora, milord.
DON.– *(Desgarrado.)* ¿Así me abandonas? ¿En tan estrujado estado?
BONI.– ¿Y qué queréis que haga? Sólo puedo participar en la operación con mi distante, si bien atenta, amistad...
DON.– Pero tú fuiste responsable conmigo. A medias lo fraguamos.
BONI.– Perdón, monseñor. Yo sólo puse la magia de mi verbo. Todo lo de la carne fue cosa vuestra.
DON.– *(Tentador.)* Serás recompensado con la Distinguida Orden del Elefante. En grado de Gran Placa. Sólo tienes que seguir haciendo de mí mismo.
BONI.– Hay límites, pobre mío, que el teatro no puede traspasar. Los bufones no fuimos destinados a perpetuar la raza. Todo lo más a embadurnarla con arpegios. La otra excelsa misión corresponde a la clase de señores. *(Baja del lecho.)* Y habréis de cumplirla, ¡ay!, en la más despojada de las soledades.
DON.– ¡Y bien amarga que resulta la del auriga que el carruaje supremo debe conducir!

(Abajo, LEIDI *enciende otro candelabro al extremo opuesto de la mesa.* BONI *alza las ropas bajo las cuales se habrá arropado* DON.*)*

BONI.– ¿Comenzáis ya a sentirlo?
DON.– Un poquitín. Como un arañeo. Pon aquí el oído.
BONI.– *(Acerca la cara a la barriga de* DON.*)* ¡Se diría un jilguerillo que picotease y picotease los bordes de la vida!
DON.– *(Con un grito espeluznante, brutal.)* ¡Teresa!
BONI.– *(Impasible.)* ¿Qué os sucede?
DON.– *(Más fuerte aún.)* ¡Teresitaaaaa...!
BONI.– Aquí estoy, ángel mío.
DON.– ¡Ay, mi amada Abelone...! ¿Cómo pudimos, di? ¿Cómo pudimos...?

BONI.– *(Lírico.)* Yo tenía una de mis profundas melancolías y tú llevabas aquel vestido profundo y transparente, como un agua con berros...

DON.– ¿Y por qué olía a flor de verbena la seda de tus hombros? ¿Por qué te pusiste el traje de chambelán y, sobre la pechera áspera que erizaba mi piel, la Orden del Elefante?

BONI.– El destino que cada cual porta dentro de sí, como una fruta entre las ropas secretas del armario matrimonial...

DON.– *(Nuevos gritos.)* ¡Me deshilo! ¡Me voy! ¡Me desencuajo!

BONI.– Ca y est! Ya lo tenemos en la boca del túnel.

DON.– *(Gritería progresiva.)* ¡Me despedazo! ¡Me despiezo! ¡Me desmenuzo!

BONI.– Esperemos que hoy no nos venga de nalguitas.

DON.– ¡Me destripizo! ¡Me desjarrozo! ¡Confortación, confortación! ¿Nadie es a acompañarme en estas angosturas? ¡Abelone! ¡Abeloneeee!

BONI.– ¡Un poco más de estoicismo, milord! Con un último empujoncete os veréis desenjaulado de los barrotes del tanto padecer... ¡Vamos, vamos...!

DON.– *(Con un suspiro hondísimo.)* ¡Ya...!

BONI.– ¿Consumátum?

DON.– Sí que sí.

BONI.– *(Señalando la clepsidra.)* Tres décimos de arena menos que anoche. A este paso lo conseguiréis en el mero tiempito de un suspiro...

DON.– Déjate de tiempos que nadie te ha pedido y dime el resultado.

BONI.– Tal vez, si supierais el día de la semana que nos corre, os ahorraríais tan sufrida incertidumbre.

DON.– ¡Está bien! Haz que tu colmillo segregue un poco más de ponzoña. ¡Escupe, víbora!

BONI.– Sólo quería recordaros que hoy es miércoles.

DON.– Pero lo que sucedió mil veces, puede cambiar de signo la mil y una.

BONI.– ¿Esperáis, acaso, otra...?

DON.– *(Cortándole.)* ¡Silencia la abyecta palabra! ¡Ten cuenta del dormidito!

BONI.– Perdón, excelencia. Cada uno de vuestros vástagos me hace olvidar los anteriores. *(Se pone unos largos guantes rojos. Cubre el cuerpo de* DON *con una enorme sábana.)* ¿Puedo proceder?

DON.– Tienes nuestra venia.

BONI.– *(Mímica de levantar hacia los techos algo que simula haber cogido entre las ropas de* DON.*)* Quince de octubre. Miércoles. Un lindo varoncito.

DON.– *(Anhelante.)* ¿Verdadero?

BONI.– Y entero. Todo saledizo de la parte de amores como un morueco.

VOZ DE TI PRANS.– *(Entre gemebunda y temerona, desde debajo de la cama.)* ¡Ay, infelice de mí! ¿Qué húmeda grutita refrescará mis tiesas lumbres con tanto varoncito? ¡Ay, desdichado! ¿Quién a darme vendrá tiernos agujeros?

DON.– ¡Qué vergüenza! ¡Todo lo escuchó!

BONI.– ¿Qué tiene de particular? ¡Chillabais como una parturienta!

DON.– Tendremos que poner más sigilo mañana mismo.

BONI.– Tendremos. *(Se acerca al árbol y descuelga un sustituto cualquiera y se lo tira debajo de la cama. Cesan las lamentaciones poco a poco.* LEIDI, *abajo, coloca debajo de la gran mesa un infiernillo y lo enciende. Se postra ante él contemplando como hipnotizada el fuego.)*

DON.– Déjame mecerlo un poquitín.

BONI.– Cuando lo tengamos en su jaulita. Antes lo prohíbe la etiqueta.

DON.– Dime, al menos, de qué bichirrinín se trata. ¿Leoncito? ¿Lobezno?

BONI.– No.

DON.– ¡No me digas que hemos conseguido uno de esos hipogrifos tan raros! ¡O un pequeño ejemplar de salamandro! ¡Sería demasiado hermoso! Nos faltan en la colección...

BONI.– No, mi serenísimo señor. Nada de animales fabulosos. Se trata, simple y sencillamente, de un hombrecillo común.

DON.– *(Hipócritamente decepcionado.)* ¡Qué le vamos a hacer...! ¡Con tal de que nos llegue con toda su cordura...!

BONI.– *(Notarial.)* Se ignora tal extremo. Surgió con la razón tan helada como el resto de su naturaleza. *(Definitivo y haciendo una pausa entre palabra y palabra.)* Los - miércoles - monseñor - sólo - alumbra - cadáveres.

DON.– *(Salta de la cama al suelo.)* ¡Ay! ¿Y qué bajaremos ahora a nuestra Leiducha para la hora de la cena? Ella, que siempre está esperando un regalito de carne diferente...

BONI.– Proveeremos a ello. Me quito esta sangre corrompida de encima y en seguida somos con el oficio de nuevo. *(Se quita los guantes.)*

DON.– *(Dando unos golpecitos sobre la cama.)* ¡Sal tú, hijito! ¡Llegado es tu gran momento!

VOZ DE TI PRANS.– ¡Que no y que no! La habitación apesta a macho. ¡Estoy harto de tanto hermano puntoso! Si no es un hermanita con concavidades, no salgo...

DON.– ¡Obedecerás, cuerpo de cien mil perros! ¡Vaya si obedecerás!

(Coge el escobón. BONI *se lo quita suavemente.)*

BONI.– No hace falta ser tan extremoso con el muchacho. El lenguaje, mi señor, hace milagros con estas naturalezas díscolas. Dejadme a mí. *(Coge del árbol un instrumento musical, de preferencia una guitarra de «cantor protesta». Canta, acompañándose de ella, con voz de vicetiple vieja y encanallada.)*

Yo soy la lagarta
del culín morado
y aquel que lo pilla
queda embelesado.

Lagarto, gartico,
sal del agujero
y dame tu hocico.

(Arpegio. Se inclina a tocar la guitarra cerca de los bajos de la cama.)

Yo soy la lagarta
del culín morado
y aquel que lo pilla
queda embelesado.

Lagarto, gartico,
sal de agujero
y toma gustico.

(Guitarreo más aproximativo.)

Yo soy la lagarta
del culín morado
y aquel que lo pilla
queda embelesado.

Lagarto, gartico,
sal del agujero
sal del escondrijo.

(Más trémolos. Ti Trans *asoma por debajo de la cama.)*

Don.– Hola, hijo.

Ti Prans.– *(Todavía arrastrándose para salir de debajo de la cama.)* ¡Ay, infelice de mí! ¡Ay, mísero! ¿Quién lamerá las llagas de mi soledad? ¡Qué canora delicia mitigará mi abandono?

Boni.– *(Encanallado al máximo.)* Yo, piojito. Puedes apostarlo. *(Voz normal.)* ¡Demostrado quedó! La violencia es maniobra superflua cuando existe una poesía que la supla... ¿Qué sería de las grandes causas desprovistas de los servicios de una cantatriz? *(A* Ti Trans *que ha salido de la cama y se ha puesto en pie. Durante la escena siguiente* Don *permanece en silencio, paseándose meditabundo alrededor de la pareja.)* Hola, hijo...

Ti Prans.– Hola, papaíto.

Boni.– Ahora, hijo, si te dejas sacar bonito, papá te dejará el libro de estampas que tanto te gusta.

Ti Prans.– ¿Ése de los versos tan cosquilleantes?

Boni.– El mismo, hijo.

Ti Prans.– Me estaré tan quietecito como el hermano bueyo. Te creerás que estoy disecado en mi jaulita. Ya verás.

*(*Boni *coloca a* Ti Trans *como si se tratara de un modelo de academia de bellas artes. Luego descuelga del árbol un muñeco de trapo que recuerda al propio* Ti Trans. *Deberá estar como vacío o destripado o ser, simplemente, los trapos exteriores y rellenables de aquél.* Don *coge un libro que igualmente pende del árbol y se lo entrega a* Ti Trans.*)*

Boni.– Toma, hijo. Entretente a tu antojo.

Ti Prans.– *(Leyendo mientras* Boni *echa arena –lo puede sacar de la gran clepsidra– en el muñeco-vaina.)*

¿Adónde te escondiste,
amado, y me dexaste sin gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido,
salí tras ti clamando
y ya eras ido...

Boni.– Incandescente, ¿eh, bribonzuelo? *(Una pausa. Echa arena al muñeco.)* ¡Un súbito remolino agita la superficie de la nada. Sopla la inspiración sobre el humilde barro y he aquí, surgida, la excelsitud de la forma!

Ti Prans.– *(Un ojo sobre el libro y otro sobre el «trabajo» de* Boni.*)*

¿Por qué pues has llagado
a aqueste corazón, no lo sanaste?
Y pues me lo has robado,
¿por qué así lo dexaste
y no tomas el robo que robaste?

Boni.– *(Arregla las vestiduras de* Ti Trans.*)* Un poco más abajo estos trapitos. Que se distingan bien los ijares... ¡Justito así! ¡Quieto!... Queda más propio. *(Trabaja sobre su muñeco, ya relleno de arena. Finge que lo moldea y maquilla, con un pincel incluso.* Ti Trans *se aproxima a ver el resultado. Lo toca con cierto temor.)*

Ti Prans.– ¿No resultará demasiado burbujeante?

Boni.– Tú mismo eres burbujeante, mi lucero... ¿Qué tiene de particular que lo sea tu propia hechura y semejanza?

Ti Prans.– ¿Y le gustan tal que así a la hermanita del sótano?

Boni.– Le encantan. Tiene toda una colección de retratos tuyos debajo de su cama. Como tú la tienes de retratos de ella, mi pequeño depravadillo.

Ti Prans.– Pero me falta uno con destellos de pálida piel entre los pliegues entreabiertos de su vestido glauco. Y que se vea el gladiolo secreto...

Boni.– Lo tendrás, mi pequeñín. Te lo prometo.

TI PRANS.– ¿Me la subirás mañana mismo?

BONI.– No te preocupes de mañana, hijo. Vive tu deleitoso presente y aprovéchate de la imaginación con que fuiste dotado.

TI PRANS.– *(Vuelve a leer.)*

Vamos a la dulce floresta
do natura no fuera escasa,
donde haciendo alegre fiesta
la más calurosa siesta
con más deleite se pasa...

DON.– *(Deja de pasear. Interrumpe la recitación de* TI TRANS.*)* ¡La hora!

BONI.– *(Toma distancia para contemplar su «obra conclusa».)* ¡Conclusa! ¡Fin! No cabe duda que sin la visionaria concurrencia del arte, la cotidiana realidad terminaría por agostarse.

DON.– *(Más tajante.)* ¡La hora!

BONI.– A tu cama, hijito. A estas horas todas las verdes criaturas se arrebujan en los capullos de su sueñecitos.

TI PRANS.– Sí, papá. Pero no olvides hacerme el retrato de la hermanita. No me quedan estampas para el deleite de la calurosa siesta. *(Desaparece debajo de la cama.)*

DON.– ¡La Providencia nos asista...! ¡Cómo pasa el tiempo! ¿Qué haces, que no das la hora?

BONI.– *(Coge el muñeco, lo voltea como si fuera la clepsidra. Se vacía de arena.)* ¡La hora! *(Coge la vaina vacía y la mete en una de las jaulas.)*

DON.– ¡Sí...! Hora es ya de entregarse a la velada familiar del fin de cada día. Y, ciertamente, que nada hay que resulte más reparador de los embates de lo cotidiano...

BONI.– *(Mientras, realiza una transformación de las prendas que* DON *viste –o sacando otras nuevas– hasta convertirlas en femeninas. Recubre a* DON *con ellas.)* Retorna el señor al castillo al fin de su jornada. Se ha encendido el fuego de roble en la profunda estancia recamada de oros, cueros y maderas. Entra el gran perrazo y se arrebuja a los pies del señor; su cabeza al alcance de la mano rascadora. Entra la doncella y se sienta a los pies de su padre; su dorada cabellera al

alcance de la mano acariciante. Sobre la chimenea, en letras escarlatas sobre campo de oro, flamea la divisa del escudo: «A MON SEUL DESIR...».

(Ha terminado de vestir a Don. *Él mismo se cubre con prendas femeninas. Mientras lo hace habla con voz rasposa y vulgar.)*

Más allá de los fosos del castillo, también vuelven los de la llanura a sus nichos de noche. Suda el cielo sombra y llueve mierda. Siete mil degollados vomita cada estación de los suburbios. Peces pochos y ácido vino sobre el hule de la mesa. Ojos como negros agujeros en la jeta de los críos, alrededor de la mesa. El sueño espeso, luego. Y la vieja, como un paraguas descuajeringado, sobando desparramada al otro lado de la piltra. Jamás se sospechará que la lepra a tantos y tantos colgase de lo oscuro...

Don.– Deja de ocuparte de los que nos son ajenos y descendamos...

Boni.– Descendamos... *(Se ha terminado de vestir y acaba de guardar en un arcón una serie de objetos colgados del árbol o situados en sus proximidades y que van a servir de apoyatura a la representación de la segunda parte.)*

Don.– ¡Hijita! ¡Leidi!... Alumbra un tantico hacia acá...

Boni.– *(Agitando la jaula.)* Y mira la hermosura de hermanito que te bajamos para tu colección... ¡Gallardo como un almirantote! *(*Leidi *levanta uno de los candelabros hasta el extremo de su brazo.* Don *y* Boni *comienzan a bajar cargados con el arcón de los objetos. El último lleva también la jaula con la «vaina-Ti Prats». Habla con voz de vieja cascada.)* ¡Pobre de mí! ¡Apenas si la traidora reuma me deja ya descender estos escalones del desván...! ¡Cada día me parecen más pinos los muy puñeteros! A las viejas sirvientas, cascadas e inútiles como una, más valiera que se las llevase de una vez la Segadora... Así dejaríamos de ser un estorbo para nuestros buenos amos... *(Al llegar abajo agita la jaula delante de* Leidi, *mayestática con su candelabro por encima de la cabeza.)* El de hoy lo encuentro más arrogante que ninguno, ¿no te parece, palomita?

(Oscuro.)

(Al encenderse las luces todo permanece como si no hubiese existido solución de continuidad con la parte anterior –incluso puede prescindirse del intermedio–. Boni *y* Don *depositan en el suelo el pesado arcón. Esparcidos por el suelo de la escena se encuentran otros diversos objetos que, con independencia de los del arcón, van a servir de apoyatura a la acción: una gramola de principios de siglo tipo «La voz de su amo», una percha de las llamadas de «árbol», un enorme sillón de madera tallada que debe hacer juego con el lecho barroco de la primera parte, es decir, con el del desván. Deberá existir una escalerilla que permita el acceso a la parte superior de la gran mesa.* Don *sube a lo alto de la misma.* Leidi, *en cuclillas debajo de ella, coloca una marmita sobre el infiernillo encendido y vacía en aquélla el contenido de un pequeño matraz. Efectúa diversos pases «mágicos» sobre la marmita.)*

Leidi.– *(Voz lóbrega.)* Del tuétano de la tierra, del eje de la lluvia, de los estribos del fuego, surgirá el TODO. De la mezcla del todo con la NADA surgirá la piedra verde. De la piedra verde, surgirá el zumo de la negación. Del zumo de la negación surgirá mi libertad... ¡Arde, lumbrecita, arde...!

Don.– *(El uso fingido de la voz femenina por parte de* Don *y de* Boni *en esta segunda parte se considera preferible a la conservación de su propio tono.)* ¡Bonifacia!

Boni.– ¿Señora...?

Don.– Mi sillita de labor.

Boni.– Al punto, mi señora. *(Coge el gran sillón y lo sube a lo alto de la mesa con grandes fatigas.* Don *se entroniza.* Boni *desciende al nivel de la escena.)*

Don.– ¡Bonifacia!

Boni.– ¿Señora...?

Don.– Mi rueca de labor.

Boni.– Al punto, mi señora. *(Sube dos agujas de hacer punto. Desciende de la mesa.)*

DON.– ¡Bonifacia!

BONI.– ¿Señora...?

DON.– Mi labor.

BONI.– Al punto, mi señora. *(Le sube una gran labor de punto de varios metros de larga, color rosa. Antes de entregársela se arrodilla delante de* DON.*)* Si me lo permite vuestra gracia, osaría indicarle que su merced haría mejor en reposarse de tantas fatigas como le ocasionan sus altos deberes.

DON.– ¡Trae acá ese jersecito y déjate de aconsejamientos que nadie te ha pedido!

BONI.– No obstante, tanto el mucho respeto como el extremado cariño que siento hacia mi dueña y señora me obligan a insistir en que una siestezuca le sentaría divinamente.

DON.– ¡Basta, arrastrada! ¿Quieres que me nazca un sucesor definitivo sin que tenga con qué cubrir sus tiernas carnecitas? ¡Dame acá! *(Quita la labor a* BONI *con rudeza. Comienza a tejer.* BONI *desciende. Al hacerlo,* DON *se apresura a dejar su labor e, incluso, a destejer, y continúa con esa operación todo el tiempo que permanece sola sobre la mesa.)*

LEIDI.– ¡Arde, libertad mía, arde! ¡Destila todo el veneno estancado en tu entraña!

BONI.– *(Poniéndose de cuclillas, junto a* LEIDI.*)* ¿Qué te traes entre manos, ahí, tan calladita?

LEIDI.– Ya lo ves, nodriza: jugando con estos chismecitos. Y en paz conmigo misma.

BONI.– ¿Y no crees, palomita, que a tu edad harías mejor entreteniéndote con los regalos que, a diario, te hace la mamá? Sacar lo que permanece oculto en el fondo del armario de los venenos puede resultar harto dañoso.

LEIDI.– ¿Venenos...? ¿De qué venenos hablas?

BONI.– Todas las partes del castillo, todos esos lugares que te pertenecen, las tienes repletas de disfraces, de pelucas, de espejos... Con todo ello puedes sentirte una Leidi diferente en cada jornada. ¡Y también se te ha proporcionado la colección de estampas más hermosas del mundo para hacer compañía a tus juegos ilimitados! ¿Por qué, entonces, andar enredando con el contenido de esa marmita que huele todo a solimán?

LEIDI.– Te equivocas, nodriza. Juego precisamente con lo que quiere la mamá. Ese caldo es tan sólo comidita para las muñecas.

BONI.– *(Recogido.)* Si fuera solimán, ya sabría yo a quién dárselo.

LEIDI.– *(Exageradamente «inocente».)* ¿A quién, nodriza?

BONI.– «¡A quién, nodriza...?» *(Señalando* DON *a través del tablero de la mesa.)* ¡A quién habría de ser sino al espantajo reseco de ahí arriba...!

DON.– *(Grita, parando de destejer.)* ¡Bonifacia!

BONI.– *(Sale precipitadamente de debajo de la mesa.)* ¿Señora...?

DON.– ¿Qué haces ahí abajo, gandula?

BONI.– *(Cambia precipitadamente algunos objetos de sitio.)* Pongo un poco de orden en todos estos bártulos. La niña no deja de revolucionar con ellos.

DON.– Más te valdrán esas revoluciones que no otras en que te iba a oler el pellejo a chamusquina.

BONI.– ¿A mí, señora? Tened presente que sólo soy una humilde sirvienta, incapaz de parir ni para bien ni para mal. Lo que se dice un útero del todo imparcial.

DON.– ¡Ya verías, ya! Pero vamos a dejar la cuestión y sube a hacerme un poco de compañía. La soledad me atenaza en esta hora crepuscular.

BONI.– *(Sube sobre la mesa, se arrodilla a los pies de* DON *y pone su cabeza sobre el regazo de éste, que le acaricia la cabeza como si se tratara de un perro grandote.)* Si la señora quisiera tomar en consideración las palabras que brotan del corazón más leal y devoto a vuestra señoría...

DON.– Habla, Boni querida. Tú eres como una más de la familia. Al fin y a la postre también has nacido en el castillo.

BONI.– Y mi madre. Y la madre de mi madre. Y la madre de la madre de mi madre. Y así hasta la madre más primigenia de todas las madres.

DON.– Lo sé, lo sé... No creas que ignoro cuánto le debe esta casa a la devoción de sus guardeses. Pero dime lo que querías sugerirme.

BONI.– Que, en vez de tantos mimos con esa fierecilla de abajo, deberíais usar la mayor severidad. Unos azotes, a su debido tiempo, hacen milagros...

DON.– Odio la violencia, ¿no lo sabías?

BONI.– ¡Claro que sí! ¡Sin embargo, quiera la Providencia que algún día no tengamos que arrepentirnos por ello!

DON.– Déjate de tus consabidos refunfuños y dime, de una vez, adónde quieres ir a parar.

BONI.– Simplemente quisiera hacer comprender a vuestra gracia que tanta liberalidad no puede conducir a nada bueno.

DON.– No te preocupes, Bonifacia. Yo me sé bien cómo proceder con la niña. *(Suspiro hondo.)* Después de todo, sólo la tengo a ella en el mundo. ¿Qué tiene de particular que, de vez en cuando, le regale alguna cosilla?

BONI.– ¿De vez en cuando...? Cada noche, con la estampa del hermanito último, le bajáis un arcón lleno de cacharros.

DON.– ¡Qué sabrás tú de la imaginación de los señores? Pero no me distraigas más. Hoy me tengo que terminar este delantero.

BONI.– Como su señoría disponga. Pero, por favor, no echéis en saco roto las recomendaciones de los que bien os quieren. *(Baja de nuevo, se acurruca junto a* LEIDI, *que está machacando una piedra verde en un almirez. Tan pronto como* BONI *pone el pie en la escalerilla de bajada,* DON *comienza a destejer cada vez más lentamente a medida que, dando cabezadas, se va quedando dormido/a.)*

LEIDI.–¿Qué hace la mamá?

BONI.– Desteje el jersecito rosa del niño que no tendrás nunca... ¡Preocupaciones de abuela!...

LEIDI.–¡Pobre mamá!

BONI.– Pobrecita, sí, sí...

DON.– *(Como agitado por una pesadilla.)* ¡Cierra la espita de parir, hija maldita!

BONI.– ¿La oyes? Ya vuelve con sus pesadillas de cada siesta. Se conoce que la gran araña no digiere bien todas las moscas que se zampó durante el almuerzo...

LEIDI.– ¡Basta, nodriza! Esa persona a la que te diriges con tan poco miramiento no sólo es tu señora natural, sino también la autora de mis días.

BONI.– ¡La equivocación de una tarde perdida entre las tardes: sólo eso! ¡Además, no me salgas ahora con tus pujos de hijita respetuosa con ese sarmiento! Aunque a los de mi condición no se les concediera el echar críos por entre las patas, bien que tuve que cargar contigo desde que no eras sino un gusarapote de nada, una lombricilla... ¿Y quién te llenó el pico de papilla? ¿Quién te quitó la caca de encima? ¿Quién, los lagrimones

cada vez que esa zurrona de ahí arriba te regañaba? No lo dudes, paloma: ¡tu verdadera madre soy yo!

LEIDI.– Pero la naturaleza no es la historia, mi buena nunú. La sangre es la sangre.

DON.– *(Con nuevos sobresaltos de pesadilla.)* ¡No más sangre! ¡No más partos! La llanura está llena de hijos sanguinolentos expedidos por sus sucias tripas. ¡Cierra la espita de parir, hija maldita! ¡Ciérrala ya! Cada vez que te revuelcas con un hermano engendráis un leproso armado del puñal parricida. ¡Cierra la espita, so perra!

LEIDI.– *(Deja de prestar atención a sus mejunjes, más atenta a las palabras de* DON.*)* ¿Oíste lo que dijo, ama?

BONI.– *(Acentuando su hipocresía.)* No demasiado. Al fin y al cabo se trata de despropósitos estropajosos. Incongruencias de siesta pastosa...

LEIDI.– Habló de un leproso...

BONI.– ¿Un leproso, tortolita? ¿Estás segura?

LEIDI.– Sí. *(Un tiempo.)* ¿Qué es eso, nodriza?

BONI.– ¡Y yo qué sé! Es la primera vez en mi desgraciada existencia que escucho tal palabra... *(Da repetidos golpes debajo de la mesa.)* ¡Calla ya, reina! Con toda esa porquería de sueños acabarás por desapaciguar a mi paloma. *(*DON *ronca un rato. En ese espacio de tiempo las dos agachadas contemplan cómo hierve el líquido de la marmita a la que* LEIDI *ha añadido el contenido del almirez.)*

LEIDI.– *(Profundamente intuitiva.)* ¿Y si llegara a cumplirse en algún otro lugar, exterior y totalmente ajeno? ¿Si algún otro camino pudiera conducir...?

(Interrumpen la anterior reflexión las siguientes intervenciones de DON *y* BONI, *que deben sonar simultáneamente.)*

DON.– *(Con un gran grito.)* ¡A lo más hirsuto del bosque con ellos!

BONI.– *(Agita nerviosamente el contenido de la marmita.)* ¿A cuál de tus pequeñas muñecas le gusta más ese caldito? ¿A Celia? ¿A Martita?

LEIDI.– ¿De modo, nodriza, que estás de acuerdo conmigo en que se trata de un mero caldito de jugar?

DON.– *(Con un nuevo grito.)* ¡A las fieras! ¡A las fieras!

BONI.– *(Dando nuevos golpes y más intensos por debajo de la mesa.)* ¡Ciérrala de una vez, cocodrilo!

LEIDI.– ¡Desgraciada anciana...! Si pudieras escuchar las virulentas palabras de una de las que comen tu pan, seguro que estallarías de dolor.

BONI.– Ten por cierto que no. La única manera de que reventara sería rellenándole los cueros con esa ponzoña... *(Señala la marmita.)*

LEIDI.– ¿Ponzoñosa, dices? Sopita de perejil para las muñecas, ama. En eso habíamos quedado.

DON.– *(Levantándose, como sonámbula, de su sillón.)* ¡Que me traigan al instante mi verdugo mayor! ¡A rastras, si fuera preciso! ¡Y que no coma ni duerma ninguno de su oficio hasta que me dejen limpio de recién nacidos el reino!

BONI.– ¡Ya vuelve a las andadas!

DON.– ¡Que no escape ninguno! ¡Rastread los arrabales, sondead las alcantarillas! Antes de que anochezca quiero las cabezas de todos los que no han traspasado la adolescencia. Uno solo escapado de la matanza y se cumplirá lo escrito. ¡A lo más hirsuto del bosque con ellos! ¡A las fieras, a las fieras...!

(Golpes desde debajo de BONI. DON *vuelve a sentarse. Ronca al poco.)*

LEIDI.– ¿No sería mejor despertarla? Esas ensoñaciones deben de hacerla sufrir horriblemente...

BONI.– Escucha hasta el final lo que se trae en el buche.

(Otro tiempo. Ronquidos supremos en la parte superior.)

LEIDI.– ¡Pobre mía...! Su sueño, a Dios gracias, parece ahora más sosegado.

DON.– *(Con nuevo sobresalto.)* ¡Uno sólo que no sea engullido por las alimañas y será el que se meará en las tapicerías de la sala de respeto, el que se ciscará sobre los terciopelos del torno, el que arrojará mis huesos tristecitos al pudridero insondable. *(Un silencio tras el cual la dormida da un berrido pesadillero.)* ¡Maestresala!

BONI.– *(Sin moverse de su agazapada postura.)* Al instante soy con su magnificencia.

LEIDI.– ¿A qué juegas, nodriza?

BONI.– Siguiéndole la corriente podremos descubrir hasta las últimas sabandijas que le nadan por la sesera. Verás.

DON.– ¡Maestresala! ¡¡Maestresala!!

BONI.– ¿Mileidi?

DON.– ¿Qué sorpresa se me ha preparado hoy en las cocinas para el ágape nocturno?

BONI.– Cuando levantéis, durante la cena, el gran cubrefuentes de plata, hallaréis un lechoncito muy del gusto de la señora...

DON.– ¿Un lechoncito...?

BONI.– Vuestro único heredero. Asadito, doradito y con su ramita de perejil entre los dientes de leche.

DON.– ¡Mi pobre niño asadito...! ¡Qué oblicua imaginación la de esas cocinas!

BONI.– Con una sospecha de yerbaluisa y el todo rodeado de olivillas de vuestro huerto privado...

DON.– ¡Basta! ¡Que se toque a queda! Queremos dormir la paz antecedente al ágape nocturno.

BONI.– *(A* LEIDI*.)* ¿Añadiste acónito? ¿O se trata de mercurio?

LEIDI.– ¡Qué terca, nodriza! Sopa verde. Solamente caldito verde.

DON.– *(Medio soñoliento.)* ¡Condecoradme el cocinero! ¡Que se le ascienda a verdugo!

BONI.– Te dejo, paloma. Es hora de despertar a la arpía. *(Se levanta y se dirige hacia la subida a la parte superior de la mesa.)*

LEIDI.– Aguarda un momento.

BONI.– ¿Qué tripa se le ha roto ahora a la niña?

LEIDI.– Si ese mejunje fuera, en realidad, el solimán que dices, ¿qué crees tú que pasaría después de beberlo la mamá?

BONI.– ¡Qué pregunta, tortolita! Subirías al lecho de arriba y te convertirías en el amo. El que establecería los calendarios, el que fijaría las horas y, sobremanera, el único autorizado para parir.

LEIDI.– *(Muy suave.)* ¿Y tú, mi amada nodriza?

BONI.– Sería el camarero más fiel a su señoría. Hasta el sacrificio supremo.

LEIDI.– ¿Así que beberías la sopa que mi hija me sirviese durante las cenas?

BONI.– Sin vacilar. Vuestra gracia tendría en mí el catavenenos más adicto.

LEIDI.– ¡Está bien! El castillo tiene sus raíces bien agarradas. Ve a despertar a tu ama. La hora de la cena se va demorando en demasía.

BONI.– *(Sube junto a* DON, *le sacude violentamente.)* ¡Despierta, cerdo! *(*DON *se despierta con sobresalto. Voz meliflua de* BONI.*)* ¿Tuvisteis dulces sueños, amita?

DON.– Un serafín no los tiene mejores.

BONI.– Sin duda que soñabais con el señor, cuando vuestras nupcias.

DON.– ¿Por qué supones que mis sueños son frecuentados por esas indecencias?

BONI.– Entonces sería cuando el señor vino a pedir vuestra mano... Aún me parece verlo, rígido y apuesto, dentro de su uniforme de gala.

DON.– No. Tampoco era con eso. Pero, en vista de lo fisgona que eres, te diré con lo que soñaba: el destino me concedía un nietecito.

BONI.– ¿Por fin?

DON.– Por fin.

BONI.– ¿Macho?

DON.– *(En voz baja.)* ¡Habla más recatado, lenguaraz! También en esta planta eres el mismo. ¿Quieres acaso, soliviantar a la niña? *(En tono normal.)* Un nietecito capaz de retomar la antorcha con toda la energía de su entidad recién estrenada.

BONI.– ¿Y era rubito?

DON.– Como el mejor de los oros.

BONI.– ¡Bien contenta que se pondrá la tortolita cuando se entere de la buena nueva!

DON.– ¡Ay, mi buena Bonifacia, no lances las campanas al vuelo! ¡Una cosa son las ensoñaciones y otra, desgraciadamente, la fosca realidad! Para que se cumpliera ese sueño, mi hija tendría que hallar un varón que le nutriese la desolada entraña. Y no se ve aparecer ninguno que le cuadre.

BONI.– ¡Cierto es eso!

DON.– Ni el almirante de anoche.

BONI.– Ni el oficial de notarías del lunes.

DON.– Ninguno... *(Gran suspiro.)*

BONI.– Pero no hay que perder las esperanzas, señora. Hoy la llevaremos de nuevo al baile.

DON.– Pero ¿querrá ir?

BONI.– Irá. Con tal de que le aflojen los grillos se dejaría conducir a los propios infiernos.

DON.– ¡Así es! Deseosa está de que le suelten las riendas para acercarse al dichoso desván. ¿Tú comprendes eso?

BONI.– *(Grave, sin histrionismo. Puede recuperar su voz masculina.)* Y, sin embargo, un día llegará; mucho me temo que buscará otros lugares en donde empollar su enconado rencor.

DON.– *(Voz de hombre, también. Misma alarma que cuando* LEIDI *se refirió a la leprosería.)* ¿Habló del afuera?

BONI.– Por un momento. Pero fueron vuestras malhadadas pesadillas las que estuvieron a punto de alumbrarla. No dormíos de nuevo o me temo lo peor.

DON.– Tendremos cuenta de ello, mi fiel bufón. *(De nuevo con la voz meliflua y femenina*) ¿Qué creerá encontrar en ese desnudo desván?

BONI.– Lo mismo se figura que tenemos allí encerrado a un mismísimo macho desnudo.

DON.– Lo mismo se lo figura, sí. Cuando lo único que allí encontraría, como tú bien sabes, serían las muestras de un pasado inmarchitable pero, ¡ay!, totalmente extraño a su alocada juventud.

BONI.– Sólo encontraría el arbolito...

DON.– ¿Y qué podría decirle a ella tal higuera?

BONI.– Nada, desde luego. ¿Cómo podría ella saber que a su sombra rosimalva os vio el señor por vez primera aquel, ¡ya lejano, ay!, estío de mimosas?

*(*LEIDI *saca un libro de entre sus ropas e inicia una especie de letanía pronunciada con voz grave y que sirve de contrapunto al «nostalgiario» superior.)*

LEIDI.– Acónico. *(Pausa.)*

BONI.– Y sólo encontraría los huesecitos...

DON.– Los huesecitos, sí...

BONI.– De cuando el señor partió de viaje, al mando de su gran fragata y le atacaron aquellas fiebres extranjeras.

DON.– Aquellas fiebres consumidoras.

BONI.– Y cuando nos lo devolvieron, ya sólo era unos huesecitos color barquillo, en el fondo de aquella arqueta de palosanto.

LEIDI.– Beleño. *(Pausa.)*

BONI.– Y sólo encontraría el arbolito...

DON.– El arbolito, sí...
BONI.– A cuya sombra enterramos la arqueta y vuestro vestido de desposada.
DON.– Color petunia.
BONI.– Y el arbolito, después, mustió...
DON.– ¡Pobre acacia querida!
BONI.– Lo arropamos con los mantones de Manila de vuestra mamá...
DON.– Pero no volvió a verdecer.
LEIDI.– Cornezuelo. *(Pausa.)*
DON.– ¿Y qué le dirían a ella las tacitas de porcelana en donde derramamos las acerbas lágrimas de nuestro abandono?
BONI.– Y en donde yo os servía el chocolate y la ceniza.
DON.– Nada le dirían.
BONI.– Nada.
LEIDI.– Estricnina. *(Pausa.)*
BONI.– Y sólo encontraría el arbolito...
DON.– El arbolito, sí...
BONI.– ¡Pobre encina querida!
DON.– A la sombra de cuyas ramas yo mandé colocar mi cama de matrimonio.
BONI.– Y, bajo el edredón de Manila, los huesecitos del capitán.
DON.– Color petunia.
LEIDI.– Belladona.*(Pausa.)*
DON.– Nada le diría todo ello.
BONI.– Absolutamente nada.
DON.– Nada de nada.
BONI.– Nada. *(Gran pausa.)* ¡Memoria ingrata la que no recuerda la impalpable germinación de sus orígenes!
LEIDI.– Arsénico. *(Se deshace el grupo del «nostalgiario».)*
DON.– ¿Qué dice la niña?
BONI.– Se diría que reza.
DON.– ¡Esa hija mía, ahí, encerrada con sus extrañas manías en lugar de salir en busca de un buen partido!
BONI.– Ahora que ya está en edad de aseguraros la continuidad, bien que podría poner algo de su parte, desde luego...
DON.– ¿Sabes un a cosa, Boni querida?
BONI.– Dígame la señora.

DON.– A veces creo que esa muchacha es como un páramo estéril, incapaz de fructificar.
LEIDI.– Nuez vómica.
DON.– ¿Qué dice la niña?
BONI.– Bajaré a ver.
DON.– Sí, baja y distráela de sus ocurrencias mientras yo concluyo alguna vuelta más. ¡Ay, cuánto daría por verlas todas terminadas antes de ser reducida a polvo inmemorial!
BONI.– ¿Cómo decís tal cosa, mi señora? Larga vida os espera rodeada de todas nosotras y del más adorable de los nietines.
DON.– ¡El buen corazón que tú tienes y que intenta reconfortarme, ama!
LEIDI.– *(Haciendo pausa entre cada nombre.)* Beleño. Adormidera. Muscaria. Solimán.
DON.– ¿Qué dice la niña?
BONI.– Parece que dice *solimán.*
DON.– Anda, baja y haz que se dé el paseíto vespertino por el castillo. Es la hora de que salgan los pretendientes. *(*BONI *desciende de la mesa.* DON *se apresura a destejer mientras canta.)*

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

De carne de mi carne
nacerá un infantito
como una estrella...

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

LEIDI.– ¿Qué hace la mamá?
BONI.– Prepara su eternidad.
LEIDI.– ¿Trascendente?
BONI.– ¡Trascenmierda!
LEIDI.– *(Parte el libro que leía y da la mitad a* BONI.*)* Dulcamara.

BONI.– *(Litúrgico/a, conspirador/a.)* Dulcamarus niger. *(En voz altísima.)* Te aflojo estos alambritos y te visto de novia en un santiamén. ¡Ya verá mi jilguerillo en qué vergel de mayo la convierto! *(Le da una palmada en las nalgas.)* ¡Ay, y quién fuera el pícaro abejorrón que se posara en estas hojitas mullidas!

DON.– Buen chico ese bribonzuelo de bufón. ¡Habrá que ascenderlo a verdugo! *(Canta.)*

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

Como una estrella,
como un lucero,
como mil luminarias,
será mi nieto...

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

LEIDI.– Antimonio. Digital. Cáñamo blanco. Beleño negro. *(Espacia, como siempre, cada nombre del otro.)*

BONI.– Helleborus nigel... *(Alto, para que le escuche* DON.*)* ¡Hay que darse prisa, paloma! Me apuesto a que ya habrá salido más de un galán, loco de impaciencia para verte aparecer entre los tamarindos... *(Bajo.)* ¡El maldito y consabido paseo entre los muñecos...! ¡Bien sabe la puñetera vieja que los trapos no dan simiente capaz de engendrar usurpadores!

LEIDI.– *(Siempre leyendo en la mitad del libro y espaciando los nombres.)* Adormidera, cólchito, hierba mora...

BONI.– Datum moro.

DON.– ¡Hijita! ¡Y tú, ama! ¿Qué hacéis ahí abajo? ¿Qué cuchicheáis?

BONI.– Nuestras devociones, señora.

DON.– *(Para sí.)* A cocinero. Más que a verdugo. Habrá que ascenderlo, por lo menos, a cocinero.

LEIDI.– Mandrágora.

BONI.– Mandrágora vernalis... Ni los trapos simientes, ni el teatro cuchillos que pinchen ni corten. Pero, al menor descuido, tú, paloma, te escurres hacia el desván...

LEIDI.– ¿Y qué pinto yo en el desván, nodriza?

BONI.– ¡La hipocritilla se hace ahora de nuevas! El hermano macho tiene las pujanzas llenas de simiente, y en cada gota de simiente, miles de gusanillos capaces de convertirse en destripadoras de viejas.

LEIDI.– Valeriana. Cianuro.

BONI.– *(A su mitad de libro.)* Cianurus oficinalis... *(Una pausa.)* Lo peor es la llave. La muy puerca la lleva tan pegada al pellejo como una de sus tantas verrugas. En la mismísima cadena de las medallas.

LEIDI.– ¿A qué llave te refieres, nodriza?... Sigues haciéndote la atolondrada, ¿eh, tunantuela? La llave del desván: a ésa me refiero. La del desván de los machos. ¡Si consiguiéramos distraérsela en una de sus siestas de araña!

DON.– ¿Termináis ya, queridas? Si os demoráis en demasía con los afeites de la niña, puede que los pretendientes se retiren, descorazonados por la espera.

LEIDI.– Digital. Estramonio. Laurel cerezo. Cicuta.

BONI.– Digital natus. Estramonio natus. Laurel cerezo natus. Cicuta natus. *(Habrá hablado muy rápidamente; también con mucha viveza sube sobre la mesa al terminar de pronunciar sus latinajos. El cambio debe ser agilísimo.)* ¡Señoría!

DON.– Dime, querida.

BONI.– Desconfiad de todos y de todo. Y, sobremanera, de los que os sirvan de beber.

DON.– Pero, Bonifacia, ¿a qué tal agitación?

BONI.– Y con la llave. Tened cuidado con la llave. Amarráosla al cuello con siete nudos. Se pretende desposeeros de ella en el primer descuido. No relajéis la disciplina o perderéis la hegemonía.

DON.– ¡Cuánta alarma por nada! Descuida, que no me dormiré. Y, a la hora habitual, se te pondrá la sopa en la escudilla. Sigue ahora con tu papel de nodriza. Ten. *(Saca del arcón varias prendas del vestido de novia y se los entrega a* BONI. *Éste baja cargado con ellas y las cuelga de la percha de árbol.)*

BONI.– *(Cantando mientras cuelga la ropa.)*

El jefe de desvanes
un libro se escribiera,
un árbol se plantara,
de ramas fingideras,
y en su lecho de mando
mil príncipes pariera
sin tripas y sin lumbre
sólo machos por fuera.

Y el ama de los fondos
se encargó un libro hembra,
se plantó su gran árbola
–abedula o cipresa–
y se inventó una príncipa
ayuna de entrepierna
no se fuera a parir
asesinos de viejas...

DON.– ¡Continúa con tu misión o no terminaremos en jamás de los jamases!

BONI.– ¡Dicho y hecho, mileidi! ¡Engalanamos a la niña en menos de lo que canta un gallo, y al baile de cabeza! *(Pone en pie a* LEIDI *y la separa de la mesa todo lo que permite la cadena que le aprisiona un tobillo.* DON *canta y desteje mientras* BONI *parlotea alrededor de* LEIDI.*)*

DON.– Ea la ea,
ea la ea,
ea…

Como una estrella
nacida de mi carne,
que seguirá luciendo
cuando yo muera...

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

BONI.– ¡Válgame el Divino Verbo y qué desaliñadas me habéis salido las niñas en estos tiempos de mis pecados...! ¿Con tamaños trapejos queréis que se fije en vosotras todo un bizarro capitán de húsares? A buenas horas me hubiese yo presentado, en el capullo de mis mocedades, con semejante facha delante de cualquier apuesto joven... Anda, tráeme acá unas tenacillas que te atuse esos rizos... *(Mímica de hacerlo; también puede maquillarla grotescamente hasta dejarla pintada como un payaso.)* ¿Cómo querías que te pusiera, sobre las greñas que te traías, semejante cascada de tules? *(Pone el velo de novia sobre la cabeza de* LEIDI.*)* Tu madre y la madre de tu madre, y la madre de la madre de tu madre la llevaron en día tan señalado como éste...

DON.– *(Visionario. Puede ponerse en pie sobre el sillón. Grandes gritos y gestos. Este parloteo puede cubrir la acción de la «investidura» de* LEIDI.*)* De la altiplanicie trajeron las blondas; de las costas, las arras; del delta, las empapadoras de sangres; todas las regiones del país contribuyeron a mi aderezo nupcial.

BONI.– *(Contempla, arrobado/a, su obra de decoración sobre* LEIDI.*)* ¡Sultanes me sé yo que darían la mitad de sus rentas por cubrir este prado florido!

DON.– Raúl me aguardaba en el atrio de Santa Gúdula con su capa escarlata de capitán de cazadores...

BONI.– *(Pellizcando las mejillas de* LEIDI.*)* Ahora, un poco de sonrojillo para animar estos marfiles.

DON.– Soltaron una inmensa bandada de palomas...

BONI.– *(Poniendo entre las manos de la novia un ramo de azahar.)* Y, ahora, el ramo...

DON.– ... y cuatrocientos cañonazos rajaron al unísono el aire cristalino de aquella mañana única...

BONI.– Pero, por lo visto, habrá que agenciarse uno de esos apuestos Raúles... ¡Y bien sabe Dios que no va a resultar tarea baladí! Los jóvenes de brillante porvenir no abundan hogaño. *(Dirigiéndose a* DON.*)* Ilustrísima...

DON.– Dime, ama.

BONI.– Tengo el honor de solicitar la llave para vuestra hija y heredera.

DON.– *(Desciende desde lo alto del sillón al nivel de la mesa.)* Prometí a la niña que, cuando tuviera la suficiente madurez de juicio para distinguir el bien del mal, aflojaría las severidades de su educación.

BONI.– Ahora se encuentra del todo rodeada por la edad de la razón, y convertida en una señorita, como tal se comportará.

DON.– Doilo por cierto; ten. *(Abre la arqueta y le entrega diversas prendas de atuendos masculinos. Se los entrega a* BONI, *que los cuelga de la percha mientras canta.)*

BONI.– Cien libras de renta
saca un mal notario
si manda corbeta.

Y un mal almirante,
por cada protesto,
cinco libras lleva.

Ponte charreteras,
corbatas de lazo
y polainas nuevas.

Cuando más correctas
son las vestiduras
más sube la cuenta.

La chupa es dinero
el chaleco, plata,
el chaqué, monedas...

LEIDI.–*(Muy suave.)* Mi tobillo, nodriza...

BONI.– *(Al* DON.*)* Su tobillo, señora. *(*DON *le arroja una gran llave que lleva colgada del cuello.* BONI *abre los grillos. Va a guardarse la llave en el «Seno».)*

DON.– Nodriza...

BONI.– ¿Qué desea la señora?

DON.– Todavía no te toca hacer de ama de llaves. Sólo de nodriza.

BONI.– ¡Qué distracción la mía...! Tomad. *(Devuelve la llave a* DON; *al hacerlo le habla casi al oído.)* ¡Y recordad lo que os dije: amarráosla al cuello con siete nudos!

DON.– *(Volviendo a su desteje, cantando.)*

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

(Entretanto LEIDI, *libre de los grillos, ha dado unos pasos por la escena e inspecciona algunos de los objetos que sobre ella se encuentran. Se acerca a los límites del espacio escénico y parece contemplar, con mezcla de curiosidad y terror, el «afuera» de la representación.* DON *deja de cantar al instante y se dirige a* BONI *con un grito de alarma. Voz masculina.)*

DON.– ¡Bufón! ¡La niña...!

*(*BONI *se precipita a coger del brazo a* LEIDI.*)*

BONI.– ¡No, paloma! ¡Equivocas el rumbo! ¡Te extravías! *(La conduce al centro de la escena. Abarca con un gran gesto todo el ámbito de esto.)* Tu libertad se despliega por este universo. Del otro lado, sólo encontrarías la ambigüedad y el desamparo. La ambigüedad y las sombras roñosas de lo desconocido... ¿Me escuchas, avecica? *(*LEIDI *da unos pasos en dirección a la entrada del desván.* DON *vuelve a cantar su nana.)*

DON.– Ea la ea,
ea la ea,
ea…

Y heredará la plata
de mi alcancela
y el oro del puchero
y lo que cuelga
de todas las ramitas
de mis higueras...

Ea la ea,
ea la ea,
ea…

BONI.– *(Lleva a* LEIDI, *cogiéndola del brazo, delante de* DON. *Ambas se ponen de rodillas.* DON *pasa del destejar al tejer.)* Os pedimos permiso, señoría, para partir en busca de nuestro preclaro futuro.

DON.– *(Puesto en pie, solemne.)* Mi muy amada hija: aunque no es hábito mío el fatigar tus jóvenes oídos con los dictados de mi experiencia, no es aconsejable dejar pasar este momento solemne sin realzar ante tus ojos la decisiva importancia que entraña, para toda doncella honesta, el matrimonio. Cuando llega la edad de abrazar este rumbo, debe abandonar el celibato como estado ignominioso y altamente perjudicial que es no solamente para su honor y discreción, sino también para la república toda. Debo hacerte notar que una célibe no es solamente perniciosa a la sociedad porque le priva de una madre y de una esposa, sino que su responsabilidad atenta incluso contra la propia naturaleza, puesto que desoye los sagrados deberes que aquélla le impone y que no son otros que la continuidad de la especie: procreación, por otra parte, nefasta y contranatural concebida fuera de los lazos del matrimonio sacramentado. Ve, pues, hija mía, y procede a la perpetuidad de la antedicha especie.

BONI.– Y de vuestra altísima dinastía.

DON.– Así sea. Ahora partid.

*(*BONI *y* LEIDI *se dirigen al fondo de la escena y el primero saca unos maniquíes de mimbre o de trapo semejantes a los bustos de pie torneado que servían hace años de probadores a las modistas.* BONI, *sacándolo del arcón, entrega a* LEIDI *un abanico y una sombrilla de mucho encaje. Sigue un ballet de ritual grotesco efectuado por una* LEIDI *coqueta-tímida-lúbrica alrededor de los maniquíes.* BONI *sigue las peripecias del juego reforzando su significación con una mímica de señorita de compañía-alcahueta.* DON, *subida a su trono-sillón, contribuye a la ilustración de la escena con su empaque verbal.)*

DON.– Schoëbrun, allá, en los altos del Igueldo, se disuelve en los últimos nácares del poniente mientras las vaporosas muselinas de las damiselas son agitadas por las suavísimas brisas que el crepúsculo levanta del Tíber eterno. El landó del vizconde aparece al fondo del túnel formado por los tejos centenarios.

BONI.– Acacias, ilustrísima, acacias... No os olvidéis del preceptivo sexo de los árboles.

DON.– ... por las acacias centenarias que rodean el balneario al tiempo que, en el templete central, la banda del quinto de coraceros ataca el alegro con suave ímpetu. Al llegar a la altura de nuestra heroína, el vizconde levanta su elegantísimo sombrero de un delicado color gris perla, mientras su rostro se ilumina con la más seductora de las sonrisas...

BONI.– *(Ha ido poniendo algunas prendas sin demasiada relación entre sí –por ejemplo, una casaca militar con una chistera «gris perla»– a uno de los maniquíes; hace saludar a éste «quitándole» repetidas veces el sombrero.)* Puedes corresponder, paloma. Una discreta inclinación a nada compromete, aparte de que ya fuiste presentada al señor vizconde en la *soirée* de la duquesa de Guermantes... *(Saludo de* LEIDI *dentro del tono grotesco del ballet.* BONI *pasa a otro muñeco. Igual juego con otras prendas que va descolgando del árbol-percha.)*

DON.– Más allá de la pulida caoba que refleja los mil destellos de la gran araña del techo, el misterioso caballero dejó la copa de champán sobre la mesa y, sin proferir el menor vocablo, fijó su sombría mirada en el rostro fascinado de nuestra protagonista. El seno de la joven comenzó a latir con loco apresuramiento bajo el ramillete de violetas que adornaba el descote de su vestido de terciopelo carmesí...

*(*LEIDI, *como fascinada delante del segundo muñeco, comienza a quitarse el vestido de novia, empezando por un zapato y una media.)*

BONI.– ¡Basta ya, paloma! Si persistís en esa descocada actitud, tan impropia de una verdadera señorita, me veré obligada a ponerlo en conocimiento de vuestra señora madre... ¿Me oyes, palomita? *(*LEIDI, *como sonámbula, continúa desnudándose hasta que* BONI *se apresura a ponerle delante un nuevo muñeco.)*

DON.– En el estío visitábamos las propiedades que mis tíos poseían en el corazón de los Cárpatos: un adorable palacete rodeado de abedules de plateada corteza, como todos los que crecen en aquella parte del Palatinado. Y ¿por qué no decirlo? Entre los mil encantadores detalles que me hacían desear con inusitado anhelo el comienzo de las vacaciones, no era el menor, ciertamente, la desbocada amistad que Rodolfo, el primogénito de mis primos, me inspiraba.

LEIDI.– *(Alrededor del muñeco.)* ¡Rodolfo! ¡Rodolfo! ¡Rodolfo! ¡Rodolfo! ¡Rodol...!

BONI.– ¡Cordura, paloma, cordura...! Recordad el grado de parentesco que os une a vuestro primo. La formalización de vuestras afinidades requeriría licencia de Su Santidad misma.

DON.– *(Meloso, cerrando el último de los libros de los que se puede haber valido para su fascinación «literaria».)* ¡Hijita...!

LEIDI.–Os escucho, madre mía.

DON.– Ya te veo familiarizada con los cortejadores que te fueron presentados. ¿Elegiste, pues, entre ellos?

LEIDI.–Ya me veo familiarizada con los héroes salidos de vuestras plumas mejor cortadas. Y trabajo me daría el elegir entre ese cogollo y nata de bellísimas letras.

DON.– Y, sin embargo, sólo un bienafortunado puede alcanzar el premio de tu manita.

LEIDI.–Hortensio, Eulalia, Carolino, Raúl, Rodolfo... Cualquiera puede valer con tal de que se apresure a jugar el papel...

DON.– ¡Ay, Boni...! ¿No encuentras desmesuradas estas novelerías de la niña?

BONI.– ¡Ciertamente que sí! Sin duda producto de tantos librotes sobre los que consume esas estrellas de ojos. La niña lo que necesita es frecuentar jóvenes de carne y hueso que liberen su cabecita de tantos vapores poéticos...

DON.– ¡Hazla, hazla conocer varones de pelo en pecho! Condúcela al baile donde su corazón pueda palpitar junto al masculino ardor de sus admiradores...

BONI.– *(Coge de los maniquíes algunas prendas y se las pone sobre sí mismo. Se acerca* LEIDI.*)* Mamuasel: ¿considerarías demasiado atrevimiento por mi parte el pretender que mi nombre escrito se viera en vuestro adorable carnet de baile?

LEIDI.–Perdonadme, mesié, si ni alcanzo a recordar cuál es vuestra gentil gracia.

BONI.– *(Con un gran taconazo marcial.)* ¡Conde Bonifacio Von Eströennchentz!

LEIDI.– ¿Os hace juego el «Bello Danubio Azul»?

*(*DON *pone un disco en el gramófono o él mismo tararea la música pedida u otra similar. Nuevo taconazo de* BONI *antes de enlazar el talle de* LEIDI, *que se recoge –o finge hacerlo– la cola del vestido. Danzan.)*

BONI.– ¿Percibís mi cálido aliento de varón?

LEIDI.– ¡No lo he de percibir...! Y no sólo el hálito: todo vos ardéis y pujáis...

BONI.– Entonces, ¿ese temblor que os recorre...?

LEIDI.– Sólo una pequeña porción a causa de vuestra turbadora masculinidad. La parte del león se la lleva la mera sorpresa.

BONI.– ¿Cómo así, mamuasel?

LEIDI.– Una sólo se sospechaba hielo, hueco y castración bajo la severidad de vuestro frac..., ¡y he aquí que se encuentra con tiesas hogueras!

BONI.– Aún os esperan otras maravillas de mayor porte.

LEIDI.– Bienvenidas sean si os apresuráis a mostrármelas.

BONI.– ¡Aguardad, pues!

*(*LEIDI *sigue danzando en solitario mientras* DON *hace mímica de tocar un violín.* BONI *efectúa un rápido cambio de prendas. Se aproxima de nuevo a* LEIDI.*)*

¿Bailamos, bella desconocida?

LEIDI.–*(Reverencia aquiescente.)* De acuerdo, bello desconocido. No nos demoremos más. *(*BONI *la enlaza. Ella se dirige a* DON.*)* «Sueño de amor» o algo por el estilo, maestro. *(Mismo juego anterior.)*

BONI.– ¿Qué secreta fragancia se desprende de esa redoma exquisita que sois toda vos? Decídmelo, bella desconocida.

LEIDI.–Se trata de dulces ajos.

BONI.– ¿Ajos, bella desconocida?... ¿No os equivocáis de hierba?

LEIDI.–Perdón, mesié. Se me fue un instante el compás del juego... Heliotropo, narciso, alhelí: ¿cuál preferís que exhale?

BONI.– ¿Cómo saber...?

LEIDI.–¡No dejadme con la galante incertidumbre...!

BONI.– ¡Aguardad, pues! *(Gesto de* BONI *a* DON. *Renovación de la música y nuevo cambio de prendas con un ritmo creciente. Vuelve a enlazar a* LEIDI, *que no ha dejado de danzar.)* Solamente para mi amada prima y para mí tocarán esta noche los zíngaros...

LEIDI.– Sí, primo mío. La música será como una campana de mágico cristal que nos aislará del resto del universo...

BONI.– ¿Convenceré a mi adorable prima para que salga conmigo a pasear al parterre, bajo el magnolio impregnado por el fulgor estelar?

LEIDI.– *(Muy dulce.)* La adorable prima saldrá con vos a la terraza y allí, bajo el magnolio impregnado por el fulgor estelar, permanecerá transida de impaciencias...

BONI.– Et qu'attendra-t-elle, mon adorable cousine?

LEIDI.– Ímpetus y enjundias. Tal es lo que la adorable prima esperará de su adorable primo.

BONI.– Quel étrange espoir, mademoiselle...!

LEIDI.– Extraña, pero necesaria para llegar a sentirse, bajo el magnolio impregnado por el fulgor estelar, todita desvirgada...

BONI.– *(Voz de mujer.)* Pondremos nuestra mayor mañosidad para que te salgas con la tuya, paloma.

LEIDI.– Y tal vez lo consigas, nodriza. ¡La poesía hace milagros!

BONI.– Dancemos, entretanto.

LEIDI.– ¿No es suficiente zarandeo, nodriza?

BONI.– *(A* DON, *sin dejar de bailar.)* ¿Es suficiente, señora?

DON.– *(Después de un tiempo en que continúa la danza.)* Hijita...

BONI.– Creo entender que os requiere vuestra señora madre.

LEIDI.– *(Dejando de danzar.)* ¿Qué se os ofrece, mi señora madre?

DON.– Entre tanto apuesto joven como habéis valsado en esta mágica suaré, ¿encontraste alguno de tu agrado?

LEIDI.– *(Siempre dulcísimo.)* ¡Cenaremos después del intento?

DON.– Celebraremos la pasión de la cena. Apuraremos el cáliz de la ingratitud filial hasta las mismas heces.

LEIDI.– De acuerdo, madre mía.

DON.– ¿Cuál, entonces?

LEIDI.– *(Recatada.)* Los latidos de mi corazón no irán más allá del elegido por mi padre y por vos. Segura estoy de que vuestro acierto será cumplido.

DON.– Aportádselo, pues.

BONI.– ¿En cuál quedamos? ¿El capitán de notarios, el pasante de lanceros, el vizconde de poetas?

(Durante la «tentación» siguiente, BONI *pone todas las prendas –a varias de ellas– amontonadas sobre uno de los muñecos.)*

DON.– *(Tentador, a* LEIDI.*)* El de acá es un caballero de noble familia, dueño de propiedades, joven, de la mejor educación... Leed en el libro de su rostro y encontraréis el deleite escrito con la pluma de la belleza. ¡Modelo de varones, en verdad! ¡Verona no dio en estío una flor que se le asemeje!

LEIDI.– *(Soñadora.)* Ciertamente toda una flor...

DON.– El de allá en Dios y alma no tiene hiel; gracias, dos mil; en franqueza, Alexandre; en esfuerzo, Héctor; gesto de rey, jamás reina en él la tristeza; gran justador; armado, un San Jorge; fuerza no tuvo Hércules tanta; la presencia, facciones, disposición y desenvoltura otra lengua habría menester para las cantar...

LEIDI.–Y a ese amador solitario, a ese valioso libro de amor sólo le falta, para acabar su embellecimiento, la cubierta, la amada esposa..., ¿no es cierto?

DON.– El de acullá...

LEIDI.– *(Interrumpiéndole, más dulce que nunca.)* Trabajo me daría elegir entre ese cogollo y nata de clásicos. Servíos hacedme una mezcla con todos. Pero no seáis demasiado tarda.

BONI.– *(Acercándose con su muñeco ya dispuesto.)* ¡Ay, paloma...! ¡Siempre con tus urgencias! ¡Cualquiera pensaría que te arden ansias conyugales! ¡Menos mal que una es previsora! *(Coloca al muñeco junto a* LEIDI *y ambos frente a* DON.*)*

DON.– *(Muy rápido.)* Tú, hija, prometes...

LEIDI.– *(Con nueva interrupción.)* ¡Sí! ¡Por supuesto que sí! Prometo ser dichosa en la desgracia y amarlo en la enfermedad legítima y dar separación a la muerte de nuestros hijos hasta que la felicidad nos separe...

BONI.– *(Reconveniente.)* ¡Paloma, palomuca...!

DON.– Y tú, hijo, ¿te avienes, asimismo, a la consumación de este solemne acto para alcanzar la suprema amalgama de un solo almario y de una carne única?

BONI.– *(Pone el oído en la espalda del muñeco.)* ¡El galán rezuma afirmación de pies a cabeza!

LEIDI.– *(Al muñeco.)* Ahora, mi bello, vizcondal, tenebroso y desconocido primo, llegó para ti la hora sin cáscara; la ocasión de probar sobre el tálamo crudo de lo que eres capaz, el instante de dejarme preñada en un vuelo... La mamá tiene ese capricho.

BONI.– Aguardaréis, por lo menos, a que me ponga el uniforme. *(Se pone los guantes rojos que ya usó en la plataforma superior y que saca de la arqueta. Ayuda a* LEIDI *a subir a la mesa y a tenderse al pie del sillón de* DON, *que se inclina, siempre sentado en él, con curiosidad. Pone el maniquí, también tumbado y supervestido, sobre la actriz. Mientras efectúa esta operación no deja de cantar.)*

Para que el gran Amor
nos entregue sus dones,
dejad a los amantes
en mullidos colchones.

Tapad a los amantes
desde pies a cabeza
y lo demás lo hará
la Gran Naturaleza.

En silencio y sosiego
fructifica el amor:
silencio, soledad
y un poco de calor...

Tapad a los amantes
desde pies a cabeza
y lo demás lo hará
la Gran Naturaleza.

Dará el amor sus frutos
bajo el muñeco amado
con sólo tener fe
en que se haga el milagro.

Tapad a los amantes
desde pies a cabeza
y lo demás lo hará
la Gran Naturaleza.

(Se coloca junto a Don *acompañándole en su expectación sobre la «pareja».)*

Don.– Penoso resulta carecer aquí debajo de nuestra buena clepsidra. Nos ayudaría a calcular el tiempo apropiado.

Boni.– Procurad templar esas impaciencias de abuela. Rezad un credo: poco más o menos es lo que suele durar.

Don.– Ya rezo, ya. *(Otra pausa prolongada.)*

Boni.– Pero ¿se portará dignamente con mi pobre palomita?

Don.– ¡Mujer...! Parece que tú también tienes tus zozobrillas...

Boni.– En realidad, ¡es tan joven...!

Don.– Ten en cuenta que se trataba de un muchacho de la adecuada educación. ¿Le hubiera yo concedido la mano de la niña de otra manera?

Boni.– ¡Con tal de que no le haga ninguna carnicería...!

Don.– Lo más importante es que nos llegue enterito el resultado, sin que le falte cacho alguno.

Boni.– En todo caso hoy no es miércoles.

Don.– ¡Claro...! *(Otra gran pausa.)*

Boni.– ¿No están demasiado callados?

Don.– Los deberes más excelsos se cumplen siempre bajo la gran cúpula del silencio; no lo olvides.

Boni.– Sí, pero hay que reconocer que algún que otro quejidito...

Don.– ¡Calla, loco! Acabarás por ponerme nervioso a mí también.

(Gran grito de Leidi *debajo del muñeco.)*

LEIDI.– ¡RODOLFO! ¡RODOLFO!

DON.– ¿Rodolfo? Pero ¿no era Raúl?

BONI.– ¡Ay, señor...! En tales circunstancias, ¿quién no marra?

LEIDI.– ¡Rodolfo, Rodolfo...! ¿Por qué me abandonas en esta estepa de sufrimiento? ¿Dónde te has metido, Rodolfo?

BONI.– Una miaja de paciencia. Ya me llego. *(Quita el maniquí de encima de* LEIDI.*)*

LEIDI.– ¡Qué vergüenza tan horrible...! No sé cómo explicar la deplorable situación en que me hallo. ¿Qué podría decir?

BONI.– Simplemente puedes clamar: «¿Cómo pudimos, Raúl? ¿Cómo pudimos?».

LEIDI.– ¿Raúl? Pero ¿no era Rodolfo?

BONI.– Anoche era anoche. El mundo es perfeccionable.

LEIDI.– ¿Cómo pudimos, Raúl? ¿Cómo pudimos?, dime.

BONI.– *(Lírico, tomando una mano de* LEIDI.*)* Yo tenía una de mis violentas melancolías y tú te habías envuelto en aquel vestido profundo como un agua con berros. Yo me había engalanado la casaca de invierno con la Orden del Elefante. Tus ojos eran como niebla en el bosque y la seda de tus hombros despedía un perfume a mar y a verbena...

DON.– ¡Está bien, está bien...! ¿Acabáis o no? ¿Tenemos o no tenemos descendencia?

BONI.– *(Levanta el vestido de novia, escruta debajo. Gesto de desolación.)* ¡Ni rastro...! Tal vez estuviera equivocada de fecha y hoy también sea uno de esos miércoles de parir vientos.

DON.– ¡Amargo sino el mío, ése de ser último extremo de mi estirpe!

BONI.– No desesperéis, mi buena señora: hay muchos días en los calendarios...

DON.– Pero poca voluntad en las entrañas...

LEIDI.– *(Se pone en pie con toda rapidez.)* Yo ya cumplí mi parte de impostura. ¿Cenamos ahora?

DON.– *(Lento, muy grave.)* Cenemos... Pero ¡ay de nosotras y qué triste resulta un cortejo de mujeres solas alrededor de la mesa!

LEIDI.– Lóbrego es siempre un banquete de exequias...

(Va por el infiernillo y lo lleva, en compañía de la marmita, con la solemnidad ceremoniosa que, en adelante,

ha de tener el desarrollo de la escena. Puede sonar, como apoyatura sonora, una música de réquiem.)

Del tuétano de la tierra, del eje de la lluvia, de los estribos del fuego surgió el Todo. De la mezcla del Todo con la Nada surgió la piedra verde. De la piedra verde surgió el zumo de la negación. Del zumo de la negación surgirá mi libertad. El líquido ya ha cuajado en el propicio estado de la plenitud. Acerca la copa, amita.

BONI.– *(Saca una gran copa tallada del fondo del arca. Recita, sacerdotal.)* ¡Y cualquiera que sea el resultado de los augurios, nos sentaremos en la mesa familiar y daremos su merecido a los que nos trajeron a este mundo de desolación! ¡Está decretado! *(Hace descender el gran sillón de lo alto de la mesa y lo coloca a nivel de la escena en un extremo de aquélla.* DON *se sienta sobre él.* LEIDI *ocupa el otro extremo en una sillita que* BONI *le habrá, siempre con ceremonia, aproximado. El fuego queda, mágico, en el centro de la mesa.)*

DON.– Ahora, mi entrañable amiga, antes de que nos sean servidos los manjares preparados por las cocinas oscuras, haz pasar a los trovadores y que pongan con sus músicas un contrapunto apropiado a la solemne melancolía de esta hora parda...

BONI.– *(Da una voltereta y acude a sacar el instrumento –preferible una trompeta original, de tono agrio– con que se va a acompañar.)* Nobles damas: los bufones, los trovadores, los albañiles de la tragedia y trompeteros de la consumación os saludan. *(Canta dando saltos y piruetas alrededor de la mesa.* DON *y* LEIDI *se contemplan, con hipnotizamiento mutuo, a través de la llama que los une y los separa. Continúa, tenue pero eternamente presente, la música del miserere.)*

Es noche de fiesta
en la gran choza
de mármoles y huesos
del Jefe de la Tribu.

Los cuatrocientos hijos
del Jefe de la Tribu
Alrededor están
del Gran Padre Común...

El Jefe de la Tribu
arrebujado yace
bajo la piel del hijo
sacrificado anoche.

Pero la piel del niño
ya no abriga bastante
y estremecido yace
de vejez y de frío y de mando...

DON.– ¡Copero...!
BONI.– *(Deja de tocar, se acerca a la mesa.)* ¿Mi señor...?
DON.– Siento frío por el fondo de los huesos. Como escarcha entre tuétanos.
BONI.– ¿No os da suficiente calor la piel de vuestro nieto?
DON.– Viento fue. Humo, oquedad y vacío.
BONI.– Ilusión de un miércoles desdichado...
LEIDI.– Bebed vino, venerable padre. Bienaventurados los que beben vino en tiempos de beber vino. Eso siempre calienta.
DON.– ¿No oyes, copero...? Sírveme vino de las cepas de mi hija... *(Un tiempo con la copa tendida, furioso.)* ¡Sé más diligente, enano de mierda! *(*BONI *llena la copa con el líquido verde de la marmita.* DON *levanta la copa.)* ¡Fascinante tintura la de este líquido transverberador! ¡Sigue cantando, bufón!
BONI.– *(Cantando.)*

El más pujante
entre los cuatrocientos hijos
del Jefe de la Tribu
invita al Gran Padre
a clavarse a sí propio
la azagaya de la renovación
en el pecho podrido.

LEIDI.–*(Dulcísimo.)* Bebe, mamaíta...
DON.– *(Contemplando el líquido a través del cristal de la copa alzada.)* El vino de tus viñas ha de saber bien amargo, hija mía...

LEIDI.–Anoche y todas las noches anteriores, desde que jugamos esta comedia, lo bebisteis y nada os pasó.

DON.– Pero, según el oráculo, el vino del teatro puede convertirse en leche de matar. *(Deja caer lentamente el contenido de la copa sobre la mesa.)* ¿Ya terminaste tu balada, poeta?

BONI.– Algo queda.

DON.– Apúrala, pues.

BONI.– *(Pirueta reverencial.)* ¡Séase vuestro solo deseo! *(Canta.)*

El Jefe de la Tribu
no se atreve a clavarse
en el propio corazón
el cuchillo.

Del pecho del Gran Jefe,
bajo la piel del niño
sacrificado anoche,
sólo surge un vagido
de cobarde pavor...

LEIDI.–*(Retomando la canción.)*

Cuatrocientas
azagayas filiales
atraviesan entonces
el corazón gastado
por el tiempo y el tiempo
de mandar en la tribu...
Y comienza el banquete

(A BONI.*)* ¡Sirve vino, copero! El padre tiene la copa vacía. Y tenemos que brindar por su gloria intransferible...

*(*BONI *vuelve a escanciar líquido verde de la marmita en la copa abandonada sobre la mesa.)*

DON.– *(«Hondísimo».)* ¡Puesto que es necesario concluir, se concluirá! Hay un tiempo para representar y otro para la autenticidad consumadora. A fin de cuentas, bueno es descansar de la fatiga de conducir a tan díscolos súbditos. *(Vacía la copa de un solo trago. Canta entre estertores «agónicos».)*

... y comienza el banquete
en donde se devoran,
hasta el último hueso,
los residuos del Padre.

Es noche de gran fiesta
en la Primera Choza,
en la Choza del Mando,
en la Choza de Sangre
de los Hijos del Jefe de la Tribu...

(Se deja caer sobre la mesa. Rueda la copa. Aumenta al máximo la música sacro-coral.)

LEIDI.– Aguarda un poco, padrecito. Te falta repetir la gran frase final que quedará grabada en las piedras gloriosas de las literaturas...

BONI.– Podéis elegir entre aquello de «Come, thou mortal wretch, whit thy sharp teeth this know intrinsicate of life at once untie»... *(Pausa.)* O lo del sonido y la furia del idiota...

LEIDI.– En todo caso, los aplausos están asegurados. La ceremonia, cumplida.

DON.– *(Levantando la cabeza con un esfuerzo «supremo».)* Espero que los capaces de asesinar a sus padres lo sean también de portar la pesada corona del imperio con la misma nobleza con que la portamos nosotros.

BONI.– Amén.

LEIDI.– *(Después de un largo silencio, esperando a que* DON *se quede inmóvil, medio cuerpo sobre la mesa.)* Amén.

*(*BONI *y* LEIDI *llevan, arrastras, el «cadáver» de* DON *hasta colocarlo en el suelo, delante de la mesa.* BONI

quita parte de la indumentaria de Don *y se la ofrece a* Leidi *con gentil reverencia.* Leidi *se la pone.)*

Boni.– Vuestro padre ha muerto. Ahora sois vuestro padre, mi señora. Disponed y ordenad.

Leidi.– Mi papel dispone y ordena que disponga y ordene la exequias en honor de nuestro muerto padre.

Boni.– Cumplamos nuestro papel, mi señor. ¿Cómo honraremos la memoria del que fue lo que ahora sois?

Leidi.– Como siempre: danzando, mi bufón.

Boni.– Dancemos, como siempre, mi señora.

(Gira. Música de exequias.)

Leidi.– Dancemos de la danza de exequias. Dancemos de la muerte del padre.

Boni.– Dancemos de la resurrección del hijo.

Leidi.– Dancemos de la danza de exequias. Dancemos de la muerte del hijo.

Boni.– Dancemos de la resurrección del padre.

Leidi.– Dancemos de la danza de exequias. Dancemos de la muerte de los calendarios.

Boni.– Dancemos de la resurrección de los relojes.

Leidi.– Dancemos de la danza de exequias. Dancemos de la autorización para parir.

Boni.– Dancemos, dancemos, dancemos...

Leidi.– Dancemos de que en el principio era el padre.

Boni.– Dancemos de que en el centro es el hijo.

Leidi.– Dancemos de que en el futuro será el padre.

Boni.– Dancemos, dancemos, dancemos...

Leidi y Boni.– *(A coro.)* Dancemos de que antes del padre, en el padre y después del padre. Dancemos de que antes del hijo, en el hijo y después del hijo...

Leidi.– Tal es la rueda.

Boni.– Tal es el papel.

Leidi.– Cada noche es la danza de la rueda. Cada noche es la danza del ir y del venir.

BONI.– Cada noche es la danza del pan y del resentimiento. La danza del vino y la ceniza.

LEIDI.– Hasta el borde de la libertad rueda la rueda. Hasta el borde del juego.

BONI.– *(Dejando de danzar.)* Y, luego, mi gentil dueña, ¿qué es lo que cumple?

LEIDI.– Luego el unto de la rueda retrocede. Y lo que fue, es. Y lo que es, será. Y el amo hereda al amo, mi gentil bufón. *(Una gran pausa. Se contemplan uno al otro.)* Pero hoy siento en el aire un extraño olor definitivo, un olor a sueño estancado, un olor a juego desenredado, un olor a libertad desenruedada... PADRE NO DESPERTARÁ.

BONI.– ¿Es ésta, pues, la noche mil y una que sigue a las mil noches repetidas? ¿La noche que siempre esperaste...?

LEIDI.– Así es, bufón. Así es, fidelísimo bufón. Ésta es la noche entre las noches. Así lo disponemos nosotros, aunque no lo disponga nuestro papel. La rueda se ha parado.

BONI.– Y la profecía se cumple. *(Se acerca al «cadáver» de* DON *y le da una patada.* DON *se estremece y gruñe.)* Sin embargo, parece que se estremece y gruñe.

LEIDI.– ¡Pero no despertará! Así lo disponemos nosotros, aunque no lo disponga nuestro papel.

BONI.– ¿Sola, entonces, y libre, mi gentil paloma?

LEIDI.– Sola y libre, entonces, mi gentil Bonifacio.

BONI.– ¿Y ahora...?

LEIDI.– Ahora subiremos allá arriba.

BONI.– *(Fingiendo, hipócritamente, la hipocresía.)* ¿Arriba, dices? ¿En ese desván repleto de recuerdos inútiles?

LEIDI.– Deja de jugar. La rueda se paró, ya te dije. El mecanismo consolador dejó de funcionar...

BONI.– Pero, en verdad, no creo que debieras... ¿Quién sabe qué peligros...?

LEIDI.– *(Imperiosa.)* ¡Hazte a un lado, bufón! Continúa tú, si lo deseas, tu papel de rata de portería. Vete a hocicar en las antiguas piltrafas del padrecito... *(Comienza a ascender hacia el desván.* BONI *se dirige parsimonioso hacia el arca y saca una sartén, un frasco con aceite y un par de huevos.)*

BONI.– En las ansiedades del poder terminan por perecer los poderosos. Sólo los que nos avenimos a la humildad de los alimentos terrenales tendre-

mos ocasión de perdurar... *(Pone la sartén sobre el infiernillo, echa aceite en ella, casca los huevos, los fríe, etc. Entretando ha llegado* Leidi *al desván. Se detiene un tiempo frente al árbol. Aparece* Ti Prans *surgiendo de debajo de la cama. Comienza a examinar a* Leidi, *extrañado.)*

Ti Prans.– ¿Quién eras tú? ¿Eras un árbol?

Leidi.– Escucha, hermanito: no era; soy. Y no un árbol. Pero se quería que yo formara parte del árbol, enroscada en el árbol, emponzoñando el árbol...

Ti Prans.– ¿Quién eres tú? ¿Por qué me llamas hermanito? *(Comienza a investigar entre las ropas de* Leidi. *Entretando* Boni *come sus huevos y sacude con el pie a* Don *sin dejar de masticar.)*

Boni.– ¿Así miras por el honor de tu casa, señora mía? Mientras chapoteas en tus dulces ensoñaciones he aquí que tu única hija, la excepción entre las excepciones, debe revolcarse entre los barros de tu deshonra...

Don.– *(Se incorpora.)* ¿De modo que os aprovechasteis de mi reposo...?

Boni.– *(Se encoge de hombros; engulle huevo.)* ¿Qué queréis, mi señora...? Ya os previne que no abatierais el párpado un solo instante. Una ligera cabezadita y la comedia se convierte en tragedia inexorable. Un descuidito y el vino del teatro deviene leche de matar...

Don.– ¡La majestad humillada por la zafia concupiscencia! *(Patéticamente «sesperiano».)* Oh, Scotland, Scotland... On tuesday last a falcon, towering in her pride of place was by a mousing owl hawk'd and kill'd...

Boni.– El lunes, de padrecito del Castillo, y el martes, todo para los hijos y los perros... ¿No es lastimoso, monitor?

Don.– Ciertamente lastimoso, mi pobre perro. Pero ¿crees, acaso, que la zanca que te cederán los nuevos amos será más sustanciosa que la de tus antiguos beneficios?

Boni.– ¿Quién sabe...? Tal vez la librea que me proporcione el futuro almirantito será menos raída que la tuya. En todo caso tendremos la respuesta cuando salga del horno lo que ya está cociéndose allá arriba.

*(*Ti Prans *ha descubierto el cuerpo de* Leidi.*)*

Leidi.– ... y de aquel árbol pendían manzanas redondas como pechitos de muchachas, frutos dorados como vientrecitos de muchacha. Pero no eran pechitos de muchacha ni vientrecitos de muchacha...

TI PRANS.– *(Pone una mano sobre el pecho de* LEIDI; *lo retira con sobresalto.)* ¡Quema...!

LEIDI.– ¡Tonto...! Ese fueguito no llega a quemar. Sólo calienta los labios de los hermanitos que se acercan a él... ¿Tienes frío en los labios, hermanito?

TI PRANS.– ¿Y amargan tanto...? Padre dice que todo lo que no pertenece al árbol aquel, aunque se parezca al árbol aquel, amarga como el acíbar y las hieles...

LEIDI.– ¡Tonto...!

*(*BONI, *siempre con su sartén y sus huevos, se ha acercado al desván y finge escuchar.* DON *se ha separado, en cambio, de la entrada del desván. Gesto supremamente irónico que* BONI *no puede ver. De frente a los espectadores ofrece una actitud firme, con las piernas abiertas. Sus palabras contrastan con su actitud.)*

BONI.– Y, a lo que parece, las sibilas terminaron por llevarse el gato al agua...

DON.– ¡Recréate en hurgar en mi dolor, recréate! ¡A mí, que prometí llevar siemprevivas a tu tumba mil veces al año y durante mil años, así me pagas!

BONI.– ¡Silencio, mono! ¡Déjame escuchar los crujiditos del colchón!

LEIDI.– Y los frutos del prohibidor eran fríos como la muerte. Y cada noche se bajaban un fruto de aquel árbol de figuración y de muerte. Y mis noches se repetían en medio del yermo, de la figuración y de la muerte... Pero mi tonto hermanito poseía un fruto cálido y dulce como el vino y el azúcar. Un fruto cuyo zumo era el propio vino y azúcar de la vida... *(*LEIDI *toma un papel activo y comienza a desnudar a* TI TRANS. *Éste parece cada vez más desasosegado.)*

BONI.– *(Recita con irónica grandilocuencia.)*

Y las manitas de nuestra heroína
descienden y descienden por las profundidades de su amado
hasta llegar al secreto gladiolo,
mientras relámpagos de pálida piel
destellan entre los pliegues entreabierto
de su vestidito glauco...

DON.– *(En el culmen del fingimiento.)* ¡A mí la guardia! ¡Aplastadme a esa hija relapsa! ¡Aplastádmela! *(Sacude a* BONI, *que, con la boca llena de huevo, parece relleno de satisfacción de su pretendida victoria.)* ¡Detenla! ¿No has oído, enano de mierda? ¡Deténmela! ¡Aplástamela!

TI PRANS.– *(Sin violencia, en lucha entre su enajenación y su instinto.)* Padre dice que culebras hediondas, que serpientes rasposas... Tú tienes que raspar... *(Una pausa.)* Hiedes... Serpiente, culebra... *(Echa las manos al cuello de* LEIDI *y comienza lentamente a estrangularla. Actúa casi con inocencia.* LEIDI *habla, medio asfixiada.)*

LEIDI.– El vino y el azúcar verdaderos, el vino y el azúcar de la vida...

TI PRANS.– *(Casi lloroso.)* ¡Nido de putrefacción! ¡Nido de gusanerías...! ¡Padre dice...! *(Con un último apretón al cuello de* LEIDI.*)* ¡Mis estampas del árbol son más suaves...!

LEIDI.– *(Con voz apenas perceptible.)* ¡Lástima de mí! ¡Lástima de mi tonto y pobre hermanito! ¡Lástima de mi niñito diferente! *(Muere.)*

TI PRANS.– Mucho más suaves... *(Desaparece debajo de la cama.)*

DON.– *(Ha desaparecido radicalmente su fingida furia. Habla como fatigado y aburrido. Suelta a* BONI, *que cae al suelo.)* En marcha, mi buen Bonifacio. Regresemos a nuestros aposentos. *(Pasa por encima de* BONI *y penetra en el desván. Se queda un tiempo contemplando a* LEIDI, *muerta. En este período el único personaje izado e iluminado es* DON. *Luego* BONI *se levanta lentamente y penetra tras* DON *en el desván.)* Se dispondrá lo pertinente para que enlacemos mañana con nuestros indeclinables menesteres.

BONI.– Sí, maestro.

DON.– *(Señala a* LEIDI.*)* En ese montón de carne inútil se ha quedado tu nuevo librea, ¿eh, ratoncillo?

BONI.– *(Da una patada* LEIDI.*)* Sí, maestro. En ese montón de carne inútil y estúpida que creyó quebrar la continuidad de vuestra maestría...

DON.– *(Acento de supremo paternalismo.)* ¿Y tú no llegaste a creer, ratoncillo?

BONI.– Por un momento me turbaron las groseras ideas de la disipación. Luego se deslumbró vuestra suprema sabiduría, maestro.

DON.– Me considerabas inerme en la noche fundamental para la noche fundamental..., ¿eh, ratoncillo?

Boni.– Pero vos, maestro, os guardábais la baza fundamental para la noche fundamental...

Don.– Las sibilas son siempre el señor...

Boni.– Desde el principio de los principios. Desde que comienza a rodar la rueda.

Don.– *(Suspira.)* Pero los bufones no alcanzáis a saberlo hasta el final. Tal es la esencial diferencia entre tu disposición y la mía. No se te olvide, ratoncillo.

Boni.– No se me olvidará. Ante la lección del señor se rinde el aprendiz de bufón, maestro.

Don.– *(Muy dulce.)* Con todo, te mandaremos azotar...

Boni.– El culo del bufón recibirá agradecido, maestro, los azotes maestros.

Don.– Y recuérdame que mañana no dejemos de alumbrarnos otra hembrita. ¡Supone tanta alegría para nos una compañía femenina! Tan sólo esas pequeñas satisfacciones son a mitigar la ruda aspereza del mundo.

Boni.– Sí maestro. *(Saca, arrastras, fuera del desván el cadáver de* Leidi. *Luego recoge, ya en el sótano, todas las ropas que habían servido para disfrazar a* Leidi. *Las arroja sobre ésta. Saca las cadenas.)* ¿Las cadenas también, maestro?

Don.– Desde luego que sí. ¿Cómo, sin esos juguetes, iba ella, la futura ratoncilla, a roer la hierbaceja de la libertad?

Boni.– Sí, maestro.

Don.– *(Arroja a* Boni *la prenda que tejiera.)* Y haz que envíen este abriguito a la portera de la leprosería... ¡Tiene tantos críos, la pobre...!

Boni.– Los críos de la portera leprosa, machos y hembras, os idolatrarán como a una madre fundamental, maestro.

(Oscuro final.)

RETRATO DE DAMA CON PERRITO

Retrato de dama con perrito o el sabor poético de la decadencia

Carole Nabet Egger
Université de Provence

Retrato de dama con perrito puede ser considerada la obra maestra de Luis Riaza. A partir de la fecha de su primera publicación, en el año 1976, la pieza fue montada por varias compañías por toda España; destaca particularmente el precioso montaje de Miguel Narros en el Centro Dramático Nacional en 1979. También conoció el éxito de público y de prensa fuera de las fronteras nacionales, ya que se representó en varios países de América Latina –como Colombia y Venezuela–, pero también en Europa, en Bulgaria y Francia, donde se montó tanto en su versión española como en su traducción francesa.

Esta obra también se puede considerar pieza ejemplar del desfase que existe entre un país que está a punto de salir de la dictadura, que todavía no se ha dotado de una constitución democrática, que va a sufrir una última tentativa de golpe de estado, y una España de vanguardia que de alguna manera ha digerido y superado todas las desilusiones que arrastró la famosa decadencia de las ideologías, cuyo debate tuvo mucho impacto en Occidente en los años 70. Se trata, pues, de una obra que se presenta como una perfecta síntesis de los diferentes materiales constitutivos del teatro de Riaza y a la vez como una obra sintomática de un período clave en la historia de la España contemporánea.

Francisco Ruiz Ramón fue el primero en hablar del teatro de Riaza, junto a las obras de Miguel Romero Esteo y Francisco Nieva, como de un «teatro en libertad». Y, efectivamente, parece que la obra se haya fraguado en un crisol en el que Riaza tuvo a bien fomentar su propia alquimia dramatúrgica. Gran perdonavidas de la crítica literaria, su creatividad artísti-

ca no se deja encasillar, encerrar, momificar en ningún marco teórico, como tampoco en cualquier referencia precisa. Asimismo, la lucidez de su mirada crítica le permite constantemente huir de los fenómenos de moda, de corrientes, de tendencias para afirmar incansablemente la singularidad de su propia vía creativa.

Las más de las veces es en los prólogos a algunas de sus piezas, como *Retrato de dama con perrito, Medea es un buen chico* y, sobre todo, *El Desván de los machos* y *El palacio de los Monos,* donde el rayo riacesco cae en los críticos y comentadores a través de un discurso que se mofa de cualquier acondicionamiento teórico, incluso lógico, para desplegarse en toda libertad según los humores revoltosos del genio creador, que así literariza su poética teatral. Los paréntesis y digresiones constantes, como en una galería de espejos, multiplican los niveles de lecturas, que se superponen, se encajan, se hacen eco, arrastrando al receptor en un dédalo de confusión y ambigüedad que aparece como reflejo de la complejidad del mundo.

De la misma manera, la estructura de encajonamiento viene a ser uno de los ejes centrales en su dramaturgia. Parece que cada elemento de la arquitectura dramática de sus piezas se somete a un proceso de distanciamiento crítico que inscribe la metateatralidad en el centro del proceso creativo. Se trata de erigir un fascinante escenario rebosante de teatralidad, y al rato, de corroerlo y destruirlo, denunciando así los mecanismos y la retórica que lo sustentan.

Es esta estructura la que funciona de manera magistral en la obra que aquí nos ocupa. Examinemos a continuación el detalle de la trama.

En un panorama de decadencia aristocrática, donde están esparcidos por doquier los vestigios de un esplendor pasado, el retrato de la dama se ejecuta en dos tiempos. En la primera parte, Benito, el mayordomo del balneario, intenta iniciar a Francisca al rito del ejercicio del poder según un libro de ceremonias. Disfrazado de gran Señora, obliga a Francisca a desempeñar el papel de Artista Adolescente, perrito faldero de Dama que tiene por función la de legitimar el poder de su dueña. La sirvienta se somete a la ceremonia ritual apretando contra ella una especie de caja de los tesoros.

Pero pronto el proceso ceremonial, que pone en escena la muerte del Señor-Señora, aparece minado y tropieza constantemente en las dudas y olvidos de Benito, así como en los errores recurrentes y cómicos de la criada. La índole de las relaciones entre los dos personajes, ambigua al principio,

se precisa poco a poco y el espectador comprende que están impregnadas de autoridad, dominación y poder. Hasta se puede hablar de violación medio trágica medio grotesca en el cierre de la secuencia inicial. La sirvienta, que aparecía hasta ahora más o menos sumisa, e incluso humillada, cambia entonces de actitud e insulta a su dueño en un sobresalto de dignidad y de realismo crítico. Cuando Benito está a punto de castigarla, Artista Adolescente y Dama salen al escenario.

Van vestidos de la misma manera en lo que estaban Benito y Francisca. El lector-espectador entiende entonces que el espejo estaba invertido, que primero ha visto la imagen reflejada por el espejo y que lo que ahora tiene ante los ojos es el original. El juego de Benito con Francisca no era sino la repetición del de Dama con Artista Adolescente. Se trata del rito de un rito, el que los dos personajes van a celebrar ahora. Notemos aquí de qué sutil modo la escena inicial se encaja así de manera lineal en la segunda, que adquiere por tanto lo que Dällenbach llama «una función de dilucidación retrospectiva».

Dama y Artista interpretan entonces su propio papel, en el presente y el pasado, pero también se los intercambian o interpretan el papel de otros personajes ausentes y fantoches. El ceremonial está destinado a representar la muerte de Dama y al mismo tiempo exorcizarla. Benito va a colaborar a esta tentativa de recuperación de los esplendores del pasado. Aporta una ayuda técnica al montaje y desmontaje del decorado donde se va a recrear el maravilloso pasado de Dama, poblado de aristócratas fantoches que hará falta vestir, desvestir, manipular, etc. Dama necesita, para teatralizar su propia muerte y así hacer del teatro mismo el elemento catártico que le permita vivir, revivir y sobrevivir en su papel de astro flameante y soberano, de testigos atentos y bien nacidos que pertenezcan, como ella, a la casta de los objetos deseados. Querrá más tarde extender su poder de fascinación a las castas inferiores representadas por Francisca, «deslumbrado testigo de su último flamear», y hará mandar a la criada, siempre aferrada a su caja.

Pero Dama no se reduce, como Benito, de nombre de siniestra memoria, a un puro arquetipo del poder, en su acepción meramente política o social. Es también un símbolo del poder de las palabras y del discurso poético. Es por lo que no puede pasar sin la presencia del Artista con una gran A, él, quien concentra en su nombre el nombre de todos los poetas: «Miguel Marcel Rainer María Orfeo..., Artista Adolescente».

De la misma manera que lo había hecho Francisca, Artista le ayuda a enunciar su partitura ritual, pero al mismo tiempo intenta subvertir la letra del texto, insertando incisos que tiendan a la degradación del discurso poético o negándose a que advenga el poeta, personaje indispensable al parecer para llevar a bien la ceremonia de la muerte y de la resurrección.

El ritmo de la segunda parte, que comienza con el anuncio de la llegada del poeta, es marcado por las diferentes etapas de la agonía ritual de Dama, a la que Artista presta su colaboración de modo más o menos benevolente. Algunas llamadas al orden, que recuerdan las amenazas de Benito en la primera parte, le mandarán regresar regularmente hacia una pringosa gratitud, demostrando su apego a su situación de privilegiado. La mecánica dialéctica del amor y el odio, de la fascinación y la repulsión, de la creación y la destrucción puede entonces funcionar a toda marcha.

Bajo la mirada atenta y deslumbrada de Francisca, Dama, siempre acompañada de su perrito faldero, puede recorrer el recinto del balneario, dando rienda suelta a sus gorgojeos, saludando a los monigotes sentados en torno a los veladores para evocar con lirismo las escenas de su glorioso pasado, creando y recreando el texto por declamar.

Cuando atenazada por la emoción ya no se siente capacitada para proseguir, Artista Adolescente la reemplaza y los dos representan entonces la historia de una rivalidad amorosa que acaba con un duelo con pistolas y el espectacular suicidio del capitán amado por las dos mujeres, Dama y su hermana Mercedes. La tensión dramática culmina en una escena pastiche de *Hamlet* donde el corazón ensangrentado del capitán sustituye a la calavera de Yorick.

A medida que los fantoches que pueblan su pasado palidecen y se van confundiendo con la propia Dama, ésta aparece cada vez más como una imagen alegórica de la muerte. El ritual avanza según la utilización progresiva de los diferentes veladores en torno a los cuales se agotan las escenas del pasado. El tiempo viene marcado además por el color de los escupitajos de Dama, que evolucionan entre el pálido color rosado del principio y el rojo sangre de la última hora. Artista disfraza su rostro de calavera mientras canta un refrán sobre la muerte que viene a visitar a una vieja aristócrata y obliga a Dama a bailar la danza de la muerte en una tentativa desesperada de descubrir y desvelar su odiosa maquinería del poder.

En un principio, Dama se niega a seguir la partitura propuesta por el artista, pero, frente a su rebelde obstinación, opta por una estrategia más ofensiva. Su belicoso humor convierte la implícita amenaza en grito de autoridad e ironía mordaz en cuanto a las veleidades contestatarias del artista. De modo muy cínico, le recuerda las obligaciones a las que le someten los privilegios y favores de su amor por ella. Reemprende entonces un discurso poético evocando las brillantes apariencias de los tiempos antiguos y poco a poco el lector-espectador descubre que, socarronamente, está obligando al artista a someterse a la misma servidumbre sexual que la que había presenciado en la primera secuencia y que, al igual que Benito, oculta la violación en una evanescencia lírica.

Artista Adolescente se rebela entonces con el mismo insulto que el que había empleado Francisca. Baja hacia las cocinas con el propósito de incitar a Francisca a la revolución, pero frente a la necia incomprensión de ésta y su gratitud imbécil hacia Dama por los regalos que aquélla le hizo, cae en la desesperación más profunda. Será Benito, pues, el verdadero instigador del asesinato de la *vieja dama pudriéndose.* Por la fuerza y ya no por el teatro y la fascinación, someterá el conjunto de la plantilla del balneario a su autoridad dictatorial. El telón cae en la imagen de Francisca que busca febrilmente, pero en vano, un cuchillo en su eterna caja de tesoros, y resuena la réplica final de Benito: «Tal vez en la próxima representación tengas más suerte».

La escritura dramática de Riaza se fundamenta en un proceso de puesta en abismo que afecta a cada uno de los elementos constitutivos de su teatro. Ya vimos cómo Benito y Francisca, desde la segunda escena, ya no aparecen como verdaderos personajes, sino como reflejos de personajes, imágenes degradadas que aspiran a ser, pero que sólo logran estar. Pura apariencia, sólo representan una virtualidad con respecto a los modelos que constituyen para ellos Artista y Dama. Riaza además nos informa sobre la energía que alimenta con más constancia la mecánica de su acción: el deseo mimético, tal y como lo concibe y define René Girard.

Hasta el retrato de la Dama aparecerá al final como una imagen, la de un cuadro que reproduce a cada etapa de su ejecución la estructura del conjunto, un retrato que se inscribe en el marco de un blasón que a su vez reproduce su imagen hacia el infinito:

DAMA.– ¿Qué haces, momó?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Quito las veladuras que impiden la debida reproducción de madame. Doy paso a los reflejos, a los reflejos de los reflejos, a los reflejos de los reflejos de los reflejos... Y así hasta la apoteosis infinita de madame.

Este proceso de abismación también afecta el ensayo teatral, que se pone en evidencia mediante múltiples referencias explícitas a la existencia engañadora del teatro. Benito reprocha a Francisca el «salirse de su teatro», el Artista se convierte en apuntador cuando se altera la memoria de Dama, la recreación de las escenas aristocráticas de su pasado evocan un «proscenio» y un «decorado» teatral. Aquí, todos los personajes ensayan su papel, sólo que además el ensayo tiene lugar en el *hic et nunc,* a la vista del público. Las dudas, los tropiezos, los errores van destinados a poner de manifiesto lo que sería una o «la» representación ideal del ritual fúnebre.

La reduplicación interna que consiste en cerrar la primera parte como empieza la segunda, con la llegada del excelso poeta, subraya la importancia a la vez vital e ilusoria del «iluminador de la fosca realidad». Se insiste así en su función de camuflaje decorativo.

Es de observar cómo estos personajes, amasados en moldes de teatro y que exudan el artificio por todos los poros se difractan en puras imágenes teatrales, en una nueva puesta en escena en la que se representan, tanto en sentido propio como figurado, a través de marionetas. Es como si esta intriga interpolada fingiera recrear los amores aristocráticos de antaño, pues el hilo de la trama es objeto de numerosos cortocircuitos que subrayan cada vez más el carácter estrafalario de la historia de esta rivalidad amorosa. Un humor corrosivo, una acumulación de clichés salpicados de notorias incoherencias dinamitan el edificio teatral romántico. Poco a poco se van reduciendo los fantoches a meros reflejos, reflejos de reflejos que evidencian el abismo ontológico en que radica la tragedia de Dama.

Ya que si se trata, en un primer nivel de lectura, de desmontar y de denunciar la mecánica del poder que se inscribe en una estructura circular que se repite, como el rito, ad infinítum, también se trata de descifrar la ambigüedad y ambivalencia de todos los mecanismos que sustentan este poder.

De esta manera se entiende la doble función del artista, su voluntad de subversión y al mismo tiempo su fascinación por Dama, por su dominio de la

palabra, por su poder de seducción. «El mundo podrido de la decadencia tiene un fuerte sabor poético», afirma Riaza. Lo que la obra dramatiza es una suerte de fantasma de omnipotencia que arropa a Dama y que pasa esencialmente por el verbo. Entre las muchas figuras del poder que pulularon en el teatro de aquellos años, el personaje aparece singular, pues encarna menos un poder contingente que el afán de dominación, de cualquier índole, potente motor de las acciones humanas y aquí de la máquina dramática.

La intertextualidad, y también la interteatralidad, resulta pletórica en este teatro. Del drama del absurdo al teatro romántico pasando por Brecht y por Artaud, de la comedia española a la poesía de Rilke o de Samain pasando por la novela contemporánea de Proust o de Joyce, las múltiples formas metateatrales inventariadas aquí se inscriben en una estructura autorreferencial que rige toda la obra. Riaza somete la tradición dramática a sabias dosificaciones: un lenguaje neobarroco, una dimensión épica generada por la existencia de un libro de ceremonias, una teatralidad rebosante marcada por las fuerzas oscuras de lo humano, una parodia místico-religiosa fundada por momentos en el auto sacramental.

Este eclectismo y esta mezcla de los géneros permite pensar que esta generación del llamado «nuevo teatro» había anticipado algunos de los rasgos determinantes de la posmodernidad teatral. Sólo que al contrario de la generación actual, la generación de los autores de la transición buscó una teatralidad radical capaz de erigir, en los escombros de las dramaturgias anteriores, un teatro total, más acorde con los principios fundamentales de la condición humana que con la contingencia sociopolítica, que de alguna manera habían superado desde hacía tiempo. Por ello, entroncaron su teatro en los orígenes del género, creando unas hermosas ceremonias rituales, barrocas y festivas aptas para dar cuenta de la verdad del mundo. En este sentido, tanto Riaza como Nieva o Romero Esteo se pueden considerar los autores españoles más universales de la segunda mitad del siglo XX.

RETRATO DE DAMA CON PERRITO

Drama de la dama pudriéndose

Esta obra se estrenó en el Teatro Bellas Artes, en Madrid, el 9 de marzo de 1979, con arreglo al siguiente

REPARTO

BENITO	Paco Guijar
FRANCISCA	Socorro Anadón
GRAN DAMA	Berta Riaza
ARTISTA ADOLESCENTE	Imanol Arias

Dirección
MIGUEL NARROS

PRIMERA PARTE

BENITO.– *(Lánguido.)* ¡Momó...!

FRANCISCA.– Mándeme la señora.

BENITO.– ¡Señora, señora...! Puedes llamarme algo más íntimo... Y prestarme, por cierto, más atención. Por lo menos, tanta como a esa cajita de la que no te separas ni para dormir... ¿Qué guardas en ella? ¿Tu salvación futura?

FRANCISCA.– Sólo mis juguetes, señora.

BENITO.– ¡Ay! ¡Y cuánta hondura pueden alcanzar, a veces, las diferencias humanas! Ciertos seres apegados a sus fútiles banalidades y otros, en cambio, transportados por la llamada que les llega desde el fondo de las edades...

FRANCISCA.– El fondo... Sí, señora.

BENITO.– *(«Transcendente», repite.)* ¡La llamada desde el fondo de las edades...! *(Pausa premonitoria.)* ¿En qué día de la semana nos tocaba morir?

FRANCISCA.– Hoy es viernes, señora.

BENITO.– Está bien. Cumplamos con la irremediable obligación de abandonar este mundo, ya fatigante para los que tanto y tanto lo recorrimos.

FRANCISCA.– Sí, señora. La obligación...

BENITO.– *(«Teatralmente» exaltado.)* ¡Abrámonos, pues, al pan de la muerte y al vino de la música! *(Gorgoritos preliminares; luego canta.)*

Ah! Quand refleuriront, refleuriront,
Les roses de l'automne, de l'automne...

(Una pausa.) ¡Hermoso sueño remoto! *(Nueva pausa.)* ¿En qué día de la semana quedamos en que nos tocaba morir?

FRANCISCA.– Hoy es miércoles, mi señor Don Benito.

BENITO.– ¿A quién te diriges, estúpida? ¿Acaso no sabes quién soy en estos extremosos momentos?

FRANCISCA.– *(Asustada.)* La señora...

BENITO.– La próxima vez que lo olvides se me terminará, con seguridad, mi extrema paciencia. Tenlo por cierto. *(Paciente, de nuevo.)* Decías que nos tocaba morir...

FRANCISCA.– En martes, señora. Nos tocaba morir en martes.

BENITO.– Está bien. Saca mi sillón a la terraza, frente al océano inconmensurable...

FRANCISCA.– Como mande la señora. *(Da vueltas a uno de los sillones de la escena y lo deja en el mismo sitio que estaba.)*

BENITO.– Saldré a la terraza a contemplar cómo la tarde cede, lenta, sus últimos añiles y, al descansar sobre el regazo marino, allá lejos, donde nadan los delfines y los barcos laten, se desangra en un abandono... *(Se detiene como si hubiese olvidado su «alta» recitación. Repite.)* ... Se desangra en un abandono... *(Nueva vacilación.)* ¿Qué color se ha dispuesto que tengan las aguas en este ocaso definitivo?

FRANCISCA.– Los miércoles, ciclamen.

BENITO.– *(Lírico de nuevo.)* ... se desangra en un abandono ciclamen.

FRANCISCA.– Así será.

BENITO.– Luego expiraré en la sombra.

FRANCISCA.– Eso, señora...

BENITO.– Abandonaré la terraza y penetraré en la estancia sombría, como un cangrejillo que buscase un hueco entre las rocas... Un hueco para morir...

FRANCISCA.– Como un conejillo que buscase...

BENITO.– ¡Cangrejillo, estúpida! ¡Dije cangrejillo! Cada día te confundes de texto...

FRANCISCA.– Como un cangrejillo, señora.

BENITO.– *(Doliente otra vez.)* Tú también, por un azar sin duda, entrarás allá y te asustarás de la palidez de mi semblante.

FRANCISCA.– *(Saca un papel del bolsillo; lo estudia un tiempo.)* Entraba y me asustaba de la palidez de la señora. El rostro de la señora tenía la palidez de la magnolia tronchada.

BENITO.– Entonces te dirigirás al armario ancho y profundo como un río, con su luna espejeante como una luna sobre el río, y de lo profundo del armario sacarás el manto de agonizar.

FRANCISCA.– *(Atenta a su papel.)* Sí, eso...

BENITO.– ¡No basta con afirmar! ¡Saca el manto de agonizar, especie de lela!

*(*FRANCISCA *saca de algún armario una gran capa o manto de color negro.)*

¡Cúbreme!

FRANCISCA.– Sí. *(Echa la capa sobre el cuerpo de* BENITO. *Cubre su rostro con una muselina.)*

BENITO.– Y cogerás mi mano entre las tuyas y la encontrarás helada... *(Deja pender una mano, lacia, fuera de la «capa de agonizar».)*

FRANCISCA.– La magnolia helada...

BENITO.– ¡Coge mi mano, vamos! *(*FRANCISCA *lo hace;* BENITO *pasa de nuevo del acento imperativo al lirismo.)* Y creerás que es el frío propio de las horas del alba y, entonces, penetrarás en mi lecho, transida por el propio misterio, intentando transmitir a mis huesecitos de nieve el calor de tu exceso vital, el efluvio de tu carne joven, tierna como una rosa tierna, turgente como una rosa turgente...

FRANCISCA.– Sí que sí. La magnolia turgente...

BENITO.– *(Comienza a acariciar con la mano que sale de la capa el cuerpo de* FRANCISCA... *Le quita, solapadamente, la ropa.* FRANCISCA *permanece pasiva.)* ¿No has oído, majadera? ¡Penetra en el lecho! *(*FRANCISCA *se arrodilla delante de* BENITO *y coloca la cabeza en el regazo de éste. La mano «exterior» continúa manoseándola y desnudándola.)*

FRANCISCA.– La señora...

BENITO.– Fifí, muñequito, no te percibo ya. ¿Sigue ahí?

FRANCISCA.– Aquí seguimos, señora.

BENITO.– ¡Acércate más! ¡Que sienta tu proximidad cálida como una rosa cálida...! *(La tapa con el manto.* FRANCISCA *habla cubierta por el mismo.)*

FRANCISCA.– ¡Me pica, señora! *(Saca un momento la cabeza de debajo de la capa.* BENITO *le retuerce una oreja lenta y sádicamente.)*

BENITO.– ¿Qué es lo que decías que te picaba?

FRANCISCA.– El manto de agonizar me pica.

BENITO.– *(Le retuerce, con mayor delectación, la oreja.)* Y ahora, mi tesoro, ¿qué es lo que te picaba?

FRANCISCA.– Creo que no me picaba nada, nada...

BENITO.– *(Metiendo de nuevo la cabeza de* FRANCISCA *debajo de la capa.)* La próxima vez que te atrevas a cortar mi inspiración en tan sublimes momentos te arranco la orejita de cuajo. ¿Has entendido?

FRANCISCA.– Desde luego, señora.

BENITO.– *(Frase lírica.)* ... que sienta tu proximidad turgente como una rosa turgente... *(Un silencio. Ondulaciones debajo de la capa.* FRANCISCA *habla debajo de ella.)*

FRANCISCA.– ¿Ya, señora?

BENITO.– ... y por un momento de extremada fulguración, pero, ¡ay!, harto fugaz, volveré a sentir en mis médulas la antigua ilusión, semejante a la de nuestro primer encuentro... Yo paseaba mi desesperada soledad en el fondo de aquella Góngora oscura cuando te vi, allá, rutilante y morenito, al borde de aquel canal de Zaragoza, alineado con los otros chiquillos, todos con sus flautitas en las manos...

FRANCISCA.– *(Se acentúan las ondulaciones del manto.)* ¿Ya, señora?

BENITO.– ... todos con sus flautitas en las manos, haciendo descender sus meaditas irisadas en el agua de aquel canal...

FRANCISCA.– *(Voz cada vez más impaciente.)* ¿Llega ya la señora?

BENITO.– ¿Recuerdas el canal aquel de Venecia?

FRANCISCA.– Se me atufa la memoria aquí debajo.

BENITO.– Luego penetramos juntos en la profunda estancia de aquel hotel, noble como un palacio de los antiguos duxes, mientras tú lo contemplabas todo con tus ojos de cervatillo febrilento...

FRANCISCA.– ¿Ya, mi señor don Benito? ¿Ya termina?

BENITO.– *(Exaltado.)* Venecia, Zaragoza, Clairfontaine... ¡Mérida, Salamanca...! ¡Frómista...! *(Cada vez más ido.)* ¡Ana Karenina! ¡Auvepines en flor...! *(Un silencio.* BENITO *alza bruscamente la voz hacia la «luz».)* ¡Voy a cantar! *(Canta.)*

Lo vide giá cominciar del giorno,
La parte oriental tutta rosata...

FRANCISCA.– ¿Ya?

BENITO.– ¡Un poquitín más aprisa, ángel mío! *(Un tiempo; cesan las ondulaciones del manto.)*

FRANCISCA.– Ya. *(Larga pausa.)*

BENITO.– Y en el centro de mi entraña frutal, aquel cálido calor de rosa cálida. *(*FRANCISCA *sale de debajo de la capa.)* Pero solamente, ¡ay!, como un último aleteo de la llama antes de plegarse en lo oscuro... En efecto, tortolita, había muerto ya...

FRANCISCA.– ¿Puedo entonces bajar a fregar los cacharros?

BENITO.– *(Como ausente, comienza a quedarse dormido.)* Entonces te alzarás por encima de mis pobres despojos y te alejarás, reclamada por tu existencia ajena y desagradecida. Yo, entretanto, quedaré allá, otra vez en el fondo de la oscura góndola de la soledad, pero esta vez eterna... *(Habla cada vez más espaciadamente.)* Eterna, inexorable y sin memoria... Karenina, auvepines...

(Se queda definitivamente dormido. FRANCISCA *se levanta y se acerca a sus «dominios». Se pone una bota propia de criada de balneario sobre la poca ropa que* BENITO *habrá dejado sobre ella. «Sube» de nuevo al «balneario», coge una de las manos de* BENITO *para comprobar si éste duerme. Cae, inerte, la mano. Retira la pamela a* BENITO *y la peluca que lleva debajo de ella. Queda al descubierto el cráneo de* BENITO, *totalmente rasurado, «musoliniano».* FRANCISCA *contempla un tiempo al «dormido». Gesto de escupirle al rostro. Voz ahogada como para no despertarla, pero llena de asco y de desprecio.)*

FRANCISCA.– ¡Cerdo!

*(*BENITO *se levanta como un resucitado.* FRANCISCA *huye asustada hacia las «cocinas».* BENITO *se quita un cinturón que sujeta sus pantalones, que lleva debajo de las ropas femeninas.)*

BENITO.– ¡Ahora sabrá esa puerca y zafia frecuentadora de bayetas lo que supone salirse de su teatro!

(Se dirige, cinto en mano, hacia las dependencias del servicio. Antes de que llegue donde se encuentra FRANCISCA, *entran en escena* GRAN DAMA *y* ARTISTA ADOLESCENTE. *El segundo empuja una silla de ruedas donde va sentada la primera.* GRAN DAMA *aparece vestida de idéntica manera a como, hasta este momento, lo hacía* BENITO: *pamela, muselinas, etc. Lleva una sombrilla idéntica a la que también pudiera haber tenido* BENITO. ARTISTA ADOLESCENTE, *es decir, de «pequeño lord».* BENITO *se habrá detenido en su «viaje de castigo» hacia* FRANCISCA *y se dirige hacia el biombo. Durante la escena siguiente, se desmaquillará y se despojará de su «travestí» para ponerse su «verdadero» uniforme de gran mayordomo: peluca blanca, calzón corto, medias de seda, casequín bordado, etc., todo ello a la vista del público.* ARTISTA ADOLESCENTE *empuja lentamente la silla de* GRAN DAMA. FRANCISCA *permanece en su rincón abrazada a su caja.)*

DAMA.– ¡Ay, de mi pequeño cachorro, y cómo se confirman mis temores! Nadie nos espera a la puerta del balneario.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Ten en cuenta, mamaíta querida, lo avanzado de la estación. Recuerda cómo los tejos centenarios tapizaban con sus hojas leonadas todos los caminos que atravesó nuestro cabriolé hasta conducirnos aquí. Y cómo, al llegar, en el centro del inmenso parque, el balneario fulgía como una hoguera naranja encendida en el corazón del otoño. Y la tierra, la tierra toda, se replegaba en el interior de su melancolía equinoccional.

DAMA.– Helas...!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Hélas, oui...! Oú se trouvent les anciennes fêtes?

DAMA.– Los amores marchitos, ¿dónde hallarlos de nuevo?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Ah! Quand refleuriront les roses de l'automne...? *(Un tiempo de empujado de silla y de «meditación nostálgica».)*

DAMA.– Ponme frente a la puerta. *(*ARTISTA ADOLESCENTE *detiene la silla en el centro de la parte delantera del «balneario».* DAMA *cierra la sombrilla y la levanta como para golpear con ella. Recita en tal postura suspensiva.)* Una nube de servidores se hubieran precipitado, en aquellos tiempos dorados, para transportar nuestro equipaje desde el vaporetto. *(«Golpea», con la sombrilla, una puerta imaginaria.»)* Y, a derecha e izquierda de la gran escalera, las libreas de los lacayos hubiesen puesto dos largas teorías de púrpura y de oro...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y, ahora, nadie...

DAMA.– Nadie...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Absolutamente nadie...

DAMA.– Hélas...! *(Un tiempo.* DAMA *se levanta y avanza, conducida, como por un lazarillo, por* ARTISTA ADOLESCENTE. *Aquélla pone una mano sobre uno de los veladores enfundados.)* En el gran comedor yo ocupaba, en compañía de mi abuela, aquella dama inevitable, esta misma mesa...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Evocador.)* Y, de la cantimplora de plata que contenía el jugo de limón, echábamos unas gotas de oro en aquellos lenguados que, muy pronto, dejaban en nuestros platos las panojas de sus espinas, rizadas como una pluma, sonoras como una cítara...

DAMA.– Exacto. Así era el tiempo perdido. Y ninguna sensibilidad como la de tu verbo sería capaz de recobrarlo y de hacérmelo recobrar a mí misma... *(Da un fuerte golpe con el mango de la sombrilla sobre el velador. Se levanta una nube de polvo.* BENITO, *ya investido de gran mayordomo, avanza hacia la pareja y se rinde en una gran reverencia.)*

BENITO.– Nous esperons que Madame aurait fair un voyage tout l'heureux qu'il serait désirable...

DAMA.– ¡Ay, amigo mío! Ese feliz viaje que se me atribuye me lo estropeó totalmente ese tren comarcal...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Cabriolé o tren comarcal? ¿Qué dispongo para los textos?

BENITO.– Transmitiremos las razonables quejas de madame a la cabecera de los ferrocarriles. En cuanto a la dirección de este establecimiento, creo hacerme su portavoz asegurándoos la honda satisfacción que vuestra llegada, a pesar de lo insólito de la estación, nos produce.

DAMA.– ¿Escuchas, rirrí...? En este rugoso mundo aún quedan personas que saben considerarnos en lo que somos.

BENITO.– ¿Debo entender que la señora ocupará sus habitaciones habituales en la planta noble?

DAMA.– Desde luego que sí. Nuestra «suite», nuestra terraza... Todo lo habitual.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nuestra mesa de comedor. Nuestra cantimplora de plata con nuestro zumo de limón para echar las gotitas de nuestro oro en nuestros lenguados. Y, al otro lado de nuestras cristaleras, nuestros tamarindos encendidos como hogueras naranjas...

DAMA.– En todos y en cada uno de los lugares donde antaño fuimos felices. ¿No es así, momó?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Cierto, mamaíta. Los buitres vuelven a dejar sus últimas plumas en los parajes donde fueron dichosos.

DAMA.– ¿Los buitres, nunú...? ¿No encuentras desagradecida tu metáfora?

ARTISTA ADOLESCENTE.– No te enojes, mamaíta. No es creación mía. Se trata de textos de poetas ajenos.

DAMA.– Entendido, fifí, entendido... Pero recuerda tu sótano de Zaragoza... ¿O era más al norte...? Procura elegir textos menos equívocos... *(A* BENITO.*)* Mi distinguido señor: le agradeceríamos se sirviese dar las órdenes oportunas a fin de que se hicieran entrar nuestros mundos y sombrereras... *(*BENITO *toca una campanilla.* FRANCISCA, *saliendo de su arrinconamiento, se acerca. Como siempre, lleva su caja.)*

BENITO.– Los baúles y sombrereras de madame a las habitaciones habituales de madame, en la planta noble... ¡Con presteza!

FRANCISCA.– Sí, señor. *(*FRANCISCA *sale diversas veces y vuelve a entrar en escena cargada con cestones, cajas y otros continentes. Deben abundar las antiguas sombrereras de cartón, de forma cilíndrica. Va colocando los envases por el fondo del escenario. Únicamente sube una sombrerera a la «planta noble».)*

DAMA.– Preocúpate por saber si falta algo, ángel mío. Con estos turbios servidores de ahora nunca se sabe...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nada faltará, madam... Todo será colocado en los armarios anchos y profundos como un río, con sus lunas espejeantes como una luna sobre el río... Todo será colocado en lo profundo: el águila imperial, el frasco de las vísceras, el morrión del húsar, los gatos rusos

de madam, la capa de agonizar y el revólver nacarado por si, llegando el momento, se prefiere el cianuro. Todo...

BENITO.– Sólo falta, para hacer honor a la tan inesperada como gozosa presencia de madame, poner el ambiente del balneario a tono con lo que madame se merece. Todo será de nuevo brillante y distinguido, como en el propio corazón de la alta temporada.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ni más ni menos, mi distinguido señor! No hay que olvidar la divisa de la casa de madam: «La saison c'est moi»... La temporada va conmigo, Yo soy el fasto y el festejo...

DAMA.– *(Admonitora.)* ¡Dudú, dudú...!

BENITO.– Únicamente nos atrevemos a sugerir a la señora que, a fin de que evite las enojosas molestias propias de los trabajos de decoración, se sirva pasar a la terraza... *(A* FRANCISCA.*)* ¡El sillón de madame a la terraza...! ¡Ligera! *(*FRANCISCA *da una vuelta cargada con el sillón y lo deja en el mismo sitio donde se encontraba.)*

DAMA.– Saldré a la terraza, sí... Ya anochece... Y, durante la espera, podré contemplar cómo la tarde cede, lenta, sus últimos añiles y, al descansar sobre el regazo marino, allá lejos, donde nadan los delfines y los barcos laten, se desangran en un abandono ciclamen... Pero queremos que se nos tenga al corriente de los progresos de la ornamentación. Y tú, didí, colaborarás con tu especial sensibilidad al logo final...

ARTISTA ADOLESCENTE.– A eso se me ha traído, mamaíta. Mi especial sensibilidad contribuirá, con su mejor empeño, para que el catafalco resulte a satisfacción de los futuros muertos...

DAMA.– ¡Zuzú, zulú...! ¿Tan ardua se te hace la colaboración?

ARTISTA ADOLESCENTE.– En absoluto, madam. Puedo asegurar a madam que quedará plenamente satisfecha del más leal de sus lustracadáveres... ¡Maestro!

BENITO.– *(Acercándose.)* ¡A las órdenes del joven señor!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ya podéis proceder a la sacrosanta metamorfosis! *(Con grandes gestos y recorriendo todo el ámbito del «balneario».)* Podéis pasar a transmutar los tiempos de la momificación presente en las plétoras de la edad del oro, los tristes aparatos de la agonía, en la reencarnación de los paraísos perdidos! ¡Adelante, mi buen mayordomo mayor! ¡Manos a vuestra piadosísima obra! ¡Que el eterno retorno de

madam sea, cuanto antes, con nosotros! *(Vuelve canturreando, junto al sillón de* DAMA.*)*

Érase una vez
una gran dama,
que de un paraíso
perdiera la ganga
y afuera moría
llena de nostalgias...
Y patatín y patatán.
Y patatín y patatana...

(Se inclina ante DAMA.*)* ¿Quedó complacida madam con nuestra devoción?

DAMA.– Un arcángel de resurrecciones: tal es lo que, en verdad, representas, Momó...

(Se habrá sentado en el sillón y echado la cabeza hacia atrás cubriéndose el rostro por alguna muselina, como hizo BENITO *en la escena de su «muerte». Éste va dando órdenes, mientras tanto, a* FRANCISCA *para que ésta abra determinados envases y sombrereras.* ARTISTA ADOLESCENTE *permanece cruzado de brazos, detrás de* DAMA. *El contenido de las cajas consistirá en una serie de cabezas sin facciones o con facciones grotescas, y otra serie de cruces o palitroques cruzados al extremo de cuyos componentes más largos se puedan clavar las anteriores cabezas formando una especie de fantoches o espantapájaros. Estos dispondrán de algún artilugio que permita colgarlos. Por último se sacará de las cajas una profusión de ropajes y tocados tales como encajes antiguos, mantillas, faldas, corpiños, etc. Alguna prenda interior, también antigua. Sombreros y vestidos desusados, tanto masculinos como femeninos. Uniformes militares decimonónicos. Trajes de chambelanes, batas pesa-*

das... En resumen, una guardarropía como salida de baúles abandonados en desvanes polvorientos. Una vez montados y vestidos los fantoches, el resultado será de un esplendor obsoleto y grotesco. Se sugiere, como tono general, el de las pinturas expresionistas de James Ensor, especialmente las de máscaras, pero, lógicamente, cabrán muchas posibilidades dentro del juego apuntado de las marionetas. DAMA *habla por debajo de su velo.)*

DAMA.– ¿Me engañan, acaso, mis oídos? ¿No escucho el trote de un tronco de alazanes?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Los oídos de la señora le son tan adictos como el resto de sus finos sentidos. El landó del señor notario de nuestro departamento se aproxima al balneario. El lecho de hojas leonadas, que cubre la gran avenida central, pone una melancólica sordina a los cascos de los nobles brutos que atraviesan el parque...

DAMA.– Y, ahora, el ruido de la portezuela de un landó, al abrirse...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y nuestro distinguido notario penetra en el salón y ocupa su mesita habitual, cerca del estrado de la orquesta...

(Siguiendo las indicaciones de BENITO, FRANCISCA *habrá ido entregándole una cruz, una cabeza y diversas ropas con las que aquél habrá completado el fantoche del señor «notario». Luego quitará las fundas de uno de los veladores y de la silla más próxima al mismo. Muestra el fantoche, ya terminado, a los cuatro puntos cardinales y lo cuelga del respaldo de la silla. Coloca un blanco mantel sobre el velador –que puede haber estado hasta ese momento debajo de éste– y la enciende.)*

DAMA.– ¿Y Merceditas...? ¿No la veremos este año por aquí?... Ya me decía yo que la asiduidad del capitán la pasada temporada, tanto taconazo y tantísima vuelta alrededor del templete de la música, detrás de la niña, tantas inclinaciones para llenar su vaso en el manantial; ya me decía yo

que todo ello habría de conducir a un feliz acontecimiento. Sin duda que, todavía, se prolonga su viaje de bodas...

ARTISTA ADOLESCENTE.– No tal, madam. El señor magistrado de nuestro departamento llega a tomar sus aguas en compañía de su única hija y heredera. El filial corazón de mademoiselle prefirió sacrificar un lucido partido matrimonial con alguien que, a no dudar, alcanzará los más altos grados en la carrera de las armas, antes de abandonar a su anciano padre a la más escueta de las soledades...

(Se supone que BENITO *habrá tenido tiempo, durante los parlamentos anteriores, a montar y colgar el fantoche de «Merceditas» y el del magistrado. Para agilizar la acción se sugiere que los fantoches salgan de las cajas parcialmente montados.)*

DAMA.– ¡El vaporetto, el vaporetto! ¡Oigo la sirena del vaporetto! *(*ARTISTA ADOLESCENTE *avanza; finge escudriñar el horizonte y escuchar atentamente.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Me temo, madam, que esta vez os traiciona vuestra percepción auditiva, por afilada que siempre haya sido. Ni rastro de bajeles.

DAMA.– ¡No me traiciona, no! El vaporetto se acerca al muelle e, inclinado negligentemente sobre la barandilla de estribor, mi poeta, el iluminador de la fosca realidad, hace aletear su pañuelo.

ARTISTA ADOLESCENTE.– El único personaje que se distingue en lontananza es la honorable viuda de la trescientos siete, como todos los años. Y su primera visión del balneario no será la recompensadora que se disfruta «du côte» del Gran Canal... *(Recita.)*

La Dogana, en el crepúsculo, mostrando su bola de oro, para detener el tiempo y prolongar aún la forma del sol que desciende hacia el abismo... *(Neutro de nuevo.)*

... sino la prosaica visión que se sufre desde las pardas traseras del edificio, *(Voz ronca llena de desprecio.)* por donde se sacan los cubos de basura...

DAMA.– ¡Me confundes! ¡Me engañas! *(Doliente.)* ¡Tu negro resentimiento no deja de fluir! Sé que llega mi ilustrador de estampas...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Solamente la viuda antedicha, madam. Pide en recepción la llave de la trescientos siete, como todos los años. Le es rendida. Penetra en el ascensor con sus dos galgos rusos. Sube a sus estancias. Se circunda de collares. Baja al comedor...

(Se habrá procedido a colocar el muñeco de la «viuda del trescientos siete». DAMA, *amenazante, se quita las muselinas del rostro.)*

DAMA.– ¡El próximo será nuestro Marcelo Rainer! ¡Vaya si será!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Tal vez haya anunciado su llegada con algún recado que madam tenga en conserjería.

DAMA.– ¡Ve a ver! ¡Y procura, por tu bien, que así haya sucedido! *(Después de acercarse a* BENITO, *enfrascado en su tarea de colocar nuevos espantapájaros, quitar fundas, poner manteles, encender pantallas, etc.)* ¿Algún propio para madam?

BENITO.– Désolé, monsieur. Pas le lettres.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(A* DAMA.*)* Desolado, madam. Nada de cartas.

DAMA.– *(Cada vez menos contenida.)* Tal vez algún insignificante continental...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Sin acudir a* BENITO.*)* Desolado, madam. Pas de télégrammes. Ningún papelito azul con la leyenda consabida: «Llego expreso diecisiete quince. Cariñitos. Orfeo».

DAMA.– ¡Acércate, dudú! Voy a repetirte un cuento que nos relataba mi abuela...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Aquella dama inimitable!

DAMA.– ... durante las largas noches del invierno.

ARTISTA ADOLESCENTE.– No se prive, madam. *(Se acerca* ARTISTA ADOLESCENTE *y pone la cabeza sobre el regazo de* DAMA. *Ésta le acaricia el pelo.)*

DAMA.– Érase una vez un niño desnudito, con sus vergüenzas al aire, por las calles perdidas de su Nápoles natal... *(Un silencio. Acariciado suspensivo de cabellera.)* Y, años más tarde, volvemos a encontrar a nuestro héroe, todo cubierto de cheviots de Gregory's and Son...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Se pone en pie señalando los colgajos del «balneario».)* ... de brocados de Venecia y de terciopelos de Zaragoza. Y colorín colorado...

DAMA.– ¿Entonces...?

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ya se oye el vaporetto! Los recién desembarcados agitan sus pañuelos en la escalerilla de descenso. Tal vez nuestro momó sea alguno de ellos...

DAMA.– *(Se pone rápidamente en pie, «ilusionada».)* ¿Sí...?

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Se dirige al montón de muñecos. Coge un par de ellos, ya preparados y vestidos de idéntica manera.)* Désolé, madam. Se trata de las hermanas gemelas que suelen cenar bajo el tiesto de las palmeras enanas, a la derecha del ambigú. Señoritas de indudable distinción..., pero ayunas de toda fulguración poética...

DAMA.– ¡Me estás escarbando la paciencia, leoncito! ¡Verdad es que me la estás escarbando...! Sin embargo, te daremos una última oportunidad.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nadie podría esperar otra cosa de la proverbial generosidad de madam.

DAMA.– Aclárame una duda que siempre he tenido, ¿quieres, momó?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Exprésamela, mamaíta. Sin ambages.

DAMA.– Aquí va: ¿cuántas veces se servía la mesa en aquella zahúrda de tu infancia?

ARTISTA ADOLESCENTE.– La señora remueve en mi dormido interior doloridas remembranzas... Con todo, explicaremos a madam que mis desgraciados progenitores carecían de todo sustentáculo donde colocar los alimentos a bendecir, antes de ser ingeridos... Ni mesita para el té poseíamos.

DAMA.– Y otra pequeña curiosidad: ¿cuántas comidas te son servidas en la actualidad?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Veamos..., *(Contando con los dedos.)* le petit déjeuneur.

DAMA.– El desayunito.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Le déjeuneur d'once heures.

DAMA.– Las once.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Le grand déjeuneur.

DAMA.– El gran desayuno.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Le petit café.

DAMA.– El cafetito.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Le petit té.

DAMA.– El té pequeñito.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Le grand té.

DAMA.– El té de las cinco.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Sin pausa.)* La soupe de soirée. Le repas de minuit. Le reveillon de l'aurore. Le chocolat de l'aube. La soupe du matin...

DAMA.– *(Interrumpiéndole.)* Y una «derniere curiosité»: ¿llega o no llega nuestro querido poeta?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nos rendimos, madam. *(Se dirige hacia una de las sombrereras. Saca de su interior una levita.)* La llegada de nuestro bardo favorito es la inminencia misma. Nos precipitaremos a recibirlo.

DAMA.– Aguarda un momento.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Vuelve a colocar la levita en la sombrerera.)* Como se sirva ordenar madam. Pero nos permitimos advertir que los responsables de la «mise en scéne» pueden quejarse de que se quiebre el ritmo de la «piece bien faite»...

DAMA.– Correremos el riesgo. Al fin y al cabo, el que todos esperamos ha de ver su tarea facilitada por un entorno adecuado. Desearíamos conocer la marcha de los preparativos de la fiesta. Ve a ver, amorcito... *(Reverencia de* ARTISTA ADOLESCENTE. *Se dirige a* BENITO.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Madam queda altamente interesada por los trabajos de transfiguración y requiere, al efecto, el pertinente informe.

BENITO.– Podéis comunicar a madame que nuestro entregado celo ha hecho posible el cumplimiento más estricto de sus órdenes.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Con todo, preferiríamos comprobar por nosotros mismos los preparativos de la celebración.

BENITO.– Nada más consecuente: la labor inspectora es la mano derecha de la alta regiduría.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿A quiénes se ha invitado?

BENITO.– A los huéspedes más clarificados, según la lista de madame.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Se acerca a los fantoches.)* ¿Se atendió al perfume favorito de madam?

BENITO.– El joven señor puede comprobar que el heliotropo rebosa por doquier.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Huele algún muñeco que otro.)* ¿Los colores predominantes?

BENITO.– El carmesí y el púrpura, como el joven señor percibirá por sí mismo.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Ha quedado dispuesto el jardín para el ensalzamiento y epifanía exteriores de madam?

BENITO.– Se colgaron artísticos farolillos entre los tamarindos. Aunque se espera que no sean precisos, pues llegados que sean tan solemnes momentos, brillará el nuevo sol.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Gracias, mi señor don Benito. Sin duda que se os propondrá para la promoción.

BENITO.– Ruego transmitáis a madame la satisfacción que nos causa el ver a madame tan espléndidamente asistida por el joven señor: con tan verdes y nutricias raíces, segura puede estar de su fortaleza indestructible...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nos complaceremos en trasladárselo. Y podéis ordenar al personal inferior que pase a disfrutar de su cotidiano vacar. *(*BENITO *hace señas a* FRANCISCA *para que se retire. Ésta lo hace hacia sus dominios, abrazada, como siempre, a su caja.* ARTISTA ADOLESCENTE *se dirige a* DAMA.*)* Nuestro competente «regiseur» ha trabajado a conciencia en el recocido del antiguo esplendor. Todos esperan que se apaguen los focos del crepúsculo y se enciendan los de la gloriosa agonía de madam.

DAMA.– ¿Estás seguro de que *todos*? ¿Qué me dices de esa oscura muchacha?

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿A quién se refiere la señora?

DAMA.– La vi retirarse ha poco, camino, sin duda, de un bien merecido descanso. Pero retirarse, al fin y al cabo. Y seguro que, también ella, con su fidelidad, habrá contribuido al logro final...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Bah, señora...! Un trabajo asaz repetitivo, meramente subalterno. Cualquier mula de mala cuadra hubiese podido sustituirla con ventaja.

DAMA.– Creo, con todo, que podríamos proporcionarle una pequeña satisfacción. Incluso darle oportunidad de que contemplase nuestra «soirée». Estos humildes seres agradecen de forma especial las atenciones que con ellos se tienen. Hazle venir.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Como se sirva disponer madam. *(Después de la pertinente reverencia se precipita hacia las dependencias de* FRANCISCA. *Grita.)* ¡Albricias, pingajillo! ¡Estás de norabuena, perro sarnoso! Entre todos los humildes seres del balneario has sido la sencilla violeta que madam ha escogido para deshojar... *(Llega delante del elemento que figure una última entrada al rincón de* FRANCISCA. *Golpea –o finge golpear– en ella.).*

FRANCISCA.– ¿Quién es? *(*ARTISTA ADOLESCENTE *da un nuevo golpe.)* ¿Es usted, mi señor don Benito? *(Nuevo golpe.* FRANCISCA *se acerca al otro lado de la entrada. Habla a media voz.)* Escuche, mi señor don

Benito; todavía no se me ha retirado la sangrucha. Estoy igual que ayer... *(Nuevo golpe.)* Como usted quiera. Espere sólo a que me quite lo más gordo de encima... *(Saca un bidé desportillado de cualquier sitio. Le quita la tapa. Se sienta, despatarrada. Nuevo golpe.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Abre, bichejo.

FRANCISCA.– *(Sin levantarse del bidé.)* ¿Es usted, señorito? Yo creía...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Abre.

FRANCISCA.– ¿No le dará luego asco?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Anda, abre.

FRANCISCA.– Como quiera el señorito... *(Mímica de abrir la puerta o de descorrer la cortina. Avanza* ARTISTA ADOLESCENTE. *Contempla los sepias y los negros del infierno. Puede coger algún objeto que otro y, por último, la tapa del bidé.)* ¿De modo y manera que todas las raíces del mecanismo cenital se nutren de esto? *(Recita, superlírico, a la tapa del bidé.)*

Lo vidi giá cominciar del giorno,
la parte oriental tutta rosata...

(Deja caer la tapa al suelo.)

FRANCISCA.– No sé lo que el señorito me dice.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ni falta que te hace! Todo lo que tienes que hacer es acudir al reclamo de la señora. Tu enemiga te requiere para que seas deslumbrado testigo de su último flamear. Me atrevería a decir, incluso, que madam, esta noche, morirá especialmente para ti...

FRANCISCA.– Perdóneme el señorito, pero sigo sin saber lo que se quiere de una.

ARTISTA ADOLESCENTE.– No importa, ya te digo. Acude a la audiencia privada de madam. Eso es todo. *(*FRANCISCA *coge su cajita y sube hasta cerca de* DAMA.*)*

DAMA.– ¡Hola, hija mía! Te he mandado llamar.

FRANCISCA.– Eso me ha parecido. Y aquí estamos para lo que mande la señora.

DAMA.– Poca cosa, hija mía; quisiéramos regalarte una bagatela...

FRANCISCA.– Perdone la señora que no sepa qué tela es ésa. Pero una sí que comprende que la señora es toda corazón de oro. *(Después de hacer señas a* BENITO *para que le acerque una pamela y unas muselinas idénticas a las que ella misma lleva.)*

DAMA.– Toma, hija mía. Sólo las usé un par de veces.

FRANCISCA.– Sí que están lo que se dice nuevecitas. Muchas gracias, señora.

DAMA.– Puedes ponértelas esta misma noche. Sin duda que habrá algún sitio en vuestros lugares desde donde se puedan ver los salones.

FRANCISCA.– Sí que hay. Subiéndose a un taburete, desde el montante de la cocina.

DAMA.– Ten cuidado con no caerte, hija mía. Y diviértete con la velada.

FRANCISCA.– Gracias, señora. ¿Ya puedo marcharme?

DAMA.– Cuando sea de tu agrado. Pero dime antes una cosa: ¿qué llevas en esa caja, ahí, tan pegadita a ti? No me digas que se trata del cofrecillo de tus venenos...

FRANCISCA.– ¡Huy, qué cosas se le ocurren a la señora! Sólo son mis tesorucos...

DAMA.– Anda, ve y pásalo bien.

FRANCISCA.– Gracias, señora. *(*FRANCISCA *se retira unos pasos, desata la caja, guarda el regalo de* DAMA *a la vista de ésta. Ata la caja de nuevo y se retira con ella abrazada a sus dependencias. Coge el taburete y, puesta en pie, y a veces de puntillas, escudriña el «balneario» entre los colgajos oropurpúricos.)*

DAMA.– ¡Momó...!

*(*ARTISTA ADOLESCENTE, *durante la escena última, habrá vuelto a sacar la levita de la sombrerera y se habrá puesto un atuendo de «artista» fin de siglo. Se sugiere el retrato de Marcel Proust pintado por Jacques Emile Blanche; la levita anterior, enorme flor en el ojal, etc.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Mamaíta...?

DAMA.– Ya podemos cerrar el paréntesis. Nos habíamos quedado en que llegaba el que todos esperábamos.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y en que yo me precipitaba a recibirlo.

DAMA.– Así es, mi ángel.

(Avanza ARTISTA ADOLESCENTE. *Toma una actitud de espantapájaros, con los brazos en cruz y las manos lacias.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Miguel Marcelo Rainer María Orfeo... Artista adolescente. *(Se hace el oscuro del entreacto.)*

SEGUNDA PARTE

Comienza –excepto una ligera variación– con las frases finales de la primera. De hecho, pudiera no existir solución de continuidad en la representación y suprimirse el entreacto.

DAMA.– Podemos cerrar el paréntesis. Nos habíamos quedado en que llegaba el que todos esperábamos...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y en que yo me precipitaba a recibirlo.

DAMA.– Así es, mi ángel. El crepúsculo pertenece ya al pretérito.

(Juego, ya acotado, de ARTISTA ADOLESCENTE.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Miguel Marcelo Rainer María Orfeo... Artista adolescente.

DAMA.– ¡Por fin, mi querido René...! Nuestro corazón ya comenzaba a ser roído por las carcomas de la incertidumbre...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Podemos preguntar a madam por el origen de las conturbaciones de madam?

DAMA.– ¡La soledad, la soledad...! Me veía encerrada en un bloque de soledad, emparedada en un muro de soledad, en medio de esta noche infinita. Nadie que viniera a poner un poco de perfume a estos momentos angostos.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Ya veis cómo el que todos esperábamos llegó. Y, al igual que cada noche, dispuesto se encuentra a disimular en lo posible el hedor que se escapa de vuestras angosturas.

DAMA.– *(Con dolorido sentir.)* Ya veo, mi buen amigo, que el rencor de tu antigua clase no está dispuesto a plegarse ni aun en esta situación terminal...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Si deseáis que nos retiremos nosotros y nuestros rencores...

DAMA.– ¡No...! ¡Permanece! ¡Esta noche no queremos morir sola!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Tan segura está madam que esta noche será la noche?

DAMA.– Apea esa mordacidad del tratamiento. Compórtate como en los momentos de abandono. Tutéame.

ARTISTA ADOLESCENTE.– De acuerdo, marranita... Te preguntaba si estabas tan segura de no alcanzar la mañana. Y, con la mañana, la seguridad de permanecer...

DAMA.– ¡Desalmado...! ¿Por qué me tiendes ese cabo de salvación? ¿Para despeñarme luego, con más rigor, desde lo alto?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Los horóscopos no son tan tajantes.

DAMA.– ¡Sí que lo son! Hablan de una noche de otoño, como ésta. En medio de un gran salón de balneario, como éste... Rodeada por las mismas personas más queridas... *(Señala los fantoches.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Sí, pero en vuestro panteón crecieron las siempreviva sin que nadie las plantara.

DAMA.– Cantando los poemas de mi ángel inspirador...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Canta.)*

A la humilde siempreviva.
Siempre preferí entre todas;
mi flor favorita, siempre,
fue la humilde muncadobla...

DAMA.– *(Enérgica.)* ¡Voy a morir te digo!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Reverencia.)* Como madam disponga. ¡Adelante con vuestra «mise a mort»!

DAMA.– Maestro... Maitre!

BENITO.– *(Adelantándose.* ¿Me llama la señora?

DAMA.– Así es. *(Una pausa.)* Voy a cantar...

BENITO.– Todo se halla dispuesto para el recital de la señora.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Dirigiéndose a los diversos elementos del balneario mientras* DAMA *hace escalas y gorgoritos.)* Las pantallas de los

veladores ponían intimidades de ámbar en cada cono luminoso. Y en cada velador, las personas alrededor sentadas dejaban en suspenso, incluso, el susurro de sus conversaciones... *(Hace coger una copa a uno de los fantoches metiendo sus propios brazos por entre las ropas colgantes.)* Acá, una copa de cristal se mantenía inmóvil, suspendido su viaje entre la albura del mantel y el rojo de unos labios anhelantes... *(Se dirige a otra mesa con dos fantoches. El mismo juego que con la copa, fingiendo, con sus propias manos introducidas entre la ropa de los muñecos, la acción descrita.)* Allá, la voluntad de abrirse hacia el milagro de una voz desolada... *(*DAMA *acentúa sus arpegios.)* ... hacía que una manita de lacadas uñas, un marfil envuelto en encajes delicados, se retirase del refugio de otra mano masculina y fuera a posarse sobre la propia intimidad de su seno, palpitante al unísono con el canto que vino a sobreponerse por encima de todas las cosas, con los trémolos rasgando el aire entreverado de presagios de muerte... *(*DAMA *se detiene en sus gorgoritos y trémolos.)*

DAMA.– ¿Momó...?

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Señora?

DAMA.– Retorna a mi lado.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Al instante, señora... *(Se acerca a* DAMA.*)*

DAMA.– ¿Cómo encuentra mi voz esta noche, mi severo sostenedor?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Vuestra voz es una nube color vino en el centro de un cielo sereno. Quien así está iluminada por el fuego, permanecerá...

DAMA.– No caeremos en la fácil trampa de tu esperanza... Ya arrojé al vacío la copa de brindar, tras el amor; ya quemé mis últimos navíos... ¡Maestro!

BENITO.– *(Avanzando.)* ¿Madame? *(Es conveniente que suene la «e» final de madame, siempre que la pronuncie* BENITO.*)*

DAMA.– Acercad mi sillón. *(*BENITO, *con un gesto, indica a* FRANCISCA, *que durante todo el tiempo habrá permanecido subida en su taburete y contemplando la escena a través de los diversos colgajos, que aproxime el sillón de ruedas de* DAMA. *Lo hace* FRANCISCA *y vuelve a su taburete. Se sienta* DAMA.*)* Ahora, anunciadme...

BENITO.– *(A los muñecos.)* A cuantos honráis esta noche el balneario con vuestra presencia anunciamos que vuestros oídos van a deleitarse con un ramillete de canciones de ayer, flores revividas del pasado. Escuchémoslas, pues...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Escuchémoslas! Vendrán a poner un poco de las lumbres de antaño en estas escorias otoñales de hogaño. *(Hacia el vacío infinito.)* Y tú, cucaracheja, apréstate para recoger, desde tu ventanuco, las migajas de la luz...

DAMA.– *(Paciente.)* En marcha, momó, en marcha... *(*ARTISTA ADOLESCENTE *empuja la silla de* DAMA, *que continúa con sus gorgoritos. De repente indica a* ARTISTA ADOLESCENTE, *con un gesto, que se detenga.* DAMA *tiene unas posecillas.)* Mi pañuelo, zuzú... *(*ARTISTA ADOLESCENTE *le entrega un pañuelo de muchos encajes.* DAMA *escupe en él. Se lo devuelve a* ARTISTA ADOLESCENTE. *Éste lo deja caer en las dependencias de* FRANCISCA.*)* Continuemos.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Continuemos.

(Siguen la «peregrinación», ahora en silencio. Se detienen delante de uno de los veladores. En el respaldo de la silla correspondiente estarán colgados los dos muñecos idénticos y vestidos, también idénticamente. Llevarán sendos camafeos colgando del palitroque central. BENITO *habrá colocado, delante de los rostros disformes de los monigotes, sendas mascarillas o caretas. Recordarán éstas las caras de las muñecas de china antigua, cadavéricas, exangües y repintadas.)*

DAMA.– Detente, cocó... Me llega un perfume a heliotropo.

ARTISTA ADOLESCENTE.– La señorita Mercedes siempre lo usaba.

DAMA.– *(Juego de echar la cabeza hacia atrás y cubrirse el rostro por la muselina.)* ¡Evócame la escena! A mis pobres ojos les está vedado el contemplarla...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Una mesita junto al ventanal del foro. A través de los cristales se distinguen unos tamarindos y otras plantas delicadas. Un cubo para el hielo del champagne a mano izquierda, lado del público. Y, en el centro del mismo del proscenio, las dos hermanas.

DAMA.– Déjame tentarlas.

*(*ARTISTA ADOLESCENTE *aproxima la silla y conduce una de las manos de* DAMA *hasta el rostro de una de las muñecas.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿La identificáis?

DAMA.– ¡Mercedes, hermana mía...! ¿Será posible que se trate de ti? *(Patética.)* ¡Ah, cocó, cuántas inescrutables peregrinaciones para acabar retornando, a través de los tiempos y de los espacios, al punto original...! *(Se detiene, neutra.)* Me gusta esta frase. Que se tome nota de ella y que se pase a los infolios.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Finge escribir en el libro de siempre.)* Apuntada queda, señora.

DAMA.– *(Continúa con su patetismo.)* En cuanto palpé el camafeo de la familia..., *(Puede llevarse la mano al que se habrá puesto al cuello al comenzar la escena.)* ... toda, toda la vieja casa donde pasábamos los estíos, el sillón de mimbre de papá, la tetera de plata y el plato con las magdalenas..., todo, todo vino a ordenarse en mi memoria, como una decoración de teatro ante la cual se levantase el telón del tiempo...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Preparando el libro.)* ¿Apuntamos la presente?

DAMA.– ¡No me interrumpas! Cuando sea digna de ello, yo lo decidiré. *(Continúa con su «historia».)* ... se levantase el telón del tiempo... Y, más allá del seto del jardín, recortada su silueta contra el malva del crepúsculo, alguien que avanzaba, en una mano la fusta de ordenanza y, en la otra, un ramo de mimosas... *(Interrumpe la «evocación». Habla, dulce.)* ¿Momó...?

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Madam?

DAMA.– Mi ramo de mimosas...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Le tiende un ramo seco que habrá sacado* BENITO *de alguna sombrerera y entregado a* ARTISTA ADOLESCENTE.*)* Voila.

DAMA.– *(Siguiendo con su rebusca del tiempo perdido.)* ... un ramo de mimosas tendido hacia nosotras, hacia nuestros dos corazones latiendo bajo las muselinas; nuestros dos corazones anhelantes por saber para cuál de las dos sería la enamorada ofrenda... *(Tiende el ramo hacia uno de los muñecos.)* ¿Para ti, Mercedes? *(Al otro muñeco.)* ¿Para mí misma? *(Un silencio.* DAMA *empieza a sollozar.)* Pero el ramo fue para ti, el corazón del capitán para ti, todo fue para ti, hermana mía, mi compañera tierna y dorada en aquellos tiempos tiernos y dorados... *(Cambia de voz, ronca un instante.)* Mi rival... *(Vuelve al tono anterior.)* A ti te prefirió. Tú vestiste, junto a su uniforme de gala entre el humo del incienso, bajo los vidrios emplomados y el retumbar de los órganos, tu

traje de desposada. Tuyo fue el fruto... *(Le interrumpe un ataque de tos mayor que el anterior.)* ¡Mi pañuelo...! *(*ARTISTA ADOLESCENTE *le tiende un nuevo pañuelo. Mismo juego anterior, escupitajo, echado de pañuelo a* FRANCISCA, *etc.)* Sigue tú, momó. Este enfadoso acceso pasará pronto. *(Reverencia de* ARTISTA ADOLESCENTE. *Coge el ramo y comienza a mecerlo. Voz evocadora imitando la de* DAMA.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Tuyo fue el fruto de aquel matrimonio... *(De repente cambia a su voz habitual, encarándose al muñeco.)* Aunque, tal vez, el tal fruto fuera resultas de la flutita del primer poeta morenito, del primer bambino cobrado por vos en el mismísimo viaje de novios.

DAMA.– *(Dura.)* ¡Dudú! ¡No creo recordar este último pasaje de los textos!

ARTISTA ADOLESCENTE.– A veces se improvisa, madam. *(Vuelve al tono «romántico».)* Y a mí sólo me quedaron el lento llanto y la lenta resignación..., *(Repite más triste, si cabe.)* ... el lento llanto y la lenta resignación... *(En el límite de la melancolía.)* Junto a mis galgos rusos... *(*DAMA *se pone en pie.* ARTISTA ADOLESCENTE *quita la funda del espejo que se encontrará tras el velador de las «hermanas».)*

DAMA.– ¡Voy a cantar!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nada tiene de extraño. Nos hallamos en plena velada musical de madam.

DAMA.– *(Se dirige hacia los fantoches. Canta, siempre patética.)* Ah! Quand refleuriront les roses de septembre? Quand refleuriront les roses de l'automne...? *(Se sienta de nuevo en la silla de ruedas. Echa la cabeza hacia atrás.* ARTISTA ADOLESCENTE *le cubre el rostro.* BENITO *hace que las dos hermanas aplaudan «discretamente», utilizando, como ya se ha dicho, sus propias manos.)* ¿Cómo fue recibida nuestra recreación?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Impacto discreto, madam, pero no hay que preocuparse en demasía; sólo estamos al comienzo de la complicidad.

DAMA.– Continuemos.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Continuemos.

(Otro «paseíto» por el «balneario». Gorgoritos y trinos. Puede repetirse, esta vez muda, la escena del pañuelo. Al llegar delante de un velador con un muñeco idéntico al de las «hermanas», pero vestido de negro

y con un velo de igual color tapándole el rostro, DAMA *levanta una mano.* ARTISTA ADOLESCENTE *deja de empujar la silla.* BENITO *levanta el velo, pone una mascarilla al muñeco igual a las anteriores y vuelve a cubrir el «nuevo» rostro con el velo.)*

DAMA.– Y, ahora, ¿dónde nos encontrábamos?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Nuestro peregrinaje a través de las híspidas sombras nos habían conducido frente a Doña Mercedes.

DAMA.– ¿Qué clase de Doña Mercedes?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Doña Mercedes, «tout court».

DAMA.– Quizás la descubra por sus galas...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Un luto total.

DAMA.– ¿Su rostro?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Polvoriento.

DAMA.– ¿Sus manos?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Dos cenicillas... ¿Ya vais dando con ella?

DAMA.– Ya damos, ya... Y no es necesario que me describas su mirada. Me la sé; dura y amarga por los siglos de los siglos... *(Enfrentada al muñeco, agria unas veces, dulces otras.)* Porque a pesar de los años transcurridos, todavía, vieja rencorosa, no me has perdonado. A pesar de saber que no fui responsable de los sucedido... ¿Qué culpa habría de caberme en que él, el esperado cada crepúsculo por nuestros dos corazones anhelantes, me prefiera? ¿En que él, nuestro comúnmente amado, depositara en mi regazo el ramo de aupines? Yo jugué limpio, hermanita. Y limpiamente fui conducida por él, por nuestro idolatrado capitán, hasta el altar. Aún lo veo a mi lado, vestido para los esponsales con su gallardo uniforme de coronel de cazadores. La parte lóbrega de la historia la pusiste tú, tú, tú... *(Agria.)* Tú, hermana. Tú quien me abofeteó en medio del baile nupcial. Tú quien fijaste las armas y el lugar del duelo. *(Lírica.)* Y, en aquella lívida madrugada, fue mi sangre la que corrió sobre las hojas leonadas... *(Impositiva.)* ¡Ésta, sí! ¡Que se grabe!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Escribiendo en el libro.)* So-bre-las-hojas-leo-nadas... Cumplimentado, madam. Perdurará en la memoria de las gentes.

DAMA.– *(Lírica de nuevo.)* ... la que corrió sobre la hojas leonadas, a pesar de que yo, como ofendida, disparé en primer lugar y mi bala fue a per-

derse entre las nieblas que lamían los altos chopos, puesto que mi pistola, al contrario que la suya, prefirió ver frente a ella *(Agria.)* no una rival, *(Dulce.)* sino una hermana... *(Chilla.)* ¡El redingote!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(A* BENITO, *que durante esta escena compondrá la del* GRAN MAYORDOMO.*)* ¡Maestro Benito! ¡Madam requiere el redingote de desafiarse vestido por ella en aquella lívida mañana lamida de nieblas! *(*BENITO *saca de una de las sombrereras un redingote o levita negra. Se la entrega a* ARTISTA ADOLESCENTE; *éste la examina.)* Agujereada en la misma convexidad donde guardaba, como en un estuche íntimo, el sino izquierdo... *(La huele.)* ¡Aún huele a pólvora...! *(Se la entrega a* DAMA.*)* Vuestro redingote de tornabodas...

DAMA.– *(Estrechando contra sí la prenda.)* ¡Voy a cantar! *(*ARTISTA ADOLESCENTE *quita la funda del espejo correspondiente.* DAMA *comienza a cantar suavemente.)* Ah! Quand refleuriront les roses de l'automne? *(Sube, de repente, a un grito «desesperado».)* Les roses de novembre, les roses de la mort...! *(*BENITO, *con el juego indicado, hace aplaudir al fantoche enlutado, más fuerte que la vez anterior.)* Traduce, momó. Muchos de nuestros amigos no sabrán interpretar nuestro sentir.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Al vacío.)* ¿Sigues ahí, bichejo? Madam quiere decirte que el tiempo perdido no es irrecuperable. Pero también te da a entender que puede haber sus mortales fallejas en el intento...

DAMA.– Déjalo, momó... ¿Falta mucho para la medianoche?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Un par de veladores solamente.

DAMA.– *(Tose bastante.)* ¡Mi pañuelo, momó!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Voila! *(*DAMA *escupe, tiende el pañuelo a* ARTISTA ADOLESCENTE.*)*

DAMA.– ¡Es ya roja! *(*ARTISTA ADOLESCENTE *despliega el pañuelo; lo contempla.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Ligeramente rosada...

DAMA.– No sé si tendrá fuerzas para llegar hasta el final.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Animo, mamaíta! ¡El jugo de vuestros pulmones os ayudará a realizaros!

DAMA.– Continuemos.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Continuemos. *(Paseo. Llegan junto al nuevo fantoche. Esta vez se tratará de una calavera. La vestimenta y el tocado*

corresponderán a un antiguo uniforme militar. BENITO *cubre la calavera con la mascarilla correspondiente, idéntica a las anteriores.)*

DAMA.– ¡El frasco! *(*BENITO *saca de alguna caja del «equipaje» de* DAMA *un frasco oscuro. Lo lleva, con gran ceremonia, hasta entregárselo a* ARTISTA ADOLESCENTE. *Éste, con igual deferencia, se lo transmite a* DAMA.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Doña Mercedes está servida. Y advertimos que, con ésta, las reliquias de madam se han agotado. El equipaje de madam huero queda. Las sombrereras, a excepción de las destinadas a las postrimerías, *(Señala a la que, destacada por un foco, se encontrará en la «planta noble».)* sin contenido. *(*DAMA *coge el frasco y lo eleva, como una copa ritual, por encima de su cabeza.)*

DAMA.– Espero que tu idolatrado despojo, amado mío, me dé fuerzas para reconstruir el amargo pasado, le temps perdu...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Allez y. *(Quita la funda del espejo que se encuentra detrás de la momia enmascarada.)*

DAMA.– ¿Qué haces, momó?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Quita las veladuras que impiden la debida reproducción de madam. Doy paso a los reflejos, a los reflejos de los reflejos, a los reflejos de los reflejos de los reflejos... Y, así, hasta la apoteosis infinita de madam.

DAMA.– Allá tú con tus enigmas. Ponme frente a él... *(*ARTISTA ADOLESCENTE *conduce las manos de* DAMA *hasta la mascarilla de la momia.* DAMA *la acaricia.)* ¡Ingrato, ingrato...! ¿Por qué...? *(Vacila; repite.)* ¿Por qué...?

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(«Apuntándola».)* ¿Por qué fuiste tan cruel...?

DAMA.– ¿Por qué fuiste tan cruel y así me abandonaste? ¿Por qué...? ¿Por qué? *(Nueva vacilación; sollocitos.)* No puedo, momó... Me atenazan la pena y la nada... ¡De verdad que no puedo! *(*ARTISTA ADOLESCENTE *avanza y acaricia él mismo la mascarilla.* DAMA *«sigue la partitura» en el libro de los «textos».)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ingrato, ingrato, ingrato, ingrato...!

DAMA.– ¡No! Solamente tres ingratos. *(Reverencia de* ARTISTA ADOLESCENTE.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ingrato, ingrato, ingrato...! ¿Por qué fuiste tan cruel para dejar este mundo, y a mí en él? Pero ya sé que aquel amor nuestro estaba teñido por el signo de la adversidad y de la muerte. Tal vez ella, *(Ronco.)* mi hermana y enemiga; ella y tu esposa y enemiga, *(Suave.)*

tal vez ella, la que era dueña de tu nombre, pero no de tu corazón, *(Alza el frasco como antes lo había hecho* DAMA.*)* tal vez ella, al ser abandonada, puso entre nosotros el obstáculo, frío como el acero, afilado como un cuchillo, de su invisible presencia..., *(Tose* DAMA.*)* tal vez ella, ella, ella, su conjuro, su maldición, fue la que hizo que estos gérmenes emponzoñadores corroyesen mis pulmones... *(Tose* DAMA.*)*

DAMA.– ¡Mi pañuelo!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Voila! *(*DAMA *escupe.* ARTISTA ADOLESCENTE *recoge el pañuelo. Contempla la salivilla.)*

DAMA.– ¿Roja...?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Roja sin remisión, madam. La noche avanza... *(Deja caer el pañuelo donde siempre. Continúa su representación, frente al «húsar».)* Y así, una noche de fiebre y exterminio, para preservarte de mis letales besos, yo te hice creer que mi amor había dejado de pertenecerte... Y tú, ¡ingrato, ingrato, ingrato, ingrato...!

DAMA.– *(Señalando el libro.)* Ahora sí; cuatro.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ... ¡Ingrato, ingrato, ingrato, ingrato!, pusiste en esta yerbita rubia, en tu pelo de capitán, un arroyito de sangre... *(Aprieta la mascarilla hasta que chasca entre sus manos. Mete un dedo y «barrena» en un agujero que tendrá uno de los parietales de la calavera interior.)* Por aquí, por esta cavernita, se escapó tu fragancia vital y mi única posibilidad de ser dichosa para siempre jamás. *(*DAMA *toma el «relevo».)*

DAMA.– ¡Ingrato, amadísimo ingrato...! Tú te retiraste a tu trasmundo y a mí solamente me dejaste tu núcleo más íntimo, tu centro más secreto, pero, ¡ay!, frío e inerte... *(Perentoria.)* ¡El corazón del capitán! ¡Aportésemele! *(*ARTISTA ADOLESCENTE *levanta el frasco de nuevo, lo más alto posible por encima de su cabeza y lo deja caer contra el suelo. Se romperá –si no sucede, se repetirá la operación, con la misma ceremonia, hasta que se consiga– y se desparramará el líquido rosáceo –hidrosangrucha– que contenga y, entre tal líquido, un trozo de víscera «fresca».* ARTISTA ADOLESCENTE *recoge la carne y la contempla un tiempo, remansada entre sus dos manos juntas. Pastiche Hamlet-calavera. Entretanto,* BENITO *habrá sustituido la mascarilla saltada por otra nueva.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡El corazón del capitán Mercedes! ¡Del quinto de coraceros de Su Majestad Imperial...! *(Entrega a* DAMA *la pieza de casquería».* Voila... *(*DAMA *se acaricia las mejillas con el trozo de bofe llenándose, lógicamente, de «hidrosangrucha». También puede besarlo o mordisquearlo «tiernamente».)*

DAMA.– ¡Voy a cantar!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ábrase cada cual al pan de la música y al vino de la muerte! ¡Recojamos las últimas variaciones sobre el reputado tema titulado!: *(Escribiendo «en el aire»; amplitud de gestos.)* ¡Canto del Cisne de madam! *(Gran reverencia.)* ¡Adelante, Señora!

DAMA.– *(Cantando.)* Quand refleuriront...? Ah¡ quand refleu... *(Vacilación.)* ¡Ayuda, momó! ¡Ayuda!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(A todos los muñecos.)* ¡Todos! ¡Todos...! Ocasión es de que ayudemos a nuestra primadonna, quebrantada por la emoción... *(Se oye un ruido cacofónico de los muñecos cantando.)*

VOCES.– ... le ros de lotón, le ros de septtembre, le ros de lotón can refleguigón, can refleguigón le ros de lotón, le ros de septembre... *(Estas voces se repetirán cíclicamente hasta el final de la escena, subiendo y bajando de volumen pero sin entorpecer el diálogo de los actores.)*

DAMA.– ¿Los oyes, momó...? ¡Son ellos...!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Los oigo, madam: ecos, ecos de ecos, ecos de ecos... Y, así hasta la apoteosis infinita de madam.

DAMA.– Ahora, rirrí, sentimos regurgitar dolorosamente nuestra entraña...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Podéis proceder. Se aproxima la medianoche, hora de vuestro oficial vómito de sangre. *(A* BENITO.*)* ¡Maestresala! ¡El lienzo de madam! *(*BENITO *acerca un gran paño blanco –podría ser uno de los manteles– y se lo entrega a* ARTISTA ADOLESCENTE. *Éste, a su vez, a* DAMA, *que hace mímica de vomitar sobre él.* ARTISTA ADOLESCENTE *lo recoge y lo restriega sobre el líquido hidrosangriento e, incluso, frota con él la pieza de asadura.)*

DAMA.– Demos por terminado el recital. Retirémonos a nuestros aposentos.

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Señalándola.)* ¡En la planta noble! *(*DAMA *se levanta de su silla y, siempre conducida por* ARTISTA ADOLESCENTE *como por un lazarillo, sube al espacio acordonado de la «planta noble».* ARTISTA ADOLESCENTE *quita las últimas fundas a una especie de tocador con espejo, y a un asiento que se encuentra delante de aquél.*

Pone sobre dicho tocador la sombrerera última y una lamparita igual a las de los veladores. La enciende. Da una luz lívida y espectral –también podría utilizarse un candelabro con muchos cirios–. DAMA *se sienta.* ARTISTA ADOLESCENTE *le tapa la cabeza con el paño «ensangrentado».* FRANCISCA *recoge todos los pañuelos que le han ido echando y comienza a lavarlos en la tina.* DAMA *habla por debajo del trapo.)*

DAMA.– ¿Son ya las doce?

ARTISTA ADOLESCENTE.– En todos y en cada uno de los espejos.

DAMA.– Esa muchacha, ¿qué hace?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Lava.

DAMA.– ¿Y los huéspedes? *(Fingiendo asomarse por encima de los cordones y oteando hacia los fantoches de abajo.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Pasean entre los tamarindos y cantan las canciones que les enseñasteis...

DAMA.– ¡Se preocupan de mí! ¡Cantan por mí! ¡Me recuerdan! *(Con un gran grito.)* ¡Me aman, momó, me aman...!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Sí, madam. La complicidad avanza hacia su consumación.

DAMA.– ¡Pobres míos...! ¿Cómo recibirán mañana la triste noticia de mi fin?

ARTISTA ADOLESCENTE.– No se preocupe, señora. Quedan colgajos de noche todavía.

DAMA.– Apresurémonos, ángel mío.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Despójese de sus inquietudes la señora. Hubo un tiempo para adornar el círculo que nimbaba a nuestra Dama y habrá un tiempo para adornar a nuestra Dama misma. *(Quita el trapo del rostro de* DAMA.*)* Por lo pronto, con el permiso de madam, echaremos esto a lo sucio... *(Grita.)* ¡Benito!

BENITO.– *(Acercándose.)* El joven señor me honra sobremanera reclamándome por mi nombre de pila.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Madam desearía que le fuera lavado su cubrerrostros para la toma de aguas venidera.

BENITO.– Le será restituido impoluto como una camelia.

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Bravo, mi señor don Benito! Ya os vais empapando de las líricas esencias de los que pronto sustituiréis. *(Entrega el paño a* BENITO. *Éste se entretiene en retirar, también, todos los manteles de*

los veladores. Durante esta operación ARTISTA ADOLESCENTE *se precipita al sitio donde se encuentra* FRANCISCA *arrodillada delante de su tina.)* ¡Cucaracheja...!

FRANCISCA.– ¡Huy, señorito, qué susto me ha dado!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Huye cuanto antes, cucaracheja! ¡Líbrate de los pingajos que te sueltan desde las religiones celestiales y escapa! ¡Haz lo que digo o te van a desollar las manos a fuerza de hacerte expurgar roñas consagradas! ¡Escapa, escapa...! *(Se acerca* BENITO *cargado con todos los manteles.)* ¡Lástima, bichejo! ¡Manumisión perdida! *(Vuelve, caminando despacio, junto a* DAMA. *Se cruza con* BENITO, *que llega junto a la tina de* FRANCISCA. *Echa los manteles en ella.)*

BENITO.– ¡Felicitamos a la señorita...! ¡La señorita, a no dudarlo, habrá pasado una agradable «soirée» sin perderse ni ripio de la función superior...!

FRANCISCA.– Sí que sí. Estos trapitos no han sido cosa de mucho. Puede ver a mi antojo a los señores éstos, tan elegantes, allá arriba. Únicamente el olor atacaba un poquitín... *(Haciéndose aún más, la tonta.)* ¡Como a peces pochos, mi señor don Benito! ¡Y cada vez más fuerte...!

BENITO.– ¡Calla, necia! ¿Qué sabréis vosotras las romas criadas, del aroma de los señores! Por lo demás, ya verás cómo huele el balneario cuando le haya pasado la bayeta unas cuantas veces... ¡Arriba, especie de gandula! *(*FRANCISCA *coge uno o dos cubos y sube al «balneario». Se pone a fregar el suelo. Canta mientras lo hace. Entretanto,* ARTISTA ADOLESCENTE *comienza a dar masajes a* DAMA, *frente al espejo del tocador.)*

DAMA.– ¿Cómo encuentra mi rostro esta noche mi severo maquillador?

ARTISTA ADOLESCENTE.– Vuestro rostro es una nube de color serenos en el centro de un cielo vinoso. Quien posee tal belleza sobrevivirá a sus súbditos. *(Sigue el maquillaje; se oye el canto de* FRANCISCA.*)*

FRANCISCA.– El agüilla de la fuente
se lleva la suciedad;
el mármol de los señores
lo tengo yo que fregar...

Restriega que te restriega,
friega que te fregarás
el salón de los señores
como el jaspe quedará...

*(*Benito *va quitando a los fantoches sus telas y tocados. Lo hace ahora con el muñeco enlutado.)*

Benito.– Permítame la señora explicarle que el corpiño de la señora tiene una mancha de sangre en la sisa. Desde luego que seca, señora. Sin duda, de épocas de cierta turbulencia de la señora. Con el consentimiento de la señora echaremos esto a lo sucio. *(Quita las ropas, hace un montón con ellas, junto al sitio donde se halla* Francisca, *o las mete en uno de los cubos.* Dama *se dirige a* artista adolescente, *que sigue su labor de aderezo.)*

Dama.– ¿Qué hora es ya, dulce mío?

Artista adolescente.– El cielo es como un vinillo tinto, ya os dije. Pero lo van aguando los ángeles del horizonte. La mañana se insinúa...

Dama.– ¿Falta mucho para terminar nuestro aderezo?

Artista adolescente.– El alcanfor para el lóbulo, la canela para los pezoncillos, el aceite para las ingles... Y, sobre los bálsamos del perdurable simulación, el Gran Collar de la Orden del Oso.

Dama.– ¡Apresúrate!

Francisca.– *(Fregando y cantando.)*

Golpea que te golpea,
golpe que golpearás,
la ropa de los señores
yo la tendré que lavar...

¡Qué gusto verles tan limpios
cuando de visita van!,
y cuando van a sus misas,
¡qué gusto verlos pasar...!

Benito.– *(Ha puesto al fantoche, ya desnudo, una pamela y unas muselinas idénticas a las que lleva* dama. *Desnuda otros espantapájaros y las viste iguales que la anterior. Las mascarillas permanecen. Se dirige al fantoche según lo va vistiendo.)* En efecto, señora: las gemelas de Guermantes, nacidas Mercedes, también se presentaron a tomar sus aguas con pamelas y muselinas. Hacen furor esta temporada... *(A* Fran-

CISCA.*)* Si no te das prisa con esos estropajos, me parece que sé de alguien a quien se va a poner de patitas en la puerta del balneario.

FRANCISCA.– *(Cantando y fregando más aprisa.)*

El agüita de la fuente
se lleva la suciedad,
las damas del balneario
a tomar sus aguas van...

Restriega que te restriega,
lava que te lavarás,
yo seré más que dichosa
de poderlas contemplar
desde mi buen ventanuco
de las cocinas de atrás...

DAMA.– ¿Qué hora es ya, mi lobito?

ARTISTA ADOLESCENTE.– La precisa. Podemos pasar al final cuando madam disponga. *(*BENITO *habrá quitado ya los vestidos a todos los muñecos y se los habrá «cedido» a* FRANCISCA.*)*

DAMA.– Recuerda el protocolo.

ARTISTA ADOLESCENTE.– Lo recuerdo. Faltan las frases del antemorir.

DAMA.– ¡Apresurémonos!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Coge el libro, lo abre, lee.)* ¡Ah! ¡Cuándo reverdecerán las rosas del otoño...!

DAMA.– La empleamos ayer. *(*ARTISTA ADOLESCENTE *rebusca en el libro. Mímica de leer más frases y negativa gestual de* DAMA. *No se les oye.* BENITO *se dirige al último fantoche que queda por vestir.)* Sí, reverencia: en la liturgia del adviento son preceptivas las pamelas y las muselinas... *(A* FRANCISCA.*)* ¡También debajo de los sofás, holgazana! *(Ya habrá dotado de pamelas y muselinas a todas las marionetas. Apaga las lamparitas de los veladores.)* ¡Ayúdame ahora a colocar a sus señorías!

(Ayudado por FRANCISCA, BENITO *tiende una cuerda elástica o algo semejante de lado a lado del balneario y la*

sujeta, por ejemplo, de los mástiles «salomónicos». Cuelga de ella todos los fantoches enmascarillados, empapelados y enmuselinados, ya idénticos entre sí e idénticos a la misma DAMA, *máxime que* ARTISTA ADOLESCENTE *habrá ido maquillando a ésta hasta que su rostro haya tomado la apariencia de una mascarilla más.* FRANCISCA *sigue fregando y cantando.)*

FRANCISCA.– Restriega que te restriega,
lava que te lavarás...

BENITO.– *(La interrumpe.)* ¡Lárgate de una vez! Acabarás por despertar con tus estúpidos cuplés a todos los señores de la planta noble... Y llévate todas esas ropas. Espero que para la velada de mañana las tengas todas tan limpias como patena.

*(*FRANCISCA, *cargada con sus cubos y sus ropas sucias, se dirige hacia sus cocinas. Allí sigue lavando en su tina. Se oye la lectura del libro que mantiene abierto* ARTISTA ADOLESCENTE.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Ingrato, ingrato, ingrato…! ¡A Zaragoza, a Zaragoza…!

DAMA.– Pon una señal en ésa. Puede valer. ¿Qué hora es ya? *(*ARTISTA ADOLESCENTE *se «asoma» hacia los muñecos tendidos. Habla con gran solemnidad.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– La complicidad quedó consumada. La impostura, conclusa. Nuestra gran dama ya se encuentra repetida dentro y fuera del tabernáculo, más allá y más acá de los espejos... Sólo falta pinchar la vejiga y dejar que se escape la podre malhuele...

DAMA.– ¿Cómo dices, momó?

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Lírico.)* Que las primicias de la aurora filtran sus vapores evanescentes a través de los terciopelos que cubren la Gran Balconada... *(Neto.)* En suma, madam: un nuevo amanecer. *(Se pone en pie súbitamente, grita hacia los espectadores al tiempo que abre los brazos con un gran gesto hacia el «futuro».)*

DAMA.– ¡La mañana, momó! ¡Lo alcanzamos! ¡Lo conseguimos! ¡Los nocturnos temores han quedado sepultos entre las sombras que los alimentaron! ¡El ciclo de la luz rueda de nuestra mano, gira en favor nuestro!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Más siniestro y rencoroso que nunca.)* A pesar de todo, madam, las horas del alba pondrán un escalofrío en vuestros huesitos de nieve... Habrá que introduciros en el lecho algo que os haga revivir. Por ejemplo, el efluvio de nuestra carne joven, tierna como una rosa tierna, turgente...

DAMA.– ¡Nada de huesecitos de nieve! ¡No sentimos frío alguno! Sólo seguridades y reconformación. Y en cada estancia del balneario ya se habrá vestido para la ceremonia matinal. Ya irán bajando por la Gran Escalera, camino del manantial de salvación... ¡Las aguas les aguardan! *(Desciende hacia la fila de muñecos colgados.* BENITO *habrá llenado una bandeja con vasos y copas. Recibe a* DAMA *con la reverencia habitual.* ARTISTA ADOLESCENTE, *entretanto, ser maquilla a sí mismo frente al espejo del tocador de la «planta noble». Canta, mientras lo hace, la canción de «Don Muerte y la doncella».)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Don muerte quiso acudir,
aburrido como estaba
disfrazado de doncella
a cierto baile de máscaras
con aparente antifaz
La calavera tapada.
Acudió a la misma fiesta,
de juvenil porcelana
camuflando sus pellejos
y de doncel disfrazada,
cierta marquesa más vieja
que mear en una tapia...

(Puede repetir la estrofa mientras DAMA *va cogiendo los vasos de la bandeja y vaciando su contenido sobre las cabezas de los muñecos después de quitarles las correspondientes pamelas.)*

DAMA.– Las aguas sustentadoras, *(Baña a un muñeco.)* las aguas resucitadoras, *(Baña a otro.)* las aguas redentoras... *(*ARTISTA ADOLES-

CENTE *va dando a su rostro una apariencia lívida y cadavérica, como la de los fantoches y la de* DAMA. *Sigue cantando.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– El doncella y la doncel
en el baile se encontraran
y entre asmas y gargajos
un rigodón se marcaran
y llegado fue el momento
de dejar caer las máscaras.

DAMA.– *(De muñeco en muñeco, cada vez más iluminada. Si hay mas «aguas» que muñecos, puede reemprender la ceremonia, bien por el extremo de la fila, bien al «capricho de su fantasía».)* ¡Las aguas rescatadoras! ¡Las aguas gratificadoras! ¡Las aguas retribuidoras! ¡Las aguas redimidoras!... *(Sigue su «riego» mientras* ARTISTA ADOLESCENTE *canta.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Para llevarme este momio
a la cama camposántica
buena gana de fingirse
doncellica encandilada,
Don Muerte, pensó sin duda,
caída a sus pies el alma.

DAMA.– ¡Las aguas trascendedoras! ¡La aguas transformadoras! ¡Las aguas transmutadotas! ¡Las aguas transubstanciadoras! ¡Las aguas transverberadoras!... *(*ARTISTA ADOLESCENTE *se pone una pamela y unas muselinas que habrá sacado de la última sombrerera. Saca también la «capa de agonizar» que ya funcionó en la parte primera. Baja, con ella al brazo, cantando, hacia la fila de muñecos.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– En cuanto a la condeduca
que ya se sintiera el anca
traspasada de doncel
cuando el rigodón cesara
de pensar no tuvo tiempo
absolutamente en nada.
Don Muerte, incluso en los «dancis»,
de tal suerte se las gasta.

(Se coloca el extremo de la fila hacia el que avanza DAMA *bañando fantoches.)* ¡Las aguas recobradotas! ¡Las aguas restablecedores! ¡Las aguas restauradoras!... *(Llega delante de* ARTISTA ADOLESCENTE. *Alza una copa.)* ¡Las aguas prometidas! *(*DAMA *quita la pamela a* ARTISTA ADOLESCENTE, *dispuesta a bañarlo.* ARTISTA ADOLESCENTE *da un gran taconazo y se envuelve en la «capa de agonizar» dando un amplio revoloteo a la misma Reverencia.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿Danzamos, madam?

DAMA.– *(Con un respingo.)* ¿Quién eres tú? ¡No te conozco!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Vuestro triste artista tierno... Rainer María Thanatos. El cumplidor de los horóscopos. El pinchador de vejigas. El destripador de viejas... *(Acompaña cada «título» con otra reverencia.)*

DAMA.– ¡No, momó! ¡Ese disfraz, no! ¡El manto de agonizar, no! ¡La danza de la muerte, no...! *(Gesticulando ante* ARTISTA ADOLESCENTE *como si quisiera exorcizarlo.)* ¡Las aguas eternas! ¡Las aguas bienaventuradas! ¡Las aguas celestiales!...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Las aguas repetidas! ¡Las imágenes repetidas! ¡Las frases repetidas! ¡Las Damas repetidas! *(Con una reverencia más acusada que ninguna.) ¡La muerte repetida! ¡Dancemos, pues, madam! (A* BENITO.*)* Maestro: la matinée danzante de madam comienza. Hacednos oír la pieza favorita de madam... *(La frase musical repetida, que no habrá dejado de sonar, de las rosas del otoño sube de tono. Puede convertirse en una especie de coro cantado por «voces blancas» sobre un tema reverencial y cortesano.* BENITO *puede iniciar unos pasos de baile con alguno de los fantoches.* ARTISTA ADOLESCENTE *ciñe el talle de* DAMA *y la obliga a danzar lentísimamente.)*

DAMA.– ¡No, momó, no...!

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y llegada fue la hora en que empezaron a narrar la historia los narradores de historias. Escucha, vieja y maldita zorra...

DAMA.– ¡No, no...! ¡Esos palabros no! ¡Conservemos los modos! ¡Guardemos las maneras!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Acentuando, pero muy lentamente, el ritmo del baile.)* Érase una vez una vieja y maldita zorra que andaba a la caza de tiernos adolescentes, de poetas sensibles y de otros descojonados parásitos de su calaña...

DAMA.– ¡Bailaré contigo! ¡Seré tu compañera de danza! ¡Pero tendrás que hablarme de la niebla sobre los chopos, de las sonoridades de las cítaras, del Bósforo bajo la magia lunar...!

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Y los perritos, con tal de que los libraran de sus úlceras y de sus piojos ancestrales, lamían a la zorra y puerca vieja todo lo que había que lamerle...!

DAMA.– *(Se lleva la mano al pecho.)* ¡Mi corazón! ¡Me duele el corazón, momó! ¡Recuerda lo mucho que ha latido mi corazón!

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Feroz.)* ¡Me cago en tu puto corazón de perra vieja!

DAMA.– ¡De rodillas, momó! ¡Has de pedir clemencia de hinojos! ¡Sólo así se te podrán perdonar tus ofensas infinitas! *(Empuja, lenta, pero inexorable, la cabeza de* ARTISTA ADOLESCENTE *hacia abajo. Éste continúa hablando mientras desciende.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y érase una vez un balneario viejo y leproso como un imperio, lleno de encajes, de cenefitas, de tacitas para el chocolate, de copitas para el moscatel, de vasitos para las aguas milagrosas... ¡Y de mierda! ¡¡Y de mierda!! ¡¡¡Y de mierda!!! *(Queda de rodillas, abrazado a* DAMA, *que sigue, siempre levemente, el ritmo de la música.)*

DAMA.– Nuestra heroína, al anochecer, embriagada por los acordes de las mazurcas embrujadas...

ARTISTA ADOLESCENTE.– Y la maldita y puerca zorra, hija de cien mil puercas zorras...

DAMA.– ... des rives de la Lire aux bords de l'Italie...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ... a las cenefitas de mierda; a las tacitas, a las copitas, a los vasitos de mierda; a los grandes collares de mierda de la orden del oso de la mierda; a las grandes mierdas de los collares, de mierda de Dama de mierda...

DAMA.– ... y, entonces, el conde Wronski decidió llevar a Ana Karenina al baile de la ópera aun a sabiendas de que aquella severa sociedad...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(«Operístico».)* ... de la mierda, de la mierda, de la mierda.

DAMA.– ... se desgranaban las villas de Noveport, de Clairfontaine, de Martinville le Sec, tierras todas vasallas de los Guermantes, perfumadas de auvepines...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(«Lírico.»)* ... de la mierda, de la mierda, de la mierda...

DAMA.– ¡Es inútil, momó! ¡No te escuchaba! ¡No te escucho! ¡No te escucharé!... Una campana de mágico cristal me rodeaba y se estrellaban contra ella tus palabras enemigas, tus palabras corrosivas...

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Las palabras del arroyo! ¡Las palabras de la plebe! ¡Las palabras del populacho! ¡Las palabras de las turbas...! ¡Las palabras de los perros tiñosos antes de ser transmutados a la sublime condición de poetas lamerones...! *(Un gran silencio.* ARTISTA ADOLESCENTE *hunde con rabia los hocicos en el regazo de* DAMA. *Ésta termina por hablar con voz ronca.)*

DAMA.– Y érase una vez un perrito tan regalado por su amita que se sabía en la cúspide del privilegio. Y, para tranquilizar su podrida conciencia, quería hacer creer a todas las criadas del imperio y, sobre todo, quería hacerse creer a sí mismo que odiaba a su amita y que, algún día, su lengua, cargada de veneno, vendría a picar en el centro vital de su amita. Pero el perrito de la alcoba, en el fondo ignorado de su corazón, podrido por el privilegio y por el regalo, amaba a su amita y, sobre todo, amaba su privilegio y su regalo... *(Con un gran grito coge la cabeza de* ARTISTA ADOLESCENTE *entre la manos.)* ¡Porque tú me amabas, momó, me amabas...! ¡Tú también me amas! ¡Sigue, mi amor, sigue...! *(Voz desfalleciente.)* ¡Mi artista! ¡Mi perrito resplandeciente! ¡Mi marranito...! *(Con una fulguración final.)* ¡Más, más...! ¡Toda, toda...! *(Canalla hasta el límite.)* ¡No te queda más saliva en esa lengua, hijo de puta! *(Se queda inmóvil y en silencio. Su rostro es una mezcla de éxtasis y de podredumbre.* ARTISTA ADOLESCENTE *se levanta muy lentamente. Cuando los dos rostros quedan enfrentados* ARTISTA ADOLESCENTE *escupe el rostro de* DAMA.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Cerdo!

DAMA.– *(Con un hilillo de voz.)* ¡Ingrato, ingrato, ingrato...! ¡A Zaragoza, a Zaragoza...! *(Se desmaya intentando apoyarse en* ARTISTA ADOLESCENTE. *Éste le deja caer. De un gran salto, se dirige a la fila de fantoches y con un cuchillo de cocina corta la cuerda y hace que aquéllos se derrumben entre un ruido de palitroques desarticulados y de mascarillas desparramadas. Blandiendo el cuchillo en alto corre hacia el cuchitril de* FRANCISCA.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Arriba, cucaracheja! ¡La hija de todas las perras ya reventó por fin! *(Da una patada a los fantoches derruidos.)* ¡Y a todos los fantoches construidos a su imagen y semejanza un simple cu-

chillo bastó para dejarlos en cagaditas de trapo! ¡Sí, bichirrinín: hay un tiempo de lamidas y otro de cuchillos! ¡Saca tú ahora el que tendrás oculto en tu caja secreta y hazlo brillar, definitivo, a la luz que chorrea la mañana...! ¡Abre, bichirrinín! ¡Libertad y vino sean con nosotros! ¡Abre!

FRANCISCA.– *(Se levanta de su lavadero. Se seca las manos en el delantal.)* ¡Ay, Dios mío, y cuánta prisa tienen siempre esa gente de arriba! ¡Ya voy, señorito, ya voy...! Pero tenga cuidado, que todavía no he terminado con mi sangre... *(Saca el bidé; va a sentarse en él. Entra* ARTISTA ADOLESCENTE *con ímpetu y da una patada al bidé. Zarandea a* FRANCISCA.*)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿De qué hablas? Ya puedes abandonar tu infierno. Se acabaron los cacharros desportillados. Se acabaron las sombras y la tiña. ¡Arriba, gatito nuevo! ¡Al sol, al sol...!

FRANCISCA.– *(Mientras es agitada.)* Entonces, ¿llegó ya el momento de lucir el regalo de la señora?

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¿A qué regalo te refieres?

FRANCISCA.– *(Saca de su «caja de los tesoros» la pamela y las muselinas. Va a ponérselas.)* A éste, señorito... *(*ARTISTA ADOLESCENTE *le arranca las prendas con rabia, las tira al suelo, se arrodilla junto a ellas y comienza a golpearlas con los puños.)* ¡Trapos en vez de cuchillos» ¡Revolución de mierda! ¡Plebe de mierda! ¡Populacho de mierda! ¡Imitadores de mierda! ¡Mierda de mierda sin sus dioses de mierda! *(En este momento* DAMA *rebulle en el sitio donde quedó derribada. Voz profundamente quejumbrosa.)*

DAMA.– ¡Momó...!

FRANCISCA.– Me parece que os llama vuestra mamá, señorito... *(*ARTISTA ADOLESCENTE *queda abatido en el suelo, sin moverse.* FRANCISCA *guarda las vestimentas de nuevo en la caja. La rodea con su cordón, con parsimonia y se pone de nuevo a lavar sin hacer más caso de* ARTISTA ADOLESCENTE. *Canta.)*

Las damas del balneario
a tomar sus aguas van,
con sus ropitas tan limpias
que yo tuve que lavar.
Restriega que te restriega,

lava que te lavarás,
las damas se purifican
y a mí me lo deberán...

DAMA.– *(Más fuerte.)* ¡Momó!

FRANCISCA.– Vuestra mamá, señorito. *(Sigue* ARTISTA ADOLESCENTE *abatido, la frente contra el suelo. Se acerca* BENITO *a* DAMA.*)*

BENITO.– El joven señor se trasladó un momento a las cocinas.

DAMA.– ¿Eres tú, Benito?

BENITO.– El mismo, señora. Y que se siente altamente honrado con que la señora recuerde su nombre de pila.

DAMA.– ¿De modo que nos abandonó ese cuervecito?

BENITO.– El joven señor parece tener asidua afición a los descendimientos.

DAMA.– ¡Y tú, mi buen Benito!

BENITO.– Yo soy más constante en permanecer junto a la señora.

DAMA.– Tuve una horrible pesadilla, mi fiel Benito.

BENITO.– Ya sé; la señora soñó que despertaba. Tendió sus brazos hacia el otro lado del lecho y lo encontró vacío. El ingrato había partido en medio de la noche y la señora permaneció temblando hasta el amanecer, atenazada por la pena y por la nada...

DAMA.– *(Quejumbrosa.)* Sí; el ingrato había partido... *(Se incorpora, rabiosa.)* ¡A revolcarse con esas zurrupias de los sótanos! ¡Aunque bien que creo que no les dará demasiado gusto con sus lirismos!

BENITO.– ¿Quién sabe? A lo mejor la poesía también es del agrado de esos entes sencillos...

DAMA.– ¡Lo único que les gusta a esas hijas de los fogones es otra clase de animaciones, más tiesas y duras! De las que nuestro principito adolescente no anda, por cierto, muy sobrado...

BENITO.– El dolor del abandono hace hablar así a la señora; pero ya verá cómo el joven señor ha de volver, arrepentido, a los brazos de la señora. Siempre ha sucedido.

DAMA.– *(De nuevo quejumbrosa.)* Y, entretanto, ¿qué haré?

BENITO.– Madam puede tener una pesadilla un poquitín más larga... *(Coge una de las muselinas de* DAMA *y se la enrosca al cuello con «delicadeza». Luego, de repente, aprieta.)*

DAMA.– ¿Qué haces, Benito?

BENITO.– *(Dictatorial.)* Lo que ha de hacerse con aquellos que intentan librarse del pudridero con imaginería y con teatro. En lugar de emplear la tradicional disciplina. *(La ahoga sádica y parsimoniosamente. Luego se quita la casaca de mayordomo y la tira con desprecio al suelo. Abre las piernas en actitud de jactanciosa marcialidad. Llama con voz meliflua que contrasta con tal actitud.)* Momó...

FRANCISCA.– Creo que os llama de nuevo, señorito.

BENITO.– *(Con voz mucho más ruda.)* ¡Señor Marcelo Rainer María!

FRANCISCA.– Y esta vez no parece que sea vuestra mamá...

*(*ARTISTA ADOLESCENTE *se levanta del sitio en que, durante toda la escena anterior, ha permanecido postrado y se acerca a aquel donde* BENITO *ha dejado el «cadáver» de* DAMA. *Le quita un zapato y le besa el pie desnudo.)*

ARTISTA ADOLESCENTE.– ¡Qué fríos se te van quedando los bajos de la cortina, madrecita! ¡Es inexorable: telón bajado, comiquejo helado...! *(Arrastra, tirando del pie desnudo a* DAMA.*)* ¡Perdón, madrecita, por arrastrar así, hasta el desolladero, tus amados despojos! Se nos llamó para recamar tu escenario, y ahora se nos requiere para desmantelarlo. Hay que dejar libre el espacio escénico para los fantoches del nuevo espectáculo. Tal es la rueda que rige los fúnebres teatros del poder... *(Deja en un rincón oscuro el montón de* DAMA. *Se acerca a* BENITO.*)* ¿No es cierto, madrecita? *(*BENITO *le coge de un brazo y se lo retuerce hasta que* ARTISTA ADOLESCENTE *cae al suelo, doblegado.)*

BENITO.– ¡No se te permitirán más insolencias! ¡Se acabó la comedia de la comedia! ¡De ahora en adelante te comportarás con la corrección y el respeto que son exigibles a todos y a cada uno de los servidores del establecimiento. Por desgracia, la dirección no puede prescindir de los que hicieron de su intelecto oficio y dedicación. Pero ello no entrañará que les asista privilegio alguno dentro del nuevo balneario...

ARTISTA ADOLESCENTE.– *(Desde el suelo.)* Sí, excelencia... *(Queda postrado en el suelo.* BENITO *se acerca a* DAMA *y le quita su pamela y parte de sus muselinas. Se las pone.)*

BENITO.– *(Voz de nuevo meliflua.)* Momó...

*(*Francisca *corre a esconderse en lo más profundo de sus «dependencias».* Benito *la busca mientras se quita el cinturón que sujeta sus pantalones.)* Momó, monito, majo, ¿no tienes ganas de escupir otra vez el rostro de tu amita?

*(*Francisca *desata febrilmente su caja. Tira con rabia al suelo la pamela y las muselinas. Busca, primero en el fondo de la caja y luego entre las ropas «regalo» de* dama *algo que no encuentra.* Benito *llega a su lado.)* ¿Qué buscas, bichirrinín? ¿Acaso has perdido el célebre cuchillito definitivo? *(Hace chascar el cinto.)* ¡Lástima, momó...! Pero no te apures. Tal vez en la próxima representación tengas más suerte...

MEDEA ES UN BUEN CHICO

Historias de infidelidades: representación, poder y erotismo

Óscar Cornago
Instituto de la Lengua Española-CSIC (Madrid)

Medea es un buen chico se construye sobre una sucesión de transgresiones desplegadas a modo de representación; en primer lugar, ya desde el mismo título, se apunta la tergiversación del mito griego: Medea queda convertida en un hombre. El mito es la palabra heredada, el relato fijo al que se acude para explicar el presente; modificarlo supone una actitud de enfrentamiento contra el poder (de la cultura) que llega del pasado. Es fácil observar que el tema del poder se encuentra en el centro del teatro de Riaza; tanto la trama como el plano simbólico o la disposición espacial giran en torno a este tema, como a menudo ha apuntado la crítica. Sin embargo, en su teatro la reflexión sobre el poder arranca desde más abajo, desde el propio hecho de la representación. El juego de la representación tiene mucho que ver con un mecanismo de ordenación, jerarquización y poder, pero también de erotismo. A diferencia de la lectura, que implica un proceso más abstracto e intelectual, el teatro despliega un poderoso componente erótico que puede y debe ejercer un atractivo en quien lo mira; por eso el teatro no sólo se oye, sino que se ve y se siente con todo el cuerpo, y por eso también a lo largo de los siglos numerosas formas de teatro han sido consideradas licenciosas, justamente por su componente físico y *convivial* (Dubatti 2003), por la necesidad de juntar a unas personas en un mismo espacio para hacer *algo,* unos para mirar y otros para mostrar(se). Asimismo, también desde el título esta obra resalta un componente erótico a través de ese juego de cruce de géneros.

En lo que tiene de inmediata presencia física, potenciada a través del erotismo, se apoya una de las armas por excelencia de oposición y crítica que puede llegar a desplegar el teatro, y de ello hace buen uso Luis Riaza. La

escena es un espacio claramente delimitado, donde se mueven unos cuerpos frente a unas personas que miran; convertir este planteamiento en un campo de tensiones físicas, emocionales e intelectuales, es el reto que plantea la producción dramática de este autor, que conoce en los años setenta su época de madurez. La génesis de su poética y los conflictos tanto formales como temáticos con los que nos enfrenta emanan directamente de este período de radicalismos políticos y estéticos, en el que la sociedad capitalista y el libre mercado mostró su rostro definitivo, con el que iba a brillar en décadas futuras; entonces más que nunca se revela el juego social y económico como una estructura de poder y jerarquías, cuyos elementos podían llegar a ser intercambiables; también entonces, o mejor dicho, unos años antes se hace más visible el placer como un principio de transgresión social. A comienzos de esa década escribe Barthes (1973) aquel ensayo tan citado posteriormente, *El placer del texto;* en él reivindica la condición material, casi física y performativa, para una escritura que ya no quería ser solamente texto fijo e inmóvil, sino también pasión y gozo, ruptura puesta en acto de los límites institucionales y el orden consensuado sobre el que se apoya cualquier forma de poder. Con más legitimidad podríamos hablar del *placer de la representación,* el placer de algo que se está haciendo al mismo tiempo que se muestra, que se comunica a un público vivo, presente ahí mismo, y que no existe sino como proceso de construcción, como quería Barthes la escritura, escritura en este caso del propio cuerpo, expuesto y en constante transformación; ahí hemos de buscar también su capacidad última de oposición a todo ejercicio de poder, en ese *estar-representándose,* en un movimiento continuado que pasa de una a otra escena, que demuele y (con)funde identidades para volver a levantarlas, que atraviesa normas y convenciones para fijar otras que también van a dejar de ser, efímeras como todo lo escénico. Se trata ciertamente de una visión del mundo y el arte marcada por ese *barroquismo* compartido por algunos de los autores más destacados del teatro español y, en términos más generales, de la modernidad artística y literaria del siglo XX.

La representación, el poder y el erotismo son tres elementos que tienen algo en común; cada una de estas instancias reenvía a la otra: el poder mira a la representación como un medio necesario para imponerse, mientras que la representación busca realizarse a través de la seducción de quien la mira, para *a-poderarse* así de su voluntad. El teatro de Riaza crece desde esta triple confluencia, aunque puestas en escena de tal modo que cada una desvela

los secretos de la otra, el vacío final sobre el que se construye; en esto radica su fuerza teatral. Al mismo tiempo estos campos precisan de ciertas fidelidades tanto como temen su contrario, la traición, porque saben que ésta acabaría con la pervivencia del mecanismo, sacrificándolo a un único instante de infidelidad, que lo potenciaría sin embargo al extremo: la representación, el poder y el erotismo brillando al máximo en un acto de traición, antes de disolverse en la fugacidad del tiempo, tras el clímax (escénico) al que se ha sacrificado todo. Por ello las representaciones siempre han exigido algún tipo de fidelidad, ya sea al primer actor, al autor, al texto o al director, y en última instancia a sí misma, a la propia representación como algo que hay que llevar adelante, de manera unitaria o lógica; por su parte, el poder exige fidelidad al que manda y ordena (la representación); y el erotismo, en cierto modo, apunta a una suerte de fidelidad por parte del *otro*. Ahora bien, tanto la representación como el poder y el erotismo saben que la ruptura de esta fidelidad sacrificaría efectivamente la supervivencia de la estructura, pero reconocen en ese acto de infidelidad su potenciación última en lo efímero de un instante. La fidelidad es consustancial a la jerarquización sobre la que se construyen estos tres campos; la traición, por el contrario, es la posibilidad de poner de manifiesto la falsedad que sostiene estas estructuras, la amenaza de hacerlo todo visible como artificios hueros, como mecanismos construidos sobre un vacío de elementos intercambiables, como explica Baudrillard refiriéndose a cualquier acto de seducción, tanto erótica como social; el propio capitalismo como un brillante espectáculo de luces de neón construido a partir de un límite más allá del cual sólo queda el vacío, que nos atrae más cuanto menos lo conocemos. Entre una y otra fuerza, entre la necesidad institucional de fidelidad y su posible ruptura se crea un campo de tensiones que hace que las estructuras sociales y artísticas se mantengan en movimiento, en constante evolución tratando de perseguir el equilibrio, modificándose al tiempo que se representan. Por esa necesidad de renovación y supervivencia, el teatro moderno, por ejemplo, se rebeló contra la dictadura de autores y luego también de directores; el poder es atacado desde la insumisión, que a su vez dará lugar a un nuevo poder; y el erotismo termina exigiendo infidelidad a la pareja o a las convenciones morales, en suma, la superación de los límites para seguir funcionando, rupturas que posteriormente marcarán nuevas fronteras.

El mito de Medea es también una historia de infidelidades: Medea abandona sus oscuros orígenes, sus tierras remotas y gentes primitivas, para seguir a Jasón, que a su vez termina desertando de ese mundo de oscuridades, placeres prohibidos y poderes mágicos, para alinearse en las filas del poder oficial, al casarse con la hija de un Rey. La obra de Riaza retoma este juego de infidelidades desde dos personajes, Medea y su Nodriza, encarnadas por dos actores que representan a éstos y al resto de los personajes en un continuo pasar de unas a otras identidades, de unas a otras escenas. Este estado escénico de fluidez describe una misma historia abierta en un ilimitado abanico de posibilidades, de «anoserqués» que multiplican las posibles historias de infidelidades, hasta terminar haciendo visible a cada uno de los personajes como imágenes especulares, figuras intercambiables de un mismo juego (de la representación y del poder), variaciones de un mismo *yo* multiplicado por la fuerza del deseo y la imaginación. Finalmente, en el centro de la representación, Medea y su Nodriza son presentados también como imágenes especulares la una de la otra: la Nodriza como la *otra* de Medea, así como sus respectivos espacios: la Estancia de la Señora queda copiada, como si de un doble se tratara, en los espacios del Servicio, que son también el camarín de los teatros y las máscaras, los sótanos secretos, como se dice en la obra, de todo el edificio de la representación. Este juego de encadenamientos ilusorios se proyecta más allá del ámbito cerrado de la obra: Medea se revela también como el *otro* del Autor, que trata de guiar los hilos de la representación. Este juego de tergiversaciones termina ofreciéndose al espectador como una imagen de su propio mundo (de representaciones y poderes) también ilusorio, una invitación a ser él también el *otro* de sí mismo, ficción y realidad al mismo tiempo. Su realidad social y sexual queda en todo caso e inevitablemente reflejada en la obra como representación y juego, verdad y mentira a la vez.

La posibilidad de la traición se manifiesta como una amenaza constante en la obra: la traición al texto escrito, a los «sacrosantos textos», potestad de esa doble instancia Medea-Autor(idad), que deben ser cuidadosamente representados, la traición por tanto a la propia representación, que se trata de llevar adelante a toda costa, y la traición finalmente al contenido del mito, porque, al cabo de todo, además *Medea es un buen chico*. En lo más hondo de esa «larga noche de Medea», que es la noche de las representaciones y el deseo; en el corazón de la realidad última de Medea, se instala, de esta suerte, la posibilidad del engaño, de la traición como subversión de lo que *debería*

ser. Por ello, cuando la Nodriza es acusada por Medea de equivocarse, ella le replica: «Es posible... También me pagan por equivocarme».

La obra se construye a partir de la inminencia de algo que está a punto de ocurrir y se aproxima cada vez más: la llegada del Señor, de la Amante o de su padre, el Rey, la culminación del acto (sexual) o de la venganza, el momento del crimen, la transgresión última y el fin del rito (de la representación), anticipada por la Nodriza, que amenaza con abandonar el juego porque su jornada de trabajo ha terminado. Son tiempos de espera, de cuidadosa preparación (escénica) para el momento final, en los que la Nodriza disfraza a la Señora, la maquilla y la viste con cada una de las prendas, que deben ejercer un medido efecto en el Señor o en su Amante, en última instancia, en el espectador. La mayor parte de la obra crece desde estos tiempos intermedios, procesuales, donde todo se está construyendo a la vista del público; por ello, se potencia la teatralidad, pero también el deseo, introducido de forma subrepticia para desbaratarlo todo en cualquier momento; por eso Medea debe estar alerta, frenando las desviaciones de la Nodriza, para que la representación siga hacia delante de modo correcto: «¡Aparta tus hocicos de mí! ¡Me llenas de ambigüedades!». Pero el espacio crece de manera fatal como escenario de ambigüedades, traiciones y deseos que amenazan el sentido de la representación. Es este tiempo de dilaciones de lo esperado, sobre el que se dibuja la posibilidad del sexo nefando y la traición, incluso a la propia representación, el que potencia la imaginación erótica y el deseo físico, alentado ante la inminencia de ese *algo* cuya potencia está ligada más a lo ilusorio, a lo falso y el simulacro, que a lo real, puesto que esto último terminaría de poner de manifiesto la imposibilidad de la representación central, de la ansiada llegada de Jasón. En torno a él gira la representación; es lo que tendría que dar sentido a todo lo que se está escenificando; pero Medea termina confesando mientras golpea desconsolada con ambos puños la espalda de la Nodriza, desvelada ya como «cómica asquerosa», en la escena final: «Si al menos existieras tú, Jasón...». Sobre la constatación del vacío adquiere el juego de la representación todo su brillo como mecanismo de poder y seducción girando sobre la nada, movido únicamente por la potencia de lo falso, cargada, eso sí, de deseo, de un deseo que implica también una fuerza de liberación sobre convenciones, jerarquías y normas.

Si pasamos ahora a considerar la obra desde el imaginario escénico del que nace y en el que finalmente, como todo texto dramático, desea diluirse,

habremos de considerar nuevamente esa potente dimensión física y performativa sobre la que se construye. Transformar las potencialidades dramáticas de este texto, sus líneas de deseo y ruptura, de fuerza crítica y estética, en términos escénicos obligaría –al menos ésta sería una de las opciones para su levantamiento en forma de espectáculo– a construir (y no *re*-construir) un universo esencialmente físico, un espacio cerrado, aspecto en el que insiste la obra, atravesado por deseos eróticos que han de adquirir la suficiente fuerza para convertir este ejercicio de creación en un espacio de gozo (ahora no ya de la escritura, como quería Barthes, sino de la representación como actuación antes que interpretación), y así proyectar su fuerza crítica a un plano social y político más amplio, sin por ello traicionar su fundamental esencia física y estética. En 1984 el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas encargó a Luis Vera, el director que posiblemente se haya ocupado más de la obra de Riaza, el montaje de *Medea es un buen chico,* que fue estrenada en una recién inaugurada Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes, interpretada por Jorge de Juan y Walter Vidarte. Por problemas coyunturales el tiempo de ensayos fue reducido y los resultados no alcanzaron los objetivos esperables. Crear físicamente un mundo para esta obra, hacerlo creíble desde la inmediatez de unos cuerpos y un espacio, como para toda obra construida desde una complejidad de líneas de deseo y actuación, es un reto al que invita el propio texto, pero que presenta sin duda una alta dificultad.

La obra del director argentino Ricardo Bartís ofrece interesantes similitudes con ciertas líneas dramatúrgicas características del teatro español, atravesadas por ese expresionismo barroco que a veces se ha podido calificar de esperpéntico de manera un tanto reductora, y dentro del cual podemos situar la obra de Riaza. Bartís ha llevado a la escena los mundos dramáticos y literarios de autores clásicos de la cultura argentina y universal, como Shakespeare y Beckett, Roberto Arlt o Florencio Sánchez, dramaturgo argentino contemporáneo de Valle-Inclán, así como mitos clásicos, como el de Don Juan, recreado en *Donde más duele* a partir de fragmentos de algunas de sus muchas versiones, una obra con la que podríamos comparar algunos trabajos de Riaza (Cornago 2005a). El reto es siempre el mismo: transformar un mundo literario en una verdad escénica, es decir, física y espacial, que adquiera la suficiente verosimilitud como para llegar a cuestionar las verdades subjetivas y políticas desde la que debe nacer toda representación que se

arrogue algún tipo de actualidad frente a un espectador de hoy. El texto de Riaza nos habla de este mismo conflicto: el relato de Medea queda convertido en un mito del que se extraen fragmentos, personajes y acciones que se tratan de levantar nuevamente, de darles vida, de hacer de nuevo realidad; sin embargo, todo queda inevitablemente reducido a un juego (escénico), a puro teatro, representaciones, gestualidad, entonaciones impostadas, máscaras, dibujos, muñecos... –«Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo...»–, cuya única verdad es el cuerpo de esos dos actores tratando desesperadamente de proyectarse más allá de ellos mismos; son las potencias de lo falso desvelando otra realidad anterior, la realidad del propio juego (de la vida) como forma de resistencia contra cualquier tipo de poder que trata de fijarla inmóvil en una trama que ha de repetirse de forma fatal (Cornago 2005b). Por eso Medea decide enfrentar a su rival, la amante que terminará arrebatándole a Jasón, con su propio cuerpo desnudo –«¡Que conozca la carne que la ha de vencer!»–, aunque entonces es la Nodriza la que teme por la pervivencia de todo el juego al descubrir ésta directamente el secreto último (sexual) que esconde el mito (de la representación), la verdad oscura que rodea el pasado innombrable de Jasón: «¡Tapaos, señora! ¡Descubrís a la intrusa la otra cara de nuestro secreto!».

La verdad de todo esto no radica ya en el mito, con todo lo que éste nos dice acerca del mundo actual, del deseo y el poder, de la traición y los orígenes, sino que se da un paso atrás; todo queda iluminado desde los bastidores. Por eso su ser último descansa ahora no en la representación como resultado, sino en el acto, convertido en deseo (de representación), en los intentos por levantar unas y otras escenas, por encarnar unos y otros personajes, en la posibilidad liberadora de la transformación y la ilusión engañosa del juego; posibilidad y deseo, ilusión y engaño es la única verdad a la que apunta la obra, porque –no lo olvidemos– al final sólo quedan dos hombres, exhaustos de tanta representaciones, y la pregunta última que plantea todo el teatro moderno acerca de quiénes son finalmente esos actores y desde dónde representan. Como afirma Bartís (2003: 14), un mito, como toda representación, es una historia que se repite; y hubo un tiempo en el que el teatro tuvo la obligación de narrar estas historias, estaba sujeto al poder de los relatos, mientras que ahora hace visible el mito como una repetición más, imposible por ilusoria, ecos que llegan del pasado: «Pedazos, deshechos, conversaciones fugaces e intensas que no han tenido lugar, encuentros pasionales que no

han tenido lugar. El teatro, escapando de su atrás, de su obligación de narrar, de dar cuenta de un orden; intentando crear el "instante", el instante teatral». Desde su verdad de actores de hoy, que se hacen presentes en ese instante fugaz de la representación, cargados con una memoria y un pasado social y personal, político e histórico comparable al del espectador, todo ello termina proyectándose hacia esa otra realidad exterior, sólo aparentemente menos estética y física. El hecho vivo de la actuación es el que debe terminar de hacer realidad estas palabras, abriendo una fractura entre eso que está pasando en escena, conflictos de deseos y energías, sudor, músculos y lágrimas, y el relato que trata de poner en pie; cuestionando desde ese lugar profundo de la actuación física la realidad de nuestras identidades y de la propia sociedad como espacio igualmente de simulacros y representaciones, de deseo y poder, porque:

Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia. Los desintegra, los pulveriza. Obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en que estamos ahora es también una ficción. La actuación hace vivir estas percepciones con gran intensidad (Bartís 2003: 33)

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte,* París, Seuil.

BARTÍS, Ricardo (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos,* Buenos Aires, Atuel.

BAUDRILLARD, Jean (1983), *Las estrategias fatales,* Barcelona, Anagrama, 1984.

— (1998), *La ilusión y la desilusión estéticas,* Caracas, Monte Ávila.

CORNAGO, Óscar (2005a), «Teatralidades barrocas en España y Argentina (en torno a Ricardo Bartís)», en *Teatro XXI. Revista del GETEA* (Universidad de Buenos Aires), 21 (primavera), pp. 18-24.

— (2005b), *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión,* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

DUBATTI, Jorge (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado,* Buenos Aires, Atuel.

MEDEA ES UN BUEN CHICO

Personajes

MEDEA

NODRIZA

PORTAL POEMÁTICO PARA PENETAR EN LAS PERRERAS DE LA PRIMERA PROTAGONISTA, LA PROTERVA Y PERVERSA PEDEA

Todo es sustitución:
el signo remeda la realidad,
el personaje, la persona
y el teatro, la vida.

Él y él, unidos
por el amor nefando
precisan que, por medio
de un cambalache escénico,
el cual, por dentro
y, a la vez, por fuera,
tras de trasmutarse,
al tiempo, en los cómicos,
los domadores de escena
y el respetable público,
se ven y son vistos
como los amantes bienvistos
de dios, de sus iglesias
y de sus respetable fieles.

Una noche representan
que son Armando Duval
y la Puta de las Camelias,
otras, Abelardo y Eloisa,
siempre él y ella.

Pero una noche
entre las muchas noches,
simulan ser Medea y Jasón,
el culmen del amor-odio
más o menos hetero.

Fingen ser *Madame Medea*
que, vilmente engañada
por *Monsieur Jason,*
mata a los hijos que Medea
hubiera de Jasón.

Pero todo es sustitución
y, como la pareja de maricas
no puede tener niños,
los niños son sustituidos
por perros de peluche
y de figuración.

Hasta que una noche,
entre las muchas noches,
una Autor(idad) asesinanta,
infiltrada en el meollo
de la represetación,
invierte el simulacro
y aquella Noche Suprema,
se matan dos perros-perros,
entre los ladridos escandalizados
de los perros de la perrera
del *parterre*.

Aquella Noche Verdadera
la Sangre-Sangre
y la Muerte-Muerte
terminan con el truco teatrero
de la representación.

PRIMERA PARTE

MEDEA, *sentada en la mecedora, mece entre sus brazos un perrito minúsculo, lo más parecido posible a uno real. Canta.*

MEDEA.– Cierra los ojos,
no tengas miedo,
el monstruo del afuera
ya se ha marchado.

Mientras duermas
no entrará el monstruo,
el hombre del talego
quedará, con tu sueño,
del otro lado.

El malvado Camuñas,
el hombre del sacote,
el coco que se lleva
a los niños
buscadores de setas
y mundos malos.

El hombre del zurrón,
el hombre del morral,
el ladrón de los niños

que se escapan de casa
tocando el banjo.

Cierra los ojos,
no tengas miedo,
el monstruo del afuera
ya se ha marchado...

(Siempre meciendo al perrito se acerca al gramófono y pone un disco con la música que cantaba, que se oye durante la escena siguiente. Luego llama con voz meliflua.)

¡Nodriza...! *(Ésta coge un cacillo y orina en él.* MEDEA *llama más fuerte.)* ¡Nodriza!

NODRIZA.– Ya oigo, ya... Pero te esperarás a que prepare la pitanza de tus bichos...

MEDEA.– Nodriza. ¿Me oyes? *(Más fuerte, para que la oiga* MEDEA.*)* Oigo a la señora.

MEDEA.– Dime una cosa, ama.

NODRIZA.– ¿Qué cosa, señora?

MEDEA.– ¿Cuántos años llevas de servicio conmigo?

NODRIZA.– En esta casa he dado de mi leche a cuatrocientas Medeas, por lo menos. A la propia señora se puede decir que yo la eché al mundo...

(Coge el cacillo con el orín y lo pone sobre la cocina de hierro. Agita un soplillo delante de la misma.)

MEDEA.– Y durante tanto tiempo siempre tuviste un fuego al que sentarse y una corteza de pan que llevarte a la boca. ¿No es así?

NODRIZA.– Eso se escribe.

MEDEA.– *(Extremadamente dulce.)* La intemperie, a tus años, se soporta mal. ¿No te parece, nodriza?

NODRIZA.– Igual de mal que la falta de mendrugo...

MEDEA.– *(Más dulce aún.)* Sube entonces...

NODRIZA.– *(Echa el contenido del cacillo en una botella blanca y sube con ella a la estancia.)* ¿Para qué se requiere mi presencia en la estancia de la señora?

MEDEA.– ¿Sabes qué hora es?

NODRIZA.– *(Se acerca al reloj y pinta las manecillas señalando las nueve.)* Sí. La de empezar el servicio de noche.

MEDEA.– ¿Y qué hacías ahí abajo, enredando con tus secretos de cocina, si puede saberse?

NODRIZA.– Preparaba el biberón del hijo de la señora.

MEDEA.– ¡Pobre niño...! Con el tiempo que has tardado se ha dormido sin su leche...

NODRIZA.– ¡Lástima...! ¡Lo había preparado con tantísimo esmero!

(Vacía el contenido de la botella en el bidé.)

MEDEA.– Puedes llevarlo a su cunita...

NODRIZA.– ¿Se le cantó al niño lo del hombre del saco y lo de las setas de la realidad?

MEDEA.– Lo mismo que tú, nodriza, me cantabas a mí.

NODRIZA.– Pero tú, alondrita, antes de cerrar los ojos, me sacabas de los tuétanos tus buenos buches de leche...

MEDEA.– Se te pagaba por ello. ¿No es cierto, nodriza?

NODRIZA.– Cierto es... Y ahora se me paga para colocar en sus plumas a las creaciones de la señora... *(Coge al perro de los brazos de* MEDEA.*)* Deme la señora al bichirrinín...

MEDEA.– Aguarda un instante, nodriza...

NODRIZA.– ¿Cuál es el nuevo empeño de la señora?

MEDEA.– Que me aclares una incertidumbre.

NODRIZA.– ¿De qué se trata, señora?

MEDEA.– Del niño: ¿a quién te parece que ha salido, a su padre o a mí?

NODRIZA.– De la señora sacó el espíritu desparramado. Nada encuentro del señor en la criaturita.

MEDEA.– ¡Tu resentimiento te nubla los malditos ojos!

NODRIZA.– Si la señora quiere que le confirme la paternidad del señor, sólo tiene que fijar las respuestas de su humilde sierva...

MEDEA.– Anda, acuéstalo...

NODRIZA.– Cúmplase las apetencias de la señora. *(Se dirige a la cuna con el perrito.)*

MEDEA.– ¡Espera...!

NODRIZA.– *(Se detiene.)* ¿A qué esta vez?

MEDEA.– *(Después de un tiempo en que parece escuchar atentamente.)* ¿No has oído que llaman?

NODRIZA.– Todavía no... Antes de que llegue el señor falta dormir al mayorcito y el baño nocturno de la señora.

MEDEA.– ¡Ingrata...! ¡Me haría tanta ilusión que hoy el señor me diera una sorpresa...!

NODRIZA.– La señora debiera consignarlo con la debida antelación en los textos...

MEDEA.– ¡Siempre me tienes cogida por los sacrosantos textos!

NODRIZA.– El autor es el autor, señora... *(Acuesta al perrito en la cuna y saca otro, de mayor tamaño, de debajo de la cama.)* Tened, por el momento, a vuestro primogénito. Entreteneos con él y que las musas se os descubran por las partes más propicias... *(Baja a sus «dominios». Vacía una botella de leche en el cacillo y coloca éste sobre la cocina. Saca luego un perro del arcón y lo coloca sobre la mesa.)* ¡Para ti será la leche verdadera...! ¡Para ti, la única criatura que él puso, a través de mi vientre, en este mundo!

(Echa la leche del cacillo en un biberón. MEDEA, *entretanto, habrá vestido al perro «primogénito» con un vestido de «dormir». Lo peina y cepilla. Luego le acuesta y enciende la luz de la mesilla.)*

MEDEA.– ¡Está bien...! La mamá te dejará la luz encendida hasta que te quedes dormidito... Pero tienes que prometer a la mamá que no la llamarás para que te dé el último besito de la noche... Si te oye el papá, se va a enfadar muchísimo, muchísimo... *(Imita una profunda voz masculina.)* ¿Pero esto qué va a ser...? ¿Otra vez este crío sin quererse dormir? ¡Tú continúa dando mimos al señorito y verás cómo llegamos tarde a la recepción de la embajada! Y esos peruanos ya sabes lo estrictos que son con la puntualidad! *(Vuelve a su voz habitual.)* Así que éste será el ultimín, de verdad, de verdad...

(Da un beso en el hocico al perro acostado y se aleja de la cama. NODRIZA *da el biberón a su perro.)*

NODRIZA.– ¡Los mismos ojos verdes de tu padre...! *(Lo examina entre las patas.)* ¡Y sus mismas bolas duras entre las patonas! ¡Serás un marinero de barbas pinchudas, como él! Tú, mi niño, sí que has salido suyo, y no ésos de arriba, habidos todos y cada uno en exposiciones caninas...

*(*MEDEA *se acerca de nuevo al lecho.)*

MEDEA.– De modo y manera que sigues despierto, ¿eh, bichirrinín? Me parece que no será solamente el papá el que terminará por enfadarse... Sí, ya sé que no has llamado para pedirme el último besito, ya sé..., pero tampoco te has dormido, como es debido, y la mamá, muy a su pesar, tendrá que darte unos azotitos... *(Amenaza cariñosamente con la mano al perro.)* Bueno, bueno..., ¿a qué vienen, ahora, esos lagrimones tan tontos? La mamá no quiere que te quedes ahí, mirando a lo oscuro y pensando que la mamá no quiere a su bichirrinín y que se va con el papá a los hipódromos y a los conciertos, dejándole solito... *(Saca un pañuelo, también de mucho encaje, y «enjuga» los ojos del perro.)* ¡Hagamos un trato el bichirrinín y la mamá!

NODRIZA.– *(Canta y mece a su perro.)*

Cierra los ojos,
no tengas miedo,
el monstruo del afuera
ya se ha marchado...

Mientras duermas
no entrará el monstruo,
el hombre del talego
quedará, con tu sueño,
del otro lado...

(Sigue tarareando.)

MEDEA.– El niño promete a la mamá que se duerme enseguidita y la mamá promete a su niño que, cuando regrese de la fiesta, se acuesta con él toda, toda la noche... y al papá le hacemos que duerma en el cuarto de arriba, tan grandote y tan frío... *(Alza, expectante, la cabeza como alertada por algún ruido. Tapa precipitadamente al perro, cabeza y todo.)* ¡Nodriza!

NODRIZA.– A dormir, ahora, en el rinconcito caliente de la mamá de verdad. *(Da un beso en el hocico al perro.)* ¡Claro que sí, bichirrinín...! Mamá te dará el último besito antes de que te duermas...!

(Guarda al perro en el arcón.)

MEDEA.– ¡Nodriza! ¿Otra vez te haces la maldita sorda? *(*NODRIZA *pone una olla, con agua, sobre la cocina.)* ¡La muy maldita siempre tiene la palabra maldita en la maldita boca! *(Mete una mascarilla en el fogón.)* ¡Así ardieras tú como arden tus antagonistas de ayer!

MEDEA.– ¡Nodriza!

NODRIZA.– *(Sube a la estancia.)* ¿Señorita...?

MEDEA.– ¿Qué hacías, ahora, en tus mugrientos ámbitos?

NODRIZA.– Memorizaba... Y preparaba el agua para el baño de la señorita.

MEDEA.– ¿Y no has oído que llaman a la puerta?

NODRIZA.– Nada se ha oído.

MEDEA.– ¡Así se te revienten, de una vez, tus malditos oídos de vieja reconcomida! ¡Abre de una vez!

NODRIZA.– La escena de dormir a los hijos de la señorita ya tuvo lugar, pero falta la del baño de la señorita en medio de la noche... Luego, tal vez, sonará la campanilla...

MEDEA.– ¡Déjate de profecías y haz entrar al señorito!

NODRIZA.– *(Mientras se dirige a la puerta pintada.)* Si no queréis que os restriegue la piel, no seré yo la que apeste a sudor añejo en los brazos del señorito... *(Inicia unos pasos de baile, solemnes y sin precipitación.)* Entre las espirales del vals y las mazurcas saltarinas...

MEDEA.– ¿Qué día es hoy?

NODRIZA.– Pongamos que viernes.

MEDEA.– En tales días corresponde asistir a la ópera y no al baile de la legación de Argentina.

NODRIZA.– *(Siempre solemne.)* ¿Tahnhaüser? ¿Lohengrin...?

(Canta, en alemán, trozos de dichas óperas.)

MEDEA.– ¡Abre, maldita!

NODRIZA.– ¿O ponemos Butterfly...? Creo que deberíamos hacerlo. Es más del mundo de la señorita... *(Canta otro trozo, en italiano. Corta luego, neto.)* ¿Preferís oler a palco de señorita, o a carne sucia?

MEDEA.– ¡Me aburres con tus muecas!

NODRIZA.– *Mademoiselle* no debe olvidar que una, al fin y al cabo, oficia de enjaretadota de muecas. Algo hay que hacer para que los ángeles sigan llorando...

MEDEA.– ¡Báñame!

NODRIZA.– La señorita entró en razón.

*(*NODRIZA *pasa a sus dominios y mete un dedo en el agua de la olla que hay sobre la cocina.* MEDEA *llama.)*

MEDEA.– ¡Nodriza!

NODRIZA.– ¿No querrá la niña que se le lave el traserito con un puro hielo...?

MEDEA.– Sube ya...

(Se quita el salto de cama y queda desnuda. NODRIZA, *con la olla, pasa a la estancia y echa el agua en la bañera.* MEDEA *entra en ella.)*

NODRIZA.– ¿Encuentra la niña el agüita concorde con su piel?

MEDEA.– ¡Escalda...! ¡Terminarás por abrasarme alguna noche!

NODRIZA.– Mejor esta templanza para calmar los nervios de la niña...

MEDEA.– ¡Cierto que me inquieta la tardanza del señor! Nunca suele retrasarse tanto como hoy...

NODRIZA.– Se le habrán enmarañado los trastos para vender los carneros a esos tratantes tártaros.

MEDEA.– Con todo, prefiero que me arregles antes de que llegue... ¡Se impacienta tanto cuando me demoro un poco en mi *toilette*!

(Durante la continuación de la escena, NODRIZA *frota con una esponja a* MEDEA.*)*

NODRIZA.– Así es. La otra noche, mientras esperaba, se fumó no sé cuántos de esos cigarrotes de ultramar, tan suyos...

MEDEA.– Digamos que cigarrillos turcos... Esos encantadores canutillos de oro son más propios de la fina elegancia del señor.

NODRIZA.– La fina elegancia que la niña resuelva.

MEDEA.– Y cuando yo aparecí...

NODRIZA.– Resplandeciente como un marfil.

MEDEA.– ... el señor, sin la más mínima muestra de enojo...

NODRIZA.– Pondremos al señor con la elegante finura que le sirva para disimular su aburrimiento envuelto en humo.

MEDEA.– ... puso la capa de terciopelo sobre mis hombros.

NODRIZA.– La capa negra y negra, sobre los hombros de la niña, blancos y blancos, como dos camelias...

(Acaricia los hombros de MEDEA.*)*

MEDEA.– ... me besó la mano...

NODRIZA.– *(Besa la mano, luego el brazo, de* MEDEA.*)* Y todo ese dulce territorio que sube, niña arriba, erizado de tibia pelusilla, como un melocotón...

MEDEA.– *(Rudo.)* ¡Me haces cosquillas, nodriza!

NODRIZA.– Yo no... El señor...

MEDEA.– *(Neta, acompañando con mímica la acción que describe.)* Él me pone, simplemente, la capa. Roza mi mano con sus labios. Bebe el último sorbo de *champagne.*

NODRIZA.– ¿Qué otra cosa podría hacer! Como el señor no fuma, el *champagne* es todo lo que tiene para distraer la dilación.

MEDEA.– Deja la copa sobre el velador de laca china...

NODRIZA.– ¡Y el señor y la señora parten hacia el *music-hall*!

MEDEA.– Nada más cierto. Los viernes, como hoy, tenemos en Der Blaue Engel mesa reservada.

NODRIZA.– *(Pasa de una exagerada exaltación a una actitud sombría, no menos teatral.)* Y el señor y la señora parten... Y los críos y las amamantadoras de críos nos quedamos aquí...

MEDEA.– ¿Qué ibais a hacer, si no, vosotros?

NODRIZA.– Las gozosas delicias no se montan para el personal episódico. El Ángel Azul no es frecuentado por los subalternos.

MEDEA.– No.

NODRIZA.– Salga ya la señora de las aguas y vistámosla para la fiesta de las estrellas principales...

MEDEA.– ¡Hazlo, nodriza! Prepárame para esa fiesta. El señor está a punto de llegar.

*(*MEDEA *sale del baño.* NODRIZA *la observa un tiempo.)*

NODRIZA.– Sin embargo, el señor me parece un tanto desconsiderado con la niña...

MEDEA.– ¿Por qué, nodriza?

NODRIZA.– Por esto: aquí y aquí... *(Señala dos puntos del pecho de* MEDEA.*)* Un cuerpecito tan blanco no debiera ser marcado de manera tan cruel.

MEDEA.– Son de anoche mismo. El señor se mostró algo vehemente, en efecto...

NODRIZA.– ¡Dios Santo...! ¡También en los muslitos de la niña...!

MEDEA.– Sí que sí... A veces el señor es un puro lobezno. Entra debajo de las sábanas, en el recinto de los corderitos, como él dice, e hinca el colmillo a su caprichoso antojo. ¿Se nota mucho, nodriza?

NODRIZA.– Todo un collar de mordisquitos alrededor del cordero central... *(Saca del armario una gran toalla negra, casi del tamaño de una sábana.)* Pero antes de visitar los festivos palacios de la noche, envolvamos a la niña con la capa de surgir de las espumas...

(Envuelve a MEDEA *y a sí mismo con la gran toalla.)*

MEDEA.– Nodriza...

NODRIZA.– Dime, niña.

MEDEA.– ¿Me amas, nodriza?

NODRIZA.– Es parte del servicio amar a la señora del amor.

(Una pausa.)

MEDEA.– Y yo, nodriza, ¿te amo?

NODRIZA.– La niña sólo se ama a sí misma, pero no es correspondida debidamente...

(Desaparece dentro de la toalla que envuelve a ambos. Sólo queda visible la cabeza de MEDEA. *Ésta habla dulcemente.)*

MEDEA.– Nodriza, ¿desde cuándo no te cortas las uñas? Pareces un gatito...
NODRIZA.– *(Desde el interior de la toalla.)* Yo no... El señor...
MEDEA.– *(Arisca, de repente.)* ¡Y, ahora, los malditos dientes...! ¿Sabes que me has hecho sangre, maldita zorra?

(Con un gesto brusco abate la toalla. NODRIZA *está de rodillas abrazada a la cintura de* MEDEA.*)*

NODRIZA.– ¡Yo no! ¡El señor...!

*(*MEDEA *intenta desprenderse de* NODRIZA*, sin conseguirlo.)*

MEDEA.– ¡Suelta, sierva! ¿O prefieres que me libre de ti arrancándote el pellejo a tiras? ¡Yo también tengo uñas!
NODRIZA.– ¡Araña, entonces, niña!

*(*MEDEA *cambia, después de otro tiempo de silencio, su voz a un tono dulce.)*

MEDEA.– Suelta, aya... Ha sonado el timbre de la puerta.
NODRIZA.– No hay timbre en la puerta. Sólo una vieja campanilla al final de un alambre roñoso.
MEDEA.– Será el teléfono el que, entonces, suene...
NODRIZA.– Tampoco ese antiguo chisme. Falta un buen gajo de reloj para la hora convenida.
MEDEA.– *(De nuevo dura.)* ¡Te equivocas, criada!
NODRIZA.– Es posible... También me pagan para equivocarme.

MEDEA.– ¡Aderézame y calla! Yo atenderé a la llamada del señor. *(Descuelga el teléfono y habla por el aparato mientras* NODRIZA*, con parsimonia, va descolgando de la cuerda las prendas de lencería negra. Cuando termina de hacerlo se acerca al reloj, pintado, borra las manecillas en la hora qe marcaban y las vuelve a dibujar señalando las doce.)* ¿Eres tú, amor mío?... Bueno, del todo no; pero sólo me falta ponerme en los ojos esa pizca de misterio, que tanto te fascina... Claro que sí, amor mío, los dejaré como dos cavernitas... También, también un poco de tu perfume favorito en cada rinconcito de mi piel... ¡Si tú quieres...! Pero más dulcemente que ayer, especie de brutote... Me dejaste el vestido hecho trizas... Además, me tendré que volver a peinar y llegaremos tarde al *vernisage*... ¿Dices que has vendido toda la partida de aceitunas a esos chipriotas? ¡Vuelve, entonces, a casa, amor mío! ¡Vuelve cuanto antes...!

(Cuelga el teléfono. Se acerca a NODRIZA.*)*

NODRIZA.– Las doce, señora.

MEDEA.– ¡Date prisa! El señor sale en este momento de su despacho y estará aquí en sólo lo que tarde en atravesar el Bois...

NODRIZA.– Hay tiempo de sobra. No se avanza así como así con toda esa espesura de calesas, por el Unter den Linden...

MEDEA.– ¡Basta de reticencias! ¡Empieza ya a vestirme!

NODRIZA.– Antes habrá que contestar, me permito creer, al teléfono de medianoche. De lo contrario va a reventarnos los tímpanos ese repiqueteo que no cesa...

MEDEA.– ¿Estás en tu maldito juicio? Nada oigo que suene.

NODRIZA.– La señora, absorta en sus muchos anhelos, ha perdido, sin duda, la percepción auditiva... ¡Yo responderé...! *(Descuelga el teléfono.)* ¿Quién...? *(Un tiempo.)* ¿Hay alguien allá?

MEDEA.– Ya te dije que nadie llamó.

NODRIZA.– *Oui, mademoiselle... De la part de qui?* No, señorita... Lo siento profundamente, pero el señor no está en casa... Eso no lo sé y, en todo caso, no es de mi incumbencia dónde puede estar... Sólo me corresponde asegurar que no ha regresado todavía...

MEDEA.– ¡Maldita farsante! ¡Trae acá!

(Le quita violentamente de las manos el teléfono.)

NODRIZA.– Demasiado tarde. Ya colgó. *(«Teatralmente» anhelante.)*

MEDEA.– ¿Era voz de mujer?

NODRIZA.– Como siempre a medianoche.

MEDEA.– ¿No sería...?

NODRIZA.– Me temo que sí. Otra vez esa hija de un rey...

MEDEA.– ¿Por qué precisamente ella? ¡Eres tú, ahora, la que dejas desbocada la imaginación! Y no olvides, criada, que sólo los señores estamos facultados para la tarea de pintar... ¡Vísteme y déjate de elucubraciones que te exceden!

NODRIZA.– *(Comienza a vestir a* MEDEA. *Le pone unas medias negras.)* Me permito, con todo, recordar a madame que fue madame la que narró el pasaje del primer encuentro de madame con la hija de un Rey. Y así cada vez. Yo sólo lo fijo para la posterioridad: un humilde papel de amanuense a sueldo...

MEDEA.– Recuérdame el malhadado encuentro. Como yo lo conté, si tú quieres...

NODRIZA.– Madame, una noche entre las noches, acudió, en compañía de monsieur, desde luego, a una de esas carreras de caballos...

MEDEA.– Solemos ir: ésa es la verdad.

NODRIZA.– Y monsieur apostó por una yegua del colo de la pamela que madame se había puesto aquel apremidi...

MEDEA.– Una pamela negra y negra. Él me la regaló...

NODRIZA.– Como toda la ropa de madame: negra y regalada por el señor... Pero íbamos en que la potranca en cuestión ganó la carrera... *(Ha terminado de ponerle las medias. Saca unos zapatos, también negros, del armario.)* ¿Llovía en Longschamps...?

MEDEA.– Era Ascot. En octubre...

NODRIZA.– De haber venido seca aquella primavera, nos podría valer este charol... *(Le pone los zapatos.)* Y sucedió que la potranca fue la que venció y monsieur, después de cobrar sus apuestas, se acercó al «peso» para acariciar el belfo todavía palpitante de aquella bestia triunfadora... *(Coge un liguero y unas bragas negras, cada prenda en una mano.)* ¿Prefiere madame el liguerito sobre la braga o la braguita sobre el liguero...?

MEDEA.– Al señor le da igual, pero las medias se me caen.

NODRIZA.– *(Mientras le pone las prendas.)* ¿Y recuerda madame quién tenía por las bridas aquel potro color canela y vino que acababa de ganar la carrera?

MEDEA.– Ana Ivanovna Karenina, con un redondo gorro de zorro plateado.

NODRIZA.– No. A dicha duquesa ya la empleó madame en el relato de ayer.

MEDEA.– *(Con un arrebato de rabia.)* ¡Está bien! ¡Escupe tu saña estancada!

NODRIZA.– Junto al «tres años» ganador estaba su propietaria, que no era otra que la hija de un rey... Y madame, siempre según la versión que contó a su actriz y nodriza, pudo contemplar, a través de los prismáticos, la sonrisa incitadora de aquella muñeca de sangre real, bajo su chistera de amazona color canela y envuelta en tules color vino...

MEDEA.– *(Entre dientes.)* El señor apostó a sus colores y no a los de Medea.

NODRIZA.– Parece ser... *(Levanta un sostén negro.)* ¿Madame tiene suficiente con su corpiño negro y negro, o salimos a comprar, en las boutiques de la noche, algo más incitante, tirando, por ejemplo, a canela y a vino...? *(Le pone el sostén a* MEDEA.*)*

MEDEA.– Algún día te daré de vergajazos, nodriza...

NODRIZA.– Llegado el momento, pondrá mi culo a disposición de la verga de madame... Mi culo no es sagrado como el de madame... *(Besa el culo a* MEDEA.*)*

MEDEA.– ¡Aparta tus hocicos de mí! ¡Me llenas de ambigüedades!

NODRIZA.– Yo no... Monsieur...

MEDEA.– *(Tirita.)* Termina de vestirme. Tengo frío.

NODRIZA.– *(Gira alrededor de* MEDEA.*)* Todavía no es tiempo. El vestido es la culminación de la apariencia. Falta peinar, perfumar y dar sabor a la carne de madame... Luego, sobre tanto pequeño paramento, el paramento encubridor: el terciopelo negro y negro...

MEDEA.– Date prisa y deja de segregar palabras.

*(*MEDEA *se sienta delante del tocador.* NODRIZA *se afana sobre ella con peines y cepillos, alternando esta labor con la realización mímica para dar «cuerpo» a alguna de las historias que cuenta.)*

NODRIZA.– A no ser que el encuentro hubiera tenido lugar en uno de los muchos viajes de madame, acompañada siempre, desde luego, por monsieur.

MEDEA.– Viajábamos mucho por aquella época; ésa es la verdad.

NODRIZA.– Y el tren se detuvo en una pequeña estación, perdida en medio de la nevada estepa...

MEDEA.– El *Orient-Exprés* sólo se detiene en Budapest y la estación era un ascua de dorados viajeros y de luces que se reflejaban en el Gran Canal...

NODRIZA.– Fuese donde fuese, lo cierto es que una sola persona subió al vagón, hasta entonces sólo ocupado por madame y monsieur... *(Coge del tocador un pulverizador de bola de goma cubierta por una redecilla.)* ¿«Fraîcheur des Lilas»?

MEDEA.– No. Esta noche prefiero algo más tormentoso que el Frescor de las Lilas...

(Deja el pulverizador sobre el tocador y vuelve a coger el mismo.)

NODRIZA.– Como madame prefiera... *(Acción de pulverizar sobre* MEDEA.*)* Luego, una nube de *valets* hizo subir tras ella no menos de cuatrocientos baules y ocho mil sombrereras...

MEDEA.– Caprichos de princesa...

NODRIZA.– Luego, a pesar de que todos los compartimentos iban vacíos, como ya se explicó, la damisela ocupó el mismo que madame y monsieur.

MEDEA.– Y se sentó junto a él, en el mismo diván tapizado de terciopelo granate.

NODRIZA.– Luego el tren avanzó por el alto Palatinado, entre las altas montañas que flanqueaban el Vístula.

MEDEA.– Ella, enfrente de mí, sin quitarse ni una sola vez aquel sombrerito recubierto por un velo malva.

NODRIZA.– Luego, cuando el rosicler de la aurora ya se filtraba, a través de las cortinillas de terciopelo granate que ocultaba las llanuras del Danubio, más allá de la ventanilla, madame se quedó dormida...

MEDEA.– Corría el tren por sus brillantes rieles, devorando matorrales, alcaceles, terraplenes, pedregales, olivares, caseríos, praderas...

NODRIZA.– Y, luego, cuando madame despertó... *(La contempla con un peine en la mano, deteniendo el «relato».)* ¿Prefiere madame el cabello alborotado por el viento salvaje de las cumbres, o un gracioso peinado «a lo *garçon*»?

MEDEA.– Al señor le da igual.

NODRIZA.– Y, luego, cuando madame despertó, el sombrero de la desconocida se encontraba abandonado sobre la *chaise-longue*...

MEDEA.– Al lado de un guante de encaje, color hoja seca, si no recuerdo mal...

NODRIZA.– Y monsieur y la desconocida charlaban animadamente apoyados en la barandilla que protegía la cubierta del *Titanic*...

MEDEA.– Tapizada de terciopelo granate.

NODRIZA.– Y la desconocida posó sobre la mano de monsieur...

MEDEA.– Cubierta de vello, como la garra de un león...

NODRIZA.– ... su propia manita, blanca como una de aquellas gaviotas que sobrevolaban la estela del buque... Y en uno de los dedos de aquella manita lucía un anillo con una corona principesca tallada en el verde rubí...

MEDEA.– *(Ronca.)* ¡Sí! ¡Era ella; la hija de un Rey!

NODRIZA.– *(Con un lápiz de labios en la mano.)* ¿Pálidos los labios, o algo más subidos de pasión?

MEDEA.– Rojo y rojo: esta noche siento como lumbres por dentro.

NODRIZA.– *(Le pinta los labios mientras sigue «narrando».)* A no ser que fuera aquella noche en el Gran Casino, en el que monsieur se empecinara, jugada tras jugada, en depositar sus fichas en el trece, rojo y par.

MEDEA.– Y cuando todo lo hubo perdido y sólo le restaba mi amor y mi fortuna, que el orgulloso tendría, entonces, que aceptar...

NODRIZA.– Aparece ella, con su tocado de plumas tropicales y se coloca tras la silla de monsieur. Y pone un billete de un millón de francos sobre la negada casilla. Y suena, rompiendo el trágico silencio, la voz del crupier: *faites votres jeux, madames et monsieurs; faite votres jeux.* Y sale el trece, par y negro...

MEDEA.– ¡La magia blanca de aquella maldita hija de un rey!

NODRIZA.– *(Contempla complacida su obra de decoración sobre* MEDEA. *Coge la pamela.)* Y, sobre tan pintada glorificación, una nube que le dé sombra y misterio... *(Coloca la pamela a* MEDEA.*)* ¡La pamela del mal...!

MEDEA.– *(Mientras se recoloca la pamela.)* ¿No crees, nodriza, que me hace la tez un tanto terrosa?

NODRIZA.– La tierra forma parte de la decoración de madame.

MEDEA.– ¿Por qué, nodriza?

NODRIZA.– Ambas, la tierra y madame, se reservan la parte fecundadora...
MEDEA.– Dame sombra en los ojos también... Hasta dejarlos como dos cavernitas..

(Mientras lo hace, NODRIZA *sigue con sus «relatos».)*

NODRIZA.– A no ser que madame prefiera los padres de las antiguas letras y fuera aquella vez en que madame y monsieur llegaron, fugitivos de Cadmos, a Corinto, a bordo de una nave que era llamada Argos. Y, en el muelle, los cabellos desnudos y rubios, estaba ella, la hija del Rey...

(Se aproxima al armario y saca una capa de terciopelo negro.)

MEDEA.– ¡Basta de «anoserqués», maldita puerca! *(Se precipita a la campanilla y la agita ella misma.)* La llegada del señor te librará esta vez de que te arranque esa lengua tuya, henchida de historias confundidoras...
NODRIZA.– No será conveniente que el señor encuentre a la señora tan agitada por sus muchas pasiones.
MEDEA.– ¡Abre!

*(*NODRIZA *se acerca a la puerta pintada. Observa por la mirilla. Vuelve a la estancia.)*

NODRIZA.– No era Jasón.
MEDEA.– ¿Quién, entonces, puede venir a tan destempladas horas?
NODRIZA.– La hija de un rey.
MEDEA.– ¿Y qué desea de mí esa intrusa? ¿A qué viene a casa de Medea?
NODRIZA.– Podéis preguntárselo vos misma... *(Se acerca a* MEDEA *con la capa abierta.)* Pero antes, poneos vuestra capa de recibir hijas de un rey.
MEDEA.– ¡No! ¡Que conozca la carne que le ha de vencer...! ¡Hazle entrar!

*(*NODRIZA *vuelve la capa al armario. Abre otro cuerpo de éste y aparecen iluminados varios tocados sobre cabezas de muñecos –también pueden estar situados estas cabezas sobre los muebles–. Coge un gorro de piel.)*

NODRIZA.– ¿Quién, al fin, se ha decidido a que a madame se enfrente? ¿Ana Paulova Karenina? *(Tira el gorro de piel al suelo. Se pone una chistera de amazona color canela con tules color vino.)* ¿La elegante del Derby? *(Mismo juego con un tocado de plumas.)* La porteuse d'amor et de fortune dans le Gran Casino? *(Un sombrero con velo violeta.)* ¿La desconocida viajera, de cintura para arriba del *Titanic* y de cintura para abajo del *Orient-Exprés*? *(Una peluca rubia.)* ¿Preusa, la hija de Creon, rey de Corinto? *(Un sombrero de gánster de los años veinte.) Il tenebroso capo Della banda? (Tira el sombrero al suelo, junto a los anteriores tocados.)* ¿Cuál de ellas conseguirá el papel?

MEDEA.– *(Muy suave.)* El que mi nodriza prefiera.

NODRIZA.– ¿Se me asciende, entonces, de personaje secundario a antagonista principal?

MEDEA.– Casi, casi una estrella... ¡Abre la puerta!

NODRIZA.– ¡Paso a vuestra rival! *(Se quita rápidamente el uniforme de mayordomo y aparece vestido con ropa interior femenina de encaje blanco, idéntico en el estilo y la forma al que lleva, en negro,* MEDEA. *Se acerca al armario –o al mueble sobre el que se encuentre– y coge un último tocado: una pamela blanca también igual y contrastada con la negra que lleva* MEDEA.*)* ¡Medea contra su propia obra! ¡De mujer a mujer! ¡De igual a igual! Sólo que la recién llegadita es sobrevolada por una nuble blanca: el cucurucho del hada beneficia el penacho de la santa doncella... ¡La pamela del bien...! *(Se pone la pamela. Luego se dedica a recorrer toda la estancia, inspeccionando lo que en ella se encuentra. Abre cajones, levanta las coberturas del lecho, descorre los tules de la cuna, revuelve en los frascos del tocador, levanta los tocados que están en el suelo, investiga el interior del armario, etc. Luego se acerca a* MEDEA, *que ha permanecido impasible. Le observa un tiempo.)* Así que Medea eres tú.

MEDEA.– Sí. Medea soy yo. Y lo que rodea a Medea, todo eso en lo que hurgó la hija de un rey...

NODRIZA.– ¿Cómo sabes quién soy?

MEDEA.– Vuestro rostro y vuestra figura se repiten a diario en las portadas de todas las revistas. Y, últimamente, al lado de cierto marinero barbudo...

NODRIZA.– ¿Te refieres a Jasón?

MEDEA.– A él me refiero. A Jasón. A mi querido, a mi amante. Al que se revuelca conmigo en la cama... Como queráis llamarlo.

NODRIZA.– Desde mañana lo llamaré, de por vida, mi esposo...

MEDEA.– No daré los convencionales gritos de indignada sorpresa. Me esperaba su asquerosa traición.

NODRIZA.– Mi padre, el Rey, también está de acuerdo con ello. Ha dado su total conformidad al enlace que tendrá lugar cuando el sol se levante, tras esta larga noche...

MEDEA.– ¿Y a qué se debe el descendimiento de la hija de un rey a la larga noche de Medea? ¿Venís a exculpar a Jasón, o a justificar vuestras propias ansias de coyunda?

NODRIZA.– La hija del Rey no necesita justificaciones.

MEDEA.– ¡Desde luego: es oficial! Escoge, sin más, el falo tieso que le sirva de consorte y se lo mete entre las inmaculadas ingles...

NODRIZA.– A la hija del Rey le pareció procedente conocer la oscura maraña que hasta ahora rodeaba al que será su esposo. Eso es todo.

MEDEA.– ¡Medea ya comprende! La hija de un rey viene a comprobar todo aquello que pudiera comprometer su matrimonial negocio. Todo aquello que viniera a enturbiar el tranquilo disfrute del cómplice consorte y de su falo tieso... ¡Daremos gusto a la hija de un rey! ¿Vio la hija de un rey, en su recorrido inquisitorio, aquel cuchillo sobre la mesa de Medea?

NODRIZA.– Preparado estaba para que yo lo viera.

MEDEA.– Cada noche mediaba Medea con él una manzana. Ofrecida por cierta serpiente maligna. La mitad de la carne para ella, la mitad para Jasón...

NODRIZA.– Vulgares detallejos esos de compartir los vulgares alimentos terrestres.

MEDEA.– Con el mismo cuchillo Medea degolló a su propio hermano de sangre. ¿Y sabes por qué, hija de un rey?

NODRIZA.– Vulgares instintos de asesina vulgar.

MEDEA.– Porque mi hermano de sangre se oponía a un simple deseo de Jasón... *(Blande el cuchillo.)* Y cada noche parte de nuevo el corazón de todo lo que se opone a su deseo... ¿No sientes una punta de pavor, hija de un rey?

NODRIZA.– Ya vamos comprendiendo... El crimen venía rodeando a Jasón... ¿Pero en qué consistía el deseo, simple como dices, capaz de inducir el cuchillo de Medea a partir corazones?

MEDEA.– *(Deja caer el cuchillo al suelo. Señala la alfombra a los pies del lecho.)* ¿Veis también ese carnero desparramado a los pies del lecho de Medea?

NODRIZA.– También lo veo. Supongo que me debe recordar el vellocino de las literaturas. Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo... Antes de convertirme en res despellejada, con cuernos de desconchada purpurina, antes de convertirme en lamentable alfombrilla, junto al orinal, todo un dios fue, de cabeza rampante y cuerna del mejor de los oros... *(Iza la alfombra y la cuelga de la cuerda.)* Legión de sacerdotisas le peinaban las divinas guedejas y, según inclinara la oracular cabeza a oriente o a occidente, venturas o desgracias eran de esperar para el pueblo que lo veneraba y que no era otro que aquel en que Medea vio la luz. Jasón, tan sólo un marinero de enredadas barbas, un pobre náufrago con su destino a la deriva, cayó en aquella tierra que al carnero adoraba y quiso arrancar al dios de sus raíces y su templo. Tal era el deseo de Jasón: sustituir al dios...

(Descuelga la alfombrilla. La vuelve a su sitio.)

NODRIZA.– ¡Conmovedora crónica! Unas veces se roba a los cielos el fuego; otras, vulgares pellejos de borrego... Pero puede continuar con sus hechos y hazañas...

MEDEA.– Medea, una virgen vestal entre las otras vírgenes al servicio del dios, contribuyó al despojo del sagrario. Mató a su hermano que al despojo se oponía y, a mayor escarnio, se abrió de carnes bajo el sacrílego extranjero.

NODRIZA.– Crimen y sacrilegio rodeaban a Jasón.

MEDEA.– ¿Quiere la hija de un rey seguir conociendo lo que rodeaba a Jasón antes de convertirse en el esposo de la hija de un rey? ¿Veis ese frasquito inocente sobre el tocador de Medea, cerca del lecho de Medea?

NODRIZA.– Ya sé. Vulgares ungüentos para llevar a cabo los vulgares hechizos de una manga vulgar...

MEDEA.– ¡Las manzanitas del bien e hijas de un rey nada sabéis! Hay sustancias que hechiceras son, no cabe duda, pero están más allá de vuestras sombras consentidas... Toma de esas sustancias y la música de las esferas, en lugar de llegarte desde las ordenadas estrellas, te sonará por dentro de las tripas...

NODRIZA.– Siempre el infierno de Medea alrededor de Jasón.

MEDEA.– Las puertas de la libertad dan al infierno. ¿No lo sabías, manzanita del bien?

NODRIZA.– Llamas libertad a la ponzoña y a la muerte.

MEDEA.– No existen libertades recocidas con mermelada de manzana. ¿No lo sabías, manzanita del bien? Sólo hay libertad sobre la cuerda floja suspendida entre vida y muerte...

(Una pausa. Luego grita con fuerza MEDEA.*)*

MEDEA.– ¡Nodriza!

NODRIZA.– ¿Somos la nodriza, o la hija de un rey? El libro no lo dice.

MEDEA.– ¡Una mezcla! Que la mitad de ella dé ocasión a la otra de fundirse con su disperso complemento: la materia con el espejo, el personaje con la actriz, tú con tu papel... Sirve sustancia conciliadora a la hija de un rey, nodriza... Pregúntale si prefiere un poco de humo que le ponga en las tripas el cósmico tantán. O un terrón que la armonice consigo misma. O un poco de polvo transverberador...

NODRIZA.– La hija del Rey prefiere no morir...

MEDEA.– Continuemos, pues, viviendo. ¿Sabe la hija de un rey que el crimen y el sacrilegio y las malditas sustancias infundiosas rodeaban a Jasón antes de convertirse en el esposo de la hija de un rey?

NODRIZA.– La hija de un rey lo va sabiendo bien.

MEDEA.– ¿Y que esa sopa negra que rodeaba a Jasón la bebía Jasón a borbotones, hasta la embriaguez mortal? ¡Pero eso no lo pueden comprender las cocinerillas de la blanca sopa y del plato del día sazonado con conyugal felicidad... ¿Veis ese lecho?

NODRIZA.– Veo el lecho de Medea.

MEDEA.– ¿Y lo oléis?

NODRIZA.– Lo huelo. Hiede a semen inútil.

MEDEA.– ¿A qué otra cosa podría oler? Como dos sapitos húmedos, los criminales allí se retorcían. Jasón me buscaba los agujeros más prohibidos y, en el más allá del placer, oprimido por mis escamas de culebra primigenia, Jasón me gritaba llamándole su pantano y su pitón y su puta... ¿Qué te llamará a ti, gusanillo albino y celestial, cuando la saques, con los prudentes vaivenes de tu triste culito, un chorrito de agua de lechecilla,

aunque inútil, ¡eso sí!, para la fabricación de una hija, de una hija de un rey... Puedes añadir este ingrediente de culo ensangrentado a la negra sopa que a Jasón rodeaba...

NODRIZA.– El crimen, el sacrilegio, la droga y el sexo sucio rodeaban a Jasón.

MEDEA.– ¿Y sabes qué más?

NODRIZA.– ¿Qué más, Medea?

MEDEA.– ¡Esto!

(Se baja las bragas negras y queda con su masculinidad al aire. NODRIZA *grita.)*

NODRIZA.– ¡Tapaos, señora! ¡Descubrís a la intrusa la otra cara de nuestro secreto! ¡Tapaos!

(Se arrodilla a los pies de MEDEA *y tapa con la cabeza el sexo de éste.)*

MEDEA.– ¡Continúa en tu papel! ¿También la nodriza se ha convertido en manzanita de bien como cualquier hija de un rey? ¿Te poseyó tu personaje?

NODRIZA.– ¡No continuaré con mi servicio!

MEDEA.– ¡Continúa, te digo, cómica asquerosa! *(Empuja la cabeza de* NODRIZA *hasta el suelo. Luego la pisa.* NODRIZA, *después de arrastrarse un tiempo, se pone en pie.)* ¡Trasgresión de la carne, manzanita del bien! ¡El pecado nefando, el peor, rodeaba a Jasón antes de convertirse en el esposo de la hija de un rey!

NODRIZA.– *(Serena.)* Algo de lo que la hija del Rey redimirá a Jasón... En el mismo centro del día, ya próximo, el protocardenal bendecirá en la catedral de Santa Gúdula la unión de una mujer limpia y de un nuevo Jasón...

MEDEA.– *(También serena.)* Y se soltarán bandadas de palomas. Blancas como vuestro candor.

NODRIZA.– Blancas serán. Yo lo exigiré.

MEDEA.– Y las voces blancas del coro angelical elevará su cantora plata hacia las blancas crucerías de las bóvedas blancas. Y Jasón y la hija de un rey quedarán formando una compacta bola de blancura sacramentada.

NODRIZA.– Hasta que la muerte nos separe.

MEDEA.– ¡Sed felices, pues! *(Grita.)* ¡Nodriza!
NODRIZA.– *(Se quita la pamela.)* ¿Madame...?
MEDEA.– Acompaña a la puerta a nuestra ilustre visitante, la hija de un rey...
NODRIZA.– Al punto, mi señora.

(Comienza a ponerse el uniforme de mayordomo y se hace el oscuro del entreacto.)

SEGUNDA PARTE

Al comenzar la segunda parte, el reloj tiene pintadas las manecillas señalando las tres. NODRIZA*, desnudo, aparece sentado, inmóvil, en el taburete blanco, en el centro de la estancia.* MEDEA*, todavía con la ropa interior negra, pero sin la pamela, da vueltas alrededor de él.*

MEDEA.– Tiempo tuvimos de fijarnos en la *petite processe...* No nos será difícil conseguir el contagioso vínculo: algo en lo que agarre el arte de Medea y su desquite. *(Pinta de blanco el cuerpo de* NODRIZA.*)* Ya se va pareciendo a su blanquecina Alteza... *(Saca una peluca del armario o la toma de encima de un mueble.)* Para el pelo, ese poco de estopa desteñida, habrá suficiente con paja y estropajo... *(Le pone la peluca.)* Luego, redondear tanta esquina huesuda... *(Saca un corsé del armario. Se lo pone a* NODRIZA. *Cubre, incluso, el pecho de éste. Señala con el pulgar una mínima longitud de dedo índice.)* Y las teticas, en verdad, no mucho más que esto... *(Saca unas tazas pequeñas del armario.)* Bastarán las tazas de beber el licorcillo de las guindas... *(Coloca las tazas debajo del corsé, en el pecho de* NODRIZA. *Éste las acaricia.)*

NODRIZA.– ¿Cómo habrá podido fijarse en tanta nimiedad ese oso montuno que el señor es?

MEDEA.– ¡Calla, maldita estúpida! ¡Los muñecos no hablan! ¡Y deja de acariciarte lo que no debes!

NODRIZA.– ¡De acuerdo! Los muñecos no hablan y no se dan satisfacción debajo del corsé...

MEDEA.– *(Deja resbalar lentamente las uñas por el rostro de* NODRIZA.*)* La cara, decoración y engrudo... Tampoco será dificultoso el repetirla. *(Saca del armario unas cuantas mascarillas. Prueba una sobre el rostro de* NODRIZA. *Le da un aspecto extremadamente infantil.)* ¡No! ¡Demasiado infantil...! Con esta carita de párvula ni siquiera le habrían salido los palitos bajeros. Cuando la perforase se iba a sentir, el muy cerdo, un violador de ángeles menores... ¡Le ahorraremos tan gustosa delicia! *(Pone a* NODRIZA *otra mascarilla muy pintarrajeada.)* Con este otro ángel, caído esta vez en el *trottoir,* también le daríamos en el gusto a ese degenerado... ¡Desechada! *(Una tercera mascarilla, blanca ahora y reproducción exacta del rostro de* NODRIZA.*)* ¡Esta sí...! ¡Es ella misma! ¡Neutralidad perfecta!

NODRIZA.– ¡No es de extrañar: tres horas me tuvieron para sacar el molde a este antifaz!

MEDEA.– No sólo parloteas como una estúpida y maldita cotorra, sino que descubres los secretos de la puesta en escena... *(Coloca a* NODRIZA *la mascarilla. Ésta no tiene abertura en la parte de los ojos, como las sacadas a los muertos.)* La mascarita quedará muda y ciega bajo este sepulcro... *(*MEDEA *saca un vestido de novia totalmente blanco.)* Y, al presente, las galas de la alondra nupcial... *(Se acerca con el vestido al tocador. Levanta uno de los frascos que allí se hallan.)* ¿Qué jugo de matar empleará esta noche la Maga? ¿Muerte por veneno...? *(Se dirige al fresco.)* Unas mínimas gotas de tu contenido descarnador y cuando las esclavas le pongan el vestido, la piel se le cubrirá de ampollas verdes y el humor vital se le vaciará en un vómito más verde todavía... *(Deja el frasco sobre el tocador.)* Aunque, quizá, ni siquiera sería necesario el empleo de líquidos tan abominables... El tiempo podría ser el sutil elemento que se encargase de la venganza de Medea... Algo que, después de todo, se podría paladear más despaciosamente... El atuendo de novia se convertiría en bata guateada de andar por la casa, como una corteza cotidiana pegada a su piel... Tejería jerseys y más jerseys. Daría cuerda a los relojes de todas las alcobas y las noches, y las noches, y las noches, se sentaría Medea a esperar...

NODRIZA.– No se trata ahora de la señora. La protagonista, en este caso, es la *petite princesse*...

MEDEA.– ¿Qué más da quién espere? Lo que importa es que el tiempo, y el tiempo, y el tiempo, corromperían esa espera y llegaría a ser indiferente el que Jasón llegara o no llegara... ¡Muerte por el tiempo...!

NODRIZA.– El muñeco de servicio se propone opinar que tan lenta alternativa rompería la trágica tensión de la pieza...

MEDEA.– ¡Muerte, entonces, como de siempre estaba escrito, por el fuego! *(Coge otro frasco, riega el vestido rápidamente y se lo pone a* NODRIZA. *Traza, luego, una raya en el suelo de la estancia.)* Éste será el pasillo central de San Esteban, la Santa Iglesia Catedral... En el crucero de poniente, todas cruces y camafeos, la nobleza... A la izquierda, los dignatarios extranjeros... Junto al altar, báculo de oro y ropón escarlata, el protocardenal...

NODRIZA.– Siento que la máscara no me deje contemplar tanta magnificencia. Sólo me llega el aroma de los inciensos...

*(*MEDEA *conduce a* NODRIZA*, como a un lazarillo, sobre la raya pintada en el suelo. Suena una solemne marcha nupcial tocada por varios órganos.)*

MEDEA.– Y he aquí que avanza hacia el protocardenal la blanca mosquita, del brazo de su padre y padrino, el Rey Creón... Y he aquí que la antigua generación va a ceder la prensa de la vida renovadora a la generación nueva... Del brazo de su padre y padrino ella va a pasar al que, más que prometido, es ya su esposo, a falta solamente del gesto consagrador del oficiante...

(Durante la anterior frase ha dejado a NODRIZA *al extremo de la raya y se dirige sigilosamente a las «cocinas».)*

NODRIZA.– No nos será concedida la visión, pero veo al señor vistiendo su uniforme de gran gala de coronel de cazadores... Nos será prohibido el olfato, pero huelo el inconfundible perfume hombruno del señor, a cuero y a verbena... Estaremos privados del oído, pero escucho la música de los ángeles organistas, inundando la Santa Iglesia Catedral... Tal es el poder del artista... *(Tantea, como un ciego, alrededor de sí.)* ¡Señora!

MEDEA.– *(Para sí, desde las proximidades del fogón.)* ¡Se esperará esa maldita a que termine mi viaje! Unas veces se roba el fuego de los cielos; otras, de los infiernos...

NODRIZA.– *(Más fuerte.)* ¡Señora! ¿Dónde estás?

*(*MEDEA *llega al fogón, retira las placas. Habla fuerte.)*

MEDEA.– En tus sótanos... Entre bambalinas...

NODRIZA.– *(Deja de tantear. Se quita la máscara. Habla con extrema dureza.)* Si la señora entra en el cuarto reservado a la nodriza, la señora no volverá a salir de él. Es la nodriza quien lo escribe esta vez...

MEDEA.– Nada me interesa de tus estúpidas tinieblas... Sólo quiero saber de mis antiguos contrincantes...

NODRIZA.– La señora debe volver a la luz... Juro que será lo mejor para la señora...

MEDEA.– ¿Por qué te muestras tan desmesurada, nodriza?

NODRIZA.– En cada teatro hay un camerino secreto en el que la dueña del castillo no debe entrar. Si lo hace, la dueña del teatro morirá...

*(*MEDEA *saca una mascarilla requemada del fogón y sube con ella a la estancia.* NODRIZA *vuelve a ponerse la suya.)*

MEDEA.– Ya me tienes aquí...

NODRIZA.– ¿Entrasteis?

MEDEA.– Mi amoroso muñeco me reclamaba con tanta pasión que preferí regresar viva y sin daño...

NODRIZA.– Visto está que no podemos permanecer mucho tiempo separadas... La señora puede proseguir con su juego. Es ella la que vuelve a ser dueña de la escritura y del destino... *(Vuelve al tono de «representación».)* ... los ángeles organistas inundando la Santa Iglesia Catedral...

MEDEA.– Llega ella junto al novio, resplandeciente con su uniforme de gran gala de coronel de cazadores... Va a colgarse, para siempre jamás, del brazo de Jasón. La música de los mil órganos se filtra hasta los consentidores dioses. Las damas de la nobleza lloran... ¡Y es entonces cuando se abre la muerte por el fuego...! Una rueda de llamas surge del

vestido y la piel de la nívea princesa se convierte en una costra requemada y negruzca. Del vestido preparado para el himeneo no queda pronto sino un montón de polvo y cenicillas... *(Mímica de esparcir con el pie las «cenicillas». Se acerca con la mascarilla requemada a la* NODRIZA. *Va a ponérsela. Ésta le retuerce el brazo. Cae la mascarilla quemada al suelo; luego,* MEDEA.*)* ¡Maldita bestia! ¡Me quiebras el brazo!

NODRIZA.– A la nodriza se le paga por hacer de cómica asquerosa, no de astilla ardiente... Además, me permito recordar a la señora que el vestido nos tiene que servir para las celebraciones futuras... *(*NODRIZA *se quita la máscara.* MEDEA *se pone en pie y habla, neutra.)* ¿Cómo sentiste la proximidad del fuego? Estaba entendido que eras ciega y sorda y muda...

NODRIZA.– ¡Y sin amor...! Pero, aunque la máscara oculta, la trama ilustra.

*(*NODRIZA *se quita el vestido de novia y lo guarda en el armario.)*

MEDEA.– ¿Y qué dispone la trama ilustradora para seguir adelante? ¿Qué falta de noche antes de que llegue el señor?

NODRIZA.– La señora debe ser expulsada, como un perro, de Corinto. Luego vendrá la desolada despedida de Meda y los niños. Luego el señor llegará…

MEDEA.– ¡Cúmplase, pues, el destino de Medea! ¡Los dioses son la trama! ¡Que se lleguen los esbirros del Rey! ¡Que no se tarden los arrojadores de perros...!

NODRIZA.– Habrá que dar tiempo al servicio para que cambie nuevamente de máscara... *(Lleva las mascarillas a la cocina. Arroja la nueva al montón, junto a las otras y mete la requemada en el fogón.)* ¡Al fuego otra vez, como todos los viejos comparsas...! *(Vuelve a la estancia y se pone un pantalón, una levita negra sobre el cuerpo todavía pintado de blanco. Avanza hacia* MEDEA, *ante la que se inclina profundamente.)* Señora...

MEDEA.– Tengo ante mí, me quiero suponer, al señor jefe de la real policía... Aunque, tal vez, vuestro rango sea muy inferior y Su Majestad haya creído suficiente el último rabo de la guardia para expulsar a Medea de sus reinos...

*(*NODRIZA *saca una tarjeta de visita del bolsillo de la levita y se la entrega a* MEDEA.*)*

NODRIZA.– Su Majestad considera que Medea se merece la atención del más alto rango...

*(*MEDEA *lee la tarjeta.)*

MEDEA.– ¡Vos mismo, Majestad...! *(Reverencia irónica.)* Permitidme, entonces, que os devuelva, aún más rendida, vuestra reverencia... Y, también, que cubra esta desvergonzada lencería con ropa más acorde con la exigida etiqueta: traje oscuro para los caballeros; impermeable amarillo y condecoraciones, ellas... *(Grita.)* ¡Nodriza!

NODRIZA.– *(Reverencia aún más rendida que las anteriores.)* ¿Señora?

MEDEA.– ¡Mi capa ceremonial de recibir reyes de Corinto... y de ser arrojada, como un perro, de Corinto...!

*(*NODRIZA *saca un impermeable amarillo rabioso del armario y cubre con él a* MEDEA *y su lencería negra.)*

NODRIZA.– Vuestra capa fundamental, de terciopelo negro y negro, color sangre de víctima...

MEDEA.– Ahora, Majestad, si os dignáis explicar por qué es necesaria vuestra alta presencia para arrojarme como un perro...

NODRIZA.– *(Corta la frase, coge las dos manos de* MEDEA *entre las suyas.)* No tome, hija mía, por la parte más negativa lo que voy a decirle; comprenda, únicamente, que la vida tiene a veces necesidades crueles para el corazón pero ante las cuales es necesario someterse. No consideraré si Armando la ama y si usted ama a Armando, si este doble amor...

MEDEA.– *(Irritada, liberando bruscamente sus manos.)* ¡Otra vez te equivocas, maldita estúpida! ¡Esta noche nos corresponde Medea y no esa maldita novela de la maldita puta de las malditas camelias! Aunque el padre de ese Armando y el de la Petite Princesse parezcan cortados por el mismo patrón... ¿No quedamos en que hoy era lunes?

NODRIZA.– *(Gruñente, para sí.)* Lo mismo cuenta un cuento que otro para vivirse las vidas ajenas.

MEDEA.– *(Tetomando el «papel» de dirigirse al «verdadero» rey Creón, repite la antigua frase.)* Ahora, Majestad, si os dignais explicar por qué es necesaria vuestra alta presencia para arrojarme, como un perro...

NODRIZA.– Medea debe abandonar la idea de que se la extraña de estos ámbitos...

MEDEA.– ¿Así denomine Su Majestad el arrojar a la gente, como perros...?

NODRIZA.– Después de todo, no debe de ser tan malo el abandonar este maldito corral escénico lleno de principitas de nata y de reyes encorsetados...

MEDEA.– *(Dulcemente reconveniente.)* Nodriza, ¿dónde está escrito eso?

NODRIZA.– A veces se improvisa. La señora mismo lo aconseja...

MEDEA.– Eres un rey de habla refinada, no una sirviente de lenguaje raez, no lo olvides... A los malditos corrales escénicos debes llamarlos «ámbitos»... Vuelve al libro.

NODRIZA.– Sírvase la señora recordarme el pie.

MEDEA.– *(Va al armario, saca un libro. Lee.)* «¿Así llama su Majestad al arrojar a la gente, como perros?»

NODRIZA.– *(Vuelve a la «representación».)* Escucha, hija mía: bien es cierto que ese enlace que mi hija contraerá mañana ha de ser protegido por quien posee, como un valor inmarcesible, la experiencia... Ella es joven, inexperta y sensible como una yerbecilla...

MEDEA.– ¡Acaba de una vez, Rey! ¿Cuánto tiempo se me da para dejar el campo libre a la yerbecilla y a la verga incrustada en sus tiernos tallitos?

NODRIZA.– Tómate el que creas conveniente... Te aseguro, hija mía, que nadie te fuerza...

MEDEA.– ¿Qué plazo tengo? ¡Dilo, Rey!

NODRIZA.– Embalar tus propiedades llevará cierto tiempo... Porque, desde luego, puedes llevarte todo...

MEDEA.– De esta manera no quedan ni rastros de Medea en estos ámbitos...

NODRIZA.– Te equivocas, hija mía. Nadie lo pretende. Y la prueba de ello es que el motivo principal que tuvo el Rey para venir a verte...

MEDEA.– ¡Destapa ya tus cartas, Rey!

NODRIZA.– ... el principal motivo es el de pedirte que tus hijos, el mayor rastro que una mujer puede dejar de su paso por la tierra, en esta tierra queden. Vine a rogarte, ¡sí, a rogarte!, que tus hijos no partan contigo...

MEDEA.– ¿De modo y manera que eran ellos, los niños, los que pendían al extremo de los hilos? ¡Eran ellos los manipulados por el gran titiritero, el Rey Ceón...!

NODRIZA.– No. Por el Rey no... Fue la propia princesa, mi hija, la que pidió quedarse con los hijos de Jasón...

MEDEA.– ¡Y de Medea...! *(Recorre lentamente, después de una pausa, la estancia. Señala objetos, unos reales y otros inventados.)* El Corot me lo puedo llevar...

NODRIZA.– Puedes...

MEDEA.– La vajilla de Rosenthal.

NODRIZA.– Puedes, también. *(Pone una mano en el hombro de* NODRIZA.*)* Mi fiel mayordomo te acompañará.

MEDEA.– El borrego divino.

NODRIZA.– Sí.

MEDEA.– Para mis hijos, no... *(Una pausa.)* Ven a verlos, Rey. *(Se acerca al lecho. Destapa al perro.)* Observa el sosiego que envuelve su dormir...

NODRIZA.– Fíjate, sin embargo, en sus labios... Se mueven como si chuparan... ¿Qué supones tú que soñarán?

MEDEA.– Sin duda sueñan con el alimento que sacaron de mis pechos nutricios.

NODRIZA.– *(Siniestra.)* O cuando hunden el hocico en el regazo de la señora...

MEDEA.– Nodriza..., ¡cerda! ¿Ni siquiera has de respetar la idea de la maternidad?

NODRIZA.– Perdone la señora... Volveremos dócilmente a la respetuosidad. Decíamos que soñaban con la dulce leche original...

MEDEA.– Con todo, tal vez tengáis razón en que algo turbio puede agitar su inocente dormir. Dicen que algunos sueñan que matan a su padre y que se acuestan con su madre...

NODRIZA.– *(Hipócrita, más que nunca.)* ¡No! ¡Imposible del todo! ¡Como decías antes, hija mía, tus hijos sueñan con la leche y la paz...!

MEDEA.– ¿Tú crees, Rey...?

NODRIZA.– ¿Con esa faz de arcángel en reposo cómo puede traspasarle los sueños, los espectros del parricidio y del incesto?

MEDEA.– Dicen, también...

NODRIZA.– ¡Maestros de futuros monstruos y monstruos ellos mismos los que dicen tal! Pero los mentores que estos niños tendrán les harán ver el mundo de una forma más pura.

MEDEA.– Irán a colegios de nobles ladrillos, árboles con ardillas y enormes bibliotecas góticas... Todo sin monstruos... ¿Verdad, Rey?

NODRIZA.– Tendrán la mejor educación. Educación de príncipes. El Rey su palabra te da...

MEDEA.– Y el día de mañana, hechos ya a imagen y semejanza de su nueva rama, reinarán...

NODRIZA.– Reinarán. No será su privilegio: su obligación tan sólo...

MEDEA.– Y para descansar de tanto noble deber, por las noches se disfrazarán y recorrerán las calles de Bagdad y de Viena...

NODRIZA.– Tal vez...

MEDEA.– Pellizcarán a las bailarinas del *café-concert* más renombrado...

NODRIZA.– Algún lunes.

MEDEA.– Y los martes, baile en la legación de Estambul. Los miércoles, el *vaporetto* hasta el hipódromo de San Giorgio Maggiore... Y los jueves, Tahnhaüser y Venus... Y los viernes, las ruinas de su patria, la vieja Cadmos.

NODRIZA.– Todo eso, si quieren...

MEDEA.– ¡Como protagonistas de auténticas novelas!

NODRIZA.– Para todo ello sólo es necesario que tus hijos no partan de aquí...

MEDEA.– ¡Medea está conforme! ¡Que su padre se quede con ellos! Tendrán habitaciones claras, fuentes con efebos y caballos ingleses... ¡Que los dioses les sean propicios!

NODRIZA.– He de confesarte, hija mía que, de continuar más tiempo delante de ti, verás surgir las lágrimas en los ojos de un viejo monarca...

MEDEA.– Los jefes no deben llorar. Partid ya, Majestad... *(*NODRIZA *comienza a quitarse la levita.)* Aguardad un momento.

NODRIZA.– Que tal momento no se prolongue demasiado. Pronto darán las seis, hora en que termina, como la señora sabe, mi servicio de noche...

MEDEA.– ¿Tan tarde es ya? ¡Tan complejos son los negocios que esta noche retienen al señor en su despacho?

NODRIZA.– Si tuviera rendijas esta estancia, podría verse la nueva aurora desparramándose por el mundo.

MEDEA.– Todavía no se alzó la claridad capaz de diluir a Medea.

NODRIZA.– *(Voz de «Rey».)* De acuerdo, hija mía... El Rey se iba y tú lo detuviste. ¿Qué querías de mí?

*(*MEDEA *se acerca al armario y saca el vestido de novia.)*

MEDEA.– En un día singular mi madre lo llevó... Y la madre de mi madre, también en sus nupcias... Y así hasta donde la memoria familiar se pierde en sus orígenes... Mañana quisiera que lo llevara la que será nueva madre de mis hijos...

NODRIZA.– *(Coge el vestido.)* Al fin has conseguido que las lágrimas empañen estos necios de ojos... *(Se enjuga una «lágrima» cocodrílica. Guarda el vestido en el armario.)* ¡Adiós! *(Se quita el pantalón, la levita y el corsé. Se acerca al reloj y lo borra por completo. Se aproxima de nuevo a* MEDEA.*)* El día, señora...

(Desnudo como está se retira de nuevo a sus «dominios» y descubre el compartimento «secreto». Se puede ver, en su interior, un tocador, un gramófono, una butaquita y una bañera idénticos a los de la estancia de la «señora». También idénticas son las prendas de lencería y la pamela negra que cuelgan de una cuerda atravesada sobre la bañera. En ésta se halla, tumbado, un muñeco de tamaño natural, con barbas y desnudo. NODRIZA *enciende un cigarrillo. Entretanto* MEDEA *coge el perro de la cuna y lo mece. Tararea, sin música, la nana inicial.)*

NODRIZA.– Ya sé lo mucho que se impacienta mi marinero cuando me demoro en ponerme linda para él..., pero puedes fumarte uno de esos cigarrillos orientales, tan tuyos... *(Pone el cigarrillo en labios del muñeco.)* ¿O prefieres una copa de *champagne...*? *(Acaricia el muñeco, luego le saca de la bañera y comienza a vestirlo de marinero con ropas que extrae del arcón.)* ¿Dónde va a llevarme esta noche mi tigre de mar? ¿Tahnhäuser? ¿Maxim's?... Aunque lo mejor sería quedarnos en nuestro cuartito y Medea te ofrecería una fiesta íntima y secreta... Porque yo sería tu verdadera Medea, la que te haría olvidar tus barcos y tus acordeones y tus delfines y tus sirenas..., ¡y también tus princesas!

*(*MEDEA *deja de canturrear. Se dirige al perrito.)*

MEDEA.– Contigo, pequeñín, el amargo quehacer de Medea será más fácil de llevar a término... Al fin y al cabo, este mundo significó para ti una gruta

caliente en el seno de tu madre y poco más... Entre la tiniebla de antes y la tiniebla del después, apenas si fuiste un tiempecito lechal y un sueño sin figuras... Dichoso tú, mi pequeñín, que saltarás de la nada a la nada sin conocer al musito herbazal que el amor y el gozo llegan a ser en el desierto de la vida... Prolonga, entonces, tu sueño y sal, mi pequeñín, de la minúscula cárcel de tus días... *(Coge un estilete guardado en la mesilla. «Abre en canal» al perrito. La arena que contiene se esparce y* MEDEA *termina de vaciarlo. Entretanto,* NODRIZA *ha terminado de vestir al muñeco. Le pone, por último, una gorra con un borlón rojo.)* Todo el sueño de degollar a tu padre y de yacer con tu madre en esto quedó: apenas un reguerillo de arena, sólo bueno para ser barrido... ¡Nodriza!

*(*NODRIZA *sube a la estancia.)*

NODRIZA.– ¿Me llamaba otra vez la señora?
MEDEA.– Sí. Sube una de tus escobas.
NODRIZA.– Al punto, mi señora...

(Sube una escoba y se dispone a barrer la arena y la funda del «pequeñín» que la contenía.)

MEDEA.– No... Yo misma me ocuparé de sus terrenales huesecillos. Su parte más noble ya se habrá reunido con los dioses niños... *(Barre. Habla mientras lo hace.)* Dime todavía una cosa, nodriza.
NODRIZA.– Dígame la señora...
MEDEA.– ¿Me amas, nodriza?
NODRIZA.– Ésa es una pregunta que la señora ya me hizo.
MEDEA.– Respóndeme otra vez. El mundo es una rueda giradora.
NODRIZA.– La nodriza ama lo que le dicta su modelo y maestra en el arte de amar... La nodriza desea el deseo de Medea.

(Una pausa.)

MEDEA.– Y yo, nodriza, ¿te amo?
NODRIZA.– También di cumplida respuesta a esa pregunta: la señora tan sólo ama el agujero negro que la señora es...

MEDEA.– Entonces tú amas también mi propio vacío...
NODRIZA.– Así debe de ser...

(Deja de barrer, se acerca a NODRIZA *y la besa.)*

MEDEA.– Ya sé que me serviste bien. Gracias, nodriza.
NODRIZA.– Puse mi disimular a disposición de la señora. Ése fue mi arte todo... *(Pausa.)* ¿Terminó la señora de barrer?
MEDEA.– Sí. Ahora es tiempo de expresar los adioses. Pon un poco de música para la despedida.

*(*NODRIZA *se acerca al gramófono. Lee el título de un disco entre los varios que hay junto a aquél.)*

NODRIZA.– «Los maricas también se aman».
MEDEA.– No. Esa música es incierta. Los maricas se inventan y huyen de su invención.
NODRIZA.– Como todos.
MEDEA.– Pon otro disco.

*(*NODRIZA *lee el título de un nuevo disco.)*

NODRIZA.– «Los diamantes son los mejores amigos de las vírgenes»...
MEDEA.– Tampoco. No me interesan los problemas de las vírgenes.

(Un tercer disco.)

NODRIZA.– «Medea es una buena chica.»
MEDEA.– Sí. Medea es un buen chico. Elijo esa música.

(Lo va a poner NODRIZA. MEDEA *se lo impide con un gesto.)*

NODRIZA.– Mejor en tu oscuro salón de baile. Te lo has merecido...
MEDEA.– Medea es una buena chica. Adiós, señora... Hasta la próxima sesión...

(Se va a retirar. MEDEA *la retiene por el brazo.)*

MEDEA.– Un último favor quisiera pedir a mi nodriza...

NODRIZA.– Parece que a la señora siempre se le ocurre una nueva invención cuando voy a partir. Como si la señora temiera quedarse a solas con Medea... Pero el agradecido nodriza no sabría negarle a la señora el postrer favor... Diga la señora cuál es.

MEDEA.– Echa agua en el baño.

NODRIZA.– No bañaremos, a pesar de todo, a la señora. No procede durante las horas profanas.

MEDEA.– La purificación no será la de Medea. Trae el agua y marcha a descansar.

*(*NODRIZA *sube agua y la vacía, con toda solemnidad, en la bañera.)*

NODRIZA.– El agua de la señora: móvil y resarcidora...

(Se retira de nuevo a sus «dominios», pone el disco en el gramófono del cuartito «secreto». Es una vieja canción, dura, desengañada y sentimentaloide. Un fox lento de los años veinte, por ejemplo. El disco está rayado. NODRIZA *se pone las prendas de encaje negro y la pamela. Baila con el muñeco durante toda la escena siguiente. En este momento suena un gran campanillazo y la campanilla se agita sin que nadie la accione desde el interior.)*

MEDEA.– Falta la última baza de la partida sin bordes que se juega entre Jasón y yo... *(Acaricia al perro que se encuentra en la cama.)* Y la baza eres tu, hijo mío; el rastro más profundo que Medea deja de su paso por este mundo desabrido y ácido... *(Más campanillazos.)* Ya regresas de tu vivir en el ajeno afuera, tú, Jasón... Ya regresas con los ojos huidizos y los testículos hueros, después de haberlos vaciado en ese limo femenino repleto de gusanillos oscilantes que un día serán como tú, todos seducción y engaño... *(Campanillas más frecuentes.)* Ya regresas después de haber espacido tu esperma de la perpetuación... Después de haber traicionado al pobre y estéril invertido, al triste marica que Medea

es... *(Coge al perro en brazos.)* Pero no, estéril no... Conmigo tuviste hijos no enviados por las divinidades preñadoras... *(Besa al perro.)* Tú fuiste el hijo de la imaginación, capaz de vencer al dios embutidor de vida hasta la repetición y el estrago y la náusea... Tú fuiste el hijo del hombre Jasón y del hombre Medea, y no del dios que dispusiera que el hombre naciera del preceptivo vientre de mujer... *(Los campanillazos son incesantes.)* ¿A qué vienes ahora y tan urgido? Seguro que a recuperar a tu hijo... Pero tu hijo lo perdiste cuando perdiste a Medea y perdiste la imaginación y te convertiste en esclavo de la vida y en compinche del dios de ahí fuera... *(Con un gesto brusco mete al perro en la bañera y lo mantiene un tiempo dentro del agua. Cesa de oírse la música del disco y* NODRIZA *deja de bailar con el muñeco. Se oye la música de la nana.* MEDEA *canta.)*

Cierra los ojos,
no tengas miedo,
el monstruo del afuera
ya se ha marchado.

Mientras duermas
no entrará el monstruo,
el hombre del talego
quedará, con tu sueño,
del otro lado...

(Sube delante de la puerta y tira al perro, todo mojado, delante de la misma. Siguen los campanillazos.)

¡Nodriza!, ¿no has oído? ¡Abre al señor!

*(*NODRIZA *sienta al muñeco en la butaquita, lo hace ella en el suelo, a sus pies, y se abraza a sus piernas.)*

NODRIZA.– ¡No te tendrá! Tú danzarás siempre en la caverna de la caverna. Sólo conmigo...

*(*MEDEA *grita cada vez más fuerte, hasta el paroxismo.)*

MEDEA.– ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! *(*NODRIZA *termina por subir a la estancia.)* ¡Maldita estúpida! ¿De qué te has disfrazado?

NODRIZA.– Es un homenaje a Medea, la fúnebre diosa de la nada... La dueña del teatro...

MEDEA.– ¡Ya hablaremos de ello! ¡Abre, ahora, al señor! ¡Viene a recoger a los hijos que en Medea engendró!

NODRIZA.– Y en mi propio vacío... *(Borra el reloj pintado y luego mira por la mirilla de la puerta.)* No es el señor.

MEDEA.– ¡Qué dices, maldito!

NODRIZA.– Es el hombre que trae la leche de los perros de la señora. Como todas las mañanas...

(Comienza a borrar la puerta pintada.)

MEDEA.– ¡Me confundes! ¡Me engañas! ¡Abre la puerta! ¡Haz de Jasón!

NODRIZA.– No hay puerta. Sólo existe el interior, y en él, también solamente, Medea y su doble...

*(*MEDEA *golpea en la espalda a* NODRIZA *con ambos puños mientras ésta continúa borrando la puerta.)*

MEDEA.– Si al menos me existieras tú, Jasón...

(Oscuro. Final.)

ANTÍGONA... ¡CERDA!

Introducción

Domingo Miras
Dramaturgo

Fue en el año de gracia del Señor de 1983 cuando alcancé el honor de incorporarme a la nómina de los «prologuistas riacescos» , tal como nuestro común prologado nos llamaba para separarnos, distinguirnos y elevarnos sobre la innumerable manada de los demás prologuistas, los prologuistas genéricos, ordinarios, comunes y corrientes que constituyen el confuso montón de los otros.

Han pasado más de veinte años desde entonces, y ni yo soy el que era, ni creo que lo sea Riaza, pues el padre Cronos poco a poco nos devora y, al cabo de dos décadas pasadas, ya son las mutilaciones demasiado visibles. No somos los mismos, no. Y a sabiendas de ello, en un alarde de arrogancia, voy a prologar lo que entonces prologué: de nuevo sobre la virgen tebana, tendré que hablar de lo mismo sin decir lo mismo, tendré que moverme en el mismo predio, en la misma finca, así es que algo tendrá que quedar de aquella gozosa experiencia a pesar del tiempo cruel. Pero el tono será distinto, qué duda cabe.

Lo ideal hubiera sido que Riaza se prologara a sí mismo, que uno de sus famosos autoprólogos, que tanto me deleitan a mí cuando los leo como a él cuando los escribe, encabezara cada una de sus obras, puesto que... ¿quién puede explicar el sentido, la intención, el alcance, las claves, los subtextos y los enigmas y todo el galimatías, en fin, que manifiesta o tácitamente se encierra en la obra dramática, mejor que el mismo que la hizo? Lo mismo que el mejor director del montaje de un texto es el autor, por ser quien mejor lo conoce, también el mejor exegeta de la obra escrita es el que la escribió, qué duda cabe. Sin embargo, la teoría general que padecemos sostiene que el

director ideal no es el autor sino el extraño, porque éste, desde la distancia de su propio extrañamiento, descubrirá en el texto matices, bellezas y hasta ideas y conceptos que el autor puso ahí sin saber lo que ponía, lo que sin duda es el colmo de la ignorancia. También tenemos que ser los «prologuistas riacescos» los que sabemos de Riaza más que Riaza mismo, los que podemos hablar de su obra con mayor acierto con que lo haría él en uno de esos autoprólogos tan lúdicos y profundos que con visible complacencia se compone y adereza y que son verdaderas creaciones literarias. En fin, seré de nuevo el glosador y exegeta, el «sabio estudioso» de aquel prólogo de 1983, del que, entre otras cosas, se decía: *Y hará análisis, y hará exégesis de la «opera omnia» del gran hombre, y escribirá doctos y prolijos comentarios y notas, y comentarios a los comentarios y comentarios a las notas, y notas a los comentarios y notas a las notas, y no hablaré ya de los comentarios a los comentarios de los comentarios o tercera generación de comentarios y tercera generación de notas, y ulteriores y sucesivas generaciones de los unos y de las otras, que se irán reproduciendo (los comentarios en el desván y las notas en el sótano de la Casa de los Copistas) hasta la consumación de los siglos, cada vez en mayor medida y en la misma progresión geométrica en que se extenderá la gloria riacesca.* No tomes a broma si es que existes, oh, improbable lector (pues es uso común omitir la lectura de los prólogos), lo que has leído en cursiva: ya ves que, sin ser ni por asomo un «sabio estudioso», estoy haciendo precisamente un *comentario del comentario...*

¡Oh, Tebas, la de las siete puertas, fecunda en desgracias! ¡Oh, infortunados cadmeos! ¡Oh, desastrado destino de los labdácidas!

El fundador Cadmo había matado en sus verdes mocedades un dragón perteneciente al furibundo Ares, y al cabo de los años, cuando la triste vejez doblegó sus espaldas, vio a su nieto Acteón convertido en ciervo y devorado por los perros, a su nieto Penteo descabezado por su madre, que lo confundió con un león, y a su hija Semele abrasada por los rayos de un amante demasiado poderoso, entre otras varias desgracias de menor cuantía. Para aplacar a los dioses y conjurar al destino se despojó de su condición humana junto con su esposa Harmonía, y ambos abandonaron Tebas convertidos en serpientes que se fueron reptando por el monte. ¿Se habían arreglado las cosas? ¿Quedaba asegurada su progenie? ¿Podría ya reinar tranquilo su otro nieto, Lábdaco, hijo de Polidoro? Todo parece indicarlo, pues cuantas viejas

tablillas y venerables códices he consultado en la Casa de los Copistas han sido unánimes en la ausencia, durante largo tiempo, de datos negativos o inquietantes hasta el desdichado viaje que el hijo de Lábdaco, el joven Layo, hizo a las áridas tierras del Peloponeso, cuando Anfión y Zeto construyeron la muralla tebana con sus siete puertas que tanto darían que hablar y que escribir. ¿Vivía Lábdaco en estos días, o moraba ya en el Hades? No he podido averiguarlo. Lábdaco se nos pierde, y es ya su oscuro hijo el único que aparece para ser en vano interrogado: Layo, Layo, ¿qué ha sido del joven Crisipo? Pero Layo contesta si es acaso el guardián de Crisipo, y abandona cuanto antes la casa de Pelops, que se ha tornado enemiga.

De regreso en Tebas y casado con la hija del rico Meneceo, una chica que se llama Yocasta, a la muerte de Anfión se hace el amo del pueblo. Nacerá Edipo, y para qué seguir: ya estamos en una historia harto divulgada, una historia en que la catástrofe se aparecerá de nuevo, no sabemos si atraída por la muerte de Crisipo o por una metástasis del antiguo pecado de Cadmo, aún no bastante purgado. Por una u otra causa, lo cierto es que la avalancha de nuevos cataclismos se desploma sobre Edipo y su gente, y al final vendrá Antígona, con su vocación de enterradora.

Una vocación políticamente incorrecta, pues la ciudad acaba de promulgar una ley penal contra los sepultureros: pena de muerte para quien entierre cualquier cadáver del derrotado ejército invasor. Una ley que contraviene a otra inmemorial y no escrita, inspirada por los mismos dioses, que impone el piadoso deber de dar sepultura a los difuntos. He aquí dos leyes en conflicto: la ley positiva, debidamente aprobada por el Congreso de los Diputados y ratificada por el Senado, frente a la ley de inspiración divina e impresa por la naturaleza misma en el corazón de los hombres.

Cuando a mis 17 añitos empecé a estudiar Derecho, había en primer curso una asignatura que se llamaba Derecho Natural, que trataba precisamente de estas leyes sagradas que Dios estableció al crear al hombre y que en función de ese origen son superiores a las leyes positivas, de origen meramente humano. El libro de texto que trataba este tema insistía tanto en la prioridad y la santidad de este Derecho, que a mí me parecía que era cosa de curas (y lo era, efectivamente) y me mofaba de él en el secreto de mi conciencia de jovencito grosero y petulante. ¿Cómo no vino el espectro de Sófocles a darme una colleja?

Frente a la nueva ley de gestación humana que prohíbe enterrar a Polinice, Antígona invocará la ley de origen divino para darle sepultura, desafiando el mandato de la ciudad:

¡Polinice, hijo de Edipo, rey!
¡Polinice, yo, Antígona,
hija de Edipo, rey,
y hermana tuya,
te prometo que cubriré de tierra viva
tu cadáver
como los dioses antiguos
mandan que se haga!

¡Y descolgará el pollo!... –¿Qué pollo? –Pues, el pollo muerto y desplumado que representa el cadáver de Polinice...

Estamos en el mundo de Riaza. En el teatro de Riaza. En el sarcasmo de Riaza, en la burla con que contempla el tinglado de la sociedad y a quienes lo niegan desde dentro al tiempo que se instalan en él. Y, concretamente, estamos en ANTÍGONA... ¡CERDA!

La demolición del mito empieza por la propia Tebas. Aquella muralla horadada por las siete puertas insignes, la Preto, la Electra, la Leite, la Onca Atenea, la Bóreas junto al monumento de Anfión, la Hemoloida, y la séptima innominada, mancillada por el baldón de haber sostenido y dado asiento a la lucha doblemente fratricida. Todo ese ilustre ámbito formado por la muralla, el palacio y el campo de batalla, es una simple plataforma (el palacio, la ciudad), una superficie vertical (la muralla), y el vacío en torno, el campo de combate sembrado de pollos muertos y desplumados, monos, perros, trozos de carne sanguinolenta, casquería, mezclados con algunos maniquíes humanos, enteros o troceados, para dar a entender que todo es uno y lo mismo, un indiferenciado conjunto de despojos de batalla. Ganchos de carnicero coronan la altura de la muralla, y el Coro de lúgubres castellanos zuloaguescos ensartará en ellos los cadáveres de los enemigos *(corrompida despensa de moscas y gusanos),* los cachos de maniquí, los desplumados pollos, los hígados o costillares de troceadas reses, metáforas perfectas, imágenes fidelísimas de los humanos difuntos, puesto que tanto los unos como los otros no son sino una sola y la misma cosa: materia orgánica en vías de descomposición. ¿Qué

diferencia, pues, entre el desplumado pollo y el yacente Polinice? Mucho más exacta y literal es esa representación que la de un actor vivo que se finge muerto. Así, Riaza reproduce el acto del patriarca Abraham, sustituyendo a la víctima pero sin sustituir la muerte real, mientras que la práctica habitual del teatro es la contraria.

Los despojos de Polinice irán también a la muralla:

Escupitajos y lodo sobre él
y a las murallas luego.
A las tripas de los buitres con él.
Démosle el destino
que bien se mereció:
hagamos que termine
en cagada de pájaro.

¿Puede la piedad de Antígona permitir tal cosa? ¡Cuidado! La ley de la ciudad es implacable:

Y aquel que lo enterrare
apedreado ha de ser hasta la muerte.
Tal será el castigo
de quien prive a mi buen pueblo
del sano ejemplo de ver cómo se pudre,
ayuno de divinidades,
un traidor a su patria y condición.
Tal será el castigo
para el que cubra de tierra
a Polinice.

Antígona apelará a la ley divina frente a la ley humana. Amparada por la primera, considera que la segunda carece de poder imperativo y no puede, por tanto, obligarla a obedecer. Ella se siente libre respecto de la ley de la ciudad, que es contraria a la ley de los dioses y, por tanto, injusta. No la obedecerá, pues.

Obsérvese el contraste que ofrece el criterio de Sócrates, que decía que las leyes injustas deben cumplirse, y aun con mayor celo y exactitud que las

justas, pues así se hace ver a los gobernantes la necesidad de cambiarlas (si será ingenuo). La libertad consiste en la capacidad de ejercer una opción: Antígona optaba por no cumplir las leyes que vulneran la justicia, y Sócrates por cumplirlas. Elegían opciones distintas, pero uno y otro elegían: ambos eran libres.

La dulce Ismene, o sea, el riacesco hermano jipi de los mil collares tumbado a la bartola, hace su elección: ella/él está por Sócrates: yo obedezco a los que mandan, manden lo que manden; y si la flagrante injusticia que mi obediencia patentiza no les hace cambiar la ley, eso es cosa suya, allá ellos, a mí que me cuentas. Claro, que Ismene no leyó a Platón ni conoció a Sócrates, pero esa menudencia no le impidió obedecer lo injusto, para... ¿forzar el cambio de la ley?, ¿salvar el pellejo? ¿Y qué importa? El acto es el mismo, y su íntima motivación pertenece al secreto de confesión.

Antígona, en cambio, elegirá la rebeldía. La rebeldía frente al poder de los hombres, porque ella está con los dioses que veneró desde su infancia: ¿quién es Creón, quiénes son los ancianos de los sombreros gachos para mandar impiedades? Si los demás no se atreven a enterrar a sus deudos, yo sí enterraré al mío, faltaría más. Y que no me venga mi querido tío con zalamerías. Como yo soy una rebelde juvenil, le contesto insultándole, sacándole la lengua, poniéndole dos palmos de narices. En el fondo, a la Antígona riacesca le importan un bledo los dioses, se lo dice bien claro a su tío Creón:

> ANTÍGONA.– No empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro. Ni quieras reducirlo toda a croniquejas de familia. Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiese ordenado el rey.
> I-CREÓN-H.– Ya entiendo: el caso era desobedecer.
> ANTÍGONA.– Ni más, ni menos.

Rebelde sin causa. Suena a Nicholas Ray. La juventud disconforme, la juventud contestataria, la juventud revolucionaria. Hay que degollar a los cochinos burgueses, hay que rescatar la libertad. ¡La juventud libertaria! La juventud...

Juventud, divino tesoro, ya te vas para no volver...

Se va la juventud, se va la rebelión... ¡Adiós, Antígona! La túnica roja de la rebelde Antígona se quedará en el mito, en la literatura, hasta en la crítica, mientras que la joven real que la encarnó se sienta, muda, en la mesa del banquete nupcial, después de la ceremonia social, de la boda por la Iglesia, de la boda por el juzgado, de la solemnidad por la que su ciudad la acoge en su seno tras los pasados y disculpables desvaríos juveniles de sobrinilla mimada por el bondadoso tío:

.....
Pero el tiempo y la sazón de la edad
lo harán regresar a la sabia razón.
Como en un caliente estuche,
el hombre, la maravilla entre las maravillas,
por la madura seguridad se dejará envolver
y las leyes acatará de la ciudad
ya para él definitivamente abierta
y propicia.

Las jóvenes Antígonas hirsutas y rebeldes devendrán orondas madres de familia abrigadas en visón, consumidoras de té con pastas y de comedias musicales, poseídas de santo horror por el camino que lleva España, y sin oír a la olvidada Antígona juvenil que les susurra al oído: Antígona... ¡cerda!

ANTÍGONA... ¡CERDA!

Personajes

ANTÍGONA
ISMENE-CREÓN-HEMÓN
CORO

PREFACIO POÉTICO PARA PENETRAR ENTRE PRÓLOGO Y PIEZA, CON LA PERSONALIDAD PROMISCUA DE LA PRINCIPAL PROTAGONISTA, LA PLURAL PRINCESA PANTÍGONA

As the dust clear, the sentinels see a
young woman hovering over the body.

STEINER
«Antigones» 3-4

Encarnación de la revolución,
avanzas a través de tres mil años
con un estandarte color sangre
alrededor de tu pujante pecho,
una túnica hecha jirones
y el ombliguito al aire
e, incrustado en él,
el *piercing* primoroso
de un rojo y rabioso rubí.

Petite putain respectueuse
con lo que los dioses viejos
dispusieron sobre que los vivos
debían enterrar a los muertos,
evitar con ello convertirlos
en colgajos bamboleantes
de las ramas de un árbol seco,
y no ser extirpados de tripas,
picoteados los ojos

y repelados de pelleja
por los pajarracos carroñeros
y poder disfrutar así,
no deshechos en cachos,
de la eterna verbena
del verbo divino.

Furia siempre dispuesta
a rebelarse contra toda tiranía
fuera la de *Creonte,*
fuera la de *Pericles,*
fuera la de *Tiberio,*
la del obispo *Cauchon,*
la del mariscal *Petain,*
o del tetrarqueja de El Pardo,

Todo para dar preferencia,
sobre el buche de los abantos,
a las tripas alargadas
de las larvas *croque-morts,*
(¡lástima que quedara fuera
de la ortodoxia de moda
largarse en vuelo a la nada,
compinchadas las cenizas
con el vaivén del viento,
para deprimente chasco
de gusanos, avechuchos
y **resurreccionantes**
arcángeles trompeteros!)
terminando por ello
en un fúnebre agujero
con el himen intacto
para ser desvirgadita
por *Monsieur Death,*
a no ser que fuera
por *Mister Mort.*

Más te hubiera valido
servirte de tu otra mitad,
para ser deszoncellada
a punta del príncipe Hemón,
del príncipe Raniero,
del príncipe Carlos
pariendo nuevos príncipes
para la tebana patria
u otras tan idolatradas,
y mandando a los dioses,
sean viejos o nuevitos,
a la puñetera mierda.

(Añadidajo con moralejilla.)

Tenemos una Antígona roja
y una Antígona cerda, arrebujadas
ambas dos bajo el mismo pellejo
en forma de bicéfalo revoltijo,
o del doble de novelero prestigio.

El espacio escénico se compondrá de una plataforma central un tanto elevada sobre el suelo de la escena con una potente iluminación sobre ella. Alrededor, una extensión mucho menos iluminada.

A todo lo largo del lado posterior de la plataforma se habrá dispuesto una superficie vertical de gran blancura, y en la parte superior de la misma, también todo a lo largo, un artilugio de hierro con ganchos como los existentes en los mataderos para colgar las reses sacrificadas. Se accede a este artilugio por una o varias escaleras de madera viva.

En la extensión de alrededor de la plataforma se encontrarán, amontonados en ciertas partes y dispersos en otras, maniquíes o muñecos, enteros o troceados, unos desnudos y otros vestidos. También se hallarán algunos animales muertos –pollos, monos, perros, etc.– reales o fingidos. Algunos de los pollos están desplumados y alguno de los perros despellejado. Trozos de carne sanguinolenta. Por último, piezas ortopédicas, brazos, piernas, etc.

La plataforma estará desnuda, a excepción de un arca alargada, un sillón y dos sillas estilo Luis XV, doradas y tapizadas de rojo. La plataforma será de una blancura total.

Los componentes del CORO *vestirán largas capas de color pardo y enormes sombreros. Se sugieren los castellanos pintados por Ignacio de Zuloaga en el cuadro «El cristo de la sangre» o por Valentín de Zubiaurre en el titulado «Autoridades del pueblo» (Museo Nacional de Arte Contemporáneo, de Madrid). Llevará cada componente un enorme bastón o cayado, mucho más alto que su respectivo sustentador.*

ANTÍGONA, *una túnica roja con arreglo a las vestimentas del teatro clásico griego. Se encuentra sentada o agazapada en el centro de la plataforma, tapado el rostro por una larga melena –una peluca– negra.*

Al personaje ISMENE-CREÓN-HEMÓN *no se le distingue, acostado como está sobre el arca y cubierto por telas.*

CORO.– Estamos en Tebas.
Esta plataforma chorreante de luz
es nuestra patria, inmensamente amada,
puesto que nosotros
el privilegio y honor hemos tenido
de tebanos nacer.

(Señalan el exterior de la plataforma.)

Por lo que respecta
a las penumbras que rodean
a nuestra ciudad,
ayer eran, tan sólo ayer,
ámbito de guerra y de desolación.

La ambición de Argos y su ferocidad
embestían como bestias rabiosas
contra las siete puertas que nos guardan.

Aquí derramó su generosa sangre
nuestra mejor hombría
y, ahora, a nuestros héroes
cumple que nosotros
digna sepultura demos,
como los dioses tutelares
disponen que se haga.

(Han ido cogiendo durante su parlamento algunos de los muñecos y de los animales muertos y los tiran debajo de la plataforma.)

Y ese montón de carne inútil,
esa corrompida despensa
de moscas y gusanos,
son las argivas ratas
que sobre el barro reventaron
antes de que los suyos
de retirar se hubieran
con la espada mellada
y la derrota entre las piernas.

A tales perros les colgamos
de lo más alto de lo alto
de nuestras murallas
para que los radiantes dioses
nieguen su entrada a tan sucia carroña
en su sagrado entorno.

(Habrán ido colgando de los ganchos algún animal y trozos de carne, piezas ortopédicas, etc. Un componente del CORO *se acerca a los despojos. Escarba con su bastón. Saca un pollo desplumado.)*

COMPONENTE DEL CORO.–
¡Venid todos! ¡Ved esto!

OTRO.– ¡Es él! ¡No cabe duda!

OTRO.– ¡Es él! ¡El heredero,
el príncipe, el delfín...!

OTRO.– ¡La más noble sangre de Tebas
por inmensa desgracia
derramada del todo!

CORO.– ¡Es él! El mismo Etéocles,
es el hijo de Edipo,

el que, centelleante,
corría de un lado a otro
buscando los lugares
en los que la batalla
encendía sus lumbres
más enhiestas...
¡Es él! El mismo Etéocles,
el que habría de reinar
sobre la larga paz
que espera, de ahora en adelante,
a nuestra Tebas...
Lavemos sus heridas
con vino caliente
y conduzcámosle
a su segundo y reposado
reino.
Monos y doncellas
enterremos con él
para su deleite
trasterreno.

(Conducen al pollo y lo depositan debajo de la plataforma. Otro componente del CORO *se acerca a otro montón de despojos y, después de escarbar, saca otro pollo idéntico al anterior.)*

COMPONENTE DEL CORO.–
¡Venid todos! ¡Ved esto!

OTRO.– ¡Es él! ¡No cabe duda!

OTRO.– ¡Es él! ¡El renegado,
el felón, el desleal!

OTRO.– La sangre más degenerada de Tebas
felizmente ya expulsada del todo

de su sucia vasija,
de su pinchado odre.

CORO.– ¡Es él, Polinice,
el que, con suprema impudicia,
se pasó al enemigo.

(Escupen sobre el pollo y alguno de los componentes del CORO *lo arrastra por la escena.)*

Escupitajos y lodo sobre él
y a las murallas luego.
A las tripas de los buitres con él.
Démosle el destino
que bien se mereció:
hagamos que termine
en cagada de pájaro...

(Atan una cuerda del pescuezo del pollo y lo cuelgan del gancho central de la «muralla». Suena un timbal. Se destaca un componente del CORO.*)*

Habla el heraldo de Creón,
el nuevo rey de Tebas.

COMPONENTE-HERALDO.–
Y aquel que lo enterrare
apedreado ha de ser hasta la muerte.
Tal será el castigo
de quien prive a mi buen pueblo
del sano ejemplo de ver cómo se pudre,
ayuno de divinidades,
un traidor y su patria y condición.
Tal será el castigo
para el que cubre de tierra
a Polinice.

(En este momento, ANTÍGONA *descubre el rostro de la melena que lo tapaba. Grita.)*

ANTÍGONA.– ¡Polinice!

CORO.– ¡Ya tenemos aquí a esa Antígona,
a esa viborilla lengüilarga,
a esa levantadora de porfías!
¿Esperanza de ordenar paz
no podremos jamás
tener en Tebas?

(Rodean la plataforma y se sientan como espectadores de la acción que en ella va a desarrollarse.)

ANTÍGONA.– ¡Polinice, hijo de Edipo, rey!
¡Polinice: yo, Antígona,
hija de Edipo, rey,
y hermana tuya,
te prometo que cubriré de tierra viva
tu cadáver
como los dioses antiguos
mandan que se haga!

(Se acerca al arca donde se encuentra acostado y oculto bajo las telas el personaje ISMENE-CREÓN-HEMÓN. ANTÍGONA *agita las telas.)*

¡Despierta, Ismene!
Es tiempo de actuar, hermano...

CORO.– ¿Hermano...?
Esa impenitente transgresora,
en su afán por cambiar
lo que está escrito,
hace ahora de Ismene

(esa dulce muchacha
que describieron los padres del teatro)
un hombre...

ANTÍGONA.– ¡Despierta, Ismene! ¿Cómo puedes dormir?

(Se destapa ISMENE-CREÓN-HEMÓN. *Aparece vestida con el atuendo de un moderno joven «contestatario»: chaleco de fantasía sobre el torso desnudo, pantalón de cuero, cinturón de enorme hebilla, collares con amuletos,etc.)*

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Qué quieres, hermanita? A pesar de todas las preocupaciones me venció el sueño. No le pude evitar...

ANTÍGONA.– ¡Esta noche, precisamente! Cuando necesitamos todo nuestro cuidado para realizar cuanto tenemos pensado... ¡Duermes demasiado!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– He dado mil vueltas al proyecto y, te lo diré de una vez, Antígona; creo que debemos abandonarlo.

ANTÍGONA.– ¡Ya entiendo! Todos esos quebraderos de cabeza eran producidos por el miedo. Tiemblas ante la idea de contrariar al viejo.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¡Llámame cobarde, si quieres! Pero si tuvieras un ápice de cordura, tú también abandonarías la idea de quebrantar lo dispuesto sobre Polinice... Al fin y al cabo, nuestro pobre hermano...

ANTÍGONA.– *(Le corta, seca.)* ¡Se opuso al señor de Tebas!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Alguien, después de todo, de su sangre.

ANTÍGONA.– ¡Un jefe! ¡Fuera de la sangre que fuera!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Yo no me enfrentaré con él.

ANTÍGONA.– ¡Ya me lo has dicho! Tú prefieres continuar con tu situación. Agarrado como un piojo a tus privilegios de principito regalado.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Sencillamente, prefiero continuar viviendo.

ANTÍGONA.– ¡Vivir...! Así llamáis vosotros a completar vuestro destino de corderos lanudos. Debajo de vuestros torvos atuendos, debajo de vuestra piel de lobo, sólo borreguitos dispuestos a las peores concesiones... ¡Be...! ¡Be...!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¡Si tanto te molestan estas ropas...!

ANTÍGONA.– ¡No te las quites! Después de todo, tu podrida conciencia tiene necesidad de ser tranquilizada. ¿Cómo te harías perdonar a ti mismo la

leche bendita que mamaste? ¿Cómo el haberte beneficiado siempre del dinero bendito de papá? ¿De qué manera camuflar tu dulce vida a base de humos hasta la medianoche y de levantarte al mediodía, con la mesa ya puesta?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Te perdono estos arrebatos tuyos. Conozco lo impulsiva que eres.

ANTÍGONA.– Y, para disimular tanta exquisitez parasitaria, te plantas una camiseta con sangre, se diría, del último guerrillero sacrificado y te cuelgas del pescuezo un collar hilvanado, por lo menos, con huesecitos de degollados burgueses... ¿Quién llegaría a pensar que, debajo de tal gengiskán, se encuentra el principito chupador de marras? Mierda por fuera y colaboración por dentro, así eres tú y así son todos los de tu ralea.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Y tu pastel, hermanita: ¿qué crema tiene por dentro?

ANTÍGONA.– Yo estoy rellena de libertad, hermanito.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Y no será, más bien, de muerte?

ANTÍGONA.– La una y la otra andarán siempre enredadas mientras vosotros y vuestros papás continuéis coleando.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¡Adelante, entonces, con tu libertad, hermana Antígona!

*(*ANTÍGONA *se dirige, con un cuchillo que habrá sacado de entre sus ropas, al colgado pollo-Polinice. Queda con el cuchillo levantado, en posición «congelada», mientras habla el* CORO. *Entretanto* ISMENE-CREÓN-HEMÓN *saca del arca una túnica blanca y sencilla, también de la época de la tragedia clásica, y se lo pone tomando la faceta de* ISMENE-CREÓN-HEMÓN. *Todo a la vista del público. Habla el* CORO.*)*

CORO.– ¡Adelante, Antígona!
¡Adelante con tu tremebundo papel
de trastocadora de universos!
Avanza con tu famosa libertad a cuestas
pero ten gran cuidado
a tropezar no vayas
con cualquier honesto defensor

de las normas tebanas
y te vayas a romper
tus heréticos
hociquitos de zorra.

*(*ANTÍGONA *corta de un tajo la cuerda de la que pende el pollo-Polinice. Gran grito del* CORO.*)*

¡Sacrílega!
¡Venenosa sacrílega!

(Otro gran grito de ANTÍGONA.*)*

ANTÍGONA.– ¡Creón!

CORO.– Ha llegado tu turno, rey Creón.
Hora es ya de que limes las uñas
de ese peligroso retoño de fiera.
Que tu sabiduría y experiencia sirvan
para que su actitud levantisca deponga.
No es procedente, ya desde el principio,
acudir a la enojosa violencia.
Mas si al fin, por desgracia,
se debe recurrir a ella
nuestras manos no vacilarán
en recoger del suelo de la patria
las piedras con las que ejecutar
tu justa y soberana sentencia.

ANTÍGONA.– *(Grita de nuevo)* ¡Creón!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– *(Avanza hacia* ANTÍGONA.*)* Ah, ranita..., ¿eres tú? Con todo ese griterío delante de palacio no te sentí llamar. Pero no te quedes ahí. Tu tía debe de andar por el jardín.

ANTÍGONA.– Puedes ahorrarte las frases de siempre: «No te quedes ahí», «Tu tía te ha preparado tu postre favorito», «¿No das un beso al tío?»... No soy la sobrinita que viene, como tantos domingos, a la casa del querido hermano de mamá...

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¡Vaya, vaya...! No parece venir hoy de muy buen talante la jovencita. ¿Qué te ocurre?

ANTÍGONA.– ¿No te lo ha contado tu servicio de armas? He descolgado de su gancho a ese pobre bicho.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿De modo que te has atrevido a enterrar el cadáver de tu hermano? Quiero suponer que no conocías mi edicto...

ANTÍGONA.– No empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro. Ni quieras reducirlo todo a croniquejas de familia. Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiese ordenado el rey.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Ya entiendo: el caso era desobedecer.

ANTÍGONA.– Ni más, ni menos.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¡Qué chiquillada! Entrar por la puerta donde dice «salida» y salir por la que dice «entrada». ¿Y qué ganas con ello?

ANTÍGONA.– ¿Preguntas que qué gano? Cada vez que se disiente del orden y de las órdenes de palacio, lo seguro es perder.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Entonces, criatura...?

ANTÍGONA.– ¿Hay que actuar, como vosotros, únicamente olfateando la ganancia? Inundáis Tebas de carteles para ganar el dinero a sacos y colgáis los cadáveres de las murallas para *ganar* esa seguridad política que se cimienta en el terror. Siempre ganáis.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Estás equivocada, ranita. Y, sobre todo, en emplear el «vosotros» como si te dirigieras al más nutrido auditorio. Sólo tienes frente a ti a tu viejo tío.

ANTÍGONA.– Lleno de comprensión y de indulgencia, ¿no?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Así es. Aunque esa especial hostilidad de que hoy haces gala venga a poner un velo a tu comprensión. ¿Qué mosca te ha picado, ranita?

ANTÍGONA.– Sigue llamándome ranita. Y mosquita. Y jilguerillo. Es la mitad de tu juego. Las cartas de tu primer envite que, en general, te son suficientes para ganar. Pero a veces tienes que recurrir al naipe que siempre guardas, por si acaso, para la última baza.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Y cuál es ese famoso triunfo?

ANTÍGONA.– El prohibir, bajo pena de muerte, que las ranitas y las mosquitas y los jilguerillos realicen lo que no conviene a tus intereses.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Al parecer va a prolongarse esta discusión más de lo previsto. Nos vamos a cansar. *(Señala el sillón.)* Anda, siéntate.

ANTÍGONA.– *(Sin moverse.)* Gracias, señor. Tu cortesía es digna de un rey.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Bueno, ranita: si tú no te sientas, lo haré yo. A mi edad no se tienen ya los huesos de acero... *(Se sienta.)* ¿Decías?

ANTÍGONA.– Que te comportas como todo un rey.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Soy un rey.

ANTÍGONA.– A lo que se ve, un rey que se fatiga con facilidad. ¿Qué edad tiene ya mi querido tío? ¿A qué edad comienza uno a sentirse rey de verdad?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Sabes, tortolita, que puedes resultar, a veces, un tantico cruel?

ANTÍGONA.– Cuando paso delante de los sillones de mimbre de vuestro Casino y contemplo aquella procesión de gastadas pupilas, tan opacas como las perlas que pinchan en sus corbatas, no puedo dejar de preguntarme: ¿cuántos reyes tenemos en Tebas?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¡Mi pequeño salvaje, siempre enseñando sus dientecillos recién estrenados...! En cambio, nosotros, ya ves, procurando, también siempre, darte alguna pequeña satisfacción...

ANTÍGONA.– ¡Ya sé...! La tía, siempre que vengo a comer, baja a recoger su manojito de flores para adornar la mesa. Y el tío, cuando llega mi cumpleaños, se acuerda de pasar por la tiendecita correspondiente. «¿Cuántos cumple este año la fierecilla? ¿Diecisiete ya...?»

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Pues ya ves: también esta vez me acordé. *(Se acerca al arca. Saca el collar que llevaba en su faceta isménica. Se lo tiende a* ANTÍGONA. *Ésta lo coge un momento. Lo contempla.)*

ANTÍGONA.– La primera de tus tentaciones: la falsa revolución...

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Cómo dices, ranita?

ANTÍGONA.– *(Arroja con rabia el collar al suelo. Grita.)* ¡Cerdo!

(Todos los componentes del CORO *se ponen inmediatamente en pie. Comienzan a golpear con sus largos bastones en el suelo. Ritmo lento que acompasa su recitación.)*

CORO.– ¿Hasta dónde llegará tu paciencia, Creón?
Ya ni siquiera las civilizadas maneras
del discutir respeta.

El soez exabrupto y la frase rahez
son los únicos argumentos
que emplea.
¿Hasta dónde tu magnanimidad
para no aplastar, de una vez,
tan grosera actitud?

ANTÍGONA.– ¡Cerdo asqueroso...! Guárdate las estúpidas cáscaras de tu revolución reducida a los signos y a los gestos...

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ¿Dónde quieres llegar, Antígona?

ANTÍGONA.– ... Signos que, al propio tiempo, te engordan la faltriquera vendiéndolos como pan caliente a los consumidores de collares, de amuletos, de cantantes rebeldes... ¡Rey tendero! ¡Cerdo, cerdo, cerdo, cerdo...!

(El CORO *golpea con sus bastones, cada vez con un ritmo más vivo, tapando las voces de* ANTÍGONA. *Algunos componentes del* CORO *se acercan a la superficie blanca de la «muralla» y escriben sobre ella con pintura negra frases como: «Lapidación para Antígona», «Antígona al patíbulo», «Antígona a los buitres».)*

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Creo que tendré que retirarme a mi despacho. No quiero terminar enfadándome con mi ranita.

ANTÍGONA.– ¿Ya no me llamas por mi nombre? ¡Pobre tío! Ya ves a lo que conduce el no haberme dado, a su debido tiempo, un buen par de azotes. Aunque también hubiera tenido su eficacia el colgarme de uno de esos ganchos, al lado del pajarraco.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Te dejo. Tu tía ya no puede tardar.

ANTÍGONA.– De acuerdo, tiito. Esperaré y, entretanto, escucharé un poco de música. Algo del último conjunto destripador de reyes. ¿Cuál me aconsejas?

(Suena música pop. ANTÍGONA *comienza a danzar con irónica provocación.* ISMENE-CREÓN-HEMÓN *recoge del suelo el collar y se lo tiende a* ANTÍGONA.*)*

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Todavía puedo recoger del suelo lo que dejó caer una damita. A pesar de lo viejo que se me cree...

ANTÍGONA.– Y me pondré el collar enhebrado con huesecitos de degollados burgueses. Pero ¿no te retirabas, tío?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Creo que no debo hacerlo sin tratar de que cambies tus particulares ideas sobre los viejos. ¿No los llamáis así?

ANTÍGONA.– Algunos prefieren usar otra palabra. Pero no te preocupes. Ya les arrancaron la lengua en algún cuartito de tus sótanos. *(El* CORO *se pone nuevamente en pie. Levanta los bastones para golpear el suelo.* ISMENE-CREÓN-HEMÓN *los detiene con un gesto.)* ¿No te ibas?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– *(Sin que* ANTÍGONA *deje de danzar.)* No soy ese personaje inflexible que imaginas. Nadie mejor dispuesto que yo a escuchar lo mucho que, sin duda, tendréis que decir los jóvenes. Incluso puedo admitir que, en ocasiones, lo expreséis con demasiada vehemencia. Es la sangre que os hierve. La indomable fuerza que anima la vida del universo todo...

ANTÍGONA.– *(Sin dejar de danzar.)* ¡Comienzas bien! Poesía cósmica digna de la clientela más dorada. ¡Sigue!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Pero dejo de estar de acuerdo cuando esa energía vital se desparrama sin objeto y sin meta. Como una semilla que se esparciese sobre la roca.

ANTÍGONA.– ¡Bravo! ¡Lirismo, ahora!

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Dejo de estar de acuerdo, te decía, en que esos actos, que consisten en enterrar un cadáver o en quemar una bandera, se cometan sin saber por qué...

ANTÍGONA.– *(Deja de danzar.)* ¡Lo sabemos, no creas...! Para no llegar a convertirnos, algún día, en esa galería de reyes apergaminados de vuestro Casino. Llenos de tresillos y de lujurias estancadas. *(Vuelve a danzar.)*

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ... se cometan sin saber por qué, bajo el signo de la perturbación y de la anarquía. Eso es algo que yo, en tanto que sea lo que soy...

ANTÍGONA.– Uno entre los tantos reyes de Tebas...

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– ... en tanto que sea lo que soy, no estoy dispuesto a consentir jamás.

ANTÍGONA.– ¡Y, por último, épico-triunfal! ¡Mi tío resultó ser todo un orador! Tu Consejo de matusalenes seguro que te aplaudirá a rabiar con piezas semejantes. ¿Por qué no te dedicas al teatro?

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Y, sin embargo, no todos los jóvenes se comportan tan gratuitamente. ¿O acaso no son jóvenes toda esa legión que se dedica seriamente al estudio?

ANTÍGONA.– Conveniencia embutida en docilidad: la segunda de tus propuestas tentadoras.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Esos jóvenes que se esfuerzan por adquirir unos conocimientos para ocupar, en su día, unos puestos que nosotros dejaremos vacantes. Es ley de vida...

ANTÍGONA.– *(Deja de danzar. Le interrumpe, cortante, pero sin alzar la voz.)* ¡Cerdo! ¡Revienta con tus puestos a heredar y tus leyes de vida! ¡Déjame chupar ahora y yo te lo dejo todo preparado para tu chupe cuando yo me haya elevado al paraíso. Toma y daca. Hasta de tu propia muerte haces mercancía. ¡Cerdo!

(El CORO *se pone nuevamente en pie. Alza los bastones verticales al suelo, lo más arriba posible.)*

CORO.– ¡Basta ya, rey Creón!
La nueva Tebas
no puede permitirse
una cabecera de su Estado
sin la firmeza suficiente
para acabar con el escándalo
que esa gran hija del infierno
supone.
Si tu ambiguo proceder
no basta a callar
esa maldita lengua,
nosotros tomaremos
la justicia imprescindible
por nuestra propia mano.

(Gran golpe unísono de los bastones contra el suelo.)

ANTÍGONA.– Ya los oyes, Creón. Tu moderna teoría del Estado, tu engañar en vez de pasar a cuchillo, ha terminado por dejarte entre dos fuegos: la llamita de la pobre Antígona y las hogueras de la acción directa.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– En efecto, manzanita. Me parece que piden tu cabeza.

ANTÍGONA.– Y tú se la darías con tal de que no te apearan de tu machito imperial. Pero no estoy dispuesta a dar gusto a esos verdugos patriotas. No haréis de mi cuerpo el pan de vuestra cena de compinches. Ni de mi sangre, el vinillo que moje vuestro almuerzo de trabajo. ¡No habrá transubstanciación ni víctima emisaria! ¡Adelante, Hemón!

CORO.– ¿Cuál es la torcida intención
de esta culebra?
¿Qué pretende de Hemón,
el príncipe heredero?

ANTÍGONA.– ¡Adelante, futuro rey de Tebas! ¡Hijo del rey Creón y prometido desde la cuna a Antígona, hija de un rey y reina venidera! ¡Matrimoniaremos, engendrarás en mí reyes y reyes, yo pariré para ti reyes y reyes, y colorín, colorado...!

(Se quita la túnica roja y la arroja fuera de la plataforma. Queda desnuda o con una malla blanca. Ella e ISMENE-CREÓN-HEMÓN *se acercan al arca.* ANTÍGONA *saca de la misma un muñeco de tamaño natural con el rostro de porcelana idéntico al de ella misma y vestido con un gran traje de noche moderno, de color negro y larga cola. Saca del arca diversas joyas –collar de perlas, pulsera de esmeraldas, pendientes, etc.– y se las pone al muñeco.* ISMENE-CREÓN-HEMÓN *se pone un esmoquin blanco y toma la personalidad de* ISMENE-CREÓN-HEMÓN. *Durante esta acción, toda a la vista del espectador, habla el* CORO *agrupado en primer plano de la escena y dirigiéndose al público.)*

CORO.– Entre todas las maravillas de mundo
la gran maravilla es el hombre.

Dotado del espíritu más ingenioso,
aprende de la brisa que riza el mar del norte,

aprende del viento del sur que sopla desde tierra,
aprende a domeñar, en torno suyo,
el mundo y los códigos que lo regulan.

Dueño ya de un supremo saber
llega a creer que elevarse puede
sobre las leyes de la ciudad
que lo nutren y alumbran
y así se desparrama en el error
y hace que la ciudad se le cierre
y lo excluya.

Pero el tiempo y la sazón de la edad
lo harán regresar a la sabia razón.
Como en un caliente estuche
el hombre, la maravilla entre las maravillas,
por la madura seguridad se dejará envolver
y las leyes acatará de la ciudad
ya para él definitivamente abierta
y propicia.

(Todos los componentes del CORO *depositan los bastones en el suelo. Dos de ellos suben a la plataforma y sacan del arca una gran bandeja de plata, dos copas del mismo metal, una historiada botella llena de un líquido rojo, como sangre, y un mantel de mucho encaje. Llevan el arca al centro de la escena y colocan aquellos objetos sobre ella. Aproximan las dos sillas a ambos extremos y se retiran de la plataforma. Se sienta en una de las sillas* ISMENE-CREÓN-HEMÓN. *Se acerca a él* ANTÍGONA *y le hace unas carantoñas.)*

ANTÍGONA.– Tú serás la madura seguridad en la que Antígona se incruste. La última de las tentaciones terminó, al parecer, por llevarse la salvaje gatita al agua. El tiempo, domeñador de la traviesa juventud... *(Coge el muñeco vestido y aperijolado y lo sienta en la otra silla. Lo besa en*

ambas mejillas.) No serás lapidada como dispusieron los sangrientos padres del teatro que contigo se hiciera... *(Escupe al muñeco en el rostro.)* Antígona... ¡cerda!

(Baja de la plataforma y se pasea entre los montones de desechos. Da patadas a algunos de ellos. Luego «encuentra» la túnica roja y se la pone. El CORO *se vuelve de espaldas al público y la señala.)*

CORO.– Este nuevo personaje ¿quién lo conoce?
¿Se trata de uno de los nuestros?
¿Cuál es su nombre?
¿Forma parte del coro?
¿Es, acaso, un extraño?
¿En Tebas vio la luz?

ANTÍGONA.– Extraña soy a Tebas aunque en Tebas naciera. Y mi nombre es Antígona, mal que les pese a los que así denominan a ese vendido pelele de palacio.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Antígona, mi estrella, ¿comenzamos nuestro nupcial banquete?

ANTÍGONA.– Sí, rey Edipo, cenemos.

(Coge la gran bandeja y se aproxima al sitio donde quedara el pollo-Polinice después de descolgarlo. Lo coloca sobre la bandeja y lo lleva, con gran ceremonia, sobre la mesa-arca. Parte sendos cachos de pollo y los pone delante de ISMENE-CREÓN-HEMÓN *y del muñeco antigoniano.* ISMENE-CREÓN-HEMÓN *se dirige al tal muñeco.* ANTÍGONA *se coloca detrás de* ISMENE-CREÓN-HEMÓN.*)*

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– El pan está exquisito, mi cielo.

ANTÍGONA.– Sí, rey Polinice.

*(*ANTÍGONA *sirve líquido rojo en las copas y regresa tras* ISMENE-CREÓN-HEMÓN. *Éste levanta la copa.)*

ANTÍGONA.– Sí, rey Creón, brindemos.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.– Antígona, mi reina, ¿no sientes como algo mágico que flotara sobre nuestro amor?

ANTÍGONA.– Sí, rey Hemón: como una peste.

(Fin.)

LA EMPERATRIZ DE LOS HELADOS

Introducción

Diana de Paco Serrano
Universidad de Alicante

La emperatriz de los helados, publicada en 1990[1], aborda un tema difícil, comprometido y de triste actualidad en el mundo contemporáneo. En los últimos años, la escena internacional se ha enfrentado al drama del terrorismo en sus diferentes manifestaciones, especialmente tras los trágicos atentados de Nueva York, Madrid o Londres[2]. Pero ya en décadas pasadas los autores se mostraban preocupados y dispuestos a tratar en sus piezas los brutales atentados, sus raíces y consecuencias, ofreciendo muy distintos planteamientos siempre con un denominador común: la denuncia de la violencia, el abuso y la barbarie que tambalean las bases de nuestra sociedad. Desde las obras de José María Rodríguez Méndez *(La hermosa justicia)* o Ignacio Amestoy *(Doña Elvira imagínate Euskadi),* hasta las más recientes de Alberto Miralles *(Los amantes del demonio)* o Koldo Barrena *(Eusk),* el terrorismo y sus caras constituye uno de los temas que preocupa a los autores[3]. La pieza, en un único

[1] Luis Riaza, *Tríptico para teatro,* Madrid, La Avispa, 1990. Junto a esta pieza se publican *Retrato de niño muerto* y *La noche de los cerdos.*

[2] P. W. O'Connor en *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español,* Madrid, Fundamentos, 2006, destaca cómo estos espeluznantes hechos que caracterizan los primeros años del nuevo milenio se reflejan en la dramaturgia más actual.

[3] Otras piezas tratan este tema desde el punto de vista de las víctimas, el nacimiento, las actitudes o los métodos y consecuencias del terrorismo: de Ignacio Amestoy son también las obras *Gernika, un grito 1937, Betizu (El toro rojo)* (1996); el monólogo de Lourdes Ortiz *Yudita* (1991); Fernando Martín Iniesta, *El secuestro de la esperanza* (1997); Borja Ortiz de Gondra y Sergi Belbel también se acercan a este tema con sus piezas *Mane, thecel fhares* y *La sangre*, respectivamente; o Jerónimo López Mozo con *Hijos de Hybris.* Tras el 11-M se creó un espectáculo, *Once voces contra la barbarie,* donde se representaron diferentes piezas de autores como Roberto Celdá, Paloma Pedrero o José Monleón, entre otros, sobre este dramático tema.

tiempo, se concentra en la puesta en escena de un acto terrorista, cometido por un comando que ha secuestrado a un profesor y espera la respuesta de la familia sobre el rescate, para decidir si vivirá o será ejecutado. Se trata de un texto distinto en algunos aspectos con relación al corpus dramático de Riaza. Una obra original por la temática a la que se enfrenta, original por el planteamiento escénico y la estética dramática, y original, en definitiva, por los trazos con los que el autor dibuja el perfil de sus personajes y el ambiente en el que tiene lugar la acción.

En esta ocasión Riaza escoge una estética de corte realista, no habitual en su teatro[4], y se aleja así de las características generales del resto de su producción: el desdoblamiento de los personajes, los constantes recursos intertextuales, la existencia de un narrador o guía a modo de corifeo en el drama que actúa como carácter distanciador, el intercambio de objetos o máscaras que definen las personalidades dibujadas en cada momento, los efectos metateatrales, la inclusión de la ceremonia como eje de la pieza, etc., aunque muchos de los rasgos citados, pese a no aparecer como características definitorias protagonistas en la pieza, sí surgen, inconfundibles, imprimiendo el carácter del autor, tras la estética diferencial sobre la que se apoya esta trama.

La acción se centra en el entorno de los ejecutores del secuestro tras haberlo realizado: ninguna información directa se nos ofrece sobre el espacio vital de la víctima antes del secuestro, a no ser por la información que se da en el diálogo entre el Profesor y Andrea; tampoco aparece en escena la situación de los familiares de la misma, que sólo resultan mencionados en alguna ocasión. Se trata, en cierta manera, de mostrar el modo de obrar y reaccionar de los terroristas, la personalidad de aquellos que actúan con violencia bajo el resguardo de una capucha negra que esconde sus verdaderos rostros, a qué posibles razones se aferran y cuál es el proceso mental que les empuja a mantenerse en su posición, ocultos al mundo, creando víctimas sacrificadas por una idea común, en cada caso distinta, pero siempre alienante, por la que se mueven y actúan como grupo, dejando de tener personalidad propia.

---

[4] Pedro Ruiz, «El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados,* de Luis Riaza», *Revista de Literatura,* LVIII, 116, 1996, p. 459 ss., habla de «naturalismo figurativo» en contraposición con gran parte del resto de las producciones del autor, una estética «alejada de sus moldes habituales y acordada a las necesidades impuestas por la articulación temática».

Así mismo el espacio escénico real se puede entender como metáfora de una enorme capucha oscura dentro de la cual se mueven los personajes, escondidos, ocultando sus rostros y mirando al exterior con una visión parcial de la realidad, a través de la aberturas que proporciona la radio, las noticias, o aquellos que vienen de fuera y se introducen en la gruta cerrada en la que se convierte el piso donde se desarrolla la acción. Los integrantes del comando son tres y el Responsable que los visita en un momento determinado; dos de ellos, los dos varones, se definen fundamentalmente por sus acciones y las consecuencias de las mismas –por lo demás son, por imposición, unos desconocidos para sí mismos y para el lector-espectador; sus perfiles se dibujan sólo como los de los integrantes de un grupo definido, sin más, pese a que uno de ellos, Ricardo, en su diálogo con Andrea, la víspera de la posible ejecución o liberación del Profesor, abre una puerta al conocimiento de su interior, repleto también de contradicciones y conflictos.

Como puente entre la realidad del secuestrado y los otros dos individuos, aparece Andrea, una nueva protagonista femenina, como otras en el teatro de Riaza, que se sitúa en la frontera entre verdugo y víctima y que se convierte en centro de la escena, articulando el drama con sus apariciones frente al Profesor, a los terroristas y, finalmente, a través de una visión onírica que da a conocer, en cierta medida, la tortura que atormenta el interior de este personaje.

El marco exterior en el que se encuadra la escena está constituido por el espacio de la portería, antesala de la oscura escena interior en la que se mueven los terroristas. Pese a que, aparentemente, tras las figuras de los terroristas y el conflicto de Andrea, el personaje de la Portera podría parecer dotado de menor trascendencia en el drama, sin embargo, muy lejos de esto, ella constituye una clave dentro de la pieza. La Portera es la voz coral, la palabra de una parte del pueblo; ella se encarga de pronunciar el prólogo de la obra creando el marco introductor del conflicto que tendrá lugar dentro, en las entrañas de la casa, en el encierro del secuestrado, en la conciencia de Andrea, en la conversación de sus compañeros, en los recuerdos, en los enfrentamientos. Las intervenciones de este personaje, que actúa como eje dramático y conciencia trágica, desvelan la realidad de los ojos que ven resultados y que son conscientes, en muchos casos, de que su visión no es completa, sino que depende de las dosis de realidad o ficción administradas por el filtro de lo correcto o conveniente socialmente. En esta conciencia se

desnuda la cruel realidad que a nadie se le esconde pero que todos nos vemos obligados a aceptar, una realidad que sólo se desvela, en el espacio de confianza que se consigue crear, en la unión entre esta mujer y sus animales, unos gatos en los que, tal vez más que en cualquier otro ser humano, encuentra su confidente. La Portera ofrece la imagen en el espejo que refleja las malformaciones de la sociedad desde la patética realidad en la que está sumergido el mundo actual.

Ella, adaptada a su espacio habitual, cree, con un toque de ironía trágica, que «toda esa escabechina de porquería tiene lugar por los mundos del otro lado de esa puerta [...]», mientras que «aquí estamos bien seguros y bien calentitos la mamá y los niñines»; adopta una aptitud de indiferencia que esconde una trágica conciencia de imposibilismo sazonado con un humor que roza la crueldad y que no esconde la realidad, a través del cual se descubre una directa crítica social que surge de la raíz del pueblo. La crueldad y la sinceridad en sus palabras se mezclan con la ironía y el sarcasmo para lanzar al aire la denuncia de una situación que se ejemplificará con lo que está ocurriendo en el interior de este mismo edificio, las dos caras de una moneda. En sus pensamientos se aloja la crudeza de quien contempla con clarividencia la realidad, pese a que se ha acostumbrado a vivir con ella, o ignorándola busca su propio beneficio y comodidad y encuentra su refugio en el remanso que ofrece su espacio vital, el alcohol y unos especiales compañeros buenos escuchadores, los gatos a los que dirige sus reflexiones.

En el otro eje se presenta el encuentro entre la víctima y Andrea, entre los que se establece una especial relación que va más allá de la frialdad esperada en la relación entre secuestradores y secuestrado. Andrea es la encargada de tratar con el Profesor; ante él se presenta con el rostro enmascarado pero le permite, a través de la palabra, indagar con dificultad sobre algunos aspectos de su más escondida personalidad. El juego que el autor establece al identificar las dos figuras con las imágenes del padre y la hija, que ambos tienen respectivamente, añade un nuevo enfoque de las relaciones, a través de la introspección psicológica que se produce mediante el diálogo de estos dos personajes. Junto a ello, el desdoblamiento del Profesor como Visitador en el sueño de Andrea, así como el final en el que ambos se enfrentan, en una dimensión distinta a la de la víctima y el verdugo, casi inversa, así lo corrobora. De este modo Andrea aparece como el perfil dramático en el que se aloja el conflicto interior, enmarcado en el conflicto exte-

rior de la lucha terrorista y sus consecuencias. A su alrededor corren el resto de los caracteres desempeñando su papel, pero en ella se nutre y crece un enfrentamiento interno complejo que responde a un drama vital en forma de lucha consigo misma y con su entorno, y encuentra un punto de apoyo y un impulso de escape hacia el exterior en la figura de la víctima, el Profesor.

Andrea, además, también es la protagonista del momento onírico, en el tiempo previo a la última mañana. En esta escena se enfrenta a un personaje, el Visitador, desdoblamiento en sueños del Profesor. La desgarrada descripción de una violación que realiza el Visitador facilita que se indentifique a Andrea –que ha dejado clara su virginidad tanto en relación con la sexualidad como con el crimen– con la víctima virgen sacrificada por una causa comunitaria, al modo de la mítica Ifigenia, hija de Agamenón; así, quien en la realidad juega en el terreno de los verdugos se convierte en víctima de sus actos, de sus sueños, de su conciencia, atormentada por las furias del remordimiento y la falta de fe en las acciones que se cometen. Esta escena, que rompe con el realismo del resto del drama, introduce un ambiente lúgubre, salpicado de una dramática ironía que roza en ocasiones voluntariamente lo macabro y que se ve completada con la música del *Requiem* –«bella música esa que fabrican para los que no la pueden oír», afirma el Visitador– en un ambiente en el que se respira la muerte, no sólo física, de los participantes en la escena.

Como en el resto de su producción dramática, Riaza demuestra una especial maestría en el uso de los registros lingüísticos que caracterizan la acción y a cada uno de los personajes que, en ocasiones, imprimen una serie de valores simbólicos que sobrepasan las barreras de la caracterización habitual y que se unen al desdoblamiento y las combinaciones dramáticas que el autor realiza. En consonancia con el carácter más realista de la pieza, Riaza abandona el poético barroquismo que adornaba en otras ocasiones su lenguaje y restablece unos códigos lingüísticos adaptados a la naturaleza de los nuevos protagonistas. En esta ocasión se crea una oposición entre el registro de la Portera y el utilizado por el Profesor y Andrea cuando están frente a frente y, en un nivel dotado de una menor caracterización distintiva, el de los otros dos terroristas.

Los elementos escénicos, una vez más, adquieren un importante significado. La escena es sencilla: un camastro que sirve tanto para el espacio del Profesor como para el de los terroristas, una bombilla con cuya luz se juega

en escena, y dos objetos, «hule y radio», que se intercambian entre los distintos personajes que marcan los espacios enfrentados (la Portera y los terroristas). El autor señala el cambio de contexto espacial significativo a través del movimiento de aparición y desaparición de los mismos, tal y como lo marca la acotación desde el primer momento. A estos dos objetos cotidianos pero dotados de un cierto valor simbólico, junto a la posible música del *Requiem,* señalada en la acotación inicial, se unen otros elementos metafóricos que aparecen tanto en la puesta en escena indicada en las didascalias como en las palabras de los personajes. El juego entre luces y sombras, que entran en conflicto y que se reflejan en los dos mundos de Andrea, bajo la penumbra del encierro en el que se desarrolla la acción, que en ocasiones ilustra la oposición entre el mundo de las ideas y el mundo real en el diálogo entre Andrea y el Profesor; la fijación por el día y la noche y su correspondiente proyección entre la capucha que cubre el rostro de Andrea y el interés por conocer unos rasgos físicos escondidos tras la misma que conecta directamente con el mundo del alma que Andrea esconde y que sólo en el sueño se desvela, y el cuerpo que la cubre con una fingida frialdad, a través de la figura del profesor, incansable luchador que no va a permitir que la violencia destruya el poder de las ideas portadoras de luz, se convierten en protagonistas mudos a lo largo de todo el drama.

En *La emperatriz de los helados,* la protagonista fría y muda de toda la pieza, Riaza nos muestra el drama de la violencia y de sus efectos directos en víctimas y verdugos, el drama de la insensatez y el absurdo que desemboca en la tragedia.

LA EMPERATRIZ DE LOS HELADOS

(Relatos de terror)

Personajes

Andrea
Ricardo
Juanjo
Profesor (luego Visitador)
Responsable
Portera

LA EMPERATRIZ DE LOS HELADOS
(Relatos de terror)

«Estos pobres seres se mortifican buscando un culto, no de unos cuantos, sino aquel con el que puedan comulgar, todos unidos
.....
serás abrasado como el peor de los herejes y ese mismo pueblo que hoy te besa las plantas, [...] mañana se apresurará a alimentar, gozoso, la hoguera en la que has de perecer...»

LOS HERMANOS KARAMAZOV
(El gran Inquisidor)
F. Dostoievsky

«Los que los conocen caerán en los terrenos y en las sombras de la muertes.»

LIBRO DE JOB
24 - 17

«The only emperor is the emperor of ice-cream.»

THE COLLECTED POEMS
Wallace Stevens

ESPACIO ESCÉNICO

Es polivalente. Varía simplemente moviendo de lugar algunos de los elementos escénicos.

Estos elementos serán:

– Una mesa
– Un pequeño fogón
– Un camastro
– Varias sillas

Sobre el fogón se encuentran algunos vasos, cubiertos, utensilios de cocina, una cafetera y una bandeja.

En el centro del escenario, al principio de la representación, sobre la mesa, una bombilla protegida por una tulipa. Se podrá encender (o mimar el hacerlo) desde la escena. Cuando esté encendida sobre la mesa, el camastro permanecerá, mediante el correspondiente efecto luminoso, casi invisible para los espectadores. Igual sucederá con la mesa cuando el camastro se halle bajo la luz. También se encontrará otra bombilla, mucho más débil que la central, sobre el lugar donde se encuentra el camastro al principio de la pieza.

Al fondo, una puerta utilizable.

De existir alguna música preambular, ésta será el réquiem que sonará más tarde.

(Al comenzar la representación, la luz ilumina directamente la mesa situada en el centro de la escena. Sobre ella se encuentra un determinado hule y un pequeño aparato de radio. PORTERA *–una mujer mayor–, sentada a dicha mesa, escucha durante un tiempo el aparato. Varios gatos, reales o simulados, también se hallan en escena.)*

PORTERA.– ¿Sabes, bichirrinín, lo que cuentan por este chisme? Te lo voy a decir enseguidita. Ella le ama a él con todo su corazón, pero sin saber, la pobrecita, que una bala enemiga le había rebañado de cuajo las bolitas de amar. Y él le ama a ella con todo su corazón, ya que con lo de más abajo no puede, el pobrecito..., y sufre y sufre y sufre sin atreverse a confesar lo que lleva debajo de los pantalones... Bueno, lo que, en realidad, no lleva... *(Riseja.)* De modo y manera que no podrá montarse sobre la heroína cuando ya la tenga en pelotas vivas y con las carnes tan temblequeantes como si la hubiera dado el telele. Eso es lo que suelen ofrecer como colorín colorado en las otras novelas. Y en esta de hoy, aunque no pase nada por el estilo, también acaba por triunfar el Amor y, ¡hala!, hasta que la muerte los separe... Si no los separa antes algún prójimo con dos bolas de amar como dos bolas de cañón... *(Riseja. Se acerca al fogón y coge una botella de vino tinto. La destapa y levanta.)* ¡Habrá que pimplar, aunque sea a morro, en honor del Amor! *(Bebe.)* Del Amor... *(Bebe.)* Y del Amor... *(Bebe, deja la botella en el*

fogón. Se dirige a otro gato.) Bueno..., eso del mucho amor era en la novela de las cinco... Pero ¿sabes lo que pasa luego, bichirrinín? Te lo voy a decir enseguidita. Luego viene el hombre de las noticias y el amor-amor-amor, desaparece cagando centellas. Y sale a relucir lo que, de verdad, de verdad, sucede por ahí afuera. Y lo que sucede es que se muerden, se arañan, se pisotean y se machacan a más y mejor. Unos revientan de tanto caviar y no les arrojan ni la lata, para que la rebañen, a los que se arrastran a la husmea de un puñetero mendrugo... Se venden cosas los unos a los otros, desde el último modelo de máquina eléctrica para rascarse los pies, hasta los mismísimos agujeros que llevan debajo de las bragas o de los calzones. Se violan los otros a las unas en cualquier solar, rodeados de jeringuillas ensangrentadas y condones deshinchados. Y, como telón de fondo, se matan las unas a los otros, los otros a los unos, las unas a las otras y con todos los cambalaches y trastueques de unos y de unas y de otros y de otras que te puedas imaginar. Sí, bichirrinín, se destripan a troche y moche y dicen que lo hacen en nombre de la paz, en nombre de la libertad, en nombre de la revolución, en nombre de la patria, aunque ésta resulte estar arrinconada en el último culo del mundo, y hasta en nombre de María Santísima... Con lo que todo queda cubierto con una pringue de horror, de sangre y de mierda... *(Coge la botella.)* Pero, con todo, hagamos el honor al horror con un traguito de tintorro... *(Bebe.)* Y hagamos el honor a la sangre... *(Bebe.)* Y hagamos el honor a la mierda. *(Bebe. Deja la botella de vino sobre el fogón. Coge una de leche.)* Pero toda esa escabechina de porquería tiene lugar por los mundos del otro lado de esa puerta... Aquí dentro es otra cosa. Aquí estamos bien seguros y bien calentitos la mamá y los niñines. Y mientras a la mamá le queden recuajos para ello, a sus niñines no les faltará su lechecita... *(Echa leche en varios platillos.)* Y no vayáis a pelearos como esas fieras furiosas de ahí afuera. Aquí hay pitanza suficiente para que llenéis en paz todas vuestras barriguitas... *(Pone los platillos en el suelo. Beben los gatos.* PORTERA *vuelve a sentarse en la mesa.)* Voy a oír las noticias...

(Se hace un oscuro. Durante éste salen de la escena PORTERA *–llevándose el hule y el aparato de radio– y los gatos. Entran* ANDREA, RICARDO *–el cual pone un nuevo hule y otro aparato de radio sobre él– y* JUANJO.

Se ilumina la escena. ANDREA *se atarea cerca del fogón,* RICARDO *escucha la radio con el pequeño aparato pegado al oído y* JUANJO*, sentado en una silla y con los pies sobre otra, lee una novela.)*

ANDREA.– ¿No podías poner ese aparato un poco más alto? Así no logro enterarme de lo que dicen los buenos...

RICARDO.– No dicen nada nuevo. Lo de la banda terrorista y todo el resto de la parafernalia. Y, además, si lo ponemos más alto, lo podría escuchar nuestro profesor.

(Señala la puerta del fondo.)

JUANJO.– Y uno no podría terminar de leer tranquilamente esta interesante novela...

ANDREA.– Claro está que si tuvieran algún indicio real sobre nosotros, no lo iban a decir por la radio...

JUANJO.– ¡Premio a la aguda inteligencia de nuestra princesita!

(Pausa.)

ANDREA.– ¿Qué hora es ya?

RICARDO.– Sólo unos minutos más tarde que la última vez que lo preguntaste.

JUANJO.– *(Cierra la novela.)* Me parece que nuestra princesita se encuentra un tanto nerviosa...

ANDREA.– Creí que esa *deliciosa* novela te tenía bien cogido por los sesos... o por dios sabe dónde. Pero, al parecer, todavía te queda una brizna de interés por lo que pasa a tu alrededor...

JUANJO.– *(Señala la novela.)* Porno duro. Si quieres un poco de excitación, te la presto. Poniéndote el cuerpecito un poco caliente tal vez se te esfumasen las frías angustias del alma.

ANDREA.– Son cerca de la diez. Ya habrán tenido tiempo de tratar todo lo que tenían que tratar. No puede tardar.

RICARDO.– Desde luego que no.

JUANJO.– No creo que hayan discutido tanto para saber lo que procede hacer con ese prójimo en el caso, más que probable, de que su mujercita no haya soltado, a última hora, la billetada...

RICARDO.– A lo mejor sí que han pagado. Las noticias hablan de esa posibilidad.

JUANJO.– Pero, decida quien lo decida, lo que le pone a la niña los nervios de punta es el que tengamos, al fin, que apiolarle.

ANDREA.– Ejecutarle, querido Juanjo, ejecutarle. Sé correcto y atente a lo que determina el cuaderno de estilo de la Organización.

JUANJO.– Si tú te hubieras atenido a él, en vez de «querido Juanjo» hubieras tenido que decir «querido integrante del comando», o algo así. Ya se sabe: nada de nombres.

RICARDO.– Esperemos que todo salga bien.

JUANJO.– Esperémoslo: también existe la variante de que la dulce esposa se encuentre más favorecida vestida de amarillito que no de severos y negros lutos. Así nuestra turbada princesita podría respirar a sus anchas.

ANDREA.– *(Muy suave.)* ¿Se dignaría callarse de una bendita vez el querido integrante del comando? Le sugiero que vuelva a coger su novelita donde la dejó. La protagonista seguro que pronto alcanzará el orgasmo a base de latizagos.

JUANJO.– ¿Has dicho orgasmo? ¿Cómo te permites esos sucios palabros?

RICARDO.– Debierais callaros los dos. ¿Cómo va esa cena?

ANDREA.– Podría ir mejor si alguno de los aguerridos integrantes del comando hubiera pelado unas simples patatas.

JUANJO.– No sólo sanguinarios terroristas que somos, sino, a mayor inri, sucios machistas.

ANDREA.– ¡Vete al infierno!

JUANJO.– *(Se levanta.)* A hacer agüitas menores sí que voy... ¿Quieres acompañarme, muñeca?

(Sale por el lateral izquierdo.)

ANDREA.– ¡No sé cómo me contengo para no escaldarle vivo estampándole toda esta agua hirviendo en su maldita jeta!

RICARDO.– Por muy enfadada que estés, no debieras rebajarte a utilizar ese lenguaje. No es propio de ti.

ANDREA.– ¿Cómo habrán podido elegir a un individuo de su calaña para esta delicada misión? ¿No se dice así?

RICARDO.– No lo sé. No lo dice el cuaderno.

ANDREA.– Lo ideal para él es la otra variante. La de devolverlo a la viuda con un agujero en la nuca. ¿Sabes lo que hacía ese pobre tipo antes de unirse a nosotros?

RICARDO.– No lo sé. Y sabes, además, que no debo saberlo.

ANDREA.– Me parece que se pasaba las noches bajando y subiendo de las traseras de uno de esos camiones de la basura. Vestido de amarillo y oliendo, a todas horas, al contenido de los cubos que recogía.

RICARDO.– ¿Por qué dices que te lo parece?

ANDREA.– Sueña en voz alta. Unas veces con niñas a las que desgarra las braguitas y otras con montones y montones de basura que lo aplastan.

RICARDO.– Hay que reconocer que si ése era su trabajo, no hacía sino cumplir con una necesidad social tan digna como otra cualquiera.

ANDREA.– ¡Esos honrados desarrapados que, de ser una porquería, entre las porquerías de la noche, puede ascender a estrella diurna y salir en periódicos y pantallas!... ¡Sólo se tiene, como él mismo dice, que apiolar a alguien!

RICARDO.– ¿No serás injusta con él? Me temo que, a pesar tuyo, te vienen al cerebro, en ocasiones, algunos esquemas de tu antigua clase.

ANDREA.– Es muy posible que sí. Que así hablaría papá.

RICARDO.– Por lo menos, de una manera semejante.

ANDREA.– Va a terminar por tener razón ese angelito de la muerte cuando me llama princesa.

(Pausa. Entra JUANJO.*)*

JUANJO.– ¡Qué silencio!... ¡Acaso se hablaba de mí?

ANDREA.– ¿Tanta importancia crees que te damos?

JUANJO.– Me pareció escuchar no sé qué de un angelito.

ANDREA.– Y pensaste que el angelito eras tú. Has de saber que tenemos otras conversaciones algo diferentes a tu ilustre persona con las que llenar tus visitas al retrete.

RICARDO.– Supongo que estaremos los tres de acuerdo en que no es el momento de perdernos en esas inútiles discusiones.

ANDREA.– Y si te dedicas a escuchar desde el pasillo lo que hablan tus compañeros, habrá que señalar tan señaladas circunstancias a los responsables...

JUANJO.– Tal vez, princesita, haya otras cosas que notificarles...
RICARDO.– Cálmate. También tú pareces un tanto alterado.
ANDREA.– Voy a darle la cena.
JUANJO.– Mejor. A lo mejor así te libras de algo con lo que no contabas.
ANDREA.– También es posible que tú te encontraras con algo inesperado. No solamente saben utilizar los angelitos de la muerte lo que hay que utilizar cuando es necesario utilizarlo.
RICARDO.– ¡Por favor!... ¡Dejadlo ya!

*(*ANDREA *pone un plato con comida y algo de bebida en una bandeja. Va a poner también un periódico.* JUANJO *se lo quita de la bandeja.)*

JUANJO.– El periódico, no. Todavía está sin recortar y puede enterarse de que, por ahora, su dulce esposa sigue prefiriendo vestirse de amarillo, y de que él mismo ya empieza a oler a muerto.
RICARDO.– ¿Te esperamos para cenar?
ANDREA.– Hacedlo vosotros. Yo no tengo el menor apetito.

*(*ANDREA *se pone una capucha. Sale por la puerta del fondo con la bandeja.)*

JUANJO.– Seguro que todavía es virgen.
RICARDO.– ¿A quién te refieres?
JUANJO.– ¿A quién te parece? No iba a ser a esa portera de los mil gatos que, con toda seguridad, ya fue follada antes de que naciera.
RICARDO.– Nada sé de la vida anterior de Andrea. Además, no me importan demasiado esas cuestiones.
JUANJO.– Yo juraría que la princesita no ha tenido ocasión de conocer un carajo entero y verdadero en toda su vida.
RICARDO.– ¿Por qué no guardas para ti tus desfogues verbales? Ya te dije que a mi esas cosas ni me incumben ni me interesan.

(Pausa.)

JUANJO.– Y, me supongo, también andará virgen de la otra virginidad...

RICARDO.– ¿Hay dos virginidades?

JUANJO.– Las hay. La virginidad de entre las patas y la virginidad de no haberse cargado en su vida a un cerdo de esos.

(Señala la puerta del fondo.)

RICARDO.– Puesto que tanto parece interesarte el asunto de sus virginidades, ¿por qué no preguntas sobre ellas a la propia Andrea?

JUANJO.– Saldría corriendo y apretando el culo no fuera a perder la de abajo.

(Se hace un oscuro durante el cual salen de escena JUANJO *y* RICARDO *después de retirar la mesa hacia un lado y colocar, bajo la bombilla central, el camastro. Entra* PROFESOR *y enciende la citada bombilla. Viste los pantalones, el chaleco y la camisa de un traje de etiqueta. Deja en el respaldo de una silla la chaqueta de dicho traje y se acuesta sobre el camastro. Lee un libro. Entra* ANDREA *con la bandeja por la puerta del fondo.* PROFESOR *se incorpora.)*

PROFESOR.– ¿Es ya la hora de alimentarse una vez más? ¿Se trata de una comida, o de una cena? ¿Es de día, o de noche? Con esta bombilla siempre encendida no puede saberse.

ANDREA.– ¿Qué más da?

PROFESOR.– En efecto. ¿Qué más da que sea la sopa de la luz o la sopa de las tinieblas? El caso es embutir, de la misma manera que se embute esa comida, un trozo más de tiempo en el tiempo total que nos tienen asignado. *(*ANDREA *pone la bandeja sobre el camastro.* PROFESOR *la examina.)* Pero, a lo que veo, no se trata de ninguna sopa, sino de unas sustanciosas patatas. ¿Las cocinaste tú?

ANDREA.– Pregunta usted demasiadas cosas.

PROFESOR.– No sabía que estuviera prohibido el conocer la identidad de los oscuros cocineros que bregan en las oscuras cocinas.

ANDREA.– No está prohibido. Simplemente resulta superfluo.

PROFESOR.– Es cierto. Siempre tuve un exceso de curiosidad a todas luces reprobable. Por eso evitaré importunarte con una nueva inquisición.

ANDREA.– Puede hacerla. No importa demasiado.

PROFESOR.– Puesto que se me permite, la formularé. Si es demasiado impertinente, no se la contesta y basta.

ANDREA.– ¿Cuál es la nueva inquisición?

PROFESOR.– A veces se me escapa la imaginación de ese libro que leo, y me pongo a pensar en personajes más de carne y hueso.

ANDREA.– ¿Por ejemplo?

PROFESOR.– Por ejemplo, en la persona que cada día y cada noche me aporta los alimentos terrestres. Patatas o sopas sean. *(Señala el pasamontañas o la capucha.)* Es de suponer que esa máscara que llevas sobre el rostro servirá para que, llegada la ocasión, no pueda reconocer a la buena samaritana que me proporcionó sustento y compañía en los momentos de necesidad. Y, de ese modo, no podré agradecerle su humana bondad.

ANDREA.– A veces no se presenta la ocasión del tanto agradecer.

PROFESOR.– Porque el reo ha sido previamente ejecutado. ¿Queda correctamente formulada la hipótesis?

ANDREA.– Más vale que se preocupe de su comida. Se le quedará fría.

PROFESOR.– *(Siempre sin comer.)* Sin embargo, hay casos en que las buenas acciones pueden ser premiadas con anterioridad. Hay dinero suficiente para que el agradecimiento sea más sustancioso que estas vulgares patatas; las cuales, me supongo, también te servirán de triste sustento.

ANDREA.– Traducido a un lenguaje menos profesoral, su discurso quedaría reducido a un vulgar intento de comprarme. Cuando los otros durmieran...

PROFESOR.– Y soñasen con trastocar los mundos...

ANDREA.– Cuando los otros durmieran usted y yo salíamos de puntillas de esta cueva y nos acercábamos a la ventanilla del banco más próximo... ¿Era ése el plan?

PROFESOR.– Quedaría expresado demasiado toscamente. Yo lo contaría con una bella parábola. Muy adecuada, por cierto, para incorporarla a mis clases. Iluminaría con ella a mis jóvenes alumnos.

ANDREA.– Coma, profesor.

PROFESOR.– Es más importante iluminar la imaginación que no arrojar alimento a la parte más grosera de nuestra naturaleza...

ANDREA.– Pasemos, entonces, a la iluminación de la presente alumna.

PROFESOR.– Érase una vez una feroz carcelera que guardaba una lóbrega y oscura prisión...

ANDREA.– Iluminada. Demasiado iluminada.

PROFESOR.– Eso es cierto... El caso es que en esa prisión se encontraba prisionero...

ANDREA.– Retenido. Sólo retenido.

PROFESOR.– Se encontraba prisionero el rey de la causa enemiga. Y el rey de la causa enemiga prometió a la feroz guardiana un palacio de oro. A cambio, tan sólo, de una llave de hierro que abriera su calabozo.

ANDREA.– Y el epílogo del cuento consiste en que la feroz carcelera rechazó la ventajosa proposición.

PROFESOR.– ¡Triste final!... Siempre ha sido buen negocio transmutar el hierro en oro.

ANDREA.– Coma, profesor.

*(*PROFESOR *pone la bandeja en sus rodillas. Contempla la comida.)*

PROFESOR.– Sospecho que los tales alimentos serán nocturnos. Lo más probable es que nos envuelvan las sombras.

ANDREA.– Sí. Tal vez se trate de una cena.

PROFESOR.– E, incluso, de una última cena...

ANDREA.– La ejecución del reo... La última cena... Toda la parte lúgubre viene corriendo, indudablemente, de su parte...

PROFESOR.– *(Come algo.)* En todo caso, si se tratara de esa situación postrera, estos alimentos, igualmente postreros, serían inapropiados del todo. Antiguamente a los condenados al no retorno se les servía, digámoslo con el lenguaje de la época, un opíparo menú. *(Pausa. Come algo.)* Aunque bien es verdad que Alguien se conformó, en pareja situación, con un poco de pan y un poco de vino...

ANDREA.– ¿Por qué mezclar a ese Alguien, con mayúscula, en esta circunstancia tan poco celestial?

PROFESOR.– *(Señala el libro que leía.)* Es posible que por ese libro que leía. En él, ese Alguien recibe en una mazmorra española la visita del gran inquisidor. Quizás hayas leído tú también el macabro relato de ese escritor ruso.

ANDREA.– Conozco el macabro relato de ese escrito ruso. Pero ni usted es el Cristo al que se va a someter a un auto de fe, ni yo una Torquemada rediviva.

PROFESOR.– Yo tampoco pretendía establecer un paralelo entre Aquél, siempre con mayúscula, de la Última Cena y mi miserable persona. Mi orgullo no llega a tanto.

ANDREA.– El orgullo del pobre retenido será mínimo, pero la literatura del señor profesor, máxima. Hace que se estire demasiado su cena, sea la primera o la última.

PROFESOR.– Ten en cuenta que yo daba clases de esa disciplina, aunque en una vieja lengua que ahora pretendéis ignorar los jóvenes. ¿Quieres, acaso, conocer algo sobre Virgilio? ¿O prefieres que te recite unos versos de Catulo? *(Recita.)*

Soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda...

(Pausa.)

Tal vez me raptaseis para oír eso.

ANDREA.– Se le trajo aquí por ese dinero del que antes hablaba. Lo necesita la Organización. *(Pausa.)* Termine le cena.

PROFESOR.– Será terminada. Sé ser disciplinado cuando la disciplina es preceptiva. *(Come. Deja de hacerlo a poco.)* ¡Lástima del opíparo menú perdido!... A cambio de su lamentable ausencia, ¿me sería aclarada una última curiosidad?

ANDREA.– Si fuera de verdad la última, tal vez le sería aclarada.

PROFESOR.– Es muy simple. Sólo quería saber si es rubia o morena mi buena samaritana. Si tiene el cabello como un humillo que asciende hacia el sol o como un humillo que se disuelve en la noche. Con esa caperuza no lo puedo saber.

ANDREA.– ¿Por qué esa obsesión con el día y la noche?

PROFESOR.– Ahora es otra mi preocupación.

ANDREA.– ¿Cuál?

PROFESOR.– Saber si tu pelo es como el de mi hija. Cuando era una niña yo no le contaba cuentos ni le cantaba nanas. Le acariciaba el pelo. Con eso se dormía.

ANDREA.– En todo caso yo no soy tan infantil.

PROFESOR.– Creía que sí. Por eso te tuteo. Tu rostro no te lo veo, pero tu cuerpo sí me parece el de una niña.

ANDREA.– Mi rostro y mi cuerpo son los de una viejísima mujer de veinte años.

PROFESOR.– ¿De modo que hace veinte larguísimos e infortunados años que naciste?

ANDREA.– Veinte e infortunados años.

PROFESOR.– Los mismos que mi niña... *(Larga pausa.)* Llegado el momento fatal...

ANDREA.– Dicho, también, con el tan utilizado estilo de la época...

PROFESOR.– Llegado el momento fatal de terminar con lo poco que queda de mí, ¿sería mi hija capaz de apuntar a la nuca de su padre?

ANDREA.– Usted mismo dijo que no había que establecer paralelos. Usted no es mi padre. Además, nadie piensa apuntar a su nuca.

PROFESOR.– ¿Tienes por cierto que no querrías matar a tu padre cuando me mataras a mí?

ANDREA.– Antes quiso lograrlo con su confortable dinero. La técnica consiste, ahora, en apelar a las relaciones paterno filiales.

PROFESOR.– Nunca te oí pronunciar tan bien trabadas palabras.

ANDREA.– En la historia que antes contó faltaba un detalle.

PROFESOR.– ¿Qué detalle?

ANDREA.– El rey no sólo prometía a la feroz carcelera un palacio de oro, sino también reconocerla como hija suya.

PROFESOR.– ¡Qué imaginación más iluminada! ¿Nunca fuiste a mis clases? Es muy posible que, si te quitaras esa máscara, te recordaría.

ANDREA.– Coma, profesor. *(*PROFESOR *come algo. Pronto deja de hacerlo.)* ¿Se le permitiría a la posible alumna del señor profesor que alzase la otra máscara?

PROFESOR.– ¿Qué máscara?

ANDREA.– La del señor profesor.

PROFESOR.– ¿Llevo yo una?

ANDREA.– Todos la llevamos. Unas visibles, otras no.

PROFESOR.– Levántala entonces. ¿Qué pretendes encontrar?

ANDREA.– Si da tanto la enseñanza de Catulo como para pagar traidores.

PROFESOR.– Para eso, sí. Para engrosar las arcas de las nobilísimas causas pagando rescates, ya no lo sé.

ANDREA.– Nosotros pensamos que también.

PROFESOR.– Pero, más que a Catulo, el dinero proviene de la fortuna que tenía tu madre antes de casarnos. Es la que nos permitió poseer un palacio de invierno, otro de verano y nuestro palco en el Gran Teatro. Amén, claro está, de consentirnos la costosa educación de la princesita gentil con la que fuimos obsequiados por la providencia cuando tú nos naciste.

ANDREA.– *(Pensativa.)* La princesita...

PROFESOR.– La cual, por cierto, no asistió a la última gala de la temporada de ópera. De etiqueta, desde luego, obligatoria. *(Señala la chaqueta.)* Estaba afuera, esperando con algunos de sus camaradas, a que yo saliera del Gran Teatro.

(Pausa.)

ANDREA.– ¿Va a terminar con las vulgares patatas?

PROFESOR.– No tengo el menor apetito.

ANDREA.– Entonces la malograda princesita se retira...

(Recoge la bandeja y sale por la puerta del fondo. Oscuro durante el cual sale de escena PROFESOR *después de recoger su chaqueta. Se retira el camastro al sitio que tenía anteriormente y se coloca la mesa debajo de la bombilla central. Vuelve a entrar* PORTERA *y coloca «su» hule y «su» aparato de radio sobre la mesa. La escena se ilumina.* PORTERA *enciende la bombilla o efectúa la mímica de hacerlo. Recoge unos platillos del suelo.)*

PORTERA.– Los muy ingratos, una vez que ya tienen las tripitas repletas con la leche de mamá, se han largado, cada uno a sus cosas. Pero no debieran olvidar que la mamá existe y que la mamá puede ser como el dios que los ve, estén donde estén, y que castigará al que no se porte como debe comportarse. No es raro que aparezca en el callejón de atrás algún

gatito sin cabeza. La mamá se enfada a veces y no hace mucho que mandó afilar el cuchillo de la cocina...

(Riseja. Entra RESPONSABLE. *Mímica de golpear con los nudillos en la puerta, que se supone acristalada, de la portería.* PORTERA, *igualmente, efectúa la mímica de abrir dicha puerta o el postigo de la misma.)*

RESPONSABLE.– Buenas noches, señora. Perdóneme si la he molestado.

PORTERA.– No es ninguna molestia. Aquí estamos para servir a los señores vecinos. Mande el señor lo que guste.

RESPONSABLE.– Nada quería en particular. La vi por el cristal y sólo he pretendido saludarla.

PORTERA.– Agradezco muy mucho la atención del señor. Yo, atareada como estaba con mis bichejos, no me di cuenta de que el señor entraba en el portal.

RESPONSABLE.– Es natural.

PORTERA.– Pero ¡qué cara de frío trae el señor!...

RESPONSABLE.– No es de extrañar... ¡Con este tiempo que hace!...

PORTERA.– Sí que hace un tiempo de perros... Pero ¿quiere el señor entrar a calentarse un poquitín? Tengo la cocina encendida.

RESPONSABLE.– Muchas gracias, señora. Sólo la entretendré unos instantes. *(Mímica de entrar en la «portería».)* ¡Feliz usted, señora! Tiene el calor de la leña y el calor de sus encantadores gatitos, que, aunque ahora no se encuentran visibles, sé que están bien presentes en su espíritu. Son como los hijos, pero sin los sinsabores que éstos dan...

PORTERA.– No crea, señor. También estos bichejos dan sus disgustillos y tienen que ser castigados. Con cariño, eso sí, pero también con severidad.

RESPONSABLE.– Estoy de acuerdo, señora. Sin disciplina no hay familia ni sociedad que se mantenga entera.

PORTERA.– Sí que sí.

RESPONSABLE.– *(Señala el aparato de radio.)* Y, por lo que veo, aunque está aquí bien protegida de ese desquiciado mundo exterior, no le falta conocer las cosas que pasan en él...

PORTERA.– Sí que sí.

RESPONSABLE.– Por cierto, ¿dieron ya las últimas noticias?

PORTERA.– Acaban de hacerlo.

RESPONSABLE.– ¿Han soltado a ese pobre profesor del que todo el mundo está pendiente?

PORTERA.– ¿Soltarle?... ¡Qué va!... Esos asesinos seguro que acabarán por cargárselo.

RESPONSABLE.– Como siempre hacen. Son como fieras sanguinarias.

PORTERA.– Sí que sí. Pero si a mí me dejaran, se les iba a terminar el negocio en un santiamén. ¿Y sabe el señor cómo?

RESPONSABLE.– Todo el mundo quisiera saberlo.

PORTERA.– ¡Muy sencillo! Por cada tiro en la nuca que ellos dieran, tiro en la barriga que yo les daba a ellos... O un poco más abajo, en salva sea la parte, y se los rebañaba de cuajo. Y me dejaba de juicios y de cárceles, con una puerta por la que entran y otra por la que salen.

RESPONSABLE.– Esos monstruos no se merecerían otra cosa. Pero esperemos, señora, que esta vez haya más suerte y dejen que ese pobre profesor se reúna con su mujer y con su hija.

PORTERA.– *(Se persigna.)* ¡Dios y la Virgen Santísima quieran que así suceda!

RESPONSABLE.– En fin, señora... Dejemos este triste asunto. Me ha sido muy grato este ratito de charla con usted. Ahora tengo que irme.

PORTERA.– Adiós, señor. Ya sabe que siempre estamos a lo que guste mandar.

RESPONSABLE.– *(Mímica de salir de la portería. Se vuelve hacia* PORTERA.*)* Antes de subir me permito importunarla todavía para saber una cosa.

PORTERA.– El señor nunca es inoportuno. Diga lo que quiera.

RESPONSABLE.– ¿Vino alguien a interesarse por mí o por mis huéspedes?

PORTERA.– No que no. Si alguien lo hubiese hecho, ya se lo habría dicho al señor. No olvido que el señor me lo tiene advertido. Por cierto, que les veo bien poco a esos muchachos.

RESPONSABLE.– Me alquilaron unas habitaciones para presentarse a no sé qué oposiciones. Ahora deben de andar con los exámenes encima y estudian todo el tiempo.

PORTERA.– Ya se lo imagina una.

RESPONSABLE.– Siempre suponen una ayudita los huéspedes.

PORTERA.– Sí que sí.

RESPONSABLE.– Y de esa manera también se puede tener una atención con quien bien se lo merece.

(Entrega un billete a PORTERA, *que lo dobla y lo guarda en el pecho.)*

PORTERA.– Muchas gracias, señor. El señor es tan generoso como siempre.

RESPONSABLE.– Buenas noches, señora. Hasta más ver.

PORTERA.– Adiós, señor. *(Sale de escena* RESPONSABLE.*)* ¡Oposiciones!... ¡Exámenes!... Se creerá ese hijo de puta que no sé quién es él y quién son sus muchachos! Cuando andaba de puta de esquina no sabía nunca quién tenía encima. Pero, con los años y la experiencia, ya no se le escapa a una la naturaleza de la clientela. Y por mí, pueden esos apiolar todos los hijos de puta de la otra cuerda que se les antoje. *(Saca el billete.)* Mientras se porten bien es muy posible que una no diga esta boca es mía. *(Desdobla el billete. Lo examina. Habla como dirigiéndose a él.)* Lo que no quiere decir que no haya otros billetes con más ceros detrás del unito que los que tú tienes. Los otros hijos de puta que lo buscan a lo mejor me soltarían varias de esas sábanas un tantejo más grandes. Sólo con decirles dónde se encuentra el hijo de puta del pobre profesor. *(Se acerca al fogón. Levanta la botella de leche.)* Y con esa martingala mis bichirrinines tendrían su lechecita blanca por secular seculorum... *(Levanta la botella de vino.)* Y una, su lechecita colorada. *(Bebe un trago.)* ¡Pimplemos en honor de todos los hijos de puta de este puñetero mundo!

(Se hace un oscuro durante el cual sale PORTERA *de escena. Entran* RICARDO *y* JUANJO *y se hacen los cambios ya indicados para volver al espacio correspondiente. Aquéllos se sientan a la mesa y cenan.)*

RICARDO.– Es indudable que todo ello nos lleva a la lucha armada como estrategia prioritaria.

JUANJO.– Muy interesantes todos esos razonamientos tan científicos. Pero hay otros, mucho menos liosos, para empuñar el hacha.

RICARDO.– Seguramente razones individualistas, no demasiado válidas.

JUANJO.– Para desenredar el revoltijo ese de la revolución, tal vez. Pero, para uno, muchísimo más importante que todas esas puñeterías. A pesar de la condenada prohibición de hablar de la etapa anterior de cada uno, me gustaría explicarte algo de mí.

RICARDO.– Puedes hacerlo. Ten la seguridad de que, aunque me detuviera esa gente...

JUANJO.– Esos hijos de puta. Llámalos por su nombre.

RICARDO.– Me detenga quien me detenga no me sacaría ni una sola palabra sobre mis compañeros.

JUANJO.– Te diré, entonces, que, antes de echarme hacia delante con lo que tenemos entre las uñas, yo no era uno de esos hijos de papá que, para quitarse de la puerca conciencia las telarañas de ser hijitos de papá, cogieron la pistola en el bar de la universidad, pagada, desde luego, por papá, dispuestos a cargarse el mundo de papá.

RICARDO.– En concreto, ¿qué hacías?

JUANJO.– Recogía basuras. Y el barrio que me habían asignado para hacerlo era el de los hijitos de papá y el de los papás de los hijitos.

RICARDO.– No todos somos hijos de papá.

JUANJO.– Los que no son hijos de papá en este negocio son hijos de cura.

RICARDO.– Princesitos o meapilas...

JUANJO.– Si no todos, sí la mayoría. Y pocos hijos del verdadero pueblo.

(Entra por la puerta del fondo ANDREA *con la bandeja.)*

ANDREA.– Del pueblo a liberar. Hay que completar la frase.

JUANJO.– ¿Tú también escuchas por detrás de las puertas?

ANDREA.– Yo también. Puedes explicárselo al responsable. O chivárselo, según dirías tú... *(Se dirige a* RICARDO.*)* Por cierto, ¿no hay señales de él?

RICARDO.– Ya ves que no.

JUANJO.– La verdad es que, con el siglo que has estado de amena charla con el señor profesor, el mensajero habría tenido tiempo de sobra para presentarse. ¿De qué hablabais?

ANDREA.– Del dinero y de la revolución. Siempre del capital necesario para acabar con el capital.

RICARDO.– Es cierto que estamos tardando demasiado en conocer el resultado de esa reunión.

JUANJO.– Cuanto mayor sea el retraso, menor será el tiempo que nos quede de estar aquí encerrados vigilando a ese cerdo sabelotodo. Porque podéis estar bien seguros de que tiene las horas contadas y bien contadas.

RICARDO.– Es muy posible, en efecto, que la sentencia sea condenatoria. El hecho puede tener un lado..., ¿cómo diría yo?...

ANDREA.– Sórdido.

RICARDO.– Sórdido, si quieres... Pero la lucha armada tiene esas exigencias.

JUANJO.– La guerra es la guerra. ¿No te parece, princesita?

ANDREA.– No me parece nada. *(Entra* RESPONSABLE. *Mímica de golpear en la puerta de una manera particular.)* ¡Sin duda que es él!

(Se dirige hacia la puerta. «Abre».)

RESPONSABLE.– Buenas noches, Andrea.

ANDREA.– Buenas noches. Estábamos muy intranquilos. Incluso ya dudábamos de que vinieras.

RESPONSABLE.– Pues ya ves que estoy aquí.

ANDREA.– ¿Qué novedades traes?

RESPONSABLE.– Las explicaré cuando estemos con el resto de los camaradas.

ANDREA.– También, como te puedes suponer, las esperan con impaciencia.

RESPONSABLE.– Y el profesor, ¿cómo se porta?

ANDREA.– No ha dado problemas mayores.

RESPONSABLE.– ¿Qué hace?

ANDREA.– Nada. Supone que le vamos a matar. Eso es todo.

RESPONSABLE.– Todos tenemos que morir. *(Avanzan hacia* RICARDO *y* JUANJO.*)* Buenas noches a todos.

RICARDO.– Buenas noches.

JUANJO.– ¿Ya estás aquí? Andrea pensaba que te habías entretenido en la taberna. O con mujeres malas.

ANDREA.– Las buenas esposas siempre están intranquilas cuando tarda el jefe de la casa...

RESPONSABLE.– No pude venir antes. Los encargados del sector estuvieron reunidos hasta hace bien poco. Además, es cierto que me entretuve. Pero no con mujeres malas, sino con la mejor mujer del mundo.

ANDREA.– ¿Hay todavía mejores mujeres del mundo?

RESPONSABLE.– Las hay. Se trataba de una auténtica mujer del auténtico pueblo.

RICARDO.– Creía que el pueblo siempre lo es.

ANDREA.– Todo eso está muy bien, pero ¿qué hay del dinero del rescate?

JUANJO.– O dicho de otra manera: ¿tenemos o no tenemos que desnucar al dichoso profesor?

RESPONSABLE.– Auténticos o inauténticos, hay muchos lotes de pueblo: el cartero, la chica de botica, el tonto del lugar... Nuestra portera también. Con esa adyecta porción de pueblo me entretuve.

RICARDO.– Te agradecería que nos dijeras lo que han decidido los encargados del sector. Aunque supongo que, por la importancia del asunto, la decisión se habrá tomado más cerca de la punta jerárquica.

ANDREA.– ¿Podrás decirnos, de una bendita vez, lo que ha pasado y lo que va a pasar? ¡Creo que tenemos derecho a saberlo!

RESPONSABLE.– Y la genuina representante de los humillados y ofendidos, en pago de nuestros esfuerzos por liberarles de la opresión, nos desean lo mejor de lo mejor. Por ejemplo, un tiro en la barriga. O algo más abajo. Sin juicios sumarísimos ni leches por el estilo.

RICARDO.– No olvides que se trata de un pueblo alienado. Sólo dicen y hacen lo que les indican que deben decir o hacer.

RESPONSABLE.– Y para facilitar la labor de los alienadores colocan en el centro de sus cuartos de estar, de sus cápsulas de sobrevivirse, las herramientas de alienar. Antes era un corazón pinchado por espinas que les indicaba el modelo del manso sufrir. Ahora, la caja que les indica el modelo del manso comprar y el manso votar.

ANDREA.– Acabado el bello discurso sobre las diversas clases de alienaciones, ¿podrías indicarnos ya lo que queremos saber?

(Pausa.)

RICARDO.– No sé lo que pudo decirte esa pobre mujer para afectarte de esa manera.

JUANJO.– Yo no hablo nunca con ese cacho de pueblo. Paso lo más deprisa que puedo por delante de su cuchitril. Hiede aquello.

ANDREA.– La autenticidad del pueblo siempre hiede. ¿No lo sabías?

JUANJO.– Pero no a meadas de gato y a mierda de vieja.

RICARDO.– En realidad, sí que son demasiado punzantes algunos perfumes populares. Con algo tendrían que hacerse notar los tales ofendidos y humillados.

ANDREA.– *(Con rabia contenida.)* ¿Nos dirás de una vez si se mata o no se mata al que tenemos ahí encerrado?

RESPONSABLE.– Puesto que tan interesada pareces estar en saberlo, te diré que sí que han pagado el dinero del rescate.

(Pausa. Luego JUANJO *efectúa una reverencia irónica hacia la puerta del fondo.)*

JUANJO.– ¡Enhorabuena, profesor! *(Mismo gesto hacia* ANDREA.*)* ¡Enhorabuena, princesita!

ANDREA.– ¿Cuándo nos vamos, entonces, de aquí?

RICARDO.– Supongo que antes tendremos que dejar al profesor en el sitio que se nos ha indicado.

JUANJO.– Vivito y coleando. Para que pueda continuar dando sus clases a los hijos de papá desde el próximo lunes.

RESPONSABLE.– Han pagado el dinero del rescate, pero la policía no ha interceptado y ha sido detenida la camarada que debía recogerlo.

(Pausa.)

RICARDO.– Nada ha dicho la radio.

RESPONSABLE.– Esperan, sin duda, sacar alguna información de nuestra camarada.

RICARDO.– Ahora mismo estarán torturándola.

RESPONSABLE.– Desde luego. Pero ella nada sabe de vuestro paradero. Con todo, hay que actuar rápidamente. El rehén ha de ser ejecutado esta misma noche. Claro está que se le asegurará que nos llegó el dinero y que se le va a dejar en libertad. Es muy importante.

ANDREA.– Ante todo la seguridad.

RESPONSABLE.– Ante todo. Por lo demás, ya conocéis las instrucciones para estas alternativas. En este caso concreto poco hay que añadir. Saldréis antes de que amanezca. Con este tiempo no habrá nadie por la calle y la portera estará durmiendo sus vinos. *(Se dirige a* JUANJO.*)* Tú conducirás el coche hasta las inmediaciones del lugar señalado. ¿Lo recordáis bien?

JUANJO.– Perfectamente. Sobre todo Andrea. Lo tendrá incrustado en los sesos.

RESPONSABLE.– Permanecerás en el coche hasta que regresen Ricardo y Andrea.

JUANJO.– Desde luego, sin el profesor.

RESPONSABLE.– Desde luego, sin el profesor.

JUANJO.– ¿No se me da la opción de que sea yo el que me ocupe de él?

RESPONSABLE.– El conductor debe permanecer en su puesto, con el coche en marcha, por si surge una emergencia y hay que alejarse del lugar con rapidez. Las instrucciones son también claras en este sentido.

ANDREA.– Las repetiré una vez más. Al llegar al sitio indicado, uno de los componentes del comando le hará creer al rehén que todo está solucionado y que pronto vendrán a recogerlo allí mismo. El segundo componente, en tanto, apuntará cuidadosamente con la pistola, con el silenciador ya adosado y disparará.

RESPONSABLE.– Todo antes de que amanezca...

(Gran pausa.)

RICARDO.– Desde luego serás tú la que le indiques que se le deja en libertad.

ANDREA.– Y, en consecuencia, tú dispararás.

RICARDO.– Una obligación es una obligación.

RESPONSABLE.– Además, el que está dispuesto a morir por una causa, también tiene derecho a matar por ella. En eso se ha de basar nuestra moral.

JUANJO.– Y, de esta manera, nuestra amiga continúa con las manitas limpias de sangre.

ANDREA.– ¿De sangre de cerdo, o de sangre de hijo de puta?

JUANJO.– Es igual. De todas maneras repito mi enhorabuena a la femenina componente del comando.

RESPONSABLE.– No disparará nadie en particular. Todos y cada uno de nosotros, incluso los camaradas ausentes, apretaremos el gatillo. Llegaría a decir que también lo harán todos los componentes de nuestro pueblo.

ANDREA.– Ya entiendo. El dedo de Ricardo y el dedo de tu Dama de los Gatos serán un solo dedo.

RESPONSABLE.– Aunque me cueste confesarlo, también será el dedo de nuestra honrada portera. Pero sea quien sea el que efectúe el disparo, éste habrá de ser totalmente certero. El máximo de seguridad estriba en que allí sólo quede un cadáver.

RICARDO.– Somos conscientes de ello.

RESPONSABLE.– Luego ya sabéis lo que tenéis que hacer y adónde os tenéis que dirigir.

JUANJO.– A lo mejor me da pena no volver a este encierro. Uno tenía tiempo de leer lindas novelas y de realizar interesantes charlas con la linda camarada...

RESPONSABLE.– ¿Necesitáis alguna aclaración?

ANDREA.– No. Todo está muy claro.

RESPONSABLE.– Y no olvidéis, al disparar, lo que estarán haciendo en estos momentos con la camarada que cayó en su sucia trampa al intentar recoger el rescate.

ANDREA.– Diente por diente y sangre por sangre. Y, así, hasta el mismo borde del infinito...

JUANJO.– ¡No pretenderás comparar la sangre de uno de nosotros con la de ese maldito viejo!

ANDREA.– No. La sangre de los buenos siempre resulta diferente de la de los malos. En eso se ha de basar, también, nuestra moral.

(Pausa.)

RESPONSABLE.– Creo no haber oído nada de todo lo que has dicho esta noche.

RICARDO.– Sin duda fueron sus nervios...

RESPONSABLE.– Sin duda... Os dejo ahora. Adiós a todos.

RICARDO.– Adiós.

JUANJO.– Pásalo bien. Y da recuerdos, al pasar delante de su chisgón, a tu célebre Dama de los Gatos.

(Sale RESPONSABLE.*)*

ANDREA.– ¡Pásalo bien, amigo responsable!... ¡Pásalo bien, hermano jefe! Pásalo bien llevando de un lado para otro la sangre a derramar, según las disposiciones del Estado Mayor! Aquí quedamos, en medio de la noche, los jóvenes asesinos... Claro que, solamente mediante unos cuantos orificios de nada, ascenderemos a soldados del pueblo y, en algunos añitos, después de pasar por la etapa de hermano jefe, podremos llegar a coroneles del pueblo, con medallas hasta por encima de la lustrosa barriga.

JUANJO.– Por lo que oigo, no sólo el hermano jefe sabe endilgar interesantes discursos sobre el pueblo. Pero ¿sabes una cosa, princesa?

ANDREA.– La princesa lo ignora casi todo. Menos que, pase lo que pase, ella no llegará a coronel del pueblo.

JUANJO.– Sólo pretendía deciros que me voy a dormir. Aún falta un puñado de horas para emprender el viajecito.

ANDREA.– ¿Podrás dormir precisamente ahora?

JUANJO.– ¿Por qué no? Después de todo yo sólo soy el conductor de la carroza fúnebre. O, si se quiere, esa mula oscura que tira de la carreta del condenado.

ANDREA.– En compañía del verdugo y del ayudante del verdugo. *(A* RICARDO.*)* Fue, por cierto, muy egoísta por tu parte el haberte presentado voluntario para el papel principal. Aunque hay que reconocer que también es muy gratificante el de su auxiliar. Sólo tiene que explicar al chivo a degollar que le están esperando en casita, con el desayuno sobre la mesa y las tostadas calentitas. Amén de la prensa del día anunciando, gozosa, su liberación.

JUANJO.– Aunque hubiera recaído sobre mi el honor de liquidarlo, no por eso me perdería la ocasión de echar una cabezadita. Además, es muy posible que, cuando me levante, se te hayan serenado las histerias. Te aconsejo, por tu bien, que lo consigas.

ANDREA.– ¿Tú también me amenazas, hermano?

JUANJO.– Te aconsejo, hermanita. Te aconsejo...

ANDREA.– Vete a dormir. A lo mejor sueñas que ya te han ascendido a hermano jefe.

JUANJO.– O a verdugo de una segunda tanda. *(Se dirige hacia el camastro. Se vuelve hacia* ANDREA *antes de llegar al mismo.)* Y cuando habléis de algún pobre diablo... o de un pobre angelito, procurad hacerlo lo más bajo posible. Me despierta una mosca y estos tabiques son como de papel.

(Mímica de entrar en el «cuarto del camastro». Se acuesta sobre él.)

RICARDO.– Es peligroso lo que haces. Casi suicida.

ANDREA.– ¿Crees que no lo sé?

RICARDO.– ¿Entonces?...

ANDREA.– Es más fuerte que yo.

RICARDO.– Debes dominarte. No soportaría que me faltases.

ANDREA.– ¿Puede alguien, en determinadas circunstancias, arrepentirse de lo que antes pensó?

RICARDO.– Arrepentimiento es un término de curas. Otros lo llamarían traición.

ANDREA.– Y, a los traidores, otro agujero en la parte posterior del cráneo.

RICARDO.– Siempre. Sin tener en cuenta las circunstancias a las que antes te referías.

ANDREA.– ¿Sabes cuáles son?

RICARDO.– El enfrentarse con el tener que matar.

ANDREA.– Cuando llega el momento de que el dedo de todos sea tu dedito y de que tengas que apretar el gatillo.

RICARDO.– Desde luego que sí. Una cosa es la teoría y otra la realidad de disparar.

ANDREA.– Y, parece ser, que la una sigue a la otra indefinidamente. Como la noche al día.

RICARDO.– Jamás ha habido revolución sin cadáveres.

ANDREA.– Pero ¿ha habido alguna vez revolución verdadera?

RICARDO.– ¿Quién sabe?...

ANDREA.– Supongamos que acepto lo de ser una traidora. Pero faltaría por saber a quién o a qué traiciono. Aunque es muy posible que las traiciones sean múltiples y aparezcan, como las cerezas, enredadas unas con otras.

RICARDO.– ¿Crees que sería éste el momento de remover en tu vida para averiguarlo?

ANDREA.– En un velatorio se habla de todo.

RICARDO.– Todavía no hay nadie de cuerpo presente.

ANDREA.– *(Señala la puerta del fondo.)* Casi sí. No hay mucha diferencia entre la noche anterior y la noche siguiente.

RICARDO.– Y en esa especie de apertura de alma yo sería el confesor, ¿no quedamos en eso?...

ANDREA.– Otra vez sale a relucir una cuestión de curas.

RICARDO.– Al fin y al cabo ése era el papel al que se me destinaba antes de conocerte. Sólo tendría que retomarlo. Tenía razón el camarada durmiente.

ANDREA.– ¿En qué?

RICARDO.– En que la mitad de los comprometidos con lo nuestro son hijos de cura.

ANDREA.– Y la otra mitad hijos de papá.

RICARDO.– ¿Lo adivinaste?

ANDREA.– No era difícil. Además, aquí estamos las dos mitades bien representadas.

RICARDO.– El cura renegado y la princesita traidora a su clase y condición.

ANDREA.– En efecto. Y, en cuanto a mí, ésa sería la primera traición. Para papá yo era su esperanza y su continuación. A todos los de su clan les hablaba de eso. Yo, entretanto, sólo pensaba en acabar con su esperanza y con su continuación.

RICARDO.– Y con su clan.

(Se dirige hacia el fogón.)

ANDREA.– Y, para celebrar el descubrimiento de mi primera deslealtad, serviré unos cafés. También se toman en noches como ésta.

(Sirve sendos cafés. Los lleva a la mesa. Beben en silencio.)

RICARDO.– Es curioso. La primera pieza con la que tuviste que enfrentarte en el ajedrez de tu vida fue la última que queda sobre el tablero.

ANDREA.– Con el rey.

RICARDO.– Con el rey.

ANDREA.– Es verdad. Papá fue el rey de no sé cuántas cosas. De la chatarra, de la carne picada, de las revistas del corazón...

RICARDO.– Y cuando tuviste ganas de acabar con toda aquella basura dorada que rodeaba a tu padre empuñaste una pistola que te dieron en el bar de la universidad.

ANDREA.– Nunca fui a la universidad. Siempre tuve profesores privados. Y la pistola me la ofrecieron en otro bar más viejo y más sucio, en la parte más vieja y más sucia de la ciudad. Con un ojo en el vaso de vino y otro en la puerta, por si entraban los guardias.

RICARDO.– Y, mira por dónde, llegó un día en que tuviste que enfrentarte a uno de aquellos profesores de la universidad a la que no asististe.

ANDREA.– Otro rey. Esta vez, de las bellas palabras.

RICARDO.– Pero ya no era una pieza de madera. Ahora se trataba de una de carne y de sangre.

ANDREA.– Y de sesos a saltar.

RICARDO.– Pero eso viene mucho después. Estábamos en los tiempos en que pensabas acabar con el primer rey. Con el rey-papá.

ANDREA.– En teoría, sí.

RICARDO.– Toda tú eras entonces teoría. Me recuerdo muy bien cuando te conocí y las charlas que entonces teníamos. Sólo te salía de la boca lo del ataque al corazón del Estado, el acceso al poder de la clase que encarna la Historia, la reflexión de las masas sobre sí mismas, las estructuras generales de la acción humana y etcétera y etcétera.

ANDREA.– Toda una serie, igualmente, de piezas de ajedrez.

ANDREA.– Con las que pretendía que yo llenase la ausencia del Dios perdido. Porque yo también, al abandonar el seminario...

ANDREA.– La fábrica de curas la llamaba yo.

RICARDO.– ... cometí la peor de las traiciones. La que se castiga en el último círculo del infierno. La deserción a Dios.

ANDREA.– Solamente al dios de los curas. La cosa no era tan grave. Con todo, se merece otro café. *(Se acerca al fogón.)* Pero se terminó el de esta cafetera. Tendré que preparar otra.

(Prepara el café. Habla, de espaldas a RICARDO*, mientras lo hace.)*

RICARDO.– ¿Seguimos desnudando tu conciencia?

ANDREA.– Pero sin confundir este velatorio con mi biografía.

RICARDO.– En cualquier caso, al llegar a este punto se confunde con la mía. Te conocí, me deslumbraste y era fatal que un pobre hombrecillo, casi un adolescente, ayuno de toda mujer allí dentro, te deseara furiosamente. *(Se acerca a* ANDREA*, que sigue de espaldas, en el fogón.)* Desde entonces seguí deseándote. *(Abraza por detrás a* ANDREA.*)* Y aún te deseo. Más que a nada en el mundo.

ANDREA.– *(Muy suave, sin volverse.)* Déjame...

RICARDO.– *(Casi susurrante.)* Sé demasiado de tu pasado, pero aún ignoro lo más importante de ti. Por ejemplo, el color de los rizos entre tus ingles. O si haces el amor con grititos sofocados o concentrada en tu silencio.

ANDREA.– ¡Suéltame! ¿Buscas liberar a nuestro pueblo, o los rizos de mis ingles?

RICARDO.– ¿No pueden alcanzarse ambas cosas a la vez?

ANDREA.– *(Se suelta del abrazo.)* Lo siento. Eres una de las personas a las que más estimo, pero no soporto que me toques.

RICARDO.– También yo lo siento.

ANDREA.– Te puntualizaré que yo misma ignoro si, al abandonarme a otro, lo haría entre grititos o en silencio. Nunca hice el amor. Podrías aclararle la incertidumbre al camarada que duerme. Tengo una doble virginidad: la de amar y la de matar.

RICARDO.– ¿También oíste eso?

ANDREA.– Todo se oye en esta cavidad de convivir. *(Llena los vasos en el fogón y se acerca con ellos a la mesa.)* Tu café. *(Beben.)*

RICARDO.– Perdóname lo de antes. Debió ser que anda revoloteando entre nosotros no ya un rey, sino toda una emperatriz. Más poderosa que cualesquiera otros monarcas. Le llaman la emperatriz de los helados.

ANDREA.– La muerte...

RICARDO.– Ella, sí. Dicen que su proximidad excita las ansias de amar y de vivir.

ANDREA.– Dicen...

RICARDO.– ¿Puedo yo contarte cuál fue mi primera vez? Lo digo así para no herir tu sensibilidad.

ANDREA.– Si te sirve de alivio, adelante con la historia de tu primer éxtasis.

RICARDO.– Me llamaron al seminario para decirme que mi abuelo había muerto. Cuando llegué a casa, el abuelo estaba sobre el féretro, con las manos, como de cera, cruzadas sobre un crucifijo. Mamá y su hermana, la mamá de mi prima, lloraban. Y mi prima y yo, en su cama casi de niña todavía, hicimos torpemente el amor.

ANDREA.– Yo no tuve primos para conocer a qué sabía el amor revuelto con muerte. Además, a mi abuelo le pusieron la capilla ardiente en no sé qué solemne edificio oficial. Y allí no había camitas de niña. Pero no vamos a consumir las horas que nos quedan con tan tiernos como oscuros relatos.

RICARDO.– Tienes razón. No merece la pena insistir en tan obscenas cuestiones.

ANDREA.– Y tras el paréntesis de la traición a las ansias de amar y de vivir, ¿podemos seguir con la apertura del alma?

RICARDO.– Creo que sería mejor que durmieras un poco. Mañana necesitarás estar descansada.

ANDREA.– No. Lo que es verdaderamente necesario es alcanzar el fondo del fondo.

RICARDO.– ¿El del pozo de esas víboras llamadas traiciones? Dejemos de una vez todo eso.

ANDREA.– De nuevo tengo que decirte que no. Quiero saber por qué no me porto nunca como me tengo que portar. Primero con quien quería hacer de mí la mejor de las hijas. Luego con quien deseaba mi cuerpo más que nada en el mundo. Al final, con los que pretenden hacer la revolución... Pero hablemos de ella. Ahora la teoría eres tú. Convénceme.

RICARDO.– ¿Para qué?... Sólo podría esgrimir las razones que tú misma utilizaste conmigo y en las que, al parecer, has dejado de creer. Cuando yo te sacara el argumento del hombre nuevo, tú me contestarías que por ninguna parte lo ves aparecer.

ANDREA.– Un argumento tan eterno, por lo menos, como el de matar y, me parece, tan inútil como él.

RICARDO.– ¿Inútil? El hombre ha matado siempre; eso no se puede negar. Pero ya no es un casi mono que se encuentra en el fondo de una caverna tratando de inventar el fuego.

ANDREA.– Ahora es un mono ya hecho y derecho. Pero sus fantásticas y sanguinarias muecas siguen haciendo llorar a los ángeles en los altos cielos.

RICARDO.– Muy poético. Pero una cosa es la etérea poesía, y otra, la ruda realidad. Además, no existen ángeles ni altos cielos.

ANDREA.– En eso estamos de acuerdo. Todo son bajos infiernos. La realidad es que, a pesar de la eterna carnicería, nunca podemos vislumbrar el final de la historia, el final del ensangrentado túnel. No, nunca conseguiremos salir de los círculos infernales de la historia para ver las serenas estrellas y, bajo su claridad, a tu hombre nuevo.

RICARDO.– En todo caso, sin contar con los fines, existe un compromiso inmediato que adquirimos con los otros hombres encerrados en la misma oscuridad.

ANDREA.– Acabados los fines, nos agarramos al clavo ardiendo de los medios y de los compromisos inmediatos. Es decir: si te niegas a seguir matando, ¿qué van a pensar los hermanitos matadores? Aunque ya lo sé. Pensarán que eres una traidora.

RICARDO.– Como ves, nunca conseguimos salir del pozo de los venenos.

ANDREA.– *(Pausa.)* He llegado a pensar que los traidores son los únicos capaces de cambiar, sólo un poco sea, este asqueroso muladar del mundo.

RICARDO.– Si has llegado a pensarlo, todo no ha sido una repentina evidencia de que el profesor no era una pieza de ajedrez. Claro que los gusarapos del cerebro se encrespaban con el encierro a que hemos estado sometidos.

ANDREA.– Mi caso es extremadamente grave. Deberías elevar un informe al núcleo dirigente en el que hablaras de mí.

RICARDO.– Sabes que yo no lo haría, pero de otros no podrías estar tan segura.

ANDREA.– Tanto peor.

RICARDO.– Veré si aún queda algo de café.

ANDREA.– Queda café y queda noche. Tal vez eternamente.

RICARDO.– Seré yo ahora quien acuda a otra cita de tu mismo poeta. Y no tan pesimista como la tuya. No hay noche eterna detrás de la cual el día no se alce.

ANDREA.– Es evidente que, para algunos, eso no será cierto.

*(*RICARDO *se acerca al fogón. Llena los vasos. Los lleva sobre la esa. Bebe* ANDREA.*)*

RICARDO.– ¿Te sabe a traición?

ANDREA.– A ceniza, más bien.

RICARDO.– Otra vez tu poesía negra. ¿Quién te ha infundido tanta desolación? ¿Fue el profesor? ¿De qué hablabais cuando le llevabas la comida?

ANDREA.– ¡Pobre tipo!...

RICARDO.– ¿También él?

ANDREA.– También. A pesar de su mucha literatura, no hablaba de ángeles llorosos ni de noches eternas.

RICARDO.– ¿De qué entonces?

ANDREA.– Primero, de comprarse su vida; luego, de una hija que tiene.

RICARDO.– Me doy cuenta. Unas veces no se puede arrojar la bomba dentro de la carroza del déspota porque, en el niño sentado junto al gran duque, vemos la imagen de nuestro propio hijo. Otras, no podemos disparar a la cabeza del viejo profesor porque nos imaginamos que sus canas son las canas de nuestro propio padre.

ANDREA.– El padre de la princesita.

RICARDO.– ¡Qué rueda, la vida! A los quince años soñando con matar al padre. Tiempos después dispuesta a morir con tal de no tenerlo que hacer. ¿Quién podría entenderlo?

ANDREA.– Tal vez mi padre.

RICARDO.– O uno que hubiese visto los rizos de tus ingles.

ANDREA.– Tal vez. Envía tu informe.

RICARDO.– No. No jugaré contigo a eso del crimen y el castigo. Y menos por anticipado.

ANDREA.– Otra vez ese ruso...

RICARDO.– ¿Por qué otra vez?

ANDREA.– El profesor lo leía cuando no le pasábamos los periódicos. *(Pausa.)* No sé qué será, pero me pasa algo extraño.

RICARDO.– ¿Qué quieres decir?

ANDREA.– Se me cierran los ojos.

RICARDO.– Duerme, entonces, un poco.

ANDREA.– Como él... ¿También yo?... *(Señala el camastro. Luego se pone en pie.)* ¡Ya entiendo!... ¡El café! ¡Le pusiste alguna de esas pastillas que damos al profesor para que duerma!

RICARDO.– Te dije que tenías que descansar para hacer mañana lo que tienes que hacer.

ANDREA.– ¿Estás seguro de que iré? ¡Manda tu informe!

RICARDO.– Descansa, por favor.

ANDREA.– Desde luego que no podré evitarlo. Pero tú puedes aprovechar para conocer el color de mis rizos cuando ya sea capaz de soportarlo.

RICARDO.– ¿Me crees tan mezquino?

ANDREA.– ¿Mezquino? No... Me gustaría que lo hicieras.

RICARDO.– Pero ¿por qué cuando te encuentres dormida?

ANDREA.– Al menos me portaría bien cuando ya no estuviera en condiciones de defenderme de mí misma. O, si quieres, cuando ya pudiera hacerme traición a mí misma...

RICARDO.– Duerme... *(*ANDREA *descansa la cabeza sobre la mesa. Queda dormida.* RICARDO *le acaricia el cabello.)* A pesar de todo sé que no descansarás, en sueños seguirás torturándote.

(Apaga la luz de encima de la mesa. Nuevo oscuro. se levanta JUANJO *del camastro y éste vuelve a colocarse debajo de la bombilla central. Se retira la mesa.* ANDREA *se sienta sobre el camastro.* PROFESOR*, ahora convertido en* VISITADOR *entra vestido con el traje de etiqueta completo. Entran, también,* RESPONSABLE *y* PORTERA *y se sientan alrededor de la mesa. Aquél hace un solitario de cartas y ésta, que aparece vestida diferentemente, casi como un hombre, pone la botella de vino sobre la mesa y, de vez en vez, vacía parte de su contenido en un vaso que bebe.* JUANJO *se sienta a leer un libro con los pies sobre otra silla, como lo hacía en anterior escena. A excepción del camastro y de la mesa en penumbra permanece invisible el resto de los objetos sobre la escena.*

VISITADOR *enciende la bombilla central y hace que ésta descienda más sobre la cama. Cuando* VISITADOR *se encuentre de pie, su cabeza, situada sobre la tulipa, permanecerá en la sombra.)*

VISITADOR.– Por lo que veo, tenemos el alto honor de estar hoy acompañados por alguien que nos merece una doble consideración: por un lado, a causa de su sexo. Por otro, por su particular edad. Una yerbita delicada por su feminidad y tierna por su juventud. Esta tenebrosa casa, según la llaman algunos que la desconocen por entero, debería esponjarse de orgullo por haber recibido tan señalada invitada. *(Finge observar el resto de la escena.)* Espero que los encargados del alojamiento habrán tenido buen cuidado de preparar este recinto en la forma que su nueva huésped bien se merece. *(Pasa un dedo por la cabecera de la cama. Lo examina. Luego lo limpia con un pañuelo de seda que saca del bolsillo superior de su chaqueta.)* Aunque apenas me lo puedo creer, existe un rastro de polvo en el mobiliario... ¡Un descuido ciertamente imperdona-

ble! *(Señala las delanteras de la escena.)* Que no tengamos aquí un gran ventanal, a través del cual se pudieran contemplar las luminarias que se encienden en la ciudad, es explicable en cierto modo. La calma y el sosiego de un interior se han preferido a las bellas perspectivas del afuera. *(Pausa. Paseo.)* Pero por no colocar siquiera un pequeño grabado, por ejemplo, un pájaro exótico o unos ágiles caballos ingleses, ya me parece excederse en la negligencia. *(Paseo.)* Y tampoco un búcaro con algunas sencillas siemprevivas. Mi flor favorita y, al mismo tiempo, la de esta mansión. ¡Los encargados de esta planta tendrán que explicarlo!... *(Se sienta.* ANDREA *continúa frente a él, bajo la luz sentada, siempre en silencio, en el camastro.)* Este humilde visitador se siente profundamente agradecido por la atención que con él se tiene. No es muy frecuente que se nos consienta aproximarnos a quienes en tantas cosas nos exceden... *(Señala la luz.)* ¿Y esa luz?... ¿No se ha colocado demasiado encima de lo que se pretende iluminar? Cualquier insolente podría pensar que se la preparó para ofuscar, con su exceso de claridad, a cualquier que bajo ella se encontrase... Habrá que extinguirla... *(Apaga la luz.)* Pero esta penumbra tiene sus inconvenientes. No se puede admirar con ella el candor de esos ojos que recuerdan en todo a los de un cervatillo en el claro de un bosque... *(Enciende la luz. Se levanta. Queda, como se ha dicho, con la cabeza en la sombra.)* ¿Y quién es, se preguntará, sin duda, la que nos honra con su delicada presencia, quién es ese extraño personaje, ese desconsiderado visitador, que así irrumpe en la habitación ocupada por una jovencita, sin siquiera llamar a la puerta? *(Saca un reloj de oro del bolsillo. Abre su tapa.)* Y a mayor incorrección, si cabe, en horas harto intempestivas. Aunque la ausencia del gran ventanal no nos permita dilucidar si nos rodean las claridades del día o la oscuridad de la noche, sí que es cierto que las manecillas del reloj ya han coincidido hoy por dos veces en la cima de la esfera. Sólo puede ser la medianoche. *(Guarda el reloj. Pausa.)* Pero nos presentaremos y disiparemos de ese modo la lógica inquietud que turba un tanto la serenidad de esas pupilas. *(Mueve negativamente la cabeza.)* Pero no... Antes de descubrir la personalidad del visitador conviene desvelar algunas cuestiones... *(Breve pausa.)* Pero me apercibo de que estamos tratando a nuestra niña de una manera un tanto impersonal y distante, como si de un objeto, bello, pero objeto al fin y al cabo, se

tratara. Es necesario hacerlo con una mayor y más íntima cordialidad. *(Se sienta aproximando, más que con anterioridad, la silla al camastro.)* ¿Permite nuestra niña, entonces, que la tratemos de «tú»? Mejor dicho: ¿lo permites, hija mía? *(Toca levemente el cabello de* ANDREA, *se levanta y pasea.)* Los insolentes a los que antes hice referencia, los insolentes, que desconocen la verdad de esta casa, aseguran que se encuentra poblada por una especie de espectros monstruosos que recorren sus estancias. Incluso apelan a los textos sagrados para decir que quienes llegan a conocerles caen en los terrores y en las sombras de la muerte. Tú, que ya vas conociendo a uno de los que la frecuentan, ¿te sientes caída en tales terrores y en tales sombras? *(Se detiene para tocar otra vez el cabello de* ANDREA.*)* No sé cómo podría describirse este cabello. Aunque, quizás, resulte indescriptible del todo... *(Vuelve a pasear.)* Pero volvamos a esos monstruosos habitantes de la casa. Son imaginados como asiento de toda perversidad, con los ojos semicerrados como los de los helados lagartos, con un fondo que permanece opaco hasta que algo los entreabre y los hace encenderse con una especie de negro fulgor. Y ese algo, se calumnia, es siempre el sufrimiento de alguna de sus víctimas. *(Pausa.)* ¿Acaso me encuentras tú algún parecido con los así retratados? *(Otra vez toca, pensativo, el pelo de* ANDREA.*)* Rubio como un humillo que ascendiera hacia el sol. Tal vez así podría describírsele... *(Si la actriz es morena: «negro como un humillo que se disolviera en la noche».* VISITADOR *vuelve a sus paseos reflexivos.)* Como viles desperdicios de lo humano. Sí, de esta manera son definidos esos monstruos. Seres casi siempre castrados por la naturaleza y por la historia y cuyas frustraciones, se explica, se convierten en un odio irrefrenable hacia todos y cuya total obsesión es envilecer y destruirlo todo. Nauseabundos seres que son reclutados por los amos de la tierra para aprovecharse de su sadismo y dirigirlo hacia los que a ellos, a los amos de la tierra, se oponen. Mientras, ellos, los amos de la tierra, aparecen impolutos y con las manos limpias de toda sangre. *(Gesto abarcando toda la escena.)* ¿Ves tú aquí herramientas de envilecer o destruir? ¿Dónde los cuchillos? ¿Dónde los hierros al rojo vivo? ¿Dónde los látigos? ¿Dónde las fúnebres tenazas? Yo no veo por ninguna parte infiernillos de abrasar recónditas partes del cuerpo ni pilones donde sumergir cabezas. Ni siquiera oigo palabras soeces ni insultos capaces de

macular los oídos de nadie. Todo ese carrusel de terror y de muerte, pura difamación solamente. Unas tijeras sí que debieran existir para cortar esas lenguas confundidoras... *(Pausa.)* A pesar de que no ignoro que ciertas historias no deben llegar a esas adorables orejitas adornadas con esos adorables pendientes... *(Toca las orejas y los pendientes de* ANDREA.*)* Se diría que son dos gotitas de oro sobre dos hojitas también doradas. *(Como dirigiéndose a unos testigos angélicos.)* Supongo que, a veces, la belleza os hará olvidar el horror del mundo y dejaréis de derramar vuestras altas lágrimas... *(Vuelve a dirigirse a* ANDREA*, siempre inmóvil y silenciosa.)* A pesar, decía, de que ha de herir profundamente, lo sé, tu fina sensibilidad, te relataré una horrible historia que, arteramente, se supone aquí ocurrida a una niña parecida a ti... *(Da un impulso a la bombilla y a la tulipa. Oscilarán durante el siguiente «relato», iluminando a ráfagas a* ANDREA.*)* Varios de esos monstruosos tumbaron a la muchacha en el suelo de un cuarto que, según se explicaba, debía encontrarse en el sótano último y más escondido de la casa. Luego, separaron, a viva y brutal fuerza, sus piernas, mientras el que parecía más señalado y significativo de ellos introducía una vulgar botella en el secreto vaso femenino. Como la muchacha seguía gritando, perforaron y desgarraron, no sin indudables esfuerzos, el otro orificio, cercano y más estrecho. A pesar del lacerante dolor, la muchacha no dijo nada de lo que se quería que dijese. Tal vez no lo supiera. Y una de aquellas sádicas alimañas rompió entonces, decía, estremecida de pavor, la voz relatora, rompió la botella, sin sacarla de su estuche de carne. Con un gran pisotón sobre el pubis cubierto como por un humillo que subiera hacia el sol... *(Si la actriz es morena, la variación ya indicada.* VISITADOR *tiende «tímidamente» la mano hacia el pelo de* ANDREA.*)* Antes de morir la muchacha gimió tiempo y tiempo pidiendo que la matasen ya. *(Largo silencio. Se oyen, provenientes de la parte en oscuridad de la escena, unos gemidos.)* La torcida naturaleza de aquellos seres inmundos había preferido no amordazar a la muchacha, sin duda para paladear escuchando, con aquellos gemidos cada vez más débiles, la lenta aproximación de la muerte. *(Los gemidos se debilitan, pero siguen escuchándose. También, aunque tenuemente, se escucha una música de réquiem.)* ¡Triste condición la de esta residencia! No sólo carece de la pertinente decoración, sino que, asimismo, está falta del

inexcusable silencio. *(Pausa.)* Ahora sí procede que el visitador se presente. *(Rendida reverencia hacia* ANDREA.*)* El nombre no importa. Sólo la dedicación. El visitador ejerce de crítico de la razón matadora y de enemigo de toda violencia, proceda de donde proceda. *(Paseo.)* Las normas sociales exigen que, una vez que nosotros nos hayamos presentado, también tú lo hagas. Tu nombre no es necesario que lo digas. Se conoce bien en esta casa. Con poner de manifiesto tus inclinaciones, suficiente será. *(Paseo.)* Mas supongo que no lo harás. Que te mantendrás empecinada en tu espeso silencio. Es evidente que, si estuviéramos en un teatro, esta escena sería un largo monólogo, aunque mejor sería llamarle un diálogo entre un platicar y un silencio. Lo que faltaría por dilucidar es quién sería en ella él o la protagonista. Si el que habla o la que calla. Yo me inclino a creer que, a juzgar por quien recibe la luz y quien gira en la sombra, a su alrededor, tú tendrías el papel estelar. Mis palabras, entonces, casi resultarían superfluas y poco dignas de ser escuchadas. Sólo conformarían un insignificante acompañamiento a tu silencio fundamental. La escena, en último término, resultaría un monólogo de silencio, de tu silencio, un monólogo sin palabras... *(Pausa. Paseo.)* Pero si con tanta insistencia te niegas a manifestar tu humana identidad, al sernos totalmente necesaria, tendré yo mismo que investirte con ella. *(Pausa.)* La muchacha, la niña, el cervatillo, la gentil personita, la dulce y tierna yerbita, la que cayó en las sombras del terror y de la muerte ejercía, precisamente, una dedicación al terror y a la muerte... ¡Confuso laberinto de espejos la identidad de cualquiera!... *(Saca una pitillera de plata del bolsillo interior de su chaqueta. La abre y se la tiende a* ANDREA.*)* ¿Me aceptarías un cigarrillo? *(*ANDREA *sigue sin moverse.* VISITADOR *saca un cigarrillo y lo golpea contra la pitillera. Lo enciende y expele el humo lentamente. Dejan de oírse los lamentos. Se acentúa la música de réquiem.)* Bella música esa que fabrican para los que ya no la pueden oír..., ¿no crees? *(Pausa).* No. Claro que no quieres un cigarrillo. Ni siquiera aceptas de mí un poco de ese humor que podría recordarme tu cabellera. Aceptar algo mío sería como reconocer mi existencia. *(Fuma. Habla, aumentando muy paulatinamente la agresividad de su discurso.)* Pero tienes, aparte de esos orificios íntimos que jamás te serán desgarrados en esta casa del terror y de la muerte, otras puertas por las que, tristemente, sin que lo

puedas evitar, entrará algo proveniente de este visitador que ha puesto su verbo a tu servicio. ¡Qué refinada ironía la del Dios que nos dio forma! Puso sendas cortinillas delante de nuestros ojos para permitirnos que las abatiésemos y no ver. Pero no nos concedió nada que cerrara nuestros oídos para no oír. *(Pausa.)* Tendrás, por tanto, que escucharme. *(Fuma lentamente. Contempla el humo que asciende.)* El humo asciende, se diluye, desaparece... Pero las palabras de los otros se pegan como lapas a nuestro cerebro. Quedan allí, depositadas en capas inevitables, tercas... Los pensamientos, los sentimientos, los deseos, incluso, de cada cual son las palabras que los otros han ido sedimentando debajo de ese otro humillo, rubio o moreno, de cada cual... *(Corta pausa.)* Escucha, pues. Escucha sin remedio. Se trata de otra historia para encajarla en nuestra historia, de otra historia que, a lo mejor, nuestra historia repite. Esta casa, como vas sabiendo, está traspasada por mil historias. Escucha: *(Pausa.)* Un momificado representante del humano poder, investido con la correcta indumentaria de su condición, casi sacra... *(Se sacude una supuesta mota de polvo de una de sus solapas.)* ... descendió al filo de la medianoche... *(Saca el reloj. Abre la tapa. Lo vuelve a guardar.)* ... A un calabozo excavado en el último alveolo de la nada, en el sótano secreto de otra casa de terrones y de sombras de muerte. *(Pausa.)* Alrededor del calabozo y de la casa, los hombres dormían y roncaban. *(Pausa.)* Y en aquel calabozo se encontraba la dulce víctima, siempre dispuesta a cualquier sacrificio con tal de contribuir a la manumisión de los hombres que dormían y roncaban. Y el vicario de los poderosos e impolutos amos de la tierra habló y habló. Y esto fue lo que dijo: ¿No sabes que esos hombres que duermen y que roncan y que tú quieres, cueste lo que cueste, liberar, no sabes que no solamente no precisan de tus esfuerzos por conseguirles un paraíso libre, sino que, ni siquiera, podrían soportar su libertad? Su única necesidad y su único anhelo es la de formar una pasta gregaria que los apiñe y confunda a los unos con los otros. Un magma grumoso e indiferenciado que los aglutine, bien sea en la adoración de un dios de la esquina, que ellos mismos se inventaron, de un tiranejo local o, simplemente, de un padre de familia que los invente a ellos. *(Pausa.)* Y cuando todas esas invenciones las corroe el tiempo y la repetición, hay que inventar para ellos nuevas maneras que no tengan, solos y espantosamente libres, que inventarse. Hay que inventarles una

bandera común, una identidad idéntica, una nación que los iguale en leches nutricias y en sangres, un cacho de mundo que los corte por el mismo patrón, con los mismos héroes, los mismos muertos, las mismas fechorías pasadas, las mismas codicias presentes y las mismas canalladas futuras. El caso es formar una bola rellena de inmanencia que los lleve, rodando, hasta el morir. Sin otra preocupación que copiarse los unos a los otros, incluso en las ansias de matar... *(Larga pausa.)* El infierno de la imitación es el único edén al que aspiran los que tú quieres redimir. Su único deseo, el deseo dictado por los otros. Su única libertad, la mísera libertad de ser uno más. *(Pausa.)* Y, para ayudarles a conseguir esa libertad que los aterroriza, tú aterrorizaste a todos los dormidos y roncadores hasta que ellos mismos, o una abyecta porción de ellos mismos, te hicieron morir con el mismo hierro que mataste, hasta hacerte caer en la casa de los terrores y de las sombras de la muerte. *(Paseo más largo que los anteriores.* ANDREA *detiene las oscilaciones de la bombilla.)* Y el vicario de los amos de la tierra siguió hablando y hablando, pero la dulce víctima guardó todo el tiempo silencio, fijando solamente en el visitador su tierna y penetrante mirada. Exasperado, el enviado de los poderosos, a los que todos querían imitar, sin apenas contener la ira, condenó su pensamiento en dos frases. *(El ritmo de la violencia verbal se aproxima a su clímax.)* ¡Antes de que amanezca bajarás al cuartito del sótano, y los gemidos que antes se oían serán tus gemidos! dijo en una. *(Se aproxima rápidamente a la mesa, que se ilumina ligeramente. Los que la rodean se ponen, respetuosamente en pie.)* Sólo quería saber si continuabais atentos a vuestro deber... *(Vuelve junto a* ANDREA.*)* Y, en la otra frase, dijo: *(Muy suave.)* Te ordeno que hables... *(Pausa.* ANDREA *sigue sin inmutarse.)* Pero la dulce víctima siguió con su obstinado callar. Sólo se levantó para besar a su visitador en los labios grises, como sin sangre por dentro... *(*ANDREA *se levanta y besa a* VISITADOR. *Grito furioso de éste.)* ¡No irás a creerte tú, pequeña alimaña, la víctima del relato! ¡No te propondrás, tú también, abandonar tu sepulcro! *(Se limpia los labios con el pañuelo de seda. Suave de nuevo.)* Ni siquiera he llegado a sentir esos repugnantes labios rellenos de sangre. *(Se acerca de nuevo a la mesa.)* Conducídmela vosotros. *(Coge la botella de encima de la mesa.)* Yo bajaré la botella.

(Oscuro. Salen de escena PROFESOR, PORTERA *y* RESPONSABLE. *Los elementos escénicos son situados como antes del «sueño».* JUANJO *ocupa el camastro.* ANDREA, *con la cabeza apoyada en la mesa, da gemidos semejantes a los que antes se oyeron.* RICARDO *la contempla en silencio.* JUANJO *se levanta y se acerca a* RICARDO.*)*

JUANJO.– ¿Qué le pasa a ésa?... ¿También le asaltan las angustias cuando duerme?

RICARDO.– Debe sufrir alguna pesadilla. Hace un rato que gime.

JUANJO.– Tal vez sueñe conmigo... Pero hay que despertarla. Es la hora de ir.

RICARDO.– *(Sacude a* ANDREA.*)* Andrea...

*(*ANDREA *levanta la cabeza.)*

JUANJO.– ¿Dabas esos maulliditos porque yo te mordisqueaba en tus dulces ensoñaciones?

ANDREA.– No. Quien lo hacía era cierto arcángel de la muerte.

JUANJO.– ¿No quedamos en que ése era yo?

ANDREA.– Solamente la otra mitad.

JUANJO.– Pues, hablando de muerte, te recordaré que hay que despertar al viejo.

ANDREA.– Si es que duerme.

RICARDO.– Anda, ve.

JUANJO.– Y ya sabes lo que hay que decirle. Asegúrale que, a pesar del gordo pellizco que le hemos sacado con lo del rescate, aún le quedarán algunas monedas para regalar a su amada mujercita un vestido de lo más amarillo.

RICARDO.– No te demores. Ya sabes: todo tiene que estar concluido antes de que amanezca.

ANDREA.– No me demoraré.

(Penúltimo oscuro para volver a la «habitación del recluido». PROFESOR *deja la chaqueta sobre el respaldo de la silla y se acuesta sobre el camastro después de encender la luz sobre éste. Salen definitivamente de*

escena RICARDO *y* JUANJO. ANDREA *entra por la puerta del fondo con la capucha puesta. Se incorpora* PROFESOR.*)*

Buenas noticias, profesor. Se pagó el dinero de su rescate. Nos vamos de aquí.

PROFESOR.– De ahora en adelante ya podré saber si es de día o de noche.

ANDREA.– ¿Siempre con esa obsesión de lo claro y lo oscuro?

PROFESOR.– Siempre. Sí.

ANDREA.– *(Preparando un amplio pañuelo de cuello.)* Ahora, vuélvase. He de vendarle los ojos.

(Larga pausa.)

PROFESOR.– Confieso no entender por qué he de realizar a ciegas ese viaje singular.

ANDREA.– Es evidente que, cuando se encuentre plenamente libre, no debe estar en condiciones de localizar este lugar.

PROFESOR.– Lo lamento en extremo. Debe de ser una ruta muy bella.

ANDREA.– ¿Qué ruta, profesor?

PROFESOR.– La que conduce a esa región de lo plenamente libre y donde la inocencia será, al fin, reconocida.

ANDREA.– La inocencia no existe. Todos somos culpables. Caiga quien caiga, siempre se hace justicia.

(Larga pausa.)

PROFESOR.– ¿Qué es lo que te hizo tan dura?

ANDREA.– Tal vez un mal sueño... Aunque, en verdad, la vida es siempre un mal sueño... Vuélvase, profesor.

PROFESOR.– Antes de que me coloques esa máscara definitiva, ¿me será concedido un último favor? Casi es una obligación el otorgármelo.

ANDREA.– ¿Qué favor?

PROFESOR.– Me gustaría ver tu rostro.

ANDREA.– ¿Para qué?

PROFESOR.– ¿No recuerdas? Para saber el color de tu pelo.

*(*ANDREA *se quita la capucha, se ahueca el pelo.)*

ANDREA.– Se hizo su voluntad.
PROFESOR.– ¿Me permiten que lo toque?
ANDREA.– ¿Otra vez?
PROFESOR.– Jamás lo hice.
ANDREA.– Quizás me confundí. *(Gran pausa.)* Está bien. Hágalo.
PROFESOR.– *(Toca torpemente el cabello de* ANDREA*, como lo hizo, de* VISITADOR*, en el «sueño».)* Tenías razón. No es la primera vez. Son tan suaves como cuando eras niña y yo te dormía acariciándolos. *(Se vuelve de espaldas a* ANDREA.*)* Ya puedes taparme los ojos.

(Lo hace ANDREA.*)*

(Oscuro final.)

LA NOCHE DE LOS CERDOS

Introducción

María Ángeles Grande Rosales
Universidad de Granada

Sin duda, el subtítulo de este texto, «libro de cuentos», ejerce sobre nosotros la misma fascinación que el desconcertante título de la célebre pintura de Magritte, *Esto no es una pipa,* en la que se advierte la contradicción entre una imagen representante y la frase que la suscribe, donde paradójicamente la figura de la pipa representada abdica de toda responsabilidad figurativa. De igual manera, nos hallamos aquí ante una pieza teatral construida de narraciones, de discursos sancionados por la tradición y el folklore, que sirven para deconstruir las ideas al uso sobre el concepto de teatro. Se trata de una indagación en la ficción narrativa que sanciona algunas de las obras más recientes de Luis Riaza, conformando, en el caso que nos ocupa, un definitivo «tríptico para teatro» presidido por inquietantes figuras del tarot seleccionadas por el propio autor para ilustrar la cubierta de la primera edición de su teatro más reciente (las deseantes, la muerte, el cuentero)[1]. Por lo demás, acercarnos a la obra de un autor consagrado por la historia literaria al uso en una dócil periodización de corrientes literarias supuestamente homogéneas –como integrante de «nuevo teatro» o «teatro simbolista»– se demuestra un auténtico anacronismo simplificador.

En este sentido, nos resulta más útil encuadrar su escritura dentro de una línea imaginaria que converge invariablemente sobre una preocupación fundamental a lo largo de su trayectoria: el concepto mismo de forma teatral,

[1] Riaza, Luis, *Retrato de niño muerto (novela de amor). La emperatriz de los helados (relatos de terror). La noche de los cerdos (libro de cuentos),* ed. de Pedro Ruiz, Luis Riaza e Ignacio Arellano, Madrid, La Avispa, 1990.

o del teatro como simulacro, como mecanismo de sustitución de la realidad. Dicha indagación se lleva a cabo mediante la búsqueda de modelos dramatúrgicos alternativos a la tradición, especialmente a través de nuevas propuestas cercanas a la carnavalización bajtiniana que dan lugar a un teatro fragmentado, intertextual, antididáctico y metadramático[2]:

> Siempre se escribe la misma obra. Los oscuros gusanos de cada dramaturgia siempre son los mismos y siempre procura uno librarse de ellos con los mismos exorcismos. Los de mi teatro particular puede que consistan en un ataque sañudo, terco y más o menos solapado contra todo teatro.

No obstante, dicha iconoclastia se ha plasmado de forma diferente en su labor creadora. De hecho, como pone de manifiesto en su excelente artículo Pedro Ruiz[3], en un principio, hasta los años setenta, su escritura adoptó la forma de desmitificación humorística y paródica de las formas dramáticas del teatro occidental contemporáneo, mientras que en un segundo momento se intensifica la intención crítica y política en sintonía con la asfixiante situación política del momento. En cambio, en su teatro último, desde los ochenta hasta la actualidad, se advierte una sobresubjetivización temática, donde late el sentimiento generalizado de escepticismo y desencanto durante el período de transición política. Así, la inviabilidad del proyecto de acción colectiva deja paso a la nueva perspectiva del último teatro de Riaza, en el que el eje central se ha desplazado a las respuestas individuales y su asimilación ante las presiones de un sistema social que no ha visto alterada su esencia más íntima y definitiva.

Así pues, esta transformación de la escritura dramática de Riaza no resulta ajena al ámbito social de la transición española y al desencanto político propiciado por el primer gobierno demócrata, tras el período de euforia posfranquista. La década de los ochenta supuso el despertar de una nueva conciencia que dejaba a un lado los poderes de responsabilidad social o la preocupación intelectual por el proyecto de la futura sociedad española. En ese sentido, un nuevo esteticismo mediático dejaba a un lado los discursos políticos o intelectuales de signo crítico o reformador, lo que se tradujo hasta

---

[2] Cit. en Ruiz Pérez, Pedro (1986-87), «Teatro y metateatro en al dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española,* 5, pp. 479- 494, p. 479.

[3] íd., p. 485.

cierto punto en una renuncia expresa a la construcción de sentido, en clara afinidad con el nihilismo intelectual del momento. Se asiste así a una suerte de ficcionalización de lo real, nueva conciencia finisecular cuya característica más acusada la constituye la contaminación de irrealidad. En este sentido, podemos ubicar desde el marco epistemológico y estético postmoderno[4] la personalísima estética teatral de Luis Riaza, impregnada de indeterminación epistemológica, negatividad axiológica (ausencia de valores y principios definidos) y heterogeneidad formal (disgregación temática y formal de los textos). Por lo demás, dicha contaminación de irrealidad parece caracterizar con precisión toda la obra riacesca, pero especialmente sus últimas obras, que han dado lugar a un arte informe, indeterminado, carente de signos designativos precisables, absolutamente impregnado de irreverencia paródica y favorecedor de tratamientos transversales, donde el grotesco supone un principio de deformación de extraordinaria vitalidad teatral cuyos efectos introducen un perspectiva crítica incontestable.

En lo que se refiere exactamente a este texto, *La noche de los cerdos,* el excelente prólogo a cargo de Ignacio Arellano[5] que lo precedía calificaba esta obra como nuevo «retablo de las maravillas», equiparable, junto con *Retrato de dama con perrito,* a la culminación de la dramaturgia de Luis Riaza en lo que supone de renovación formal y lingüística y desmitificación del propio teatro. El hilo conductor de la trama, de innegables connotaciones artaudianas («El teatro y la peste») es el cuento de *El flautista de Hamelin,* entramado marco sobre el que se yuxtaponen, con destreza rítmica, otros cuentos del folklore tales como *Cenicienta, La reina está desnuda, Barbazul* y *Los tres cerditos,* si bien este último está imbricado en la trama de manera exclusivamente alusiva. De forma espléndidamente sintética, el prólogo del dramaturgo resume su estructura e indicaciones escenográficas, de un esquematismo funcional muy elevado. Así, se nos descubre esta obra como:

> Pieza de teatro infantil/(para adultos corruptos/y a medio morir)/dividida en cinco cuentos (tres cuentos enteros, uno a cachos,/ [para recoser los

[4] Floeck, Wilfried, «Teatro y postmodernidad en España», en Halsey, M. T. & Zatlin, P. (1999) (eds.), «Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos», *Estreno,* University Park, Pennsylvania, pp. 157-164.
[5] Riaza (1990), íd., p. 203.

> otros]/y un cuento que no se cuenta)/para quinteto de actores, quinteto de músicos, quinteto de armarios/y dos quintetos de sillas.

El autor actualiza así un procedimiento de acumulación sobre materiales de distinta naturaleza, proceso acumulativo-asociativo que deriva de una dramaturgia abierta, fragmentaria, irracional, donde el nivel de realidad de los personajes y los acontecimientos vacila confusamente, donde los personajes se esperpentizan, subvierten su identidad y género (Cenicienta es en realidad Ceniciento, que se casa con el príncipe y acaba teniendo un vástago canino, por ejemplo), al igual que cualquier noción homogénea de espacio y tiempo. Se trata de un teatro ensimismado, cercano a veces a lo surrealista, que usa la evocación literaria como base de la imaginación narrativa.

En este sentido, la obra de Riaza, inveteradamente planteada como reflexión del teatro a través del propio teatro, alcanza en la pieza que nos ocupa un matiz decisivo aquilatado en la máscara épica heroica y folklórica del mundo de los cuentos, que sirve de soporte a su expresión dramática desconcertante y hermética. No deja de pasarnos desapercibida, por otra parte, esa suerte de «epización» o «novelización» de lo dramático muchas veces aducida por la crítica para referirse a esta tendencia verificable en el teatro moderno que incorpora elementos épicos en su forma dramática tradicional[6].

Como apuntábamos, en un proceso de enhebramiento, *El flautista de Hamelin* resulta ser el marco unificador de la acción, y los diálogos entre el flautista y la alcaldesa se sitúan como elemento de enlace entre los cuentos, partiendo de la metáfora central de unas ratas –actores–, empeñadas en imitar las conductas reales de los hombres. El tema del cuento folklórico adquiere evidentes resonancias metateatrales de la capacidad alienante del espectáculo, lo que se observa con la yuxtaposición de argumentos, personajes, espacio, tiempo, que desarrolla cada uno de los cuentos. Cenicienta es, en realidad, un oficinista pusilánime, instrumento de venganza al estilo hamletiano de un padre que favorecerá su matrimonio homosexual principesco; la reina se exhibe en su danza desnuda, si bien «vestida» desde el planteamiento falsamente estetizante del rey, que la observa ricamente en-

---

[6] Szondi, Peter (1956), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico,* Barcelona, Destino, 1994.

galanada frente a la evidencia de todos los demás. Barbazul, en cambio, será un conquistador impotente que se transmuta en el enigmático caballero desaparecido de *A Rose for Emily* (Faulkner).

Desde una creciente recursividad, el cuento fantasma únicamente enunciado que concluye la acción, *Los tres cerditos,* expande la metáfora central de resonancias míticas hasta la animalización degradada de la condición humana en general –una maga más cruel que Circe ha convertido los cerdos en hombres, y cada hombre acaba siendo «el sueño de la sombra de un cerdo»–, en un mundo donde la apariencia es sólo un simulacro de lo real, como pone de manifiesto el flautista en la última escena:

> El futuro reyecito era, simplemente, un perro; la reina estaba desnuda... pero de lejos; el monstruo barbiazulado, un juego de despojos y de espejos, sólo reflejando su impotencia... [...] Tenemos máscaras y más máscaras debajo de las máscaras. ¡Pero debajo de la última máscara está el rostro hocicudo y verdadero de cada cual! El que nos moldeó la Maga Circe... El rostro de un cerdo, mucho más feroz que el pobre lobo...

Así, en este reino de metamorfosis y travestimento, nada es lo que parece ser, el simulacro del teatro se proyecta en el simulacro de la vida y su misma fluctuante naturaleza entre ficción y realidad. Todo este entramado se realiza a través de un deslumbrante horizonte intertextual que atañe tanto a los ecos del teatro áureo como al teatro isabelino, autores grecolatinos, clásicos, contemporáneos, etc. El propio Riaza, incluso, al final de la obra dispone una lista de citas de las obras originales de sus referencias intertextuales con su ubicación exacta (Shakespeare, Apollinaire, Stendhal, Quevedo, Conde Lucanor, Azúa, Herodoto, Heráclito, Séneca, Homero, Borges, Faulkner...). La proyección escénica, por lo demás, contribuye a forjar una representación antiilusionista y esperpéntica de esa dramaturgia basada en la metamorfosis continua y polivalente de dos actrices, tres actores y un músico, orquestados en un dispositivo escénico fijo compuesto por cinco armarios con utilería teatral disponible para cada uno de los cuentos (pelucas, mantos, sombreros, pamelas, vestidos, adminículos varios, etc.) y diez sillas.

En cuanto al lenguaje, resulta admirable la inmensa variedad de registros que aquí se despliegan, la eficacia estética de su retórica elaborada a través de múltiples recursos (paralelismos, enumeraciones, juegos de pala-

bras, paronomasias, perífrasis, aumentativos y diminutivos, neologismos, paralelismos, enumeraciones, hipérboles...), todo ello recamado en parodias del lenguaje literario –desde el pastiche shakesperiano de *Hamlet* o *Romeo y Julieta* al exotismo orientalizante narrativo de *Las mil y una noches noches,* o la emoción lírica contenida del relato mencionado de Faulkner– y no literario –discurso burocrático-administrativo de Ceniciento, bando municipal, discurso de las crónicas de sociedad, etc.– Se trata de un lenguaje de sintonías analógicas insospechadas, opulento, grotesco, deformado a veces de forma impensable, y de enorme elaboración retórica, capaz de alcanzar momentos tanto de comicidad extrema como de inusitada altura poética:

> Y los que todo lo mudaran ni siquiera habían dejado el esqueleto de una rosa en el vaso que un día contuviera una rosa. Solamente habían dejado, sobre el tocador también, una rosa invisible en un vaso vacío.

En cualquier caso, esta reflexión lúcida sobre la propia condición del teatro, este divertimento provocador de extraordinaria riqueza plástica y poética, confluye en la coherencia global de esta teatralidad sincrética inspirada en ancestrales cuentos infantiles de inusitada perversidad desde el «tema de la mutación, metamorfosis, fluencia de la realidad y/o del teatro», y se sitúa, como antes poníamos de manifiesto, en la quiebra del concepto de realidad y de historia en que se asentaron las ideologías de progreso. En cierto modo, el teatro de Riaza, antimimético y carnavalesco, procaz y provocador, seducido por el «desmontaje de los mecanismos de la fascinación»[7], pone en cuestión la idea misma de representación de la realidad; por eso está lleno de espejos, desdoblamientos, reduplicaciones, interferencias. Es un teatro en el que parece predominar una estética de la perplejidad según la cual no es posible ver la realidad en un único sentido, aportando así una sanción de descreimiento tanto hacia la dramaturgia tradicional mimética-naturalista como hacia las dramaturgias vanguardistas, de ruptura, que acabarán sirviéndole, en suma, como material para su propio discurso. Ello acaba en una complicidad no inocente con el lector traducida en el carácter metaliterario y especular de su proyecto escénico, que juega visiblemente con la herencia y deja al descubierto, sólo que irónicamente y sin ingenuidad, las convenciones de la es-

[7] Cit. en Ruiz, íd., 486.

critura teatral. Se trata de un teatro que no pretende ocultar que es teatro, cuyo artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida. De hecho, pretende mostrar en una suerte de transversalidad su doble codificación: ser lenguaje pero también versión sobre el lenguaje dramático que quiere parodiar.

El teatro citacionista o revisionista de Luis Riaza, sin embargo, sería anacrónico fuera del ámbito de la representación, porque el autor conoce ampliamente que la sensorialidad de su teatro alcanza más allá de la página impresa –ya Francisco Nieva[8] apuntaba perspicazmente que su teatro es un teatro de esencia poética y enorme eficacia sensorial–. En este sentido, Luis Riaza, eminente formalista y gran defensor de la forma, en más de una ocasión ha reivindicado ésta cómo el auténtico reto, el reto de un teatro no susceptible de interpretación espuria:

> La revolución del teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podremos lograr un mundo nuevo posible...[9]

Se trata del inicio de una nueva sensibilidad, más que de un nuevo teatro. Quizá por ello toda su estética teatral podría resumirse en la célebre manifestación de Sontag, indudable referencia explícita e implícita en su estética: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»[10].

---

[8] Nieva, Francisco, «Luis Riaza o la subjetividad heroica», en Riaza, Luis (1976), *Retrato de dama con perrito,* pp. 7-13.

[9] Cit. en García Pintado, Ángel (1974), «El Dante de Riaza: entre el más allá y el más acá», en *Primer Acto,* 172 p. 12.

[10] Sontag, Susan (1964), «Contra la interpretación», en Sontag, Susan (1969), *Contra la interpretación,* Barcelona Seix Barral, pp. 15-27.

LA NOCHE DE LOS CERDOS
(Libro de cuentos)

Pieza de teatro infantil
(para adultos corruptos
y a medio morir)
dividida en cinco cuentos
[tres cuentos enteros,
uno a cachos
(para recoser los otros)
y un cuento que no se cuenta]
para quinteto de actores,
quinteto de músicos,
quinteto de armarios
y dos quintetos de sillas.

Personajes

PRIMERA ACTRIZ (A)
SEGUNDA ACTRIZ (B)

PRIMER ACTOR (C)
SEGUNDO ACTOR (D)
TERCER ACTOR (E)

EL FLAUTISTA (F)
(Forman parte de un quinteto de músicos.)

Asimismo la «orquesta» podría quedar reducida al flautista. También este músico-actor-personaje podría limitarse a mimar que toca una flauta mientras suena una música grabada que pudiera ser, unas veces, una flauta, otras un fagot, un acordeón, un violín, un piano, algún instrumento oriental, etc. Incluso podría sonar, en ocasiones, lo grabado por el quinteto en cuestión o una orquesta más numerosa.

Cabe la posibilidad de que algunos (o alguno) de los personajes que dobla B en Cenicienta pudieran ser interpretados por unos actores (o un actor) que se incorporan a la escena para hacerlo, y que serían los únicos (o el único) que, ajenos al «quinteto» principal, no permanecerían presentes en el escenario durante toda la representación. Sus entradas y salidas, desde luego, se harían por el sitio normal en el teatro y no a través de las traseras del «quinto armario». Estos actores aparecerían con ropas idénticas a las iniciales del «quinteto», y se limitarían a recibir, de manos de B, los «tocados» que los identificarían con los respectivos personajes. Cuando se incorporaran los actores «complementarios» de B ésta, después de sacar del armario y entregar el referido «tocado», se sentaría en su silla inicial, a no ser que B. y su «complementario» actuasen simultáneamente, caso, por ejemplo, de Madama/ Visir.

En la «ceremonia de los saludos», al terminar *La Reina está desnuda,* los «artífices», de estar presentes en el teatro, podrían ser los «de verdad» –autor, decorador, director, etc.– u otros «falsos», y se incorporarían a escena con ropas similares a las que podrán llevar aquéllos, y se colocarían junto a A, que también saludaría. Asimismo cabría una solución mixta, con los de «verdad» y los de «mentira» mezclados.

DISTRIBUCIÓN DE LOS PERSONAJES DE LOS DIFERENTES CUENTOS

FLAUTISTA:

Al comenzar la representación,

ALCALDESA ..... A

Entre «Cenicienta» y «Reina desnuda»,

ALCALDE ..... E

Entre «Reina desnuda» y «Barbazul»,

ALCALDE ..... D

Después de «Barbazul»,

ALCALDE C

MUJER DEL ALCALDE ..... B

FLAUTISTA ..... F

CENICIENTA:

PRÍNCIPE – EPILOGUISTA ..... A

PROLOGUISTA. Varios papeles ..... B

HERMANASTRAS ..... C y D

CENICIENTA/O ..... E

REINA DESNUDA:

ÁNGEL ..... A

REINA NISIA ..... B

REY CANDAULO C

PORQUERO GYGES ..... D

DIVERSOS CORTESANOS ..... E

BARBAZUL:

Mujer de Barbazul ..... A
Modista. Doncella ..... B
Viejo criado C
Barbazul ..... D
Narrador de cuentos – vendedor del zoco ..... E

LOS TRES CERDITOS:

Flautista ..... F

ESPACIO ESCÉNICO

El escenario está desnudo a excepción de cinco armarios de estilo antiguo, cuatro de ellos situados al fondo y el quinto en un lateral. Entre el 2.º y el 3.º, al fondo, existirá una gran caja cubierta en su parte anterior por una cortina del mismo estilo de los armarios.

Encima de estos armarios, o fijados sobre sus puertas, en grandes rótulos del nombrado estilo antiguo, figurarán los siguientes nombres:

Primer armario	FLAUTISTA
Segundo armario	CENICIENTA
Tercer armario	DESNUDA
Cuarto armario	BARBAZUL
Quinto armario	CERDITOS

A un lado de los armarios del fondo, y siempre con el estilo de los mismos, habrá cinco sillas para los actores –cada uno, la suya, siempre la misma durante toda la representación– y, simétricamente, al otro lado, cinco sillas para los músicos. Este número se conservará aun en el caso de un solo músico, que ocupará, alternativamente, todas y cada una de estas sillas. Si la música es grabada, ocupará una u otra silla según el instrumento que suene al fondo, pero mimando siempre tocar la flauta.

En el caso de que, en determinados armarios, no quepan todos los objetos que se señalan en las acotaciones, siempre podrán ser «alimentados», por una trampilla trasera, desde la parte extraescénica, mientras la puerta delantera esté cerrada. No obstante, al iniciarse cada cuento, los armarios 1.º, 2.º, 3.º y 4.º, al fondo, se verán, al abrirse, repletos de objetos.

PRIMERA PARTE

Al comenzar la representación, los cinco actores, al igual que los músicos –o el músico–, se encuentran sentados en sus sillas respectivas. Visten todos de igual manera y de una forma neutra; por ejemplo, con pantalones negros y camisas blancas. O con malla de ensayo con una camisa sobre ellas.

A *se levanta de su silla y saca del primer armario una gran capa parda –se sugiere una de las que figuran en el cuadro Autoridades del pueblo, de Valentín de Zubiaurre, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid–. Se cubre con tal capa. Avanza hacia el público.*

A/Alcaldesa.– Nos invaden esas asquerosas ratas...

(Señala hacia el resto de los actores sentados.)

Te encuentras en tu despacho de la Alcaldía y aparece una de ellas, con la máscara de artista, con A mayúscula, puesta, pidiéndote dineros y más dineros para montar sus gangas y sus mojigangas ridículas. Ponen el gesto a punto y la voz colocada y te largan el famoso discurso de que ya saben que el pedir limosna es degradante, pero que siempre es preciso acudir a un príncipe renacentista o a una alcaldesa actual para poder realizarse.

Sin tales mecenas, continúan, el Teatro, con T mayúscula, perecería...

Sales, después de una fatigosa jornada dedicada a hacer felices a tus conciudadanos, te sientas en la terraza de un café dispuesta a conceder-

te una miaja de merecido descanso y vuelves a encontrarte, en plena vía pública, a esos repugnantes seres de tripa gorda, rabo largo y máscara hocicuda.

(Vuelve a señalar a los actores.)

Pintarrajeados como indios, dando saltos como simios y haciendo estallar petardos como terroristas... Teatro de calle llaman a eso...

(Pausa.)

Ni los lugares más sagrados están libres de ellos, y ni siquiera se les ahorra a los pobres niños sus insidias. Reúnen un manojito de esos inocentes y comienzan a roerles sus tiernos discernimientos con sus cuentos procaces: sus ambiciosas cenicientas, sus reinas como Dios las echó al mundo y sus sanguinarios barbazules. Y siempre a vueltas con sus reyes solteros, casados o viudos y disfrazados con capas de todos los colores habidos y por haber...
Estoy segura de que hasta en las alcantarillas continúan con sus torcidas y tenebrosas ceremonias. ¡Hay que conseguir que desaparezcan tales húmedos bichujos de nuestra ciudad y, sobre todo, de este caserón que ya apesta a rata de camerino!...

(Se levanta B *y se aproxima a* A *señalándole su silla inicial.)*

Está visto que ni una misma queda libre, en ocasiones, de tener que ser una rata entre esas ratas...

*(*A *guarda la capa parda en su armario y regresa a sentarse en su silla inicial. Durante el recitado de las décimas «oberturales» de* Cenicienta *realizado por* B, *se preparan* C, D *y* E *para la escena que viene a continuación; se sacará del segundo armario lo que van a precisar.* A *continúa sentada en su sitio.* C *y* D *sacan sendos camisones femeninos, muy vaporosos y*

adornados, que se ponen. Se acuestan uno junto al otro en el suelo. E *ha sacado un reloj despertador, un camisón y un gorro de dormir masculinos. Da cuerda a aquél y se pone éstos. Luego, se acuesta en un lugar distinto al que «duermen»* C *y* D. *Coloca junto a su cabeza el despertador.)*

B/PRESENTADORA.– La moda es ofrecer una bonita obertura musical como aperitivo de cada función. Aquí, para nuestra particular *Cenicienta,* lo supliremos con el sucedáneo de una decena de décimas reales de cuando la vida era sueño y vivían y escribían las ratas más clásicas, familias, por más señas, de nuestra literatura nacional. Teatro clásico, llaman a eso...

(Pasea, voz de anuncio.)

Faltan cien versos para empezar con *Cenicienta.*

(Recita hacia el público.)

En el mundo del tablado
de nada te ha de valer
haber nacido mujer
si de macho bien barbado
es el «rol» enjaretado
y, si en vez de nacer hija,
naciste hijo, la pija
ya puedes disimular
si un papel te van a dar
como femenina fija.

Que en el teatro traidor,
donde todo es apariencia,
sólo tendrá su presencia
lo que diga el «creador»
y si le plugo al «autor»

poner antifaz al pito
ya puede poner el grito
en el cielo el cojonudo
que le veremos, desnudo,
con dos tetas y un coñito.

Y si es del caño al coro
adonde ahora nos vamos
y la raja la cegamos,
no será ya todo oro
lo que reluzca en el moro,
sino una caña pintada
con purpurina dorada
que hará de máscara oficio
y tapará el orificio
de la mora trasmutada.

Para hacer frente al evento,
que ya se nos viene encima,
en la teatral tarima
y para contar el cuento,
de actrices, por el momento,
sólo tenemos un par.
Del principio a casar
se encarga mi compañera
y otra papela cualquiera
me tengo yo que chupar.

Por este cuento han de ir
más señoras que señores,
así que algunos actores,
en su oficio de fingir,
se tendrán que trasvestir.
Este truco ya se hacía
al montar una obra pía
hace ya casi mil años,

cuando un fraile con redaños
era la Virgen María.

(Suena el despertador. se agita, sin despertarse, E. *Habla* B *con voz neutra.)*

Faltan cinco décimas, es decir, cincuenta versos, para que empiece *Cenicienta.*

(Vuelve al tono recitativo.)

Tíos con sendos badajos,
ocultos so los refajos,
las hermanastras serán,
pues se convino en el plan
reconvertir los colgajos.
Nuestra heroína es doncel,
no ya papela, papel,
tendrá en el tal cuentecico.

«Cenicienta es un buen chico»
se llamaría en cartel.

Y ahora me explayaré
para charlar de mí misma
y os diré que hasta la crisma
de doblar acabaré.
Tantas pelucas tendré
que sacar de aquel armario

(Señala el segundo de ellos.)

que me será necesario,
para no cambiar el traje,
al cambiar de personaje,
un sinfín de pelos varios.

Pues seré, quiera o no quiera,
con el sexo intermitente
propio de toda esa gente,
pregonero o pregonera
del Bagdad de la Baviera,
seré el fantasma del padre,
una bondadosa madre
y hasta un perro seré yo,
que en reparto se coló,
si no hay un can que lo ladre.

Y con el tal animal
no se termina este lote
pues aún me queda en el bote
un inspector general
y no sé si un esquimal
se terminará sacando
el autorcito nefando
de su mollera maldita:
su décima decimita
veremos qué nos va dando.

Por nietines no tener,
seré la abuela que llora,
seré un visir de Basora
y de calle de Placer
Madama tendré que ser.
Pero lo que ya está en puerta
es ser timbre que despierta
al hijito del que fue
un viudo que me cacé
y de su otra, ya muerta...

(Neutra.)

Y concluyose el calcado de cásico y la diarrea decimera. No falta ningún verso para que comience *Cenicienta.*

(Se acerca al armario segundo y saca del mismo una peluca con bigudíes, como de señora de andar por casa, que se pone. Se acerca E. *Le grita al oído.)*

B/MADRASTRA.–¡Rin, rin, rin!...

*(*E *se levanta raudo. Coge el despertador.)*

E/CENICIENTO/A.– Las seis y seis... Sin embargo estoy seguro de que lo puse a las seis en punto...

(Se dirige al segundo armario. Deja en él el camisón y el gorro de dormir.)

B/MADRASTRA.– ¡Te dormiste otra vez! ¡Naturalmente! No se puede andar por las noches, hasta las tantas, tirando el dinero por el barrio del pecado y luego levantarse a su hora.

E/CENICIENTO/A.– ¡Pero mamá!... ¡Si no salí de casa! Estuve hasta las cuatro pasadas corrigiendo mi informe para el inspector general... Y todo el dinero que gano es para nutrir el presupuesto familiar...

B/MADRASTRA.– ¡No hay golfo que confiese que lo es! Ninguno ha roto jamás un plato.

E/CENICIENTO/A.– ¡Pero mamá!...

B/MADRASTRA.– ¡Déjate de peromamás! No soy tu madre. Solamente la que se casó con tu padre después de que él acabara con la que te parió. ¡Qué desgracia aquélla!...

E/CENICIENTO/A.– ¿La muerte de mi otra mamá?

B/MADRASTRA.– ¡Desde luego que no! La desgracia fue la de casarme yo con el viudo aquel. Cuando también, gracias a Dios, se esfumó, casi nos quedamos en la ruina las niñas y yo. Todo lo despilfarró en la educación de su niñito...

E/CENICIENTO/A.– ¡Pero mamá!... Gracias a esa educación me pude colocar en la Inspección General y aportar lo necesario para ti y para mis hermanas.

B/MADRASTRA.– ¡Con lo que tú aportas no hay ni para la leche de los gatos! Menos mal que una fue previsora y conservó su pequeño remanente.

*(*E *saca del segundo armario una cartera de «ejecutivo» y un chaleco rosa que se pone. Efectúa la mímica de abrir una puerta.)*

¿No te tomas tu media manzanita de desayunarte?

E/Ceniciento/a.– No, mamá. No tengo tiempo.

*(*E *realiza la mímica de bajar una escalera.* B *se dirige hacia donde se encuentran, tumbadas,* C *y* D.*)*

B/Madrastra.– Ahora, a despertar a mis pobrecitas niñas condenadas a permanecer en el hogar... ¡Claro!... En cada agujero que existe con un buen trabajo fuera de casa, llega un culebrón macho, se escurre dentro de él y te lo llena todo de tío.

(Mímica de descorrer unas cortinas. E *termina con la suya de bajar una escalera. Se dirige a un supuesto viandante.)*

E/Ceniciento/a.– Perdón, señor, ¿tendría la bondad de decirme la hora que es?... ¿Ya?... ¡Cómo se va a poner de enfadado el señor inspector general!...

B/Madrastra.– ¡Despertad, niñas! Ya pasaron las burras de leche.

*(*C *y* D *se sientan en la «cama», se desperezan, se estiran, se rascan los costados, etc.)*

C/Hermana 1.– ¿Qué hora es?

B/Madrastra.– Mediodía y más, holgazanotas. Ya sé que cuanto más se duerme, más terso y juvenil se conserva el cutis, pero en el capullito del sueño no se suele lograr un buen partido. Primero hay que darse un paseíto por *La Castellana.* Luego ya se puede una meter en la cama... ¡Pero con un marido que valga la pena!

*(*E, *que hasta ahora ha continuado andando, se detiene. Se dirige de nuevo a «alguien».)*

E/CENICIENTO/A.– Lo lamento muchísimo, «mamuasel». No tengo ningún cigarrillo, puesto que no fumo. Además, aunque lo hiciera, no tendría tiempo para dárselo. Y no comprendo cómo me llama *mon p'tit pu.* Mi nombre es Luis.

(Continúa andando.)

D/HERMANASTRA 2.– ¿Qué día hace por ahí fuera?

B/MADRASTRA.– Luce un solecito muy lindo. Ideal para acudir al Luxemburgo. ¿No me habéis contado que el otro día visteis por allí hombres harto importantes?

C/HERMANASTRA 1.– Sí, mamá. Al conde de *ene.*

D/HERMANASTRA 2.– Y al vizconde de *pe.*

B/MADRASTRA.– ¡Y hasta es posible que se acerque por aquellos lugares alguien de más alcurnia! Se comenta que, incluso, el Príncipe suele pasearse por ese parque.

D/HERMANASTRA 2.– El cutis se conservará terso y juvenil durmiendo. Pero seguro que se aja visto y no visto si se permanece en ayunas... ¿No crees, hermanita?

C/HERMANASTRA 1.– ¡Creo, hermanita! Un buen menú tempranero hace milagros con los cutis.

D/HERMANASTRA 2.– Unos hojaldritos, unas trufitas, unos cangrejitos...

C/HERMANASTRA 1.– Un *Baked Salmon with Horseradish Sauce...*

D/HERMANASTRA 2.– Unas tripas de cerdo a la riojana...

C/HERMANASTRA 1.– *Tropical fruit. Biscuit. Coffee.*

B/MADRASTRA.– ¡Ya va, ya va!... ¿Creíais, acaso, que iba a abandonar a mis niñas a la hambruna?

(Saca del segundo armario una bandeja y la lleva, vacía, aunque finge que pesa, hasta donde se encuentran tumbadas en el suelo C *y* D. E, *entretanto, mira hacia arriba.)*

E/CENICIENTO/A.– ¡Las nueve ya en la torre de Santa Gúdula! Y eso que dicen que el reloj de la Santa Iglesia Catedral siempre retrasa...

*(*B *llega junto a* C *y* D.*)*

B/MADRASTRA.– ¡Tomad, hijitas, desayunaos! Ahora os tengo que dejar.

D/HERMANASTRA 2.– ¿Dónde vas, mamaíta?

B/MADRASTRA.– A ver qué ha sido de vuestro hermanastro. El muy sinvergüenza se durmió esta mañana.

C/HERMANASTRA 1.– *(Finge comer «a dos carrillos».)* Apriétale las tuercas, mamaíta.

D/HERMANASTRA 2.– *(Igual.)* No creo, a pesar de todo, que hagas carrera de él.

B/MADRASTRA.– Y hacedme el favor de no exagerar en mi ausencia con el cantarcito. A los futuros esposos les gustan llenitas, pero no demasiado.

C/HERMANASTRA 1.– Descuida, mamaíta. La infusión de poleo no la tomaré. No quiero ganar peso.

D/HERMANASTRA 2.– Ni yo el perejilillo de adornar la salsa. La línea es la línea.

*(*B *se quita la peluca de los bigudíes y la guarda en el segundo armario. Se pone un chaleco y un bombín negros.* E *sube, «de cuatro en cuatro», la «escalera de la oficina». En un determinado punto coincide con* B, *que se ha alejado del armario. Ésta saca un reloj del bolsillo del chaleco y lo examina.)*

B/INSPECTOR GENERAL.– Cuando el señorito recobre los hálitos, tal vez me pueda decir la hora que es.

E/CENICIENTO/A.– Perdóneme el señor inspector general. No sonó el despertador.

B/INSPECTOR GENERAL.– Son exactamente las siete treinta y siete. ¿Y sabe el señorito a qué hora tiene que fichar?

E/CENICIENTO/A.– A las siete treinta en punto.

B/INSPECTOR GENERAL.– ¿Y sabe el señorito cuánto suponen tres atentados contra la puntualidad?

E/CENICIENTO/A.– Una falta muy grave.

B/INSPECTOR GENERAL.– ¿Y tres faltas graves?

E/CENICIENTO/A.– La suspensión de empleo y sueldo.

B/INSPECTOR GENERAL.– ¡Y el llanto de vuestras hermanas! ¡Y la imposibilidad de dotarlas como hay que dotarlas! ¡Y la desesperación de vuestra pobre madre!...

E/CENICIENTO/A.– A mis hermanas les dejo el papá, de tres partes de herencia, dos y media. Y a mamá, de dos partes de tal herencia, dos y tres cuartos, más la indivisa en su totalidad. El resto sí que lo dejó para mí.

B/INSPECTOR GENERAL.– ¡Por algo sería!...

E/CENICIENTO/A.– Así dijo la mamá que dispuso el papá en sus últimas voluntades verbales.

B/INSPECTOR GENERAL.– ¡En vez de tanto hablar podrías empezar a cumplir con tu cotidiano deber! ¿Cómo llevas mi informe?

E/CENICIENTO/A.– Muy avanzado, señor inspector general.

*(*E *se sienta en el suelo, saca papeles de la cartera. Escribe y, a veces, lee lo escrito.* B *guarda en el armario segundo el bombín y el chaleco de* INSPECTOR GENERAL. *Vuelve a ponerse la peluca de los bigudíes. Se acerca a* C *y* D.*)*

B/MADRASTRA.– ¿Ya terminasteis, niñas?

D/HERMANASTRA 2.– Sí, mamaíta. Ya terminé mi estofado de conejo, pero te confieso que me quedé como si nada...

C/HERMANASTRA 1.– Yo también me comí mi pastel de liebre y me quedé in albis, esperando, toda desmayadita, el tentempié de media mañana.

B/MADRASTRA.– ¡Arriba, ahora!... Hay que elegir los atuendos para darse una vuelta por Kesington Gardens. Los pretendientes ya estarán, también, aderezándose en sus mansiones respectivas. Y hasta el Príncipe, en su Palacio Real, me supongo...

(Traslada junto a C *y* D *las sillas iniciales de éstos. Luego va sacando del armario segundo estuche de maquillaje, espejos, postizos, pelucas, vestidos femeninos, etc.* C *y* D *se levantan y se sientan en las sillas. Coge cada una un espejo y un estuche de maquillaje y se pintan.)*

C/HERMANASTRA 1.– El conde de *ene* me indicó el otro día, en Villa Borghese, que le encantaban mis ojos circundados de aletas violetas.

B/MADRASTRA.– Supongo que al Príncipe también le agradarán.

D/Hermanastra 2.– A mí, el vizconde de *pe,* en el Prater, me aseguró que le encantaba mi labio superior color fucsia, y el inferior, color ciclamen.
B/Madrastra.– Espero que el Príncipe sea de los mismos gustos que el dichoso vizconde.

(Se oye a E, *que sigue escribiendo.)*

E/Ceniciento/a.– ... a la vista de cuanto antecede y salvo que el superior criterio de V. I. no implique un concepto agravatorio...
C/Hermanastra 1.– *(Coge una peluca.)* ¿Crees mamaíta, que me irá esta cola de caballo?
D/Hermanastra 2.– *(Coge otra peluca.)* ¿Y a mí este cabello a lo loco?
B/Madrastra.– Las dos, con los dos peinados, tendréis mucho gancho.

(Les entrega sendos pares de pechos postizos y unos sostenes de considerables tamaños.)

Tomad, hijas mías. El busto es muy, pero que muy importante.

(Se ponen los pechos postizos C *y* D. *Se oye a* E.*)*

E/Ceniciento/a.– ... la presente nota y la de vuestro Organismo del mismo tenor y de la misma fecha servirán para que cada parte implicada...
B/Madrastra.– Y las caderas casi, casi... Los pretendientes son así.

*(*C *y* D *se ponen más postizos. El primero coge un sostén.)*

C/Hermanastra 1.– ¿Crees, hermanita, que lucirá lo suficiente este *soutien gorge* con mi *décolletté*?
D/Hermanastra 2.– ¿A mí te atreves a preguntar?... Entonces te diré lo que pienso. Cuanto más te despechugues, más se te verán los sebos...
C/Hermanastra 1.– ¡Sebos serán los tuyos, so puerca! ¿Sabes lo que debes pesar con tus desayunitos y tus doce veces de tragar al día?
D/Hermanastra 2.– Yo no sé lo que pesaré, pero tú, por lo menos, arrojas en la báscula más de cien arrobas... Y eso ¡en canal!

B/Madrastra.– Haya paz entre las hermanas, que pretendientes para las dos habrá. Terminad de vestiros.

(Se oye de nuevo a E.*)*

E/Ceniciento/a.– ... no será óbice la instrumentación de este procedimiento para que se substancie, paralelamente, otro expediente depurador de posibles responsabilidades...
B/Madrastra.– Ahora tengo que irme...
D/Hermanastra 2.– ¿Otra vez, mamá?
C/Hermanastra 1.– ¿Adónde, ahora?...
B/Madrastra.– Por ahí, a mis obligaciones.

(«Sin que le oigan» C *ni* D.*)*

B.– ¿Dónde he de ir?... Primeramente al segundo armario, y luego, por lo menos, al otro mundo...

(Durante la siguiente escena C *y* D *terminan de vestirse con amplios vestidos femeninos en los que les quepan los postizos.* B *saca del segundo armario una capucha o caperuza medio de terrorista, medio de componente del Ku-Kux-Klan, con la que se cubre la cabeza. Se acerca, por detrás a* E, *que continúa absorto con sus escritos. Le toca en el hombro.* E *no se vuelve.)*

E/Ceniciento/a.– Idos sin mí. Hoy no puedo salir a tomar el té de las once. Tengo que terminar el informe del señor inspector general.
B/Espíritu.– *(Voz masculina y todo lo cavernosa que sea posible.)* ¡Vuélvete!

(Lo hace E. *Se pone en pie de un salto.)*

E/Ceniciento/a.– ¡Misericordia! ¿Quién eres tú?
B/Espíritu.– Soy el espíritu de tu padre. Si alguna vez amaste a tu progenitor, escúchame. ¡Oh, escúchame!

E/Ceniciento/a.– ¿Qué queréis de mí?

B/Espíritu.– Desde luego, no hablarte de pócimas letales contenidas en una redomita y vertidas en mis oídos mientras dormía... Además, la culpable no fue tu pobre madre, muerta cuando te trajo a este mundo de tanta compunción como escasa dicha. La culpable fue la que, por torpeza mía, vino a ocupar su lugar.

E/Ceniciento/a.– ¿No os referiréis a la que yo, ahora, considero mi única y verdadera madre?

B/Espíritu.– ¡A esa mala bicha me refiero! ¡No a tu madre, sino a tu madrastra, mil veces peor que el maldito jugo del beleño del otro! ¡Ojalá te hubiera cogido de la manita y me hubiese dedicado, tan sólo, a enseñarte los retorcidos caminos del mundo. Pero no fue así... Me descuidé en tu educación para ocuparme de esa víbora y aún llegué a engendrar en su apestosa entraña otro par de reptiles.

E/Ceniciento/a.– Mis buenas hermanas, querréis decir.

B/Espíritu.– Tengo que repetirte que no a tus hermanas, sino a tus hermanastras me refiero. La ira, sin duda, me hace descuidar el estilo, pero ¿cómo no sentirla cuando sé lo que sé?

E/Ceniciento/a.– Los espíritus, dicen, todo lo sabéis.

B/Espíritu.– ¡Así es! La carne es solamente la encubridora de la eterna verdad, y por eso conozco lo que voy a revelarte, aunque sé que helará tu sangre joven y pondrá de punta tus cabellos como las púas erizadas del colérico puercoespín.

E/Ceniciento/a.– ¿Me perdonaréis, padre mío, si os ruego que seáis un poquitín más directo en vuestro adornado discurso? Aún tengo que terminar cierto informe...

B/Espíritu.– Directo seré como la flecha que, rauda, a través del estremecido aire, se dirige hacia su lejano blanco... ¿No te habló tu madrastra de ciertas voluntades últimas?

E/Ceniciento/a.– Dos tercios para ella y dos para las niñas. Eso dijo que legasteis en vuestro lecho de muerte.

B/Espíritu.– ¡Trampa trapacera! Al morir ya sabía yo quién era mi mujer y quiénes mis hijas. En el trance *difinito* sólo abrí la boca para dejar escapar la boqueada postrera. Con cierta complacencia, he de confesarlo, puesto que era la manera segura de librarme de ellas. Y no tenía voluntades últimas que dar al pregonero. Ya tenía establecido testamento ho-

lógrafo. En él dejaba dos partes para un mausoleo de mármol que perpetuase mi memoria y una parte para mi hijo varón.

E/Ceniciento/a.– Puesto que los espíritus nada ignoráis, sí que sabréis dónde se encuentra el tal hológrafo.

B/Espíritu.– ¡No sé si lo quemó o lo devoró la misma noche en que, con un ojo llorando y el otro repicando, me velaba! Luego se limitó a enterrarme en un mal agujero sin mármoles y sin poner tan siquiera una mala fotografía mía sobre la triste tierra que me echaron encima. Tal se hizo de mi pobre memoria.

E/Ceniciento/a.– Decidme, entonces, lo que yo podría hacer. Pero pensad, por favor, en mi informe...

B/Espíritu.– Ella cree que tú nada puedes hacer, que te tiene en sus garras, pero yo proveeré a que no sea así.

E/Ceniciento/a.– ¿Cómo proveeréis?

B/Espíritu.– Para decírtelo me aparecí. De siempre esa perra ha procurado invertir de la manera más fructífera el dinero que tan malamente nos robó. Compra vestidos y más vestidos, pelucas y más pelucas a sus hijas. Y hojaldres y mermeladas y frambuesas. Todo con el mismo fin. Para llevarlas bien emperifolladas y cebadas al tálamo real. Nuestro príncipe está soltero, como bien sabes.

E/Ceniciento/a.– Algo oí.

B/Espíritu.– Tal es su inversión y su obsesión: colar alguna de esas tarántulas de hijas suyas en palacio y conseguir, así, alojamiento ella misma en tan noble mansión. Como reina-madre-política tendría derecho a ello. ¡Pero yo quebraré tan astuta jugada! ¡Vive Dios que lo haré!

E/Ceniciento/a.– ¿Cómo, padre mío?

B/Espíritu.– Casaré al príncipe con alguien diferente a esas gorrinas grasosas. Y ella tendrá que terminar reventando en un asilo para viejas sabandijas...

E/Ceniciento/a.– Sigo sin entender cómo lo lograréis desde el sitio en el que ahora os encontráis, no sé si sobre nuestras etéreas cabezas o debajo de nuestros grávidos pies.

B/Espíritu.– Oigo, no sin cierto orgullo paterno, cómo ha llegado a calar el estilo de mi espíritu en el tuyo. Ya no te limitas a corresponder a mi discurso con tus frases enjutas. Pero, volviendo a nuestra línea argumental, he de decirte que no puedo adelantarte los acontecimientos futuros. Los

espíritus los conocemos, pero nos está vedado el revelarlos... ¡Adiós, ahora! El día, que de nuevo se levanta, me obliga a separarme de ti.

(Se separa de E. *Se quita la capucha y la guarda en el armario. Habla, «sin que le oiga»* E.*)*

B.– Además, contando los intríngulis del cuento, que, seguramente, no conocen muchos de nuestros niños.

(Señala a los espectadores.)

Se quedarían éstos sin el debido anhelo y, a lo peor, se nos escapaban, todos aburridos, del teatro...

(Saca y se pone una peluca de pelo blanco con reflejos malvas propia de una vieja elegante. A *también se levanta de su silla inicial y saca del mismo armario y se pone una gran capa blanca.* B, *con su silla inicial, se dirige hacia el centro de la escena. Se sienta en aquélla y comienza a gimotear.* A *pasea alrededor de ella. La intervención de* A *será ligeramente afeminada, pero utilizará su voz normal. Mientras tanto,* E *vuelve a su «informe».)*

A/Príncipe.– ¡Allí será, señora! Allí o en ninguna parte.

B/Reina-madre.– ¿En ese barrio del pecado?

A/Príncipe.– En ese barrio del pecado... si queréis llamarlo así.

B/Reina-madre.– ¡En tal lugar no encontrarás sino golfos y golfas! Y supongo que no querrás que una de ésos, ¡o ésas!, llegue a ser la madre, ¡o el padre!..., de mis nietines.

A/Príncipe.– Lo siento, madre mía. Tal es mi augusta decisión.

B/Reina-madre.– ¡Los huesos de tus antepasados retemblarán en sus panteones reales!

A/Príncipe.– ¡Que retiemblen!

B/Reina-madre.– Y los nietines y los hijos de mis nietines y toda su descendencia, ¿qué dirán cuando sepan quién era cierto antepasado, ¡o antepasada, vaya usted a saber!, de su siempre preclara estirpe...

A/PRÍNCIPE.– En ese lugar también hay personas humildes, pero tan honradas como la primera...

B/REINA-MADRE.– *(Orgullosa, deja de llorar.)* ¡La primera, por ahora, soy yo! *(Vuelve a la llantina.)* ¿Pero no sería, también, la primera que engañaras?

A/PRÍNCIPE.– ¡Qué cosas se os ocurren, mamá!... Desde luego que no hay nadie en este reino tan digna como vos.

B/REINA-MADRE.– ¿Verdad que no?

A/PRÍNCIPE.– Verdad... Pero también en esa parte de vuestro reino podré encontrar alguien digna de ser la compañera de trono. Al fin y al cabo, siempre será una de vuestras leales súbditas...

B/REINA-MADRE.– ¿Y los nietines?

A/PRÍNCIPE.– Igualmente se podrán conseguir. Nietines blancos y nietines negros... O nietitas blancas y nietinas negras. Incluso nietinas negros o nietines negras. Se pueden elegir las combinaciones que se quieran...

B/REINA-MADRE.– ¿Será verdad?

A/PRÍNCIPE.– ¡Y tan de verdad!... Ya os veo rodeada de saltarines principitos y de mimosas princesitas...

B/REINA-MADRE.– No sé cómo te las apañas para convencerme cada vez...

A/PRÍNCIPE.– *(Saca un papel. Se lo entrega a* B.*)* Ya tengo redactado el real pregón. Podéis llamar a los heraldos.

B/REINA-MADRE.– ¡Siempre te sales con la tuya!

A/PRÍNCIPE.– En el fondo, para darte gusto, mamaíta...

*(*B *se aleja de* A *y deja la peluca de «anciana respetable» en el armario. Saca de él un gorro medieval y se lo pone. Va en busca de un músico que le acompaña por todo el escenario tocando un cornetín de pregonero.* B *toma el soniquete de uno de ellos.)*

B/PREGONERA.– Nuestra Augusta Señora, la Reina Madre de Baviera, hace saber a todos sus súbditos de su Reino que esta noche, su hijo, el príncipe heredero, acompañado por su Gran Visir, visitará de incógnito, disfrazado de mercader, los barrios más humildes de Bagdad en busca de una compañera digna de ocupar con él el trono de la alta Silesia y, así, conti-

nuar la estirpe del Príncipe, la de nuestra Augusta Señora, la Reina Madre de Basora, y la de todos sus reales ancestros.

(Puede repetir el pregón mientras terminan de maquillarse C *y* D. *Se oye a* E.*)*

E/Ceniciento/a.– ... de lo anterior se infiere que el proveído corresponderá al acto de impulsión que, con carácter relevante, adopte el instructor con las diligencias circunstanciadas de un nuevo trámite...

*(*B *deja el gorro de pregonero en el armario y saca de él y se pone un turbante ya enrollado y «preparado para usar».)*

B.– Supongo que todo Gran Visir, no sé si de Bagdad, de Basora o de Jerusalén, se pondría el turbante ya preparado para usar...

(Se acerca a A.*)*

B/Visir.– Cuando quiera el Emir de los Creyentes.
A/Príncipe.– ¡Apea el tratamiento o en la primera casa de niñas nos apean a nosotros! Recuerda el incógnito. Somos tío y sobrino.
B/Visir.– Que pretenden pasar una noche de secreto solaz... Pero ¿quién es el tío y quién el sobrino?
A/Príncipe.– ¿Quién la antigua generación y quién la nueva?
B/Visir.– La que más huele a muerto, la mía. Me huelo, por tanto, que tendré que ser el tío.
A/Príncipe.– Más o menos.
B/Visir.– Conforme, sobrino. Ahora dime qué prefieres probar. ¿Putas? ¿Chaperos? ¿Comediantes?
A/Príncipe.– Mitad por mitad.
B/Visir.– De acuerdo. Me adelantaré.
A/Príncipe.– ¿Así me dejas en esta esquina tan picuda?
B/Visir.– Le tengo que preparar un recibimiento adecuado a Su Alteza.
A/Príncipe.– Olvida otra vez lo de tutearme y ordeno al portador del bastón que te de cien palos en las plantas de los pies en cuanto regresemos a Palacio.

*(*B *se adelanta rápidamente a* A. *Deja el turbante en el armario y saca y se pone de nuevo la peluca de los bigudíes. Se acerca* C *y* D.*)*

B/MADRASTRA.– ¡A vuestros puestos, hijitas! ¡La caza se inicia!

D/HERMANASTRA 2.– ¡Pero mamá!... ¡Habrá que aguantar a que llegue la carroza que espero muy mucho que habrás alquilado!

C/HERMANASTRA 1.– Y los lacayos. ¿Quién nos iba a abrir si no la portezuela del carruaje al llegar delante de Palacio?

B/MADRASTRA.– Por esta vez os imagináis que un hada maléfica los ha convertido en ratones y que no los tenemos disponibles. Además, ¡nada de baile en palacio! ¿Acaso no oísteis el real pregón?

C/HERMANASTRA 1.– Con esta peluca tan espesa, nada se puede oír.

D/HERMANASTRA 2.– Y yo estaba distraída dándoles *derniers touches a ma toilette.* Tampoco escuché nada.

B/MADRASTRA.– El Príncipe ha decidido visitar el barrio menos recomendable de nuestra capital en busca de consorte... ¡Y habrá que seguirle el caprichito!...

D/HERMANASTRA 2.– ¿Hay que ir a pie a esas peligrosas regiones?

C/HERMANASTRA 1.– ¡Peligrosas e hirsutas!

B/MADRASTRA.– ¿Qué quieres decir con esa última palabreja?

C/HERMANASTRA 1.– No sé, pero suena a mala cosa. Además eso de «utas» pega con las habituales de ese lugar cuyo nombre no quiero, por vergüenza, pronunciar.

B/MADRASTRA.– ¡Qué vergüenza si me viera el vizconde de *ene*!

D/HERMANASTRA 2.– ¡Y a mí el conde de *pe*!

B/MADRASTRA.– ¡Dejaros de vergüenzas y poneros en marcha! ¡El lobo ya es nuestro! ¡Vamos, corderitas!

(Rápidamente deja en el armario la peluca de los bigudíes y saca y se pone la capucha de «espíritu».)

B.– ¡Qué trajines!... ¡Si salgo de ésta, no quiero más teatros ni más bodas al cielo!

(Se acerca a E. *Habla con la voz cavernosa.)*

B/Espíritu.– ¡Mi venganza está próxima!

*(*E *sigue distraído con su «informe».)*

E/Ceniciento/a.– En consecuencia, esta Inspección General considera procedente la suspensión cautelar del interfecto...
B/Espíritu.– *(Más fuerte.)* ¡He dicho que mi venganza está próxima!
E/Ceniciento/a.– *(Siempre distraído.)* ¿Otra vez tú?
B/Espíritu.– ¿Qué transgresión es ésta? ¿Ahora te permites llamar de tú al espíritu de tu padre?
E/Ceniciento/a.– *(Se vuelve sobresaltado.)* ¡Perdón, padre mío! Estaba abstraído con mi informe y no me di cuenta de vuestra presencia.
B/Espíritu.– ¡Te perdonaré! Pero que sea la última vez.
E/Ceniciento/a.– Prometo que, mientras estéis vivo...
B/Espíritu.– ¡Acaso no sabes que ya no lo estoy!
E/Ceniciento/a.– ¡Qué cabeza la mía! Lo olvidé... Bueno..., mientras estéis muerto prometo que no volveré a tutearos.
B/Espíritu.– ¡Harás bien en guardar el debido respeto a tus fenecidos!
E/Ceniciento/a.– Pero ¿qué queríais, padre mío, de mí?
B/Espíritu.– Solamente que hagas acto de presencia en cierta calle. Para que no lo olvides, aquí te apunté la dirección.

(Le entrega un papel.)

E/Ceniciento/a.– ¡Pero papá!... Tengo mucho trabajo en la oficina...
B/Espíritu.– ¡Lo primero es lo primero! Acudirás a esa feria de saldos humanos. Casi, casi una fiesta de furcias...
E/Ceniciento/a.– ¡Pero papá!... Si es una fiesta y no tengo ropita apropiada...
B/Espíritu.– ¡No hay peropapás que valgan!... ¡Irás como estás!
E/Ceniciento/a.– ¿Con este chaleco de diario?
B/Espíritu.– ¡Así! ¡De hombre que cumple! ¡Tu padre sabe muy bien el porqué!

(Se quita la capucha y la guarda en el armario. Coge otra vez el turbante y una peluca de un rubio chillón, es decir, los «tocados» propios de un «gran visir» y

de una «madama» de burdel. Dados los rápidos cambios de uno a otro personaje, durante la escena siguiente no guardará en el armario lo que no utilice, sino que lo conservará en la mano.

En el transcurso de dicha escena, C *y* D, *ya completamente «travestidos», se sitúan frente a los espectadores, a una cierta distancia uno de otro, es decir, en distintas «vitrinas», como las prostitutas de escaparate en Ámsterdam.* A *y* B *van recorriendo estos «escaparates», empezando, por ejemplo, por la izquierda, lado del público. Cuando han terminado con la «vitrina» de* C *éste pasa a la derecha de* D, *y así sucesivamente. Es decir, se recorre la fila de «escaparates». Cada vez que se acaba con uno de ellos,* B/MADAMA *efectúa la mímica de correr una «cortina» para ocultar su interior antes de pasar al «siguiente».*

Según sean B/VISIR *o* B/MADAMA, *la actriz, al tiempo que se cambia de tocado, se coloca a derecha o izquierda de* A, *formando el supuesto trío que avanza por la acera.*

También se puede reforzar la indicación de cambio de personaje con cambios de la voz de B.*)*

B/VISIR.– Calle del gato que pesca...

B/MADAMA.– Calle en la que hay, en efecto, muy buenas pescaditas para que las pesque cualquier gato goloso y con ganas de que le den gustirrinín.

B/VISIR.– Así lo espera mi joven sobrino.

B/MADAMA.– Puedo asegurar que no quedará decepcionado.

(Llegan frente a C.*)*

A/PRÍNCIPE.– ¿Qué dice ese rótulo al pie de la vitrina? *(*B/VISIR *se inclina delante de la «vitrina».)*

B/VISIR.– Lachila. La esposa profunda.

B/MADAMA.– *(Con tono de «vendedora».)* Lava, plancha, hace las cuentas de la compra, limpia los zapatos del esposo y, cada sábado, todo lo que

haya que limpiarle. Fiel hasta quemarse en la misma fogata donde arde el cadáver del esposo.

B/VISIR.– ¿No tiene nada más excitante que mostrar a mi sobrino?

B/MADAMA.– *(Mientras corre la «cortina» y* C *pasa al otro lado de* D.*)* ¡Oh, tío de tu sobrino, estoy al borde de la desolación si piensas que no tengo otra mercancía que enseñar!

A/PRÍNCIPE.– Adelante, madame. Sigamos, tío.

(Avanzan a la «vitrina» siguiente, frente a D. *Éste saca una larga boquilla y se pone a fumar. Se inclina* B/VISIR *para intentar leer el nombre del «rótulo».)*

B/VISIR.– No viene ningún nombre escrito. Sólo dice «Peligroso acercarse».

B/MADAMA.– ¡Y es peligroso hasta el nombrarla! Se trata de Chilali, también llamada Der Engel Blau. No suelta su presa aunque se le corte la cabeza; sigue con los dientes apretados alrededor del miembro del viejo profesor o del joven alumno que, para su desgracia, la alquilaron... Canta con voz rasposa y guarda los billetes del cliente en el sostén color sangre de hombre.

A/PRÍNCIPE.– Adelante, tío. Sigamos, madame.

(Mismo juego anterior.)

B/MADAMA.– Aquí, Lalachi: una joya, esta hurí... Mucho más moderna y actual que las ya rebasadas... Protesta por su condición. Sabe jugar al *bridge,* poner en marcha el friegaplatos y casase de corto. En el *otro aspecto* también lo sabe todo, tanto sobre lecho fijo como sobre el asiento posterior del Maserati.

B/VISIR.– Supongo que tendrá mayor precio que las ya rebasadas.

B/MADAMA.– Un poco, sí...

A/PRÍNCIPE.– ¿Alguna cosa más?

B/MADAMA.– ¡Cómo no! La oferta es rica y variada.

(Mismo juego.)

Lalachi. Con un ligero extra sobre la tarifa habitual sabe utilizar la fusta, cuando el culito del marido/cliente lo requiere...

A/PRÍNCIPE.– ¡Más!...
B/MADAMA.– En esta fila de escaparates, no. Pero nos queda la acera de los pares...
B/VISIR.– ¿Vamos, sobrinito?
A/PRÍNCIPE.– Vamos.

*(*B *«cierra» la cortina.* C *y* D, *que hasta ahora han permanecido de frente al público, se ponen de espaldas a él, «cambiando de acera». El «trío» avanza en sentido contrario al anterior.)*

B/MADAMA.– Aquí tenemos la Lilacha: muchacha deshinchable...

(«Pasa a la vitrina» y quita el sostén y los pechos de C.*)*

Basta un pinchazo o un pelado de postizos y aparece, sin más.

(Voz de anunciadora de barraca de feria.)

Lilacho: ¡un varoncito!...

(Sube las faldas a C.*)*

Una no sabe ya si «eso»

(Señala el sexo de C.*)*

se hincha por sí mismo o con bomba de aire...

*(*B *conduce a* C *–«deshinchado»– a la «vitrina» siguiente, donde ya está* D. *Pone a* C *y a* D *espalda contra espalda, el primero de frente al público y el segundo frente a* A. *«Sale de la vitrina» a continuación.)*

A renglón seguido, Lalacho y Lalacha, algo verdaderamente especial. Dos por una o, si se quiere, uno por «dosas». El mecanismo puede fun-

cionar por una sola cara o en colaboración con la oculta. Por la luminosa es factible que actúe en cualquiera de las funciones ya descritas en la acera de enfrente: la profunda, la tigresa, la liberada, la sátira del látigo...

(Da la vuelta al «mecanismo».)

Por la parte tenebrosa es una rampa inclinadísima hacia el mal y hacia la destrucción: el contranatura, la jeringuilla, el síndrome...

(Pone de «perfil» al grupo.)

Ha de hacerse la interesante observación de que el señor cliente se puede instalar entre ambas mitades y convertirse en la loncha del jamón central de un *boccatita* divino, casi de *cardinale...* En ese caso, Lalacho constituiría el pan bendito superior, y Lalacha, el maldito de abajo... O viceversa...

(Pausa.)

Puede alquilarse por horas, por días, o hasta que la muerte los despegue...

*(*A *habla al oído a* B/VISIR.*)*

B/VISIR.– Pregunta Su Alte...

(Pisotón de A.*)*

Pregunta mi sobrino cuál de las mostradas puede proporcionar más nietos a su madre.

B/MADAMA.– Puedes decir a Su Alteza Imperial, el Comendador y Emir de los Creyentes, que cualquiera puede servir a los altos fines de ilusionar a su Señora Reina Madre.

(Se acerca E *leyendo el papel que le entregó el* ESPÍRITU.*)*

E/CENICIENTO/A.– Calle del gato que peca. Ésta es la dirección que el papá me indicó...

*(*A *señala a* E.*)*

A/PRÍNCIPE.– Y ése, ¿qué sabe hacer?
B/MADAMA.– No lo sé. Nunca se le ha visto por el barrio.
A/PRÍNCIPE.– *(Definitivo.)* ¡Pues con el vino de esa perfectísima copa consagraré mis nupcias! ¡Mi elección está hecha!

(En ese momento C *y* D *vuelven a su anterior lugar y empiezan a gimotear.* C *se habrá puesto de nuevo los pechos postizos y el sostén y recobrado su aspecto de «travesti».)*

B/VISIR.– ¿Varón con varón?... Pero ¡alteza!...
A/PRÍNCIPE.– Y la imaginación, ¿para qué sirve?
B/VISIR.– Pero ¡Alteza!... ¡Están los nietines! ¿Qué dirá vuestra Señora Madre?
A/PRÍNCIPE.– A mi Señora Madre le gusta, sobre todo, el teatro.
B/VISIR.– Pero ¡Alteza!...
A/PRÍNCIPE.– ¡No hay peroaltezas que valgan! ¡Acércamelo!
B/VISIR.– *(Inclinación.)* Como ordene Su Alteza.

(Se aproxima B *a* E.*)*

B/VISIR.– Cierta persona se interesa por vos.
E/CENICIENTO/A.– ¿Qué condición es ésa?

(Se acerca A.*)*

A/PRÍNCIPE.– Yo se lo diré. Tienes mi venia para retirarte.
B/VISIR.– *(Inclinación.)* Escucho y obedezco.

(Se acerca al armario, deja en él el turbante y la peluca rubia y se pone de nuevo la de bigudíes. Los cam-

bios sucesivos de B *han de hacerse a ritmo cada vez más vivo. Se acerca a las «niñas», siempre sollozando. Hablan, entretanto,* A *y* E.*)*

E/Ceniciento/a.– Y vos, ¿quién sois?

A/Príncipe.– Antes de que tú me conozcas, quiero yo conocerte. ¿Cuál es tu nombre?

E/Ceniciento/a.– Me llaman...

*(*A *le pone una mano sobre los labios.)*

A/Príncipe.– ¡Pero no!... No me digas tu nombre. ¿Un nombre tiene, acaso importancia? Esa flor que llamamos rosa, con otro nombre seguiría exhalando la misma perfumada dulzura. Yo te haré renacer por un nombre elegido por mí y que haga honor a la exquisita fragancia que toda tú desprendes. Te nombraré como a esa flor que llamamos rosa... ¡Sí, rosa te llamaré! El nombre de la rosa, dicen, dura más que la rosa, pero tú durarás, para mí, mucho más que tu nombre. Mi amor permanecerá hasta el fin de los tiempos de las edades. Tu fragancia no será la fragancia de una sola vez. Aun después de que sea ceniza, ¡pero ceniza enamorada!, te respiraré...

*(Sigue su endecha amorosa aunque de manera inaudibl*E *Mientras, habla* B *con* C *y con* D.*)*

B/Madrastra.– ¡Basta ya de llantinas, especie de estúpidas!

D/Hermanastra 2.– ¡Pero mamá!... ¿No te enteraste de lo que pasó?

B/Madrastra.– ¡No me habría de enterar!... Pero eso no se arregla con lagrimitas.

D/Hermanastra 2.– Ninguno de mis encantos, que el conde de *pe* considera tan adorables, al príncipe pareció gustarle. Prefirió, al parecer, a ese gato despellejado de hermanastro nuestro.

C/Hermanastra 1.– ¡Como le eche la vista encima a ese chupatintas, no se escapa sin un litro de vitriolo entre los ojos!

D/Hermanastra 2.– ¡Y yo le voy a clavar las uñas en el corazón a esa mierda de niño!...

C/Hermanastra 1.– ¡Y la Alteza esa no se va a escapar de rositas! Habrá que darle una lección. Hoy mismo me daré un paseo por el parque con el conde de *ene* y dejaré al principito de marras con tres palmos de narices...

D/Hermanastra 2.– ¡Que se meta donde le quepa su Palacio imperial!

B/Madrastra.– ¡Eso sí que no! Ya veréis cómo lo arreglo todo en un santiamén...

(Se vuelve a oír a A.*)*

A/Príncipe.– ... rosa como rosa es una rosa y nada más que rosa, aspirada hasta que no sea sino el nombre de una rosa. Rosas como rosas son esas dos rosas que tiene mi rosa en el pecho para que yo disfrute de su aroma...

(Ha empezado a desabrochar la camisa de E *y a quitarle el chaleco. Cuando ya casi lo ha conseguido se acerca* B *y da una gran palmada.)*

B.– ¡Las doce!

*(*E *quiere salir corriendo.* A *intenta detenerlo. Se queda con el chaleco entre las manos.)*

E/Ceniciento/a.– ¡Hoy no llego tampoco a fichar!...

A/Príncipe.– ¿Dónde te me vas, ingrato? ¡Huyes como un cervatillo de su cazador!... ¡Pero yo no quería tu sangre ni tu piel! Sólo tu amor. ¡Vuelve, esquivo, a mí!

(Mientras E *da unos pasos precipitados por la escena,* B *deja rápidamente la peluca de los bigudíes en el armario y coge el bombín negro. Se acerca al sitio donde* E *llega corriendo.)*

E/Ceniciento/a.– ¡Perdóneme el señor inspector general! Tampoco hoy sonó el despertador...

B/Inspector general.– Por mucho que llegue el señorito echando el bofe, nada le librará de la segunda falta grave. Y, a la tercera, ya lo sabes: ¡Expulsión!...

E/Ceniciento/a.– ¿Y qué comerán mi madre y mis hermanas?

B/Inspector general.– ¡Por tu culpa comerán truños! Pero ése no es un problema de este alto organismo...

*(*E *se sienta en el sitio de «redactar» su informe.* B *cambia su sombrero hongo por la peluca blanca con reflejos malvas y se acerca a* A.*)*

B/Reina-madre.– ¿Y dices tú que tenía todo el aspecto de darme mil nietines?

A/Príncipe.– ¡Todo un vergel de múltiples fertilidades!¡Eso parecía! Pero, ¡ay de mí!, tan pronto como encontré mi dicha, la perdí...

B/Reina-madre.– Habrá que darle tres cuartos al pregonero para tratar de que eso se arregle.

(Deja la peluca de «señora anciana respetable», coge el gorro de pregonero y va en busca de un músico. Cornetín. Voz de pregonero o pregonera.)

B/Pregonera.– Toda la juventud de la Alta Silesia y del Bajo Bagdad tendrán, tras el conocimiento de este bando, la ineludible obligación de personarse en el palacio imperial y probarse la prenda color rosa pálido ya expuesta en el voladizo de su planta noble. A quien le cuadre, pálida rosa de palacio ya por siempre será.

(Coge una silla, la acerca a las delanteras de la escena y pone sobre su respaldo el chaleco. Luego cambia el gorro de pregonero por la peluca de bigudíes. Se acerca a C *y a* D.*)*

B/Madrastra.– ¡Ya habéis oído!... ¡Hay que espabilar!

C/Hermanastra 1.– ¡Pero mamá!... El conde de *ene* no está mal del todo...

B/Madrastra.– ¡Bah!... En el *manor house* de los *ene* todo lo más que yo tendría sería un cuchitril en las buhardillas.

D/Hermanastra 2.– El vizconde de *pe...*

(Le corta B.*)*

B/Madrastra.– Y en esa fincucha de verano, a dos mil verstas de la capital, sólo me ofrecerían una mala *chambre de bonne* dando, con toda seguridad, a las cuadras. ¡Yo no renuncio, así como así, a mi habitación en el palacio del sultán con su gran ventanal hacia el Tigris!... ¡Vamos, niñas!

*(*C *y* D *se acercan al chaleco.* D *intenta ponérselo, sin conseguirlo, por la abundancia de postizos pectorales.* C *da, entretanto, golpecitos impacientes con el pie en el suelo.)*

C/Hermanastra 1.– ¡Como no te lo pongas en la punta de una pezuña!... Me parece que en ningún otro territorio de tu abundante cuerpecito te va a caber...

D/Hermanastra 2.– ¡Pues a ti sólo te cabría en otra punta que yo me sé! La tienes tan minúscula que con un tapapijos del tamaño de una uña te bastó para convertirte en travestí...

C/Hermanastra 1.– ¡Trae aquí! ¡Vas a ver!

(Le arranca el chaleco de las manos. Intenta ponérselo. D *la contempla, irónica.)*

D/Hermanastra 2.– ¡Ya veo, ya!...

*(*C *consigue meter un brazo por una de las sisas del chaleco.)*

C/Hermanastra 1.– ¡Calla de una vez, cebona adiposa!... A mí, por lo menos, una parte me entra...

D/Hermanastra 2.– ¡Desde luego que sí!... La manga de un chaleco sin mangas; eso es todo lo que te entra. ¡Verás a mí!

(Intenta quitarle el chaleco. En la disputa se quedan cada una con media prenda. Ambos miran, desolados, sus respectivas mitades. Hablan al unísono.)

C y D.– ¿Cómo me presento yo, ahora, delante del príncipe, medio desnudita?

*(*B *deja la peluca de bigudíes y saca del armario la capucha de espíritu, un maletín, una sombrerera y un cochecito de niño. Se pone aquélla y se acerca con éstos a* E.*)*

B/Espíritu.– Pon ya lo de guardar el dios al usía muchos años y escúchame. Ésta será mi última aparición.

E/Ceniciento/a.– Os confieso, padre mío, que ya me había acostumbrado a esas espirituales entrevistas. Las echaré de menos.

B/Espíritu.– Ten esto...

(Le entrega el maletín y la sombrerera.)

E/Ceniciento/a.– ¿Qué son?

B/Espíritu.– ¡Cuánta curiosidad! Este equipaje contiene un chaleco inconsútil e indivisible para hacerte reconocer *dans le premier approche* y como prenda íntima para sostener tus rosas íntimas, *(Gesto de sostenerse los pechos.) dans les nuits d'amour...* También contiene una vistosa pamela y un elegante traje de tornabodas.

E/Ceniciento/a.– *(Señala el cochecito.)* ¿Y esto?

B/Espíritu.– Para pasear el primer nietín de vuestra Augusta mama política... ¡Y ahora ya puedo descansar en paz! Mi venganza cumpliose. ¡Adiós, adiós!... ¡Recuérdame!

(Se quita la capucha y la guarda en el armario. Avanza, ya sin ningún «tocado» indicador de cambio, hacia el público.)

B.– Epílogo, apéndice, coda o cola del primer cuento de la obra que corresponde, más o menos, a aquello de: y el príncipe y la bella se casaron y

tuvieron muchos hijos que llenaron de contento no sólo a la reina-abuela, sino también a la Gran Familia que forman todos los súbditos del imperio... La escena ahora es un espejo que se pasea donde se pasea la flor y nata de la localidad. Es un radiante día de verano y la buena abuela espera, sentada a la sombrita, a que abran su amado Teatro mientras su hijo, su nueva nuera y su nietín, el nuevo rey no sólo de este imperio, sino de todos los imperios y de la creación toda, se pasean... Bueno..., el nietín no se pasea, sino que lo pasean, puesto que está prohibido dejarlo suelto entre los delicados arriates del *Englischen Garten.*
En este jardín japonés, como decíamos, se pasean nuestro héroe, nuestra heroína y nuestro heroitín.

(Se dirige al público.)

¡Sí, respetables niñitos!: la vida es ya un espejo que se pasea a lo largo de la vida y refleja el reflejo del espejo de la vida. Como en el teatro, cuyas puertas espera nuestra abuelita que se abran...

(Durante la última intervención de B, E *va sacando del maletín un chaleco idéntico al anterior y se lo pon*E *Luego un vestido femenino de principios de siglo, color rosa, que también se pone sobre aquél. A continuación extrae de la sombrerera una pamela igualmente rosa. Por último saca del armario una sombrilla del mismo color.*

A *saca del armario un sombrero de copa de la «época» y se lo pone. Continúa con su capa blanca. Se pasean de un lado a otro de la escena empujando el coche de niño.*

C *y* D, *con sombrillas y pamelas azules, siempre sacadas del armario, sin quitarle el resto de sus disfraces femeninos, también se pasean, aunque en direcciones contrarias a la anterior pareja.*

Ambas parejas se saludan al cruzarse. A, *quitándose el sombrero, y* E, C *y* D, *con sendas inclinaciones de cabeza.*

B *se sienta –después de sacar del armario y ponerse la peluca de «dama respetable»– en la silla que sostenía el chaleco y que ha permanecido en las delanteras de la escena.*

E *y* A *se detienen.)*

E/Ceniciento/a.– Baja la capota. Va a dar el sol en los ojitos del niño.

A/Príncipe.– *(Se inclina hacia el interior del cochecito.)* ¡Qué lindos los tiene! ¿No es verdad?

E/Ceniciento/a.– *(Se inclina también, como* A.*)* Verdes como dos hojitas de lechuga. Salieron completamente a los de mi padre, que en gloria haya.

A/Príncipe.– A mí me parecen negrísimos. Como dos endrinitas. Iguales a los de mamá, que todavía nos vive; gracias le sean dadas por ello al Altísimo...

E/Ceniciento/a.– ¿No exageras un poco? No sólo los ojitos, sino también la naricilla es la de mi familia.

A/Príncipe.– Está bien, amor mío. No vamos a discutir por cuestión tan nimia. Pongamos un ojo verduzco y el otro negrito...

E/Ceniciento/a.– No tan nimia. El caso es que los hombres siempre queréis llevaros el gato al agua...

(Pasean de nuevo. Saludos, música, etc.)

Sólo tengo un poco de pena.

A/Príncipe.– Dime cuál, amor mío, y ordeno que la hagan desaparecer.

E/Ceniciento/a.– Me parece que se cría un poco solito.

A/Príncipe.– Tienes razón. Tendremos que ir por la parejita.

E/Ceniciento/a.– Pero para eso tendremos que esperar a la próxima exposición del otoño.

A/Príncipe.– ¡Pobre mamá!... ¡Tener que esperar hasta entonces para conseguir una nietita!... Seguro que cuando volvamos ya le habrá comprado un barquillo al niño.

E/Ceniciento/a.– ¿Barquillos?... Ya le hicieron daño el otro día y llenó el parque de caquita.

(Se cruzan con D *y* E. *Saludos.)*

A/PRÍNCIPE.– ¿Quiénes son ésas?

E/CENICIENTO/A.– ¡No te hagas el inocente! Conoces muy bien a la condesa de *ene* y a la vizcondesa de *pe*... ¡Buenos ojos que se te iban tras ellas!...

A/PRÍNCIPE.– ¿Hasta cuándo, amor mío, tus infundados celitos?

(Se acercan a B *y en este momento se oyen, con toda claridad, los ladridos de un perrito dentro del coche del niño.* B *levanta la capota del cochecito.)*

B/REINA-MADRE.– ¿Qué le pasa a mi niño? Seguro que ha cogido friito... *(Saca un perro del coche.)* ¿Qué le han hecho esos verdugos de papás a mi chiquirritinín?

(Le besa «tiernamente» en el hocico. Luego se lo arroja bruscamente al público. Cambia radicalmente la voz.)

B.– ¡Para la próxima exposición canina! Se le puede reconvertir en perra hembra y agenciarme una nietita para el otoño!

(Se quita la peluca «vieja respetable» y la arroja también a los espectadores.)

Y ya dejamos el radiante paseo y el reflejante espejo de la vida que sólo refleja mierda y mierda de perro...

(Se acerca A, *que ha dejado caer la capa y el sombrero. También se dirige al público.)*

A/EPILOGUISTA.– Con el can reconvertible
ya nos enseña la oreja
la debida moraleja
que explica y hace visible
lo que parece imposible:
para de la conjunción
de un varón con un varón
descendencia conseguir

basta con introducir
TEATRO y sustitución.

El último verso escrito
podría ser, además,
apropiado titulito.

(Se acercan E, C *y* D, *se despojan de sus atuendos y se dirigen todos, a coro, hacia el público.)*

CORO.– Y es llegado el colofón
de correr el cortinón
o de hacer el apagón
y así se tendrá ocasión
de huir, sin más dilación,
sin volver a la función
cuando resuba el telón
y Schahrazada, en acción,
más cuentos de su invención
nos relate en profusión

(Pausa. Señala al público.)

y evita que algún niñito,
entre el respetable sito,
le rebañe el pescuecito
igual que el sultán maldito
que hacía de maridito.

(Cortinas, oscuro o telón. Fin de la primera parte.)

SEGUNDA PARTE

Actores y músicos se encuentran vestidos como al principio de la representación y sentados en sus sillas iniciales. E *se levanta, saca del primer armario la capa parda de «alcalde» y se la pone. Se pasea por la escena, pensativo.*

E/Alcalde.– Por mucho que se haya hablado de oscuros, de cortinas echadas y de telones bajados, ésos *(Señala al resto de los actores sentados.)* no se dan por aludidos... ¡Ahí siguen!... Y me temo que, a este paso, van a acabar plantando en el propio escenario sus remendadas tiendas de campamento, encendiendo sus hogueras y, más tarde, levantando, con cartones y latas, sus chabolas. Ya me los veo con sus cabras, sus osos y sus panderos, y con sus actrices llenas siempre la barriga de un nuevo actorcito, y los actorcitos ya habidos con las tripitas y las vergüencitas al aire y llenas de tiznones... ¡Son prolíficas estas ratas!

(Pausa, paseo.)

Y lo peor no es que se hayan agarrado a este caserón tan ferozmente, sino que se desparraman por todas partes, como un agua malhuele. Ya no hay rincón de la ciudad que no haya invadido. Incluso se pasean, las muy desvergonzadas, por todos y cada uno de los cuartos de estar de este burgo en donde, sin duda para colarse mejor, se hicieron delgadas como láminas y casi traslúcidas. Sin carne ni sangre, pero conservando los antiguos colorines de sus cáscaras. La vida, como ya se dijo, es toda espejo de la vida...

(Pausa.)

De modo y manera que vamos a tener ratas para rato si Dios no lo remedia... aunque, quizás, no sea necesario acudir a tan altas instancias para librarnos de esos hediondos bicharracos y nos baste con alguien más de tejas para abajo.

(Saca un papel.)

Haremos llegar a nuestros conciudadanos el bando que ya tengo redactado.

(Lee, sin adoptar el tonillo de pregonero.)

El alcalde presidente de esta coronada villa y corte hace saber que una numerosísima plaga de tenebrosas ratas han ocupado algunos de sus más preclaros y preparados edificios, y aun de otros señalados ámbitos, remedando y repitiendo en ellos las vidas y costumbres de los honrados habitantes de esta coronada corte y villa. Por todo ello, se emplaza a cualquier persona que se considere capaz de acabar con tal peste inmunda a que se persone en el palacio municipal de esta coronada corte en la seguridad de que, de conseguir lo propuesto, será generosamente recompensada por las arcas municipales de esta coronada villa. Dado en Hamelin a tantos de tantos..., etcétera, etcétera...

(Le interrumpe A *que durante el anterior parlamento habrá «aprovechado» para dirigirse al armario tercero, sacar de él y ponerse un frac tipo «mago Mandrake». También se pega un bigote a juego con tal personaje. Señala a* E *su silla inicial.)*

A.– Calle el alcalde literario y deje actuar a una de las corredoras y corroedoras ratas.

E.– ¡En ningún cuento le dejan a uno terminar sus escritos!

(Guarda la capa en el armario primero y se sienta en su silla inicial. A *se dirige al público.)*

(Durante el siguiente parlamento de A, *los restantes actores, incluso* E, *se van transformando para las próximas escenas, sacando lo necesario del tercer armario. Se cambian de la siguiente manera:*

B/Reina Nisia *se queda completamente desnuda.*

C/Rey Candaulo *se pone un cinturón con un espadín y se cubre con una gran capa roja.*

D/Gyges *se desnuda y se cubre con una piel de animal, tipo segismundiano en su «primera época».*

E, *unos calzoncillos largos y una camiseta de felpa, con mangas, tipo 1900.*

A *se dirige al público.)*

A/Comentador.– Yo, adorables niños, seré en esta nueva y breve etapa en, más o menos, cinco actos, una especie de Ángel Metomentodo, aunque, eso sí, mostrando los trucos y las tretas teatreras de la tramoya tramposa. Se podría decir, si se quiere, que oficiaré a manera de un dios de los títeres que bajase a la tierra, o al tablado, si se quiere también, a mezclarse con las pataleantes criaturas comiqueras. Casi, casi, un descendimiento con «d» minúscula, del autorcito que, el muy imbécil, se cree el tal dios creador, o, por lo menos, su suplente...

(Pausa, paseo.)

La representación representa el gran salón de baile del gran palacio de verano o de invierno en nuestro gran monarca. Aunque el escenario esté tan en cueros como la protagonista del cuento, vosotros, niños míos, estáis invitados a verlo revestido por mil arañas de cristal que chorrean mil cascadas de luces sobre mil mármoles recorridos por mil lacayos de calzón corto y casacas doradopurpúricas, propias de cualesquiera Versalles, Buckingham, Schönbrunn o como diantres se llame el palacio de invierno o de verano, no ya de los *pe* o de los *ene,* sino de los mismísimos soberanos de nuestra amada patria.

Todo ello pertenece al gran Candaulo, el gran rey de nuestra gran Lidia, al cual tengo el honor de presentar a nuestro buen público asistente al cuento de hoy por hoy.

(Va en busca de C, *ya con su nuevo atuendo. Lo adelanta al centro de la escena, donde lo deja para volver a dirigirse al público.)*

El soberano lidio, ahí presente y presentado, viste... *(Hace un gesto en el aire como si escribiera en él un signo de abrir paréntesis.)* (no cabe dudarlo, puesto que se ve y yo no vengo aquí, como otros, a engañar a nadie), *(Signo de cerrar, en el aire, el paréntesis.)* viste, decía antes del paréntesis, uniforme de gran gala de bailar, aunque, no se verá a lo largo del cuento, es el único del triángulo cabeza de cartel... *(Abre otra vez «paréntesis aéreo».)* (esta pieza, en realidad, es una más sobre el triángulo en cuestión), *(«Cierra» paréntesis.)* el único del triangular tinglado, decía, que no danza en escena... Además, ¿cómo iba a hacerlo con la pesada carcasa imperial que lleva, el pobre, sobre los hombros?

(Marcha en busca de B, *que ya se ha desnudado por completo.)*

Ella sí que danza que te danza... Pero ¿cómo iba a bailar, la también pobre, sin la música apropiada?...

(Señala a los músicos.)

¡Atención a los ángeles músicos!

(«Abre» paréntesis.)

(una gran orquesta de no menos de mil músicos zíngaros, vestidos a la usanza de los músicos zíngaros)

(«Cierra» paréntesis. Da una palmada.)

¡El vals de la presentación!

(Suena tal vals u otra música cualquiera con tal de que sea bailable. Se dirige al público.)

¿Me permitís, queridos niños, un momento de ausencia? Pongo a Nisia a bailar y soy de nuevo con vosotros.

(Da unos pasos de baile con B *y la deja danzando con los brazos alzados «hacia su pareja». Vuelve a dirigirse al público.)*

Ella, allá, ayer decíamos, se encuentra danza que te danza. En su carnet de baile, como mandan los protocolos, figuran todos y cada uno de los cortesanos de Lidia, ante los cuales ella, la reina nuevita, es presentada esta noche en sociedad.

(Pasea.)

Aprovechando que el mundo, como pronto se dará a entender, es pura entelequia, apariencial, los que en cada tango desfallecen entre los brazos de la reina Nisia no aparecerán. Aunque, a lo mejor, la causa no se sustenta en tanta enrevesada metafísica: simple y llanamente se trate de que la nómina de la *troupe* no da para tantísimo cómico bailante...

(Señala a B, *siempre desnuda y bailando.)*

La reina está totalmente vestida, como podréis comprobar por los atuendos que la cubren..., pero yo, como los espíritus, tengo prohibido adelantar los intríngulis trágicos de la triste trama...

(Se acerca a E, *ya con sus anticuados calzoncillos y camiseta de felpa. Todas las mutaciones que más adelante se realizarán con* E *serán puramente verbales, ya que continúa con la misma indumentaria durante el presente cuento.)*

Éste es...

(«Abre» paréntesis.)

(son, con más propiedad gramatical, tendría que decir, puesto que formarán multitud los personajes que recubrirá su pelleja y plurales serán las vestimentas que se tendrá que poner sobre su recia ropaza de debajo)

(«Cierra» paréntesis.)

Éste es, os decía, el cortesano patrón, el cual, en cada acto, supuestamente emperejilado por este Ángel Tejemanejador, un cortesano diferente representará. En su primera faceta tendremos que doblarle un poquitín...

(Lo hace. Durante la primera parte del cuento, E *permanecerá encorvado.)*

¡Y ya tenemos preparado para hacer del más viejo entre los viejos de la lídica corte! Se tuvo que agotar la cera del reino, y aun la de los países vecinos, cuando se fabricaron las velitas para la tarta de su último aniversario.

(Mira, incrédula, su propia indumentaria.)

Yo, por mi parte, creo vestir... *(«Abre» paréntesis.)* (aunque nada se puede asegurar y vosotros, a lo mejor, me distinguís en pelotas vivas), *(«Cierra» paréntesis.)* creo vestir, decía, frac de la misma *belle époque* que la ropita íntima de ése *(Señala a* E.*)* y mostachería a juego. Aunque también podría ser éste el uniforme de un mago Mandrake... con un cierto toque de *metteur en scéne,* diabólicamente angelical... y con pujos de ser, como todos los de su condición, el verdadero autor del espectáculo...

(Paseo.)

En cuanto a la música, como todos podrán escuchar, si no les confunden los traviesos oídos, que todo pudiera ocurrir, será de película de la Viena imperial... Valses y más valses... Cada acto tendrá el suyo *(«Abre» paréntesis.)* (cuyo título por aquello del son con el son, siempre termina-

rá en un «on» retumbón) *(«Cierra» paréntesis.)* y será anunciado a su debido tiempo.

Y, ya terminada tanta explicación, procederase a dar paso al primer acto del abultado entremés y a la correspondiente mazurca.

(Palmada. Gesto a la orquesta.)

¡El vals del melocotón!

(Suena otro vals o un diferente bailable. En este momento A *parece apercibirse de los insistentes gestos de* D, *sentado en su silla inicial. Nueva indicación de* A *hacia los músicos. Éstos dejan de tocar.)*

¡Un momento, un momento!... No me daba cuenta de los desesperados intentos del último pelele para entrar en el adulterino combate... ¡Cojo, sin él, iba a quedarse el trípode famoso con sólo dos matrimoniales patas, por muy majestuosas y reinantes que éstas sean!

(Va a buscar a D *a su sitio y marcha con él hacia el centro de la escena.)*

Se trata de un tal Gyges, pastor de puercos de profesión, el cual, como se advierte, si es que, sólo advierto, se advierte, viste rústica indumentaria como un Segismundo cualquiera antes de convertirse en rey nuevito... Pero no adelantemos los intríngulis trágicos de la triste trama... Y, ahora, como ya se ha vestido parte de la *troupe* y desnudado la otra

(«Abre» paréntesis.)

(y diremos en un paréntesis, que, gracias a Dios, ya es el ultimito, diremos que, en realidad, este viejo truco del «estoesungallo» era para dar tiempo a las ya vistas operaciones de recamado y «estriptis», sin enojosos tiempos muertos en el fluir escénico y, también, ¿por qué no decirlo?, para seguir la moda de meter en la cocina al catador de la pitanza teatral, para que se empape de cómo se cuece y remonta el espectáculo).

(«Cierra el paréntesis.)

Y como ya se ha desnudado la otra parte, decíamos hace mucho, podemos zamparnos de hoz y coz en el drama directo.

(Palmada.)

¡Suene otra vez la polca del albaricoque!

(Suena la música anterior nuevamente. C/Rey *toma del brazo a* D/Gyges *y se pasea con él.* A/Comentador *se retira a un lado, pero sigue, atento y crítico, como un «director de escena» en un ensayo, las peripecias de la misma.)*

C/Candaulo.– ¡Precisa sería un arte entre las artes para describir esta noche entre las noches! Solamente con tal poder de transfiguración poética la posteridad podría darse una idea, aunque forzosamente incompleta, de su radiante esplendor... ¿Te crees tú dotado, amigo mío, de tal arte entre los artes?

D/Gyges.– Solamente, ¡ay de mí!, alcanzo al arte de rascar gorrinos.

C/Candaulo.– ¡Lástima!... Tu transmisión al fondo de los tiempos sí que sería una muestra de auténtico arte popular...

(Llegan, paseando, junto a E.*)*

Pero he aquí a nuestro gran chambelán, el más veterano entre los veteranos de palacio... Para él, sin duda, somos ya una especie de esta posteridad de la que antes hablaba. Veamos con qué arte entre las artes nos describe las edades pretéritas. Así podremos compararlas con la nuestra.

(Se dirige a E.*)*

El Dios del cielo guarde al que, durante más años que ningún otro viviente, permanece aún sobre la Tierra. ¿Cuántos cumpliréis la última vez, si Dios quiere?

A/COMENTADOR.– ¡Que me apuesto la cabeza que querrá!

E/CHAMBELÁN.– *(Siempre encorvado, voz de viejo.)* Conocí cuando se conoció en la Corte, con la consiguiente fiesta, a la reina consorte del padre del padre del padre del padre del padre de Vuestra Majestad...

A/COMENTADOR.– *(Contando con los dedos.)* ¡Cinco padres, cinco!

E/CHAMBELÁN.– Conocí cuando se conoció en la Corte, con la consiguiente fiesta, a la reina consorte del padre del padre del padre del padre, del padre, del padre, del padre...

A/COMENTADOR.– ¡Seis!...

E/CHAMBELÁN.– ... de Vuestra Majestad. Conocí cuando se conoció en la Corte, con la consiguiente fiesta, al padre del padre del padre...

A/COMENTADOR.– *(Le corta.)* ¡Perdí la cuenta! ¡Famoso método éste para convertir un entremés poquita cosa en una pieza con la duración de las gordas! Sólo hay que aumentar los padres y las consiguientes fiestas...

E/CHAMBELÁN.– Conocí...

(Le corta ahora C.*)*

C/CANDAULO.– Y entre todas las reinas que llegó a conocer el venerable longevo, ¿cuál le pareció la más bella?

(Señala, raudo, a B, *siempre desnuda y danzando.)*

¡Qué pregunta, Majestad!... ¡Esa... Nisia! La reina consorte del hijo del hijo del hijo...

C/CANDAULO.– ¿Y cómo sabes que la reina actual es la más bella? La hermosura de una mujer sólo se aprecia, en verdad, tras la caída del último velo. Y la de esta noche, la de nuestra consorte, no sólo va cubierta de los supuestos siete, sino de mil más. Ni siquiera se desprendió del primero. Nada se ve de ella que, en realidad, sea ella.

A/COMENTADOR.– ¡Recoge velas y pon velos, abuelo, o te verás enredado en un proceloso proceso de procacidad! ¡Por cortesano viejo-verde!

E/CHAMBELÁN.– ¡Qué mirar este mío...! Sin duda el tiempo, que todo lo diluye, me difuminó la visión...

(Señala a B.*)*

Creí que ese color melocotón era el color carne de la carne... Pero seguro que me confundí.

D/GYGES.– A mí, la verdad, también me parecieron los colores del culo y de las tetas.

C/CANDAULO.– ¡Ambos sufrís de lamentable error! Tú, ruina disipada, porque todo lo ves a través de los deseos, tan carcomidos por los siglos como tus mismos sesos, adonde, por cierto, ya se te subieron los tales deseos. Y tú, cuidacerdos, porque el único color al que alcanzas es al de la piel de tus bestias.

D/GYGES.– ¡Y bien sonrosadita que la tienen, sobre todo ellas, mis marranitas! Casi tirando al tal melocotón.

C/CANDAULO.– Y os aconsejo, para vuestro bien, que olvidéis lo que creísteis ver...

A/COMENTADOR.– ¡No hay que olvidar que hay que olvidar!

C/CANDAULO.– Pero veamos lo que nos explica al respecto cualquier otro asistente a esta fiesta. Tal vez sea a sacarnos del equívoco en que chapoteáis...

*(*A *se aproxima a* E *y finge atarearse en su transformación.)*

A/COMENTADOR.– ¡No tan aprisa!... Cada huevo requiere su tiempo de cocción. Y espero que todos estos sudores para adobar cortesanos se me tendrán en cuenta para considerarme y respetarme, a mí también, como un autor más entre los autores...

(Finge quitar condecoraciones de la camiseta de E, *siempre encorvado.)*

Al revenido este hay que quitarle las plumas de lagarto emplumado y ¡vive Dios que tuvo más tiempo para conseguirlas que el que ahora tenemos para despegárselas! Primero habrá que empezar por las condecoraciones...

(Finge arrancar algunas «que se resisten».)

Algunas, más que desprenderlas, hay que arrancárselas de cuajo. Hasta los mismos hígados deben de llegarle las raíces...

(Le endereza.)

Luego, ya sin el peso de tantísimo hierro, más fácil será enderezarle el espinazo.

(Finge tirarle de unas inexistentes barbas.)

Luego, las luengas fuera... Y, ya desplumado, procede reemplumar al lagartón para adecuarlo a la nueva circunstancia *(Dos o tres «toques» rápidos.)* y *voici* al sastre proveedor de elegancias de la Real Casa...

(Palmada, gesto a los músicos.)

¡Segundo acto! ¡El vals de la transverberación!... Aunque también podría llamarse el *foxtrón* del algodón...

(Acerca a E *a la pareja* E/D.*)*

¡Avance el gran recamador de carnes coronadas!

C/CANDAULO.– Explique nuestro buen creador de la moda lidiana, explique a nuestro buen diseñador todos los preparativos que hubo que llevar a cabo para cubrir dignamente a la reina embozada con todos esos brocados, bocacíes, organdíes, estambres, astracanes, tules y demás telas que ahora vemos sobre Su Graciosa Majestad...

E/SASTRE.– A partir del momento en que se confirmó el alto enlace, escribí para que me enviaran ese corpiño de armiño, mitad amoratado y mitad amaranto, que ahora se ciñe a los alabados álabes ambarinos de la Reina. Para realizar la real cascada de oro de sus negrísimos cabellos, recibimos de ultramar esos greguescos de marta martinicana que... *voila...*

(Señalando a la danzante desnuda.)

Las botas, desde luego, de Paco Ricci. Pero la lencería secreta, toda encajes de Lyón y sedas de Bruselas, no fue encargada a la industria extranjera, siempre ávida de conocer nuestras intimidades. Provino de la Lidia profunda y nos llegó con una encantadora arruguita para disimular el canalillo trasero.

A/Comentador.– El adorable, último e íntimo frufrú de las braguitas me quiero suponer que sería del preceptivo color melocotón.

E/Sastre.– Eso era para el acto anterior. En el segundo corresponde el violeta con vetas violetas y vueltas violetas, para que resalten...

C/Candaulo.– Puede valer. Continuemos, pues.

E/Sastre.– El perfume del canesú aún fue más autóctono, ya que salió, completo, de mis alambiques privados. Una mezcla de almizcle, verbena y olor a doncella encontrada en pleno plenilunio... ¡Oled, oled!...

*(*A *finge empezar el nuevo cambio sobre* E. *Entretanto,* C *se dirige a* D, *acercándole un tanto a* B.*)*

C/Candaulo.– ¡Huele, huele el efluvio que circunda, como una nube fragante, a la Reina!

D/Gyges.– Confieso que, de verdad, de verdad, no olisqueo sino un cierto tufillo a sobaquillo. Nada de lo que dice ese señor que cose y perfuma al mismo tiempo...

(Señala a E.*)*

C/Candaulo.– ¡El olor de tu pocilga, que te tiene embotado el olfato y que no te permite percibir aromas de más nobles enjundias!

D/Gyges.– ¡Bueno!... Será como dicen los señores... Pero, si se me dejara meter las narices entre esos vestidos tan elegantes de la señora, así, tan de cerca, a lo mejor...

A/Comentador.– A lo mejor, metiendo las narices entre las anfractuosidades de la reinita podrás percibir el olorcillo de la verde verdad..., si no te lo impide la fragancia a virgen almizclera cazada en luna llena...

C/Candaulo.– La impregnante presencia de la realidad nada tiene que ver con la distancia a las fuentes de la que aquélla emana... Por otra parte, debes dudar siempre de tus alevosos sentidos. Te engañó ya la vista cuando lo del fresón...

(Sin dejar de mimar la preparación de E.*)*

A/Comentador.– Supongo que Vuestra Majestad querrá decir lo del melocotón. Nadie se refirió, por ahora, a la punta de las tetas de nadie. Sólo a la piel frutal de alrededor...

C/Candaulo.– La tintura de la falsedad resulta indiferente. Digamos que, ahora, es el olfato el embaucador, sin necesidad de cualesquiera otros argumentos... Pero mira, amigo mío, quién nos viene por ahí...

(Señala a E, *que se acerca conducido por A.)*

A/Comentador.– El poetísimo que se nos viene encima, nada de melenas ni mugrienta chalina, sino traje largo, ellas, y los caballeros, etiqueta o traje oscuro, para asistir a la Academia de las Letras y de las Artes y a la recepción anual, en Palacio, el día de las Artes y de las Letras.

(«Da» los últimos toques al atuendo de E.*)*

¡Ya puede valer nuestro gran rapsoda oficial!

(Palmada.)

¡El vals del poemón! Cortito de compases en esta ocasión...

C/Candaulo.– Oigamos, puesto que, quizás, el oído es el menos distorsionador de nuestros sentidos, lo que tiene que decirnos la inmortal Poesía. Tal vez sea a aclararnos nuestras inquietudes...

(Se dirige a E.*)*

Deléitanos con la endecha que, según se me ha informado, compusisteis para esta gran fiesta...

E/Poeta.– *(Con gran énfasis.)* Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyos ojos se reflejaba, pura y desnuda, Nisia Urbach...

D/Gyges.– Y ésa, ¿quién era?

A/Comentador.– En todo caso, una a la que nunca consiguió ver en porretas el poeta. Y, por ello, la rodeó de una sublime nube de palabras, y palabras, y palabras...

D/Gyges.– ¡Se quería muy satisfecha la tal Urbacha!...
A/Comentador.– Como se prometió, ¡fin del cortito tercer acto!

(Finge sacar una prenda del armario tercero.)

Para el cuarto, como ya es habitual, se efectúa una nueva variación sobre el tema central de lidio cortesano portátil.

(Se acerca a E *y finge sostener la invisible prenda para que aquél meta los brazos «por las mangas».)*

Tenga la bondad el señor cortesano recién salidito del horno...

*(*E *no corresponde a la invitación.)*

E/Científico.– ¡No!
A/Comentador.– ¿No qué?...
E/Científico.– ¡Que no me presento delante del público con ese ridículo levitón!
A/Comentador.– Me permito hacer la observación de que otros sabios, no menos ilustres, se pusieron uno semejante para dar sus magistrales lecciones en algunas Universidades, tan famosas y antiguas como la de Lidia, si no más...
E/Científico.– ¡Pues yo he dicho que no, y es que no!
A/Comentador.– *(Sin dirigirse a* E.*)* ¡Extravagante resulta que, en tan menguada entrepieza, se pretenda incrustar, también, el sobado tema de la rebelión de los personajes!

(De nuevo a E.*)*

Advierto respetuosa, pero firmemente, a nuestro notable personaje que, de persistir en su díscola actitud, se quedará en el conocido limbo del cacumen de su creador. Hay otros muchos cortesanos en busca de autor y deseosos de salir en la función.
E/Científico.– Pero conste que lo hago en aras de la ciencia.
A/Comentador.– Constancia quedará de que nuestro ilustre filósofo sale a regañadientes de su inexistencia para vestirse de apariencia...

*(*E *se pone el invisible levitón.)*

Y ya satisfecha la reivindicación del revoltoso personaje podremos pasar al tan nombrado acto número cuatro.

(Palmada. E *se pone a leer.)*

¡El vals del mundo como representación!

(Suena nueva música. C *se acerca a* E.*)*

C/CANDAULO.– Ya veo que nuestro gran filósofo aprovecha, para aumentar sus ya amplísimos saberes, las horas en que los demás tan generosamente nos divertimos con los bailables... ¿Cuál es el último libro que lee nuestra primera eminencia?

E/CIENTÍFICO.– Leía un cuentecejo titulado *La Reina está desnuda*.

C/CANDAULO.– ¡Bah!... Por el título no debe de ser gran cosa.

A/COMENTADOR.– Y, ahora, nueva imbricación. La de la autocrítica incorporada. La de ponerse la venda antes que la herida que, con seguridad, le ha de inferir fieramente el gran crítico oficial que, ¿cómo no?, también estará entre los más ilustres invitados. Esta noche también se recibe en Palacio a los artistas...

E/CIENTÍFICO.– Sólo se trata de una obra descocada, cacofónica, anacrónica, camelística, copiona, ayuna de toda geografía y de toda gramática, tan pedante como liosa y donde no hay modo ni manera de saber lo que es verdad o es mentira.

A/COMENTADOR.– ¿Y a qué se refiere ese enrevesado galimatías?

E/CIENTÍFICO.– A nada nuevo. Sus artimañas ya fueron descritas por muertos más preciados y preclaros. Explica que la vida es sólo la sombra de una sombra, y que sólo con sombras se la puede captar. La reina está vestida, aunque, en el título, figure desnuda. O, a lo mejor, la reina está desnuda, aunque vestida haya que verla. El ser no existe, sólo el espectáculo. *Die Welt als Vorstellung...*

A/COMENTADOR.– Que, traducido al lidio vernáculo, es justamente el nombre del vals con el que ahora se benefician nuestros artilugios del oír. Los que menos jugarretas nos juegan, quizás, entre nuestros juguetones sentidos...

D/Gyges.– Y el palpar, ¿también resulta una engañifa?

C/Candaulo.– *(Se separa de* D *y se dirige a* E.*)* Nuestro buen porquero pregunta, en el acto actual, por el tacto. Intenta, con su ingenua interrogación, averiguar si se trata de un sentido privilegiado en sí. ¿Qué tiene que decirnos la ciencia sobre tan fundamental cuestión?

A/Comentador.– *(Mientras* C *y* E *miman una profunda discusión «científica».)* Lo que el prominente profesor, el *primum inter* premios, el preceptor primordial, tiene que decir quede como mímica de fondo para el quinto y último acto, con el que, ya desarrollados presentación y nudo, damos desenlace a la tragedia...

(Gesto interruptor a los músicos. Cesa la música. B *deja de danzar.* A *conduce junto a ella a* D. *Le pone las manos sobre los pechos desnudos de la actriz.)*

Por lo que respecta al «palpaje» en cuestión, dime si encuentras tibiecitos los melocotones de la confirmación y el fresón de la culminación de cada montón.

D/Gyges.– ¡Bien calentitos, sí que sí!

(Baja las manos de D.*)*

A/Comentador.–¿Y el melocotón de la tripita?

D/Gyges.– ¡Una lumbre redonda, diría yo!

A/Comentador.– *(Hace girar a* B, *presentando su espalda a E. Pone las dos manos de éste sobre el trasero de aquélla.)*

A/Comentador.– ¿Y el gran melocotón de la parte trasera?

D/Gyges.– ¡Dos lumbres, por lo menos!

A/Comentador.– ¿Seguro que no te engañan tus manazas de rascar gorrinas?

D/Gyges.– ¡No que no!

A/Comentador.– ¿Es o no real la real reinita?

D/Gyges.– *(Baja las manos.)* ¡Cuanto más abajo, más!

A/Comentador.– Te dejo, pues, a la búsqueda de las hogueras perdidas.

D/Gyges.– *(Continúa el manoseo.)* ¡Uf!...

*(*A *se separa de* D *y de* B *y se acerca a la otra pareja, la de* C *y* E. *Comenta «para sí» antes de llegar a ellos.)*

A/COMENTADOR.– No es óbice el rumor científico de esos dos para que, al mismo tiempo, suene otra música ambiental algo más melodiosa.

(Quita la capa roja a C*, que, «enfrascado en su discusión», no parece apercibirse de ello. Entrega la capa a* B*. Da una palmada más fuerte que las anteriores y efectúa un gesto más enérgico hacia los músicos.)*

¡El vals de la fornicación!

(Suena nueva música. B *envuelve a* D *y a sí misma con la capa roja. Obscenas ondulaciones de la tela.* A *vuelve a acercarse a la pareja «discutidora» y toca en el hombro, por detrás, a* C*. Éste se vuelve rápidamente hacia* A *y hacia la pareja envuelta.)*

¿Pelásteis ya, vuestro sabio y vos, a la linda tapada? ¿De qué color tiene la verde verdad sus pelitos secretos? ¿A qué huelen los recónditos rincones de la verde verdad? Los juguillos íntimos de la verde verdad, ¿a qué saben?

C/CANDAULO.– ¿A qué vienen tantas y tan impertinentes interrogaciones?

(Se toca los hombros. Habla furioso.)

¿Y dónde me han escondido el manto con el que se me consagró emperador?

A/COMENTADOR.– El antiguo manto de poner coronas consagradotas se ha convertido en manto de cuernos-poner. Un simple cambio en la manera de remontar símbolos emblemáticos por encima del alto occipucio.

C/CANDAULO.– ¡Cuerpo de cien mil cerdos!... ¿Y Gyges? ¿Y mi buen porquero?

A/COMENTADOR.– Haciendo porquerías... Es lo suyo. Y aprovechándose de su invisibilidad. Unas veces se consigue ésta por medio de un anillo de bronce hallado en un caballo de bronce. Otras, sencillamente, con el gran manto de engañar el emperador de los engaños...

C/CANDAULO.– ¿Qué quieres decir, mago de mierda?

A/COMENTADOR.– Preguntad al gran clásico ático.

(Señala a E.*)*

El gran sabio podrá indicarte la signatura de las *Obras completas* de Platón. Deben de figurar entre los libros que mantiene en cautividad en la Gran Biblioteca.

C/Candaulo.– ¡Aclárame dónde se encuentra la Reina o te hago emascular aquí mismo!

A/Comentador.– ¡El capar a los ángeles magos presenta ciertas dificultades!... Entre otras cosas, porque nunca se sabe el sexo que debe arrancárseles... Como pasaría, por cierto, con la mayor parte de la gente de este cuentero libro... En cuanto a la Señora Reinita, verdad es que no se deja ver, pero, por los ruiditos que emite, desde luego que se podría dar con ella. ¿No oye Su Majestad los gemidos y los jadeos de la regia cogidita? ¿O, acaso, el oído, el menos tramposo de vuestros sentidos, también como vuestra real consorte, os engaña?

(Mímica de aguzar el oído.)

Aunque, al parecer, la interfectiva ya calló...

(Cesan las ondulaciones de la capa.)

Todo apunta a que alcanzó la clásica cúspide orgásmica. El entendido en tocinas sonrosadas es de suponer que nos la dejó, bajo la capa roja, como para no soltar ni un simple «¡ay-santo-cielo!-¿qué-me-pasa?».

(Sale B *despeinada del todo, de debajo de la capa roja. Se dirige a* D*, que tiene la piel que le cubría en la mano. Señala perentoriamente a* C.*)*

B/Reina Nisia.– ¡Mátalo!

A/Comentador.– ¡Ruda manera ésta de romper a hablar nuestro único personaje femenino, al que tan tierno, como mujercita que es, se supone!

E/Científico.– *(Cada vez más fuete.)* ¡Mátalo!

D/Gyges.– Pero ¿por qué? El rey, a pesar de ser yo tan humilde, me invitó a la fiesta...

B/Reina Nisia.– ¡La fiesta de la falsía, sólo llena de poetas y profetas!... ¡La fiesta de los embaucadores y de los actores! ¡Mátalo!

D/Gyges.– ¿Y luego?...

B/Reina Nisia.– Luego serás rey de verdad oliendo a cerdo de verdad, y no a literaturas... ¡Mátalo!

A/Comentador.– *(Como aburrido.)* Anda, muchacho, asesínalo ya. En cuanto ellas se empeñan no hay escapatoria que valga. Ya lo dijo Herodoto...

(Coge el espadín de C *y se lo da a* D.*)*

Húndeselo entre las escápulas..., como, asimismo, dijo otro clásico de más andar por casa.

*(*D *«hunde» el espadín entre las «escápulas» de* C *«sin ninguna convicción».)*

D/Gyges.– Si todos se empeñan...

A/Comentador.– Podías haber puesto un poco más de ímpetu enfático en la escena que cimera se supone. Como de encargo trabajabas...

*(*C *cae. A le cubre con la capa roja y se persigna. Habla con irónica ceremonia.)*

¡Que el manto de consagrar, luego manto de folgar, sea ahora manto de agonizar!... Nada permanece, todo fluye, otro clásico filósofo, esta vez de la Fócida, *dixit.*

B/Reina Nisia.– *(A* D.*)* Pero espero que en tu nueva situación te encuentres más tieso de ánimos y de lanza que en el lance de la danza...

A/Comentador.– ¿Qué te creías, galana? No se empinan los ánimos así como así cuando todo lo que se tiene enfrente es una raja de mentirijillas y una matriz de una actriz haciendo de una casi emperatriz. Y cuando todo el tieso trasto con que puedes atizar, cuando tocan ataque, es un pijotero pijo que no puja... ¡Un falo de teatro, en resumidas cuentas!...

*(*C *sale de debajo de la capa y se levanta.* A *lo señala, «sorprendido».)*

Pero ¿esto qué es? ¿La rencorosa fantasma de la degollada majestad?

C/CANDAULO.– No. Solamente un muerto, de teatro también.

(Se coloca entre B *y* D *y coge a ambos cordialmente por los brazos. Pasean. Charlan con tono amistoso.)*

De modo y manera que, reunidos siempre en triángulo, pero esta vez cordial, he de deciros que, para lo del ayuntamiento carnal de marras y para ponerme verdaderos cuernos verdes, tendréis que esperar a que se baje el gran telón. Además, aunque os fuera posible el encajaros el uno en la otra delante de tantos observadores *(«Abre» paréntesis en el aire remedando los gestos anteriores de A.)* (en su mayoría no autorizaditos, por la edad, a tironear), *(«Cierra el paréntesis».)* no creo que os lo permitieran: el reglamento de los teatros con cultura no consiente las cochinadas públicas. Y cedemos ya la última palabra a nuestro ilustre comentador para que acabe de una vez con lo de la reina presentada y representada como la echaron a este engañoso mundo.

A/COMENTADOR.– Esta vez moraleja no habrá, a no ser que se considere como tal lo que acaba de decirnos el gran Candaulo sobre la maula del teatro. *(*A *se va quitando el frac y se arranca los mostachos.)*

Y sanseacabó este retablo repleto de música para sordos, colorines para ciegos y carnales curvas para castos y castrados. Por cierto, que cualquiera de las maravillas del tal retablo podrían servir de título a la pieza y, aun, al rompecabezas formado por todas las piezas...

(Se adelanta B, *que ha cubierto sus desnudez con la capa roja.)*

Pero antes de abandonar el tablado, los pataleantes, sonoros y furiosos idiotas de marras, debemos, muy respetuosamente, saludar al respetable...

*(*B *entrega la capa roja al resto de los actores, menos a* A. *Se alinean detrás de la capa.* B *se acerca a* A *y lo señala cada vez que nombra un «artífice».)*

B.– También ustedes, los principales artífices, deben salir a saludar... El Maestro del libreto genial... El que hizo maravillas feéricas con decorado y vestuario... El que puso la guinda de su diestra dirección... Nosotros, sin tales artistísimos creadores, sólo seríamos tristes trastos intrascendentes, montoncitos de carnes inútiles, colecciones de estampas...

(Aunque A *se «resiste», acaba por «ceder».Todos ellos hacen subir y bajar la capa roja como si se tratase de un telón.* F *saca un ramo de flores del tercer armario y se lo entrega a* B. *Inmediatamente saca la capa parda del armario primero y se la entrega a* D, *que se la pone. Menos este último, todos los demás se desvisten* –B *ya está desnuda– y guardan en el armario 3.º las ropas que tenían, y se sientan en las sillas iniciales.* E, *durante la conversación que sigue entre* Flautista *y* D, *saca del armario cuarto el atuendo –o el tocado, un fez, por ejemplo– de un narrador oriental de cuentos y se lo pone.*

F *se vuelve a su sitio, recoge la flauta y saca del cuarto armario alguna prenda que pueda identificarlo como «flautista de Hamelin». Se la pone. Se adelanta hacia* D.*)*

Flautista.– ¡Yo!...

D/Alcalde.– ¿Tú, qué?...

Flautista.– Yo libero de ratonas todo esto en menos de los que cuesta el decirlo, y lo dejo más limpio que la verde verdad...

D/Alcalde.– ¿Conoces el arte de desratizar?

Flautista.– De cabo a rabo.

D/Alcalde.– ¿Qué polvos matarratas usas? ¿Arsénico? ¿Estricnina? ¿Estramonio? ¿Leche de matar?

Flautista.– Yo no cargo con ningún petate de ponzoñosos potingues.

D/ALCALDE.– Utilizarás, entonces, una legión de micifuces. Pero lo malo será si, para limpiar esto de ratas, nos lo llenas de gatos miadores...

FLAUTISTA.– Ni mininos ni venenos... Solamente mi entrañable instrumental...

(Muestra la flauta.)

D/ALCALDE.– ¿Tanto poder tiene ese pito?

FLAUTISTA.– Paga y lo sabrás.

D/ALCALDE.– Convengamos en que ese pínfano mágico cumple su cometido y pasas la factura. ¿De cuánto sería?

FLAUTISTA.– De novecientos noventa y nueve millones novecientos noventa y nueve mil novecientos noventa y nueve monedas de curso legal en este país.

D/ALCALDE.– Lo de arremeter contra las ratas lo sabrás de cabo a rabo, pero lo de cobrar también te lo conoces de pe a pa. La cifra del palito cabezudo debe de tener un significado sagrado en tu lugar de origen, pero en éste, la cifra patrona es el mismo palito..., ¡pero descabezado! En vez de nueves, unos... Y una vez uno, hacen uno. Eso se te abonaría.

FLAUTISTA.– Acepto la inexistente aureola sobre la coronilla de vuestra santa cifra... Solamente le pongo una rayita delante de la tripa y la convierto en sustraendo. Y nueve veces nueve menos una hacen novecien...

D/ALCALDE.– *(Le corta.)* ¡Sé diferenciar!... Pero existe una cierta distancia entre la oferta y la demanda. Nuestra municipalidad, siempre generosa, está dispuesta a añadir a lo ofrecido un estuche forrado de terciopelo carmesí para vuestro instrumental.

FLAUTISTA.– Se encuentra muy a gusto a la intemperie y sin funda. Pero yo también estoy dispuesto, sin que regateemos como moros, a rebajar mis exigencias. Pongamos...

(En este momento, E, *ya vestido como un narrador oriental de cuentos, avanza y se sienta en el centro de la escena. Lo señala* D.*)*

D/ALCALDE.– ¿Y eso, qué es?

FLAUTISTA.– Supongo que uno de esos iderrotables roedores.

D/ALCALDE.– ¿Y qué pinta aquí?

FLAUTISTA.– Al parecer le toca ahora hacer de rata cuentista, al estilo oriental. Cuando oyó hablar de moros se nos zampó, sin regateos, en el centro de la plaza.

D/ALCALDE.– ¡Empieza ya a funcionar con tu flauta de fuego y haz que se largue cuanto antes!

FLAUTISTA.– Primero habrá que ponerse de acuerdo en el precio. Además, tengo que tocar otros aires. En cualquier plaza de Bagdad, de Damasco o de Basora, junto al narrador de cuentos, suele haber un encantador de serpientes tocando una flauta encantada... En todo caso, la triquiñuela a emplear, al menos en gran parte del cuento que nos van a enjaretar, proviene de esos Orientes y aun de otros lugares donde el sol es, todavía, más madrugador... En tal artimaña un tío narra por los codos, otro mueve los títeres, o hace simplemente de fantoche más o menos mudo, y alguien rasca el *shamisen...* Y temo que me veré obligado a ser yo el tocador del exótico chisme, de la misma manera que, a falta de otro actor más caracterizado, tengo que hacer en este momento de presentador y explicador de tales solnaciénticas técnicas escénicas... ¡Todo sea por la economía del presupuesto para el montaje!

*(*F, *durante su parlamento, se ha sentado en el suelo junto a* E *y toca con la flauta un aire oriental o bien mima el hacerlo, en ese caso, suenan las notas grabadas de shamisen.*

D *se encoge de hombros, se quita la capa parda y la guarda en el primer armario. Se pone la ropa inicial y se sienta también en su silla inicial.)*

E/NARRADOR.– Cuéntase, pero Alá es más prudente, más poderoso y más benéfico, cuéntase que érase una vez una noble y antigua casa habitada por un riquísimo señor, noble entre los nobles, pero del que no se sabía con certeza la edad aunque no se le veía un solo pelo cano ni en cabeza ni en barba. Esta última era tan negra tan negra que desprendía reflejos azulados por lo que al señor no se le llamaba en la región conde de *be,* ni se le daba ninguno de los restantes y abundantes títulos que poseía. Todo el mundo le apelaba Barbazul...

El conde de *be* solamente tenía a su servicio, en la noble y vieja mansión, un viejo criado *(Se levanta* C *y se dirige hacia el cuarto armario, de donde saca un uniforme de mayordomo. Se lo pone mientras* E *continúa su narración.)* que, él sí, aparentaba los muchos años que llevaba encima de sus encorvadas espaldas.

El que fuera tan menguado el aparato de la guardia y servicio del marqués de *be* no era debido a falta de posibilidades monetarias, puesto que, como ya se ha dicho, el vizconde de *be* era riquísimo. Tampoco, desde luego, por tacañería. Otras muy distintas tenían que ser las causas de la citada poquedad de servidores domésticos del señor de *be*...

Y sucedió que, un buen día, que es justamente aquel en el que nuestra historia da comienzo, nuestro protagonista se propuso aumentar de dos a tres los habitantes de su castillo señorial. Es decir, que decidió matrimoniar de nuevo, puesto que el duque de *be* permanecía viudo y ya lo era, según se cuenta, la vez anterior que se casara y aun varias veces más, aunque nadie se atrevía a precisar cuántas eran tales veces y cuántas, por tanto, las anteriores esposas que llegara a enterrar. Desde luego no existía ninguna persona que conociera el emplazamiento de las respectivas sepulturas y, en consecuencia, que pudiera su número contar.

Y, en razón del próximo acontecimiento, el viejo criado preparaba la ropa de boda de su amo y señor, un tanto usada ya.

> *(*C *cepilla un chaqué muy usado que ha sacado el cuarto armario.)*

Y como su señor y amo no habría de regresar a su morada hasta no terminar su jornada habitual de hacer el bien y la nueva esposa no había tomado todavía posesión de sus labores castellanas, el viejo criado, para poder hablar con alguien o con algo, le decía a la prenda nupcial lo que, a continuación, se puede oír:

> *(*C *se «dirige» a la prenda.)*

Cuando te compré por encargo del señor, no había ropón más elegante en ninguna tienda de la nuestra ciudad. Prenda de altas bodas eras, en

verdad... Y, desde luego, no tenían esta roja mancha de leche en el faldón de la que, no sé por qué extrañas razones, jamás pude librarte.

*(*C *cepilla vigorosamente el faldón de la prenda. Mientras tanto* B *saca del 4.º armario un largo vestido negro de principios de siglo, que se pone. También saca un vestido de novia. Se sugiere el modelo «Une Mariée», de Arnand Vallée, «Journal des dames et des modes», París, 1913.)*

Y el viejo criado proseguía, de tal o parecida guisa, su charla con la levita hasta que oyó el aldabón que golpeaba la puerta principal del castillo, *(*B, *con el vestido de novia al brazo, finge golpear un «aldabón».)* y hacia allá se dirigió, aunque no era corta la distancia que separaba el cuarto de cepillar del castillo y la entrada de honor de la morada de los *be.*

*(*C *da vueltas por la escena.* B *vuelve a llamar con el «aldabón».)*

Y el viejo criado, mientras subía y bajaba escaleras y escalones, franqueaba puertas y portones y atravesaba salas y salones iba gruñendo de esta parecida forma:

*(*C *mima las frases gruñidoras.)*

¡Ya va, ya va!... ¿Tanta prisa tienes para formar parte de la procesión de esposas del señor?... Si tuvieras una idea de lo que te espera, seguro que no andarías tan urgida...

(Llega delante de B. *Finge abrir una pesada puerta, primero bajando el pasador superior, luego subiendo el inferior, luego descorriendo los cerrojos, etc.)*

Y el viejo criado abrió la puerta y preguntó a la que se encontraba en el umbral: ¿Sois la nueva señora de la casa? Y, más para sí, pues no tenía

deseos de buscar la animadversión de la que, aunque fuera en segundo grado y no por mucho tiempo, tendría un cierto mandar en el castillo: el señor abarató, sin duda, sus apetencias. Más que una señora parece, esta vez, una vulgar criada... Y la que se encontraba en el umbral se señaló a sí misma y movió la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y luego señaló al vestido de novia que al brazo llevaba e hizo el gesto de coser y coser.

*(*B *hace todo lo indicado por* E.*)*

Y el viejo criado preguntó a la que estaba en el umbral: ¿Acaso eres muda? Y la que estaba en el umbral movió la cabeza de arriba abajo y de abajo a arriba. Y, el viejo criado: En todo caso, si sólo eres la encargada de traer desde el obrador el traje nupcial, tendrían que haber utilizado la puerta de servicio. Y la que parecía mudita se encogió de hombros *(*B *lo hace.)* y se alejó de la entrada de honor al castillo.

(Lo hace B. *Hace avanzar* C *una silla de la fila inicial y coloca en el respaldo el traje de novia, y el chaqué en el asiento.* B *se sienta en una esquina de la escena. También lo hacen* E *y* F.

C *efectúa la mímica de cubrir un lecho con sus correspondientes ropas de cama en el centro de la escena. Esta operación ha de dar tiempo para que avancen* D *y* A *y se pongan: aquél, el chaqué, y ésta, el vestido de novia.)*

C/Viejo criado.– ¡Tanto estirar estas holandas para que ese cerdo de las cerdas azules en la barba y su nueva compinche hagan un revoltijo con ellas!... Incluso algunas de esas barbazulas, de tanto mover las zancas traseras, me dejan las sábanas con más agujeros que un triste colador. Me acuerdo de una que no únicamente destrozó las de arriba y las de abajo, sino que hizo trizas hasta el edredón. Y de aquella otra, como bien vieron estos ojos míos que la tierra ha de pudrir, que llegó a enterrar las pezuñas no solamente en la lana del colchón superior, sino que caló en todos y cada uno de los otros seis, pues siete eran sobre los que brinca-

ba, como una condenada pulga, cada vez que el señor le ponía las manos, o lo que procediera, unas veces aquí y otras allá. ¡Bien que hubieran podido, todas ellas, cortase las uñas antes de contraer sagrado matrimonio en la Santa Iglesia Catedral, donde ahora se estarán, imagino!...

*(*A *y* D *ya se habrán vestido de novios y, a partir de ahora, siguen mímicamente lo descrito por* C *después de cogerse del brazo y avanzar hacia el «altar». Música apropiada.)*

El desposado da el brazo a la desposada y ambos avanzan bajo las notas de la marcha nupcial que sube en espirales desde el órgano hasta las altas bóvedas con ángeles pintados, y algunos, incluso, de verdad, revoloteantes e invisibles allí arriba. Niños de terciopelo rosa y niñas de terciopelo azul sostienen la cola del vestido de la todavía *mademoiselle,* pero que pronto ascenderá a la categoría de *madame.* Junto al adornado altar mayor espera a la real pareja el Archimandrita de Santa Gúdula. A la derecha, la nobleza. A la izquierda, las academias y el cuerpo diplomático. Y el arzobispo: ¿Queréis a la aquí presente hasta...? Y el señor, aburrido de tanto repetirse y con ganas de terminar, sin dejar terminar al protocardenal: Bueno, sí... Y el vicario de Dios en la capital a la de esta vez, que bien sabe el tal Dios que no será la última. ¿Y tú? Y ella, ansiosa de empezar lo otro y sin dejar tampoco terminar al archidiácono: ¡Quiero, sí! A la derecha las academias mueven burlonas las diplomáticas cabezas, y a la izquierda la nobleza pone la nariz horizontal. Luego las firmas con plumas de aves cebadas para el caso, las lagrimitas de mamá, las vulgaridades del suegro vulgar y, ya fuera del Templo, el pueblo aclamador, los granitos de arroz, las sonoras latas atadas a las traseras de la carroza de oro tirada por veinte mulas azules y veinte mulos rosas. Y, luego..., ¡a casa, raudos como centellas, a deshacer, en menos de lo que se persigna un cristiano, lo que con tanta perseverancia este pobre siervo preparó!...

(Señala el supuesto lecho. Luego se dirige al armario y saca de él una capa negra que finge extender sobre tal «lecho», es decir, sobre el suelo.)

Y con tanto arte cubrió, como un emblema cimero, con la gran colcha de brocado bordado con corazones y coronas. La Gran Alcahueta que, quizás, en alguna parte no demasiado visible, también llevaba marcadas una infinidad de crucecitas: una por cada esposa que tapó...

(Llegan A *y* D *y se acuestan bajo la capa.* C *se separa un tanto de la pareja.)*

Yo abandoné la alcoba, lo cual, ¿quién lo duda?, ellos estaban, todos ansiosos, esperando para, sin más, zambullirse en el lecho de las llamadas nupcias en lúbrico paralelaje... Abandoné la alcoba, sí, mas solo en parte. El viejo servidor de los *be,* con el helado infierno de sus muchos inviernos a cuestas, no se podía perder aquel otro infierno de fuegos encendidos y de pasiones desatadas... Mi ojo se acercó, como cada vez, al otro ojo, al otro orificio de introducir una llave tan fría como se me iba quedando, de boda en boda, mi otra llave, la que jamás lograría abrir otras piernas de mujer, no ya visibles de lejos, sino penetrables de cerca...

(Mímica de mirar, arrodillado delante de la supuesta puerta, por el supuesto ojo de la cerradura. A *y* D *permanecen inmóviles debajo de la capa negra. Pasa cierto tiempo.)*

Luego, sí, volví a oír el sollozo de siempre, y de debajo de la gran colcha de brocado bordado emergió la señora de la alcoba y de la casa toda. Todavía con el traje de novia sin muestra alguna que certificara y viniera a dar fe de que la operación iniciática se hubiese cumplido.

*(*A *sale de debajo de la capa, fingiendo llorar. Se levanta.)*

Ni rastros de sangre en el regazo o en alguna otra parte. Todo el vestido y su dueña misma permanecían en su primitiva albura y en su prístina doncellez. Y la señora habló y este viejo criado, a través de la puerta, escuchó lo que dijo, y esto fue lo que dijo: Fueron las otras. Y también surgió el señor de debajo de la gran colcha de brocado bordado, todavía

investido con el viejo indumento de la mácula vieja, que nada podía borrar. Y habló el señor, y esto fue lo que este viejo criado escuchó a través de la puerta.

(Sale D *de debajo de la capa, sin levantarse. Se sienta en el «lecho», es decir, en el suelo, con la capa hasta la cintura.)*

¿Qué otras? Y la señora: Las que amasteis y esposasteis de antiguo. Y la señora señaló el lecho y añadió: su recuerdo no os dejaron actuar en el lecho. Y la señora, con una chispita fugaz que iluminó un instante su apagada pupila: ¿Qué queréis decir? Y el señor nada dijo. Y la señora: ¿Me llegaréis a amar? Y el señor, como mudo. Y la señora: ¿Conseguiréis consumar nuestro sagrado enlace de la misma manera que, según dicen, se suele consumar? Y el señor, esta vez, sí que habló y este viejo criado le escuchó a través de la puerta, y esto fue lo que dijo: Serás mía la noche de tornabodas y no en otra. Y lo serás de manera total. Y dijo, también: Ahora he de irme. Y la señora: ¿Adónde a estas horas, mi amor? Volveos al lecho. Intentadlo de nuevo. Seguro que esta vez sí que lo lograréis. Toda vuestra seré. Y el señor señaló a la ventana y algo dijo de que ya se filtraba por las rendijas de la gran celosía aquello que se llama la aurora. Y la señora dijo algo sobre el ruiseñor y la alondra que no entendí bien, sin duda porque lo dijo en un extraño idioma. Y el señor: Ahora serás mi esposa de día. Y añadió: ¿Conoces los deberes de una esposa de día? Y la señora: Me los explicaron vagamente, pero vos podréis detallármelos de modo y manera que pueda seguirlos con el debido recato de esposa de todas las horas. Y, el señor: Una esposa al esposo debe obedecer. Y la señora: Obedecer.

(Va señalando, a medida que dice «señora» y «señor» a A *y a* D. *Éstos siguen, como siempre, actuando mímicamente.)*

Y el señor: La esposa obedecerá cuando se le mande, incluso, desobedecer. Y la señora: Desobedecer. Y el señor: Y se conservará limpia y honrada para el señor. Y la señora: Toda para su señor. Y el señor: Y

conservará igualmente honrada y limpia la casa de su señor. Y el señor, como siempre al llegar a este punto somital calló un largo rato y la señora esperó a que el señor volviera a hablar, y cuando el señor lo hizo, esto fue lo que dijo: Pero en este caso, la casa tendrá una excepción. Y la señora, sin que la curiosidad le permitiera repetir la última palabra del señor: ¿De qué excepción habláis? Y el señor: Todo lo tendrás como se debe tener, pero cierta habitación la dejarás sin tocar. Que esté limpia o sucia igual ha de darte. Allí no entrarás. ¿De qué habitación habláis?, preguntó la señora, y el señor respondió: En el cuartito del desván de tornabodas no entrarás. Y el viejo criado, con estos mismos oídos que la tierra ha de pudrir lo escuchó de la misma manera que mil veces y de mil esposas pasadas lo escuchara y mil veces de mil esposas futuras lo tiene todavía que escuchar. Y el señor se dispuso a terminar esta parte de la presente historia, pero, antes de hacerlo, aún añadió: Y cuando se te mande tomar la leche de dormir lo harás sin nada objetar y luego dormirás y dormirás el tiempo que tu esposo haya dispuesto. Y lo que la esposa hubiera podido argüir ya no lo oí y ni siquiera pude ver si abatía aquiescente la cabeza, puesto que el señor hacia la puerta ya se dirigía y, por ende, hacia el agujero de mi observación. De modo que me erguí, *(Lo hace* C.*)* abrí la puerta y me incliné no ante el ojo de la cerradura, sino ante el paso del señor. Y me dijo el señor: Cuando llegue la noche, la leche de *madame* me tendrás preparada. Yo me incliné aún más hacia el suelo y osé decir: Tal vez esta noche la señora no... Pero el señor, seco y duro, me cortó: La mujer que quebrar pudiera mis noches de tornabodas no nació todavía ni creo que nazca jamás. Luego señaló la alcoba y, por ende, a la esposa que acababa de dejar, y luego señaló a la estancia del desván *(Señala la cortina situada entre los armarios segundo y tercero.)* y, por ende, a la que la señora habría de ascender, y dijo una sola palabra: ¡Subirá! Luego, sombrío y azulado, exclamó: Dame ahora mi capa de salir.

> *(Coge la capa –la «gran colcha»– del suelo y se la entrega a* D.*)*

Entregué la capa al señor. Gracias, Tobe, dijo el señor llamándome como yo no me llamaba, sino como me llamaban anteriores esposas del señor

a las que el señor llamaba siempre «Emily», aunque así no se llamaran. Luego el señor púsose la capa y partió con el fin de hacer el bien de su jornada aquélla.

*(*D *se pone la capa.* C *se sienta en una esquina de la escena, diferente a aquella en la que se encuentra* B. *También, aunque en sitio distinto, lo hace* D.

A *saca de tal armario cuarto una escoba y, siempre con su traje de novia, se pone a barrer la escena. Lo hace durante un tiempo y luego se pone de rodillas y finge rezar. Después se persigna lentamente y se pone de pie. Empieza a hablar con voz de vieja, inclinándose ella misma como por «el peso de los años».)*

A/Esposa.– Han transcurrido ya santísimas noches de tantísimos años, que lo que sucedió en aquel día siguiente al de mi boda sólo me llega como difuminado entre una polvorienta bruma. Lo que sí recuerdo bien es que, después de adecentar la casa del señor y de rezar mis oraciones matinales, inicié mi decidido propósito de levantar el telón encubridor de la escena más oculta, el visitar aquel lugar prohibido, el sitio en el que, estaba convencida, se cumplirían mis esperanzas de amor.

(Mímica, ya «como joven», de subir una larga escalera.)

En cada escalón que ascendía, camino del recinto excluido, creía oír como voces femeninas que no sé si me suplicaban o que, injuriosas, me amenazaban para que no continuara mi ascensión.

(Voces, insultos, que los pueden proferir, en sordina, los músicos. También pueden ser frases propiamente musicales.)

Pero algo muy dentro de mí me señalaba que, de volver una sola vez la cabeza, para tratar de ver a las que tales voces proferían, yo misma me convertiría en suplicante o amenazante voz entre las otras voces. Así

que subí lenta pero inflexiblemente, hasta llegar delante de aquella puerta del desván.

(Cesa la mímica de subir. Llega delante de la cortina del «subespacio» entre los armarios. La descorre. Detrás –con el mismo estilo que tales armarios– se encuentra una cama, un palanguero, un jarro de porcelana, una butaquita, un pequeño tocador con algunos de los objetos que luego mencionará A *y un espejo turbio colgado sobre el tocador. Encima de la butaquita se encuentra un vestido de novia idéntico al que lleva* A, *pero mucho más amarillento. Sobre la cama se halla un bulto disforme.*

A *finge abrir una puerta inexistente para acceder al «cuartito del desván».)*

Aquella puerta ni siquiera estaba cerrada con llave ni con ningún otro mecanismo que impidiese su apertura, como si la prohibición y el mismo temor al misterio fueran suficientes para candarla. Un leve impulso de mi mano bastó para que girase sobre sus goznes con el mismo gemido que el que se supone a la cancela de un sepulcro al deglutir un nuevo inquilino.

(Gemido.)

Sí, giró la puerta gemidora y el leve movimiento fue suficiente para que se removiera el acre polvo que todo lo revestía y enturbiaba allí dentro, como ahora, incluso, enturbia mi recordar.

(Pausa. Efecto luminoso.)

Cuando mis ojos se acostumbraron a la revuelta neblina que el polvo levantara y a la escasa luz, sólo proveniente del hueco de la puerta, pude contemplar algunos detalles que, aquí y allá, pretendían disimular la naturaleza de aquel fúnebre ámbito.

(A recorre la estancia enfrentándose a los objetos que va describiendo. Un foco de luz tenue puede contribuir, deteniéndose en los objetos de la «remembranza».)

Había un espejo, como con humo por dentro, en la pared. Bajo él, un pequeño tocador sobre el que se encontraban diversos objetos de plata también como ahumada: un cofrecillo de ungüentos para embellecerse, ya duros y secos, una bandejita y un frasco de tallado cristal de cuyo interior, al levantar el tapón de plata renegrida, sólo se escapó la desvaída sospecha de un perfume que ya no guardaba... También se hallaba, enmarcado en la misma plata oscura, una fotografía del señor del desván y de la casa toda, con una desleída dedicatoria en una esquina. Me acerqué a leerla y apenas si la pude descifrar. «Para mi Emily», o algo así, decía. Y los que todo lo mudaran ni siquiera habían dejado el esqueleto de una rosa en el vaso que un día contuviera una rosa. Solamente habían dejado, sobre el tocador también, una rosa invisible en un vaso vacío.

(Se dirige hacia otro lado del «cuartito».)

Había un palanganero y un jarro de porcelana, con rosas pintadas, ellas sí color rosa, ya que un día, sin duda, antes de ser desteñidas por los que todo lo mudaran, fueron rosas escarlatas...

(Pasa junto a la butaquita.)

Había una butaquita, no sé si gris de siempre o gris de entonces, y, a sus pies, unas prendas femeninas de muy cerca de la piel, todas de sedas antiguamente blancas, pero que los que todo lo mudaran habían convertido en arrugados barquillitos.

(Recoge un par de medias amarillentas que se encuentran al pie de la butaquita y las vuelve a dejar caer.)

También hubo de ser una albura semejante al candor de la novia que lo llevara el traje de novia que sobre el gris asiento llegué a percibir. Enton-

ces era ya de un color hoja seca, y como una hoja seca se me desmenuzó entre los dedos uno de sus encajes cuando quise doblarlo sobre el propio encaje que sobre mí llevaba.

(Realiza lo dicho.)

Con todo, vi que aquel traje conservaba en el regazo unas manchas que hubieron de ser de roja sangre original, pero que, ahora, eran de color degradado y ocre, el favorito, sin duda, de los que todo lo mudaran.

(Se arrodilla junto a la cama.)

Entonces me atreví a mirar y vi, sobre el lecho, a la otra... O, más bien, no sobre el lecho, sino mezclada indeleblemente con el lecho y como formando, por siempre y para siempre, una especie de magma empastado y único con los innumerables colchones, con las plumas agusanadas de las almohadas, con la colcha de brocado y con las mismas sábanas, en cuyo deshilachado embozo todavía se distinguían una «B» y una «E» bordadas y enlazadas... Sí, allí estaba ella misma, la otra... En el caso de que lo que he llamado «ella misma» pudiera consistir en aquellos huesecillos con fragmentos de carne de color entre el malva y el tierra... Y aquel como tirante pergamino que, en algunos sitios, los recubría, como si la piel se resistiera a abdicar de su oficio de otro telón encubridor... Pero bastó un empuje de mi mano, leve como una caricia hecha sobre el rostro de una hermana, bastó una ligerísima presión para que aquella cascarilla, frágil como la de un caracol antiguo, cediera. Y todo: la cubierta amarillosa de la piel, y los huesos, y la propia carne a medio desaparecer, se convirtió en una cenicilla rosácea...

(Se levanta.)

En aquel camarín de sortilegios vi a la otra. O, si se quiere expresarlo mejor, no únicamente a la otra, a la que me antecedía, sino que vi a la superposición de todas las otras, el palimpsesto de esposas del señor, en la que cada una había esperado a la siguiente para entregarle el testigo de su desolación. Y vi, asimismo, a las esposas futuras del señor, tanto a

la que llegaría inmediatamente detrás de mí como a la sucesión de las demás, hasta alcanzar los bordes y los límites de un tiempo sin límites ni bordes. Todas sedimentadas en aquel desván como se sedimentaban sobre la butaquita los innúmeros vestidos de novia, y como se sedimentaban, por doquier, las capas de los que todo lo mudaran: las capas del polvo y de la muerte.

(Da la vuelta alrededor de la cama.)

Entonces, con la angustia de punta, me propuse abandonar el desván, pero al dar la vuelta al lecho se me desgarró la última veladura que encubría el estancado secreto de aquella habitación... Contiguo al montoncito de pavesas de lo que habían sido las otras había una huella en la almohada marcada por otra cabeza, y en aquello hueco vi, y de él recogí *(Lo hace.)* entre mis dedos temblantes, un pelo duro y áspero, como de barba, y casi añil, de tan azul...

(Se sienta en la butaquita.)

Y, entonces, me senté a esperar que se cumpliera mi última esperanza de amar más allá del amar...

(Se oye a D, *que se levanta y pasea por la escena.)*

D/Barbazul.– Cuando se recuerdan las mil venturas y las tantas ternezas y juegos amables, ¡gloria a aquel que no se oculta pero que tampoco se muestra y que nos permite conocer tal dicha!, con los que mi bienamada me gratificara anoche, cuando no tuve que beber vino puesto que mi delicia en el mundo me hizo saborear su voluptuosa saliva, y cuando se piensa que un largo día nos separa de otra noche semejante, entonces se nos hacen interminables las horas de la luz, y para matar de la manera menos angustiosa esos trozos del día, decidí encaminarme al zoco y distraerme con lo que ofrecían los mercaderes. Allí vi fuentes que manaban oro líquido y pájaros que hablaban, esmeraldas del tamaño de granadas y rubíes como naranjas. Me propusieron comprar esclavas de ojos como peces y dientes como sartas de perlas... Un mercader me mostró

una alfombra voladora; otro, cierto espejo de distinguir próximas las lejanías, y un tercero, una manzana que devolvía a la vida a los que la hubieran perdido. Pero yo sólo buscaba una arqueta con ungüentos, un frasco de perfume, unas sedas y una rosa, blancas como una luna blanca.

*(*E *saca del 4.º armario un pequeño estuche, un frasco de cristal, unas medias blancas de mujer y una rosa del mismo color. Lo extiende todo sobre el suelo y se sienta, siempre a lo sastre, junto a su «mercancía». También lo hace* F, *a su lado, tocando la flauta como al principio del cuento. Se acerca* D, *y* E *le va ofreciendo los objetos que tiene ante sí.* D *los va recogiendo.)*

¿Qué puedes ofrecerme, buen mercader, para obsequiar a la luna más bella entre las lunas?

E/MERCADER.– Una arqueta con ungüentos que iluminan como ilumina la luna.

D/BARBAZUL.– Adquiriré tu arqueta.

E/MERCADER.– Un esenciero de esencias esenciales.

D/BARBAZUL.– Compraré esa redoma.

E/MERCADER.– Unas sedas como la seda de unas piernas de seda.

D/BARBAZUL.– Me quedaré con esas medias.

E/MERCADER.– Y una rosa blanca.

D/BARBAZUL.– También la buscaba.

E/MERCADER.– Nada más tengo para ofreceros.

D/BARBAZUL.– Nada más necesito.

E/MERCADER.– Que la luna más bella de las lunas corresponda a los obsequios de tan gran señor.

D/BARBAZUL.– Corresponderá, buen mercader.

*(*E *deja su «disfraz» oriental en el armario y se sienta en su silla inicial. También vuelve* F *a la suya.* D *se dirige, con todo lo «comprado», al lugar desde el cual* B *llamara anteriormente con el aldabón y hace idéntico gesto que entonces.* B *se levanta, saca del armario 4.º una cofia de doncella, se la pone y hace los*

mismos gestos que antes hiciera C *para «abrir la pesada puerta».)*

¿Qué haces tú, hija mía, en esta casa?

*(*B *se encoge de hombros.)*

Ya me lo supongo... Serás la nueva doncella de la señora.

*(*B *afirma con la cabeza.)*

Te contrataría en mi ausencia, sin saber las limitaciones que en esta casa, en cuanto al servicio, rigen...

*(*B *niega.)*

¿Está tu nueva señora en casa?

*(*B *se recoge de hombros.)*

Pero sabrás, al menos, si la señora no salió por esta puerta de la casa.

*(*B *primero afirma, luego niega, señalando la «puerta».)*

Y esta puerta es la única puerta de la casa.

*(*B *se encoge de hombros.)*

Está bien. Gozarás esta noche de un asueto especial. Hay bailes abiertos hasta el amanecer. Diviértete. Eres joven...

*(*B *afirma gozosamente. Se sienta en el mismo sitio que últimamente.* D *«recorre la casa», es decir, diversos sitios de la escena.)*

La sala de los libros antiguos está vacía...

(Otra «estancia».)

En la galería de los retratos de los antepasados no está...

(Otra.)

En la Sala de Batallas y de las armaduras no se halla.

(Otra.)

Tampoco en la alcoba inferior...

(Mímica de bajar una escalera hasta llegar donde se encuentra sentado C. *Éste se pone en pie.)*

C/Viejo criado.– En las oscuras cocinas de los sótanos tampoco se encuentra vuestra última esposa.
D/Barbazul.– ¿Cómo sabes a quién busco?
C/Viejo criado.– El señor busca a quien no ha de quebrar, tampoco esta vez, su noche de tornabodas.
D/Barbazul.– ¿Preparaste la leche de la señora?
C/Viejo criado.– Cada vez la tengo preparada.

(Saca del cuarto armario una bandejita, una jarra que contiene un líquido rojo intenso y un panzudo vaso. Llena muy lentamente el vaso mientras pronuncia, con voz ceremonial, una especie de letanía.)

La leche roja de dormir.

(Llena un poco.)

La leche roja de confortar.

(Más vertido de líquido.)

La leche roja de esperanzar.

(Más.)

La leche roja de morir.

(Termina de llenar el vaso.)

La leche roja del último amar.

*(*D *pone el vaso y las cosas «compradas» en la bandejita y comienza a subir, lentísimo, las «escaleras hacia el desván».* A *se pone de pie y echa agua contenida en el jarro sobre la palangana y moja –puede hacerlo con una esponja que estuviese en la palangana– las partes del cuerpo a medida que va deslizando hacia abajo el traje de novia que lleva puesto y que, lógicamente, también se mojará durante la operación de desnudarse.)*

D/Barbazul.– Emily, amor mío, ¿estás ahí?

A/Esposa.– Estoy, mi amor.

D/Barbazul.– *(Sube otro escalón.)* Abre entonces la puerta. Te traigo ungüentos para dejar tus mejillas como dos rosas blancas. Abre, mi amor.

A/Esposa.– *(Se lava el rostro.)* Antes he de dejar mis mejillas como un rocío, para mi amor...

D/Barbazul.– *(Otro «escalón».)* Te traigo un perfume para derramarlo sobre tus pechos. Abre, mi dulce.

A/Esposa.– *(Baja el vestido, se lava los pechos.)* Antes he de dejar mis pechos como dos carámbanos para mi amor.

D/Barbazul.– *(Otro o varios «escalones» más.)* Te traigo una rosa para ponerla sobre tu vientre desnudo. Abre, mi flor.

A/Esposa.– *(Baja el vestido. Se lava el vientre.)* Antes he de dejar el vientre como la escarcha para mi amor.

D/Barbazul.– *(«Escalones».)* Te traigo unas medias de seda para cubrir tus piernas de blancura. Abre, mi estrella.

A/Esposa.– *(Deja caer el vestido al suelo. Se lava los muslos y el resto de las piernas.)* Antes he de dejar mis piernas como la nieve para mi amor.

(Llega D *delante de la «puerta».)*

D/Barbazul.– Estoy delante de la puerta con todos mis obsequios. Abre, mi amor.

A/Esposa.– Ya dejé mi cuerpo honrado y limpio como un campo de hielo para mi amor. Abriré a mi señor.

(Deja el vestido de novia sobre la butaquita. Luego, ya por completo desnuda, efectúa la mímica de abrir la puerta. Sonido gemidor anterior. Entra D *con la bandeja, las «compras» y el vaso de «leche» roja.)*

D/Barbazul.– ¿Esperabas la llegada de alguien antes que la mía? ¿Te anunciaron, quizás, tus hermanos alguna visita?

A/Esposa.– No esperaba la llega de nadie. Solamente la de algo que, según dicen, es capaz de vencer a la eternidad misma...

D/Barbazul.– ¡Buen amante, en ese caso, será!...

(Mímica de cerrar la puerta tras él. Nuevo gemido. C *sube sigilosamente las «escaleras» y se agacha, arrodillado, como anteriormente, para escudriñar por el «ojo de la cerradura».)*

Encontraba tu voz, desde ahí afuera, como algo cansada. Ahora mismo te veo, incluso, un tanto pálida. Esta leche te reconfortará. Bebe, mi amada Emily...

A/Esposa.– *(Coge el vaso. Lo levanta como una copa ceremonial.)* Extraño color, pero fascinante, en verdad el de este líquido transubstanciador...

D/Barbazul.– Bébelo...

A/Esposa.– Lo haré si mi señor lo ordena.

D/Barbazul.– Tu amor no te lo ordena. Sólo te lo suplica.

*(*A *bebe un sorbo.)*

¿No lo terminas? ¿Acaso amarga?

A/Esposa.– Amargar, no. Sólo está fría como un cuchillo frío. Fría como la carne fría.

(Bebe otro sorbo.)

Fría como una herramienta de consumar enlaces por el otro lado del amor y del tiempo...

(Bebe otro sorbo y luego echa parte del líquido rojo sobre el vestido, y el resto sobre su bajo vientre y sobre sus piernas. A continuación se acuesta sobre la cama. Pronto queda totalmente inmóvil. Durante la escena siguiente entran B *y* C, *y coloca* D *las medias blancas al «cadáver», y la rosa sobre su vientre desnudo. Luego lo acaricia* B; *entretanto, se ha acercado al agachado* C *y le toca en el hombro. Éste se vuelve y se yergue fulminantemente.)*

C/Viejo criado.– ¿Qué pretendes, estúpida? ¿No será mirar tú también?

B/Doncella.– No. Te dejo la única localidad del espectáculo solamente para tu desgastado ojo a medio morir.

C/Viejo criado.– ¡Maldita muda fingida!... ¡Podías hablar!

B/Doncella.– Sólo lo suficiente como para preguntar si te bastó tu ración de teatro para calentarte lo que tienes casi yerto, entre el par de sarmientos, también secos, de tus patas. No te faltó ni la escena de la ropa íntima, aunque aquí se la pusieron a la novia, en vez de quitársela...

C/Viejo criado.– ¿Qué quieres decir? ¿De qué teatro hablas?

B/Doncella.– Del teatro más obsceno de todos. Aquel en que se mezclan el tiempo de amar y el tiempo de morir..., aunque ambos resulten fingidos... Del teatro en el que, para hacer verdadera cada función, nos haría falta un cadáver recién estrenadito.

(Se levanta E, *y, con un gesto, inmoviliza al resto de los actores. Luego se dirige al público.)*

E.– Porque, ciertamente, hacer el amor con un puñado de polvo pretérito resulta ciertamente imposible, y por eso hay que recurrir a la carne, que, aunque fría, siempre es carne reciente. Y por muy difícil que resulte hacer brotar sangre virginal de una virgen extinta, siempre lograría nuestro héroe de la barba viril hundir su impotencia en los voraces orificios de la muerte... Y siempre, con la operación dada en espectáculo, se podría hacer revivir a todos los que, a medio vivir, ocupan los múltiples agujeros de la cerradura, al otro lado de la puerta...

(Señala el espacio de los espectadores.)

Y en esta enseñanza sobre el teatro y la muerte podría consistir la inevitable moraleja de este cuento e, incluso, de todos los cuentos del mundo...

(Se dirige al cuarto armario para sacar una varita.)

Pero yo no me he levantado de mi silla inicial para pronunciar esta especie de fúnebre y perversa oración para una muerta, virgen mientras vivió. Lo hice para hacer del hada de la varita mágica, que a pesar de ser un personaje fundamental en todo libro de cuentos que se precie, en éste no salió. Imagínenseme, pues, con un gorro puntiagudo rematado con un penacho de gasa estelar y que esta varita lleva una rutilante estrella en la punta.

(Corre la cortina del subespacio y señala un lugar central de la escena.)

Y pongamos que aquí había un reloj al que nuestra varita hacía regresar, a reculas, hasta el punto y hora en que nuestra heroína era invitada a beber la leche roja... Aunque, ahora, leche de otro color será...

(Nuevo gesto. Se ponen los otros actores en movimiento. D *saca del armario una jarra con un líquido blan-*

co y otro largo vaso que entrega a A, *que se habrá levantado, cubriendo su desnudez con la capa negra. La escena siguiente tiene lugar fuera del subespacio de la «estancia del desván» cuya cortina ha corrido.)*

D/Barbazul.– Bébela.
A/Esposa.– ¡Bello aspecto, en verdad, el que tiene este líquido enardecedor! Con gusto beberé...

(Bebe un trago.)

D/Barbazul.– ¿No es deliciosa?
A/Esposa.– Lo es.
D/Barbazul.– Pareces tener sed.
A/Esposa.– De vivir siempre se tiene sed.

(Vuelve a beber. Acaricia el vaso. Vuelve a congelar E *la acción con un gesto «mágico» de su varita. Se dirige nuevamente al público.)*

E.– Y de este modo se convierte un final de meter miedo a los niños en el consabido colorín colorado del fueron felices y, en este caso, no comieron, sino que bebieron perdices. Y, así, no se harán nuestros amiguitos un pis sanguinolento en la camita cuando recuerden lo que vieron en el teatro de la vida. Y, ahora, nos vamos de nuevo a la coronada Villa de la Corte de Hamelin y a otro final más o menos feliz...

(Nuevo gesto para poner en movimiento a los actores. Éstos ocupan sus sillas iniciales. Se acerca a ellos F *después de abandonar la suya.)*

Flautista.– Deseo hablar con el que le toque, ahora, hacer de Alcalde.
A.– Yo casi tampoco me acuerdo de cuándo me tocó... Podría muy bien repetir papel.
D.– A mí también me encantaría. No sé qué pintamos en estas sillas situadas, desde el principio, en el borde de la historia y sin que intervengamos en sus peripecias.

B.– Pues, sintiéndolo mucho, me toca a mí. Yo nunca esgrimí la vara ni me puse esa elegante capa parda.
C.– Se dijo alcalde, no alcaldesa, si mal no escuché.
B.– ¿Crees tú que, a estas alturas, tanto de dentro como de fuera de la obra, se pueden hacer distinciones entre machos y hembras? Además, ya es hora de que existan alcaldías bisexuales.
C.– Alguna vez tenían que volver las aguas a sus naturales cauces.

(Se dirige al armario primero y saca la capa parda y se la pone.)

B.– ¡Todo para ellos! ¡En este mundo no hay como haber nacido tiorro para dirigir el cotarro!...

*(*C *se dirige a* F.*)*

C/Alcalde.– ¿Preguntabas por mí?
Flautista.– Preguntaba, en efecto.
C/Alcalde.– Dígame el señor tañedor de flauta lo que se pretende de mi autoridad.
Flautista.– Lo pensé... Cobraré, tocaré y limpiaré de ratas este caserón y toda la ciudad.
C/Alcalde.– Primero tocar y limpiar... Luego, cobrar.
Flautista.– ¿Y si limpio y luego no cobro?
C/Alcalde.– Tienes la palabra de una autoridad en pleno ejercicio de su legal mandato.
Flautista.– Si no fuera así, ¡ay de este lugar!... No sería ni siquiera la capital del engaño, sino que de otra manera mucho más terrible castigada sería...

(Pasea por la escena tocando la flauta.

Los actores –menos C, *que continúa en su sitio con la capa parda puesta– siguen al flautista, que los lleva junto al 5.º armario y les señala su parte baja. Los actores se sientan allí, en el suelo.* C *se pasea por todas partes, especialmente por los rincones de la escena, inspeccionándolo todo.* F *vuelve a su sitio inicial.)*

C/ALCALDE.– ¡Ni una rata! No cabe duda de que fue eficaz ese raticida musical. Ahora veremos la manera de pagar a ese músico de porquería.

(Saca del armario primero un taleguito y una bandeja. Se sienta en una silla y va sacando monedas de aquél y colocándolas en ésta.)

Una, dos, tres, cuatro...

*(*B *se levanta furtivamente, como quien comete un delito, saca del armario primero una capa parda, idéntica a la anterior, y se la pone. Coge otra silla y se sienta junto a* C.

Durante esta operación, C *habrá seguido sacando monedas. Se sugiere el «pastiche» del cuadro de Marinus Van Reymerswaele,* El cambista y su mujer, *Museo del Prado, Madrid.)*

... veintisiete, veintiocho, veintinueve y treinta...

(Agita el talego vacío.)

¡Y se nos quedó la talega con la tripa huera del todo!

B/MUJER DEL ALCALDE.– ¿No hay más doblas en las arcas municipales? ¿Tanto se ha gastado en los últimos tiempos?

C/ALCALDE.– Sobre todo, en armarios...

(Señala la capa que lleva B.*)*

Y en una capa nueva, que maldita la falta que hacía...

B/MUJER DEL ALCALDE.– ¡Como que iba yo a ser la uniquita que no se plantificara el manto de mangonear al vecindario! ¿No me encuentras soberbia?

(Se «pavonea» con la capa.)

C/ALCALDE.– Te encuentro superflua.

B/Mujer del alcalde.– El dinero para capas, después de todo, no sale de nuestras faltriqueras...

C/Alcalde.– ¡Pero hay que pagar a ese condenado tocador de pitos o flautas! ¡Dios sabe lo que podría hacer con nosotros a través de sus magias!...

B/Mujer del alcalde.– ¿No hay bastante con esas treinta monedas? Otros artistas, con mejores relaciones, tuvieron bastante con eso...

C/Alcalde.– No llega ni para la mitad de la mitad de la mitad..., y, así, tendría que estar diciendo mitades hasta el infinito.

B/Mujer del alcalde.– Se podría inventar un nuevo impuesto regional.

C/Alcalde.– ¿Uno más?... Ya pagan por la sal, por el sol, por salir de casa, por entrar en la feria, por mear en las tapias, por cruzar el puente sobre nuestro río Weser, por nacer, por respirar y hasta por reventar...

B/Mujer del alcalde.– Pero no pagan por tocar la flauta.

C/Alcalde.– *(Da un salto.)* ¡Es una idea!

B/Mujer del alcalde.– Hasta una las tiene.

C/Alcalde.– ¡Hazlo pasar!

(Se acerca B *a* F.*)*

B/Mujer del alcalde.– El señor alcalde ha decidido concederte la audiencia que solicitada le tienes...

(Se aproxima F *a* C. *Entretanto* B *queda próxima, curiosa de lo que sucede en la «audiencia».)*

Flautista.– Espero que se me pague sin más dilación. Yo cumplí a rajatabla mi parte en el convenio. Y hay que tener en cuenta que no sólo ejercí de arcángel flautista, expulsador del paraíso ciudadano de las histriónicas ratas. También oficié de costurero hilvanador, uno con otro, de todos los cuentos del libro.

C/Alcalde.– Antes que pagar, habrá que echar cuentas.

Flautista.– ¿Qué cuentos ni qué cuentas son ésas?

C/Alcalde.– ¡Veamos!...

(Saca un papel.)

El Gran Consejo del Concejo no pretende ser tacaño con tan meritorio artista, pero tampoco puede olvidar que...

(Interviene B.*)*

B/MUJER DEL ALCALDE.– ... que legalmente...
C/ALCALDE.– ... legalmente, desde luego, no se puede olvidar el impuesto que está establecido desde tiempo inmemorial para los tañedores de flauta...
B/MUJER DEL ALCALDE.– ... con indudables molestias acústicas para el vecindario...
C/ALCALDE.– ... con indudables molestias acústicas, desde luego, para el vecindario. En el último pleno se aceptó.
B/MUJER DEL ALCALDE.– ... por unanimidad...
C/ALCALDE.– Bueno..., con un solo voto negativo de los mil enemigos que siempre tiene todo alcalde... Pero se puede decir que, desde luego...
FLAUTISTA.– ¡Al grano, regidor presidente! ¿Pagáis o no?
C/ALCALDE.– ¡Está bien! ¡Iremos al fondo del asunto!

(Habla muy rápido.)

Novecientos noventa y nueve, etcétera, etcétera..., menos novecientas noventa y nueve veces de tocar la flauta a novecientas noventa y etcétera, etcétera, cada una, hacen...

(Mímica de hacer cuentas en el papel. B *adelanta el resultado.)*

B/MUJER DEL ALCALDE.– Cero monedas de curso totalmente legal en este país.
C/ALCALDE.– Bueno... Se podría llegar a diecisiete o diecisiete cincuenta...
FLAUTISTA.– ¡La capital, entonces, del vacío! Del mismo modo que os dejé sin comiquejos, os dejaré sin mironcitos.
C/ALCALDE.– ¿Te permites amenazar a mi suprema autoridad?

(Se dirige F *hacia su sitio y enarbola su flauta.)*

B/MUJER DEL ALCALDE.– ¡No lo dejes marchar! ¡Haz algo!

C/ALCALDE.– ¿Qué quieres que haga?

B/MUJER DEL ALCALDE.– Dime cómo nos la vamos a apañar cuando no haya teatro para niños donde distraer a los niños y donde los niños no aprendan a hacerse unos adultos corruptos de provecho.

FLAUTISTA.– *(Se vuelve. Habla profundamente irónico.)* Siempre podréis contarles el último cuento del último armario...

B/MUJER DEL ALCALDE.– ¿Qué cuento es ése?

FLAUTISTA.– ¿No sabes leer?

(Señala el rótulo del quinto armario en donde dice: «cerditos».)

B.– Los tres cerditos y la fiera feroz...

(Tira la capa parda rápidamente al suelo.)

¡Qué mujer del alcalde ni qué leches!... ¡Mucho mejor hacer de lobo!

(Aparta a A, D *y* E, *sentados a los pies del 5.º armario.)*

¡Seguro que éstos ya estaban aquí, esperando a que abrieran el teatro, para conseguir el papel del carnívoro!

(Abre el armario que se ve vacío.)

¡Pero si está vacío!

(Se acerca de nuevo F *a* B *y a* C.*)*

FLAUTISTA.– Sólo, como siempre, en apariencia... El futuro reyecito era, simplemente, un perro; la reina estaba desnuda..., pero de lejos; el monstruo barbiazulado, un juego de despojos y de espejos, sólo reflejando su impotencia... Ahora, el armario parece vacío..., pero está repleto. Sólo que para ver lo que contiene hay que abandonar la célebre y alucinatoria caverna...

(Gesto abarcando el teatro todo.)

Hay que pasar al otro lado de un espejo más. Entonces ya se podrán distinguir no sólo a los tres cerditos, sino a la infinita piara de todos. Tenemos máscaras y más máscaras debajo de las máscaras. ¡Pero debajo de la última máscara está el rostro hocicudo y verdadero de cada cual! El que nos moldeó la Maga Circe... El rostro de un cerdo, mucho más feroz que el pobre lobo...

(Abre una segunda puerta al fondo del armario. Se dirige a los actores todos, incluidos C *y* B.*)*

Ya podéis largaros por la única salida posible de este otro camarín de sortilegios, más o menos obscenos... Y, así, pasaréis de esta especie de cuentos de las mil y una noches a la noche de los mil y un cerdos. Y esto, aparte de servir de moraleja general, podría ser también, acortándole sólo un tantejo, el general título de la obra.

(Toca la flauta. Todos los actores pasan por la puerta posterior del último armario. C, *siempre con la capa puesta, va a hacerlo también.* F *le detiene y le quita la capa.)*

Afuera no te hará ninguna falta. En cambio aquí, la necesitaremos para la siguiente rueda de cuentos y de armarios, unos llenos de sombras de unas sobras, y otros, de un vacío vacío...

(Deja caer la capa al suelo. Se dirige hacia el público.)

Nos hará falta siempre y cuando que nos queden niños por este otro lado. Se me olvidaba que, por allá, también puede escaparse del teatral tinglado...

(Señala el patio de butacas. Baja al mismo luego.)

Y es llegada la hora, respetables angelitos, de que también vosotros, como ya lo hicieran las escamadas y adelantadas ratas, abandonéis el cascarón del caserón a la deriva, la nave del teatro que se hunde rajada por la célebre cúspide del témpano..., pero que atravesó la helada noche cargada de falsía, eso sí, pero también rellena de esplendor...

(Se dirige a diversos espectadores. Toca la flauta.)

¡Afuera, afuera!... El pantano del afuera os espera. Tal vez, en el fondo de las aguas, podréis ver la pelada calavera del último actor...

(Flauta.)

¡Afuera, hijitos míos! ¡Vamos!...

(Flauta.)

¡Afuera, hermanitos!...

(Final.)

EL FUEGO DE LOS DIOSES

Acerca de los paradigmas de la vanguardia en el teatro español contemporáneo

Manuel Pérez
Universidad de Alcalá

La pieza de Luis Riaza a la que estas líneas sirven de breve introducción ofrece enseguida al lector (y, por descontado, al escenificador consciente, bien posea éste la virtualidad del espacio de la mente, bien sea dueño de la materialidad propiciada por un proyecto real de puesta en escena) una doble y paradójica faceta, en la que reside –pensamos– el enorme interés que *El fuego de los dioses* reviste en el conjunto de la obra del autor y, por su carácter paradigmático, en la creación de raíz vanguardista generada en el teatro español desde el último cuarto del siglo xx.

Así, por un lado, nos hallamos, en efecto, ante una obra perfectamente incardinada, tanto temática cuanto –lo que parece más relevante para la historia del teatro– estéticamente, en la fecunda y singular trayectoria creadora de Riaza, en cuyo interior adquiere *El fuego de los dioses* un evidente carácter representativo. Es posible afirmar, desde esta perspectiva, que los conflictos de esta pieza reproducen las tensiones y núcleos conceptuales que alientan de manera general en todo el teatro del autor y que conforman, por tanto, los principales aspectos de la visión del mundo que éste proyecta sobre su teatro. De igual manera, son también característicos de la creación teatral de este dramaturgo los principales procedimientos formales que articulan la composición de *El fuego de los dioses,* y ello hasta el punto de que esta obra no sólo constituye una muestra elocuente de la singularidad estética del teatro de Luis Riaza, sino también un adecuado instrumento para reconstruir, desde la perspectiva actual, los rasgos que conformaron el paradigma vanguardista en el teatro español más sensible a los estímulos y logros aportados por la revolución experimental acontecida en el teatro occidental desde los años sesenta del pasado siglo.

Pero, por otro lado, sin embargo, el acercamiento a *El fuego de los dioses* revela un acendramiento de todos aquellos aspectos temáticos y compositivos, tras del cual se percibe la ventajosa relación de esta pieza con un evidente período de plenitud en la creación del autor, que parece verter sobre esta creación los recursos deparados por una gozosa madurez técnica y conceptual. De esta forma, adquiere *El fuego de los dioses* un cierto sentido de culminación en el conjunto de la obra total de Riaza, a la vez que descubre lo que ésta alcanza de creación autónoma y acabada, en cuanto alberga tanto una cosmogonía ficcional y conceptual propia como unos perfiles estéticos que hallan en *El fuego de los dioses* una acertada reversión sobre sí mismos.

La esencia teatral de *El fuego de los dioses* se asienta, en primer lugar, sobre una nítida dramaticidad, que alberga un conflicto cuyo primer nivel es recurrente en todo el teatro de Riaza. Se traza, en efecto, una reflexión articulada por las relaciones de dominio y sumisión que mantienen, en la primera escena de la obra, las figuras dramáticas Diosa del Castillo y Doncella de Cámara de Diosa, quienes desarrollan sus respectivas funciones de ama y esclava a través de diálogos y acciones (eficazmente resaltados por el espacio escénico) referidos, fundamentalmente, a los motivos del calor y del alimento, que la sirvienta brinda a la señora con la perspectiva eternizadora que emana del carácter ceremonial de la escena.

A estas alturas, ha ofrecido ya el autor los elementos destinados a vincular el contenido de la pieza, antes que con cualquier referente coyuntural trasmitido mediante una alegorización más o menos simplista, con una conceptualización de amplio alcance, de la que son indicio, no sólo la identificación –ficcional e interpretativa– entre los dos personajes, sino también la indeterminación genérica (Amo/Ama, esclavo/esclava) anticipada en la «introducción en semiverso» que precede a la acción propiamente dicha desarrollada en aquella primera escena. Así, la propia ubicación de la pieza en el proceso general de la vanguardia teatral occidental contribuye a esclarecer el sentido de la misma, mostrando cómo, antes que la referencialidad más concreta de la ceremonia de dominación que emana de Jean Genet, conviene a *El fuego de los dioses* el concepto, a la vez dual y cósmico, de la crueldad artaudiana. Dicha oposición dicotómica es puesta de relieve por el propio autor, quien ya desde la introducción alude al concepto hegeliano de dialéctica histórica invocando al insigne filósofo alemán.

En esta su primera parte, la dimensión conceptual de la pieza se asienta sobre una anécdota cuya relación con el mito vuelve a subrayar la inserción del teatro de Riaza, a través de la inspiración de Antonin Artaud, en la vanguardia occidental de posguerra. El propio título contiene la referencia inequívoca a la mitología griega, convirtiendo esta primera escena en un trasunto (a la vez, degradado y paródico) de la peripecia atribuida a Prometeo, abnegado benefactor del ser humano, a quien entrega el fuego divino contra la voluntad del airado y siempre vengativo Zeus.

Algunos de los indicios que acompañan a esta primera situación de dominio parecen orientar el propósito conceptual de la pieza hacia el ámbito referencial de la acción liberadora o «Verdadera Revolución de la Historia», como el propio texto indica asumiendo, al menos en el plano terminológico, el desarrollo marxista de la dialéctica hegeliana. Es más, la segunda escena de la obra se configura, tanto en el plano anecdótico cuanto en el ceremonial, como la materialización de un proceso revolucionario de carácter liberador. Las figuras –ahora, nuevas– del drama constituyen un desdoblamiento de Prometeo, al que se añade (al menos, en PROMETEA C) un componente de insumisión activa. Esta dimensión historizadora, alusiva a gran parte de los procesos revolucionarios de carácter político y social desarrollados en el siglo XX, aparece subrayada, en esta parte de la obra, mediante alusiones a referentes históricos concretos («¡Como no te presentes ahí arriba, en su palacio de invierno convertido en palacio de verano y la exijas, amenazando con destriparla si no cumple con tus justas exigencias») o a través de un discurso poblado de inequívocas referencias («muchos esclavos, humillados y ofendidos, quizás la mayoría, se conforman con su puerca situación», «pero llegará un día en que todos nos pondremos de acuerdo [...] todos contra Él»). El final de esta escena, fuertemente marcado por el signo visual de «la herramienta liberadora», parece vincular de manera cierta la apropiación del fuego aludida en el título y llevada a cabo por las dos Prometeas con el consabido resarcimiento de la justicia histórica universal, consistente en la devolución de los bienes materiales a quienes, siendo sus legítimos dueños, habrían sido despojados desde siempre por los detentadores del poder y de la opresión.

Ahora bien, esta dirección aparentemente predominante en la semántica de *El fuego de los dioses,* si bien podría resultar acorde con una interpretación –habitual en una parte de la historiografía del teatro español contemporáneo– que enfatiza la dimensión ideológica de esta y otras obras de van-

guardia agotando la referencialidad de las mismas en la coyuntura política tardofranquista, resulta rápida y diáfanamente superada en la pieza de Luis Riaza, ya incluso mediante la propia evolución de su anécdota narrativa. La tercera escena, en efecto, se aparta del trazado ficcional del mito prometeico para reconstruir, en primer lugar, la eterna ceremonia del remordimiento y posterior disensión entre los asesinos; y para incorporar, en último término, el esquema narrativo del episodio bíblico protagonizado por Caín y Abel. Sin embargo, lejos de quedar, por esto, reducida a un simple diagnóstico del fracaso revolucionario, la pieza multiplica las señales que acaban por elevar su sentido a una dimensión de amplio alcance conceptual y, en definitiva, filosófico.

En otro lugar hemos señalado cómo el Existencialismo, especialmente a través de algunas de sus formulaciones de posguerra, se convierte en el más fecundo referente de la vanguardia teatral occidental, hasta el punto de alentar (teniendo en ello, como insignes precedentes, a los maestros del Absurdo) en la mayor parte de las creaciones generadas por la Revolución Experimental de los años sesenta y setenta, proporcionando un adecuado contenido conceptual a las nuevas formas que iban a transformar el hecho teatral[1]. Desde nuestra perspectiva actual, resulta posible extender este postulado a las obras del teatro español de aquella época que, de manera cada vez más diáfana hoy para el historiador del teatro, materializaron la incorporación y desarrollo efectivos de la vanguardia en la creación teatral española del período transitorio.

El fuego de los dioses constituye, como hemos señalado, un ejemplo elocuente, también en este sentido. En efecto, el núcleo más profundo de la esencia conceptual de la obra viene dado por una reflexión que induce en el lector amplias resonancias de Kierkegaard, Heidegger, Unamuno, Sartre y otros de los notables pensadores de los que se nutrió, de un modo u otro, la filosofía existencialista. La reflexión que, a través de *El fuego de los dioses*, materializa escénicamente Luis Riaza con tanta contundencia conceptual como eficacia estética, rebasa la consabida concepción de un mundo sin

[1] «Existencialismo y rito, fondo y forma de la vanguardia experimental» (estudio de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú,* de Jesús Campos García), en García Ruiz, V. y Torres Nebrera, G. (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra,* vol. VII (1971-1975), Madrid, Fundamentos, pp. 498-509.

Dios, para formular el postulado de que, a pesar de ello, el ser humano se inventa ese dios que no existe, confiriéndole, además, los atributos que lo convierten en un ente terrible y de los que emanan, en definitiva, los males de la humanidad. Si, en la segunda escena de la obra, el diálogo entre las dos Prometeas enuncia con claridad este pensamiento, enfatizado enseguida por el cuento que la primera relata a la segunda, otras partes de la pieza materializan este núcleo conceptual, desde la degradada concreción del fuego prometeico en un vulgar calientacamas y de la mitológica ambrosía en huevos fritos con chorizo, hasta la plasmación de la terrible máxima de Hobbes en el fratricidio final, que no sólo implica imposibilidad de convivencia, sino, también, negación de toda trascendencia y, con ella, de todo sentido a la condición humana.

El mismo plano formal confirma esta interpretación, a través de una intertextualidad que remite inequívocamente a Calderón («el peor delito del hombre es haber nacido») y, sobre todo, a la beckettiana pieza *Esperando a Godot* (a través, incluso, del «arbolito seco con la correspondiente peana» de la tercera escena). Al mismo tiempo, la inclusión, entre estas referencias interteatrales, de la propia creación del autor («Prometea es un buen chico») informa sobre la especial situación del teatro de Luis Riaza (y, particularmente, de *El fuego de los dioses*) en la historia teatral contemporánea.

En efecto, la perfecta (y, en esta obra, plenamente madura) asunción por Riaza de los postulados estéticos de la revolución experimental se manifiesta aquí tanto en el plano compositivo como en el de la concepción escénica. Con respecto a lo primero, *El fuego de los dioses* muestra una incorporación sistemática del procedimiento asumido como patrón creativo propio por una vanguardia teatral entregada a la tarea de separar la ordenación de sus creaciones del elemento intensamente figurativo aportado por la anécdota tradicional. La ceremonia, en efecto, que se convierte en vehículo eficaz para la materialización de las obsesiones y conflictos del teatro vanguardista, articula enteramente la composición de *El fuego de los dioses*. De igual modo, la escenicidad de esta obra incorpora –y desarrolla con evidente originalidad– los procedimientos que, presentes ya en las *serate* futuristas y en las demandas dadaístas, iban a sustentar la quiebra de la figuración en la vanguardia experimental de posguerra; y ello, desde la concepción del espacio escénico hasta la previsión de un trabajo interpretativo que, como aquél, se muestra diametralmente alejado del canon naturalista.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero, desde la brevedad de la aproximación que aquí estamos practicando, quizá sea preferible subrayar el carácter singular del ejercicio de estética vanguardista que practica Luis Riaza en *El fuego de los dioses*. En efecto, el pleno dominio de los procedimientos de vanguardia aparece aquí unido a idéntica plenitud en la consciencia creadora del autor, la cual se manifiesta en los varios aspectos de la obra. Así sucede con el despliegue, a través de las abundantes didascalias del texto, de una completa y riquísima idea de la escenicidad, que el autor controla y dirige en todo momento, asumiendo incluso, a tal fin, la condición de personaje o figura de la pieza, transmutado precisamente en «didasca» o «autor», así como en «juececillo», «yo» y, otra vez, «didascálico».

Esta condición de auténtico demiurgo, propia de la condición de autor total (esto es, dramaturgo) que evidencia la madurez creadora de Riaza, adquiere una nueva dimensión en el plano ficcional, que el autor enriquece y multiplica de manera portentosa, sirviéndose no sólo de los procedimientos intertextuales e interteatrales ya mencionados y de otros muchos –con notable presencia, en ellos, de una admirable ironía– presentes en el texto, sino también de un despliegue constante de la metateatralidad, que incorpora desde lo mejor del cervantino *Retablo de las maravillas* hasta los procedimientos de este tipo presentes en el shakespeareano *Hamlet.* Mediante ellos, nos hace atravesar Luis Riaza los límites mágicos de lo imaginario de manera incesante, convirtiendo la dimensión escénica prevista para *El fuego de los dioses* en una magnífica síntesis de cuanto ha innovado en este sentido la más reciente historia del teatro.

Ahora bien, el autor ha compuesto su texto desde el conocimiento de la diferencia entre la materialidad de la puesta en escena deseable y la virtualidad de las más probables (como demuestra de manera pertinaz la historia del teatro español actual) edición y consiguiente escenificación virtual por parte del lector más consciente. En este sentido, *El fuego de los dioses* se caracteriza, al igual que todo el teatro del autor (y, también, de modo parecido al de otros insignes autores vanguardistas españoles, desde Miguel Romero Esteo hasta Francisco Nieva), por un despliegue absoluto de los códigos verbales, cuya elaboración se hace presente de manera notoria tanto en el discurso (a través de unas réplicas frecuentemente elevadas desde su función referencial hasta el plano del ejercicio más noblemente literario) como en las acotaciones (ofrecidas al lector, como intermediario fingido entre él

mismo y el autor, por el llamado «didasca» o «didascálico»). Como muestra cumplidamente *El fuego de los dioses,* la importante posición que alcanza el plano lingüístico en la jerarquía funcional de los códigos teatrales, dentro de buena parte de los autores españoles de vanguardia, antes que significar cualquier tipo de atenuación de la resuelta asunción por éstos de los prepuestos estéticos de la revolución experimental, manifiesta, bien el contrario, la extensión, también al plano de los códigos verbales, de una voluntad experimentadora que caracterizó, ahora sí, de manera notoriamente singular, el teatro vanguardista español en el que se inserta, con particular brillantez, la excelsa creación teatral de Luis Riaza.

EL FUEGO DE LOS DIOSES

Mientras no cambien los
dioses, nada ha cambiado.

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

Wie ein Hund.

El proceso
FRANZ KAFKA

Personajes

Didascálico. (Abreviatura para andar por libreto: D.)
Diosa del castillo. (Abreviatura para andar por libreto: D/C.)
Doncella de cámara de diosa. D/C/D.
Prometea A. P/A.
Prometea C. P/C.

MOBILIARIO DE LA PIEZA

El único mobiliario consistirá en una gran cama que casi podría ser considerada escenario en el escenario, de la misma manera que se habla de teatro en el teatro.

Una posible escalerilla lateral formaría parte de la cama.

ESPACIO ESCÉNICO DE LA PIEZA

Espacio totalmente vacio a excepción de la gran cama.

En los bordes de la escena, o la «preescena», tres sillas plegables.

VESTUARIO

D. *es decir,* DIDASCÁLICO: *vestido de calle, como ajeno a la fantochería circundante, si bien, puesto que habría de vestirse de festivo para ir al teatro. Llevará traje oscuro, camisa blanca, aunque con lo de la corbata no transigiría.*

Respecto al vestuario de las otras, D/C., *es decir,* DIOSA DEL CASTILLO: *cuando esté en escena sin estar propiamente en escena, elegante traje de calle, cuando esté en escena estando en escena, camisón largo hasta los pies.*

D/C/D., *es decir* DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA, *cuando* DIOSA DEL CASTILLO *le tocará doblar este papel: el propio camisón de* DIOSA DEL CASTILLO, *recogido hasta el cuello por la propia* DIOSA DEL CASTILLO. *Debajo del camisón llevaría un delantal de doncella propio de la mitad de su papel. Debajo del delantal, nada de nada.*

P/A., *o* PROMETEA A *y* P/C., *o* PROMETEA C: *Cuando les toque estar en escena, sin actuar, traje de calle habitual. Cuando se incorporen a la acción lo harán como, a su debido tiempo, lo indique el encargado de las indicaciones, es decir,* DIDASCÁLICO.

PREPARADA POEMERO PREVIA A LAS POBRES PROMETEAS CON LA PENETRACIÓN COMO PREMIO A SU PREMINENCIDIO DE UN PALITROQUE PIRÓMAMO POR EL PULO

El Señor
(más bien la Señora,
pues los Dioses machos
se han esfumado aquí,
mas, en cambio, sí aparecen
las mortalas, fabricadas
a Su imagen y semejanza
de cintura para abajo)
del Todo y la nada
se atiborra de huevos con chorizo
(que les sirve una dócil doncella
que no es otra que Ella Misma
puesto que el Amo/Ama
y el esclavo/esclava
están obligados a no existir
el uno/una sin la otra/otro
[y, si no, que se lo pregunten
al amigo *Jeorg Wihelm Friedrich*]
y por eso ambos/ambas dos
son representaditas
por una comiqueja uniquita)
antes de quedarse fritita
(entre las holandas templaditas
por el fuego de los dioses
en forma del clásico calientacamas)

y desaparecer de la vista
(pero no del oído
porque seguirán oyéndose
sus ronquiditos
aunque sea por medio
de sonidos enlatados
[con el consiguiente ahorro
en el salario de la cómica
si es pagada por horas]
pues a la Señora se le da boleta
y se le larga de la escena
[los dioses suelen actuar
de ese taimado modo
mirando para otra parte,
ajena al escenario
del universo mundo]
a subirse a los altares
o a jugar a la canasta)
de los respetable mirones.

Las creadas criaturitas
dejadas de la mano de Diosa
y desterradas
(como el personaje *perjeñado*
por el esquiladito del trío
de padres del teatro)
si no en el Cáucaso,
(como el condenado,
por ladrón de lumbres celestiales
aunque aquesta vez se trata
no ya de un mal chico
sino de un par de dos
[por necesidades, sobre todo,
de la técnica dialoguera,
ya que Prometea A
necesita de Prometea B
para que tire de su lengua

y, «vicevérsicamente»,
à besoin la B de la A,
para darle la réplica]
malísimas muchachas)
sí en la *jélida rejión*
(tan escasa de calidad cálida
como lo fuera la caucásica)
de debajo de la divina cama.

Las criaturas fabricadas
con tan sañuda intención
piensan que ya está bien
de tanto tiritar cabe los orinales
(conteniendo bloques amarillos
propios del estado de las micciones
por debajo de los cero grados
o del número negativo
en que los meados se *conjelan*)
y deciden armar la de diosescristo
y hacer la Verdadera Revolución
de la Historia.

Es altamente insuficiente
guillotinar al monarca de turno.
Al que hay que apiolar,
de verdad de la buena,
es al mismísimo Rey de los Reyes,
aunque sea esta vez, tanto monta,
la Reina de las Reinas.

La matanza de Dios
(a todo bicho viviente
le llega su sanmartín)
entra en escena
(escrito en verbo escueto
para que contraste
con la gorda, orondona

y barrocaza lengua
para hablar de Dios
y de su Cama)
para explicitar cómo las asesinitas
llevan adelante su atroz revaluación.

Dios ha muerto y telón
(aunque la ausencia de Dios
en jamás de los jamases
se pone de mayor manifiesto
que a la hora de morirse,
y es posible que la acuchillanta
[sea una u otra,
lo que es indiferente,
pues los asesinantes
son intercambiables
y, en cuentas resumidas,
deciden matar al alimón]
solamente acuchille
el bulto que Dios ha dejado,
[con una Gran Almohada
bajo el Gran Edredón]
en lugar de Sí Mismo
para que sea lo que hace de Dios
el único receptor
de la puñalada trapera)
se podía haber puesto
antes de los paréntesis,
pero falta constatar
la estela y la rebaba
dejada por *gott ist tot.*
(como lo podía haber escito
el amigo *Friedrich,*
sin necesidad del *Jeorg*
ni del *Wihelm* del colega)

De la pieza, el autor
(con «a» ninúscula
que, como buen Dios
con «A» mayúscula,

se hizo sustituir
por su *«alteréguico»*
el acotador lazarillo
del cegato domador
de escena)
se *erije* en instructor
del proceso seguido
por dar con el horrible criminal
de un crimen tan horrendo,
pero en vez de endilgar
una *pelí* de juicios
se recurre, ahora,
como fin de fiesta,
a un texto teatrero.

Título. Sin título.

Personaje. autor-didasca-juececillo
y personaja. la última mona humana.

Espacio escénico. Un rincón de la escena madre.

DIDASCA.– ¿Por qué te cargaste a Dios?

MONA.– ¿Quién, yo...?
Su Señoría no sabe,
en verdad, dónde coños se anda.
Fue mi hermana, la penúltima,
la del feroz deicidio.
y yo, toda *indijnada,*
quise vengar al buen Dios
con un justo hermanicidio.

DIDASCA.– ¿Y no será más verdad,
más verde y verdadera,

que el clásico chisme apenas si ya templaba
y tú pensaste que el fuego de los dioses
mejor calentaría a una que a las dos
y, con el mango del calientacamas,
calaste la crisma de tu hermana
tal si fuera un vil melón?

HUMANA.– Constestaré a la pregunta del señor juez
con una nueva pregunta:
¿por qué tanta inquisición si, como autor,
conoces al dedillo los intríngulis de la trama?
No ignoras en absoluto lo que hice
con el mango de marras. Me lo metí,
(para saber, en resumidas cuentas,
si algo de los dioses servía para algo,
sólo fuera para dar gustirrinín)
por el mismímiso ojito del culo.

(Telón.)

ADDENDAS

TRADUCCIONARIO
del francés: *à besoin de,* tiene necesidad de
del alemán: *gott ist tot,* Dios ha muerto

NOMBRE DE LAS AMISTADES
Georg Wihelm Friedrich: Hegel
Friedrich: Nietzsche

DIDASCÁLICO.– *Ahora, respetables míos, empiezo a darle al molinillo de mi verborrea explicativa.*

»Aquí, desde el comienzo de los tiempos representativos o representados, según se prefiera, en el propio centro del tablado, se levantó este armatoste de tablas, formando, a la manera de gran cama, una especie de escenario en el escenario, o de tablado en el tablado, según se prefiera. Andar quitándole y poniéndole, como se hará con el resto de los chismes escénicos, sería un tarea superior a las pobres fuerzas de un simple didascálico. Es decir, de mis fuerzas.

»En cuanto al mentado resto de los chismes, sí es de la competencia de mis fuerzas pobres el transportarlos hasta el sitio donde serán utilizados por las cómicas. No sólo se me paga como didascálico parloteador, sino, asimismo, como una especie de soguilla o de mozo de cuerda, según se prefiera. No obstante, he de confesarlo, para ahorrarme la parte más ruda de mi esfuezo, se han transportado previamente estos chismes, desde el almacen del atrezo hasta el borde del tablado, esa región que podríamos decir que está en el tablado sin estar en el tablado. Aquí todo se hará a la vista del respetabilísimo y en ese todo se incluye, desde luego, la llamada escenografía. Al mismo tiempo, todo hay que decirlo, esta acción transportadora sirvirá para disimular la falta de acción de tanto charloteo y evitar los llamados tiempos muertos.

»El primero y más importante de los chismes es sin duda la gran colcha que, después de acercarla hasta la gran cama, voy extendien-

do sobre ella. Esta gran colcha adamascada, o gran manto de tapar, o gran telón horizontal, aparte de su riqueza y antigüedad, sería traida desde el propio Damasco cuando la segunda o tercera Cruzada. Perdóneseme, ahora, tanta literatura, pero no hay que olvidar que ejerzo un tanto de narrador novelero y que lo más probable es que esta pieza se quede, si es que queda, todo lo más para ser leída. En caso contario, toda esta fanfarria literaria bien podría ser suprimida por las Autoridades, con A mayúscula, escenificadoras.

»La mentada gran colcha tendría la particularidad de ser resistente a todo fuego, tanto divino como humano, por lo que muy pronto se explicará, tambien se verá e, incluso, se olerá.

»Las niveles roperos existentes entre la gran cama, nuda y desnuda, y la gran colcha que cubre lecho y ropas de lecho serán descritos de arriba abajo, contrariamente a como serían colocadas al hacer la cama cada día. Se tendrá en cuenta no sólo que se atavesaría la más gélida de las estaciones, sino que este helado período no terminaría nunca, puesto que tiempos y estaciones suelen mantenerse inalterados tanto en el teatro del castillo como en todos los demás teatros. Inmediatamente por debajo de la gran colcha se superpondrían los diferentes estratos de diversas mantas, pocedentes de la alta Cachemira y de la profunda Castilla y múltiples edredones guateados, con fundas estampadas a mano por las mejores firmas de decoradores de edredones. Seguiría, siempre en sentido descendente, la sábana de arriba, como su compañera, la de abajo, tejida a sedas de los propios rebaños de gusanos particulares del emperador, el cual regalaría ambas con ocasión de una visita que nunca habría realizado al Castillo. La sábana cimera resultaría un poco más alargada que la bajera, toda vez que en su embozo aparecerían bordadas y enlazadas primorosa y precisamente una D y una C, lo que indica que el juego de la finísima ropa de cama pertenecería a las diosas del castillo, aunque algunos llegaran a pensar que esa C podría significar la inicial de algún inexistente cónyuge. Los dioses sólo se acuestan consigo mismos, y las diosas, con otras diosas.

»Bajo la sábana de abajo se encontraría el colchón cimero, y bajo él, subpuestos, los otros seis o siete colchones de lana, de merinas pastadoras en los mismos campos estelares bajo la amorosa, pero también severa, mirada del propio Aries.

»Ya por debajo del último colchón de abajo, siempre tapados por la colcha y por todo lo demás, no se vería el ensamblaje de tablas, pues en aquella época los muelles y las elásticas tiras de madera no se habrían todavía inventado, ensamblaje sustentado por cuatro patas de cama a imitación de patas de broncíneo león sin que les faltasen las garras de león de piedra. Y entre las cuatro patas de la cama se encontraría, de encontrarse, el debajo de la cama provisto de esta bacinilla de Sajonia que ya llevo desde los bordes escénicos a las regiones bajocámicas.

»Y tras la sucinta descripción del lecho, sólo hecho cada día, a excepción de la gran colcha, con elegante y lujoso verbo, seguiremos acarreando trastos. Ahora le toca la vez a esta especie de cocinilla portátil alimentada por leña o por carbón, vegetal o de piedra, que sea convertido, al final de su combustión, en un montón de las ascuas necesarias para introducirlas, llegado el momento, en este segundo chisme que, como se ve, estaría compuesto de dos partes. Una primera consistente en un redondo y más abultado receptáculo de metal, supongamos que latón, destinado a recibir las ascuas producidas por las tripas del primer chisme, con un tapa agujereada del mismo metal, para desahogo de las incandescencias interiores. Y una segunda parte, más estrecha, de madera torneada protegida y separada lo suficiente de la parte primera del artilugio para que el torneado no arda. Esta seguda parte, con posibilidad de ser desatornillada de la primera, sería, cuando estuviera atornillada, lo suficientemente larga para que el empuñador del chisme, por la parte más alejada de las ascuas, tampoco se quemase.

»Otro chisme más sería esta cesta que también hago salir al ruedo y que contendría unos huevos, una botella de buen vino y un trozo de ese pan que siempre suele acompañar al anterior líquido para convertise ambos en cuerpo y sangre propiciatorios. También contendría, aunque escondida, una longaniza. Tenedor no faltaría. Tampoco se echaría en falta un mantelito a cuadros rojiblancos, dado que diosa, aunque comiera en cama, siempre querría imaginar que lo hacía en amena campiña en compañía de aves, de cepas, de trigos y de cochecitos. Y lo último, quizás lo más importante que contendría la cestita, sería un cuchillo.

»Y este otro chisme, el penúltimo ya, que ningún respetable, si es que hay alguien por ahí delante, se alarme y se escabulla, el penúltimo chisme sería un soplillo de popular esparto, con el que avivar el contenido del primer chisme, es decir, el fuego de los dioses, o de la diosa, fuera fuego real o simulado, si bien sería preferible elegir la segunda modalidad, es decir, la fingida y teatrera, puesto que la primera podría, en un fatal descuido, hacer que ardiera no sólo la cama-comedor-cocina de la diosa, a pesar de la gran colcha incombustible, sino todo el escenario, con lo que no sólo arderían las cómicas, más o menos presentes u ocultas, sino también toda clase de públicos. Y, lo que sería mucho más grave, se chamuscaría uno mismo.

»El último chisme, una sartén.

»Con todo ya dispuesto ya sería tiempito de que la pieza echara a andar y que se presentaran las representadoras cómicas de ser lo que no son, aunque por lo pronto, más que hablar de cómicas habría que hablar de un sola de ellas, la que haría, por partida doble, de diosa y de doncella de la diosa y que, hasta ahora se encontraría en escena, pero sin entrar en materia escénica, sentada en el borde del tablado en una sillita no demasiado visible. Casi, casi como un público de primer grado. Pero ya empieza, como también se ve con su punta de escándalo, a despojarse de su profana vestimenta de andar por calle. Las otras dos cómicas, como no pintarían nada en la primera escena, continuarían sentadas, por ahora, en sendas sillas en medio de una semioscuridad provisional e irresponsable, también haciendo de público intermedio. Se ha dispuesto que durante toda la representación de la pieza estarían presentes todas las implicadas, tanto de vivas como de muertas, a no ser que alguna se nos escapare antes de que la función terminase.

»A diferencia de lo que sucedió con los chismes escénicos no me veré en la obligación de trasladar el pesado híbrido de la diosa y su doble desde su discreto rincón hasta el iluminado centro. Las dos personajas poseen, en total, un par de piernas que les permiten acceder a la escena para representar la primera escena.

PRIMERA ESCENA

Primera mitad de cómica haciendo de DIOSA DEL CASTILLO, *segunda mitad de cómica haciendo de* DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA. *Y, ¡faltaría más!,* YO.

La segunda mitad, la doncellil, todavía muda, con el camisón recogido hasta el cuello, intenta avivar, agitando vivamente el soplillo, el supuestamente poco encendido contenido en la cocinilla. Ahora, después de un tiempo prudencial de darle al soplillo, dejaría el mismo sobre la gran colcha y permitirá que el camisón caiga hasta los pies convirtiéndose en la segunda mitad o, si se quiere, en DIOSA DEL CASTILLO *a la que ya se le concede la palabra en primer lugar, dado su rango.*

DIOSA DEL CASTILLO.– Nos nos inclinamos a creer que como no agites con más energia vital ese soplillo Nos nos vamos a quedar en ayunas esta noche. A no ser que, antes, Nos nos muramos de frío.

DIDASCÁLICO.– *La que acaba de hablar se sube el camisón hasta la barbilla y se convierte en su otro yo, pues ama y esclava forman un solo bloque y no pueden existir la una sin la otra. La conocida dialéctica del amo y el esclavo; explicamos para que se nos tome por expertos en hegelianismos.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– No debéis temer nada de nada. Sería la primera vez que vuestra doncella de cámara no lograba que brotara la llamita donde tiene que brotar. Humo, desde luego, no le falta a la mezcla de carbón y de leña que se metió aquí dentro. Sin duda que, con lo que llovió anoche, las plantas de garbanzos arrancadas para hacer la cena se mojarían lo suyo.

DIDASCÁLICO.– *Y la que habría desenganchado el mecanismo que mantendría el camisón como si de una bufanda se tratara, con lo que caería hasta los pies.*

DIOSA DEL CASTILLO.– Aunque hayas sido mi hermana de leche, amamantadas Nos y tú, nombradas por orden de importancia, amamantadas Nos y tú, decíamos, por la misma nodriza, juro que te apearé de tu cargo de encendedora de Nuestra cocina si no haces que brote la llamita en un abrir y cerrar de ojos o, si lo prefieres, en menos de lo que cante un gallo.

DIDASCÁLICO.– *Y la que se recogería el camisón después de que hubiera escuchado el canto de un gallo, perfectamente imitado por la que habría soltado el quiquiriquí cuando todavía mantenía el borde del camisón en posición bajera.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– No os privéis de hacerlo, ama, señora, diosa y casi, por común amamantamiento, hermana mía. Después de descargarme del cargo, podréis mandar al desollador de Palacio que me degüelle y que ponga mi cadaverito, colgado en las almenas de la torre del castillo, al relente de la noche hasta que mis huesos queden resecos al quedar despegados de la poco combustible carne que se habrán comido los pajaritos carroñeros. Y como mis mondos huesos arderán como yesca, después de ser introduidos en la cocinilla por mi sucesora en el cargo, la Señora pronto tendrá la cena presta.

DIDASCÁLICO.– *Y antes de que escuchemos a la que se ha tomado el trabajo de adoptar el papel de replicanta, tendremos que decir que sería demasiado ofensivo para todos los públicos, sean del grado que sean, el considerarlos tan cortos de entendederas como para tener que ir repitiéndoles lo del subeybaja camisoneril cada vez que la una se convierte en la otra y la otra en la una. Escuchemos pues a la replicanta, que si no hemos perdido la cuenta se trata de la mismísima diosa y señora nuestra.*

DIOSA DEL CASTILLO.– Demasiado complicado, hermana mía, todo eso a lo que te referías antes de la enojosa invertención aclaratoria de ese que nada tiene que ver con nuestros problemas de manutención. Aparte de que no está previsto ningún servicio de degollamiento y despiece en el castillo, como tampoco existe ninguna otra manera de matar, y ni siquiera de morir. Aparte de ello, en todas esas subidas a la torre del castillo y bajadas desde la torre del castillo, para colgar sanguinolentas ruinas, se emplearía tanto tiempo que acabaríamos por quedarnos sin cena que a Nos nos calentara por dentro y sin ascuas consecuentes que nos calentaran por fuera. Por otra parte, a lo que veo, los córvidos se quedarán sin merienda. Gracias a tus méritos de buena manipuladora del soplillo, por los que Vuestra hermana sabrá recompensarte, aunque todavía no sabemos cómo, ya distinguimos la anhelada llamita. Por ahora, cierto es, algo incipiente, pero conservemos la esperanza de que crecerá la suficiente para cumplir con su labor de convertir lo crudo en lo cocido.

DIDASCÁLICO.– *Y la otra, tras el tiempo, un tanto muerto, suficiente para que se cogiera la sartén, para sacar de la cesta una botella con aceite, que antes se nos olvidaría decir que contenía la cesta, para que pusiera la primera, la sartén, sobre la cocinilla y para verter parte del contenido de la segunda, la botella, se recuerda, en la concavidad de la primera.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– En un visto y no visto tendremos la llamita casi votiva transmutada en llamaza, y este aceite, más virgen, por cierto, que la primera de las once mil vírgenes, dispuesto a acoger en su hirviente seno un par de huevos.

DIOSA DEL CASTILLO.– ¿A qué aves, o cualesquiera otros bichos volátiles o no volátiles, corresponderá el tal par de huevos? Aunque nos permitimos sugerir a la encargada de la clara cocina que el primer plato podría consisir no en un par sino en un trío o hasta en una media docena de unidades alimenticias. Acompañados de un trozo de esa longaniza que sé, las Divinidades nada ignoran, que tienes escondida en el fondo de esa cesta. Tenemos hambre.

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– El león del castillo se ha negado en redondo a poner sus huevos a disposición de esta muy alta cocina. Negativa que no han compartido, por seguir su humilde costumbre, las gallinas. La señora deberá conformarse con cenar lo que cenan los mortales, si es que cenan otra cosa que no sea garbanzos mojados.

DIOSA DEL CASTILLO.– De león no serán los que se encuentran en esa sartén, pero huelen a bronce frito, como si hubieran pertenecido, antes de sucumbir, por emasculación, a cualquiera de los dos broncos y broncineos felinos que flanqueban, como guardándola, la puerta del Castillo.

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– No sé si sera procedente de la puesta de un león o de una gallina, pero sí es indudable que el olor de esta fritura llegará a las narices de los respetables mortales y que éstos van a enterarse de que en algún sitio se come algo diferente a los vulgares garbanzos, con peligro de que aumente el número de resistentes a vuestra alta persona.

DIOSA DEL CASTILLO.– Los respetables educandos han sido debidamente educadas para conocer la diferencia entre los alimentos terrestres y las nutrientes celestes. Pero eso son cuestiones baladíes. Lo importante es la puesta a punto de lo que que comen los de arriba.

DIDASCÁLICO.– *Y a la que le corresponde hablar, que no es otra que la que simultanea el papel de doncella de cámara con el de cocinera privada de la Diosa, retirando la sartén de la cocinilla y contemplado su contenido chisporroteante.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– ¡Como dos estrellas nacientes en medio de cualquier vía láctea, sólo que ésta, en lugar de enroscarse en espiral, tiene una forma doblemente redonda! ¡Lástima que, antes de que desaparezcan en el interior de la señora, no se llame al pintor de corte del castillo para que inmortalice su, ¡ay!, efímera belleza!

DIDASCÁLICO.– *Y la señora, por si ya se ha perdido la noción de quién es la una y quién es la otra.*

DIOSA DEL CASTILLO.– ¡El pintor de corte del Castillo somos Nos misma y no tenemos tiempos que perder en inmortalidades! ¡Lleva los huevos a mi cama-comedor antes de que se enfríen!

DIDASCÁLICO.– *Y la conminada a ejercer de porteadora de huevos, antes de llevar a cabo ésta su principal obligación, extendería el mantelito de cuadros blanquirrojos encima de la cama-comedor-cocina de su ama y señora. A continuación pondría un pedazo de pan sobre el mantelito, un cuchillo y un tenedor.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– La cena de la señora está servida y bien servida a la señora. ¡Que le aproveche a la señora!

DIDASCÁLICO.– *Y la SEÑORA del CASTILLO, también conocida por D barra C, introducíría las piernas bajo la colcha y bajo el mantelito situado sobre la colcha. Y D barra C., también conocida como la SEÑORA, hablando con la boca llena de pan con huevo.*

DIOSA DEL CASTILLO.– Ya sabemos lo que en un principio no sabíamos y que era cómo te compensariamos por tus devotos desvelos. ¡Toma! Aunque bien que sé que en cuanto me quede dormida te devorarás la longaniza que llevas escondida en el fondo de la cesta.

DIDASCÁLICO.– *Y la que no es LA SEÑORA, recogiendo lo que la señora le arrojaría y dirigiéndose a la señora.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– Cuando la Señora se quede dormida yo, cumplida mi misión de friehuevos y de calientalechos, me retiraré discretamente sin llevarme la cesta ni la supuesta longaniza. Pero, de todas formas, ¡gracias, señora, por vuestro mendrugo! Los pajaritos de los dioses no tienen que preocuparse ni luchar por su sustento; los dioses siempre

proveerán para que no les falten los gusanos jugosos. Pero en vez de expresar mi inmensa gratitud a la señora simplemente con el vocablo «gracias», que, como a todos sus hermanos, los aventará el porvenir, lo haré metiendo estos rescoldos en el calientacamas para poner en condiciones las sábanas del lecho de la señora en la parte de la cama que la señora no utilizá ni como cocina ni como comedor, sino como dormitorio de la señora. Así, cuando la señora termine de calentarse por la parte de dentro, lo hará por la parte de fuera de la señora, partes ambas a las que no hace mucho se refería la señora como necesarias a su material templaza.

DIDASCÁLICO.– *Y la señora, que ha descenido provisionalmente del lecho para no estorbar los vaivenes del calientalechos.*

DIOSA DEL CASTILLO.– Hazlo, nodriza. Tengo los pies como dos carambanitos o, si lo prefieres, como dos pingüinitos en pleno invierno.

DIDASCÁLICO.– *Y como tanto los ángeles de las cámaras celestiales como los de las teatrales estarían dotados del privilegio de no quemarse con quemadura verdadera, la llamada ahora nodriza sacaría las ascuas de la cocinilla y, a pura mano, las introduciría, una a una, en el redondo lugar a ello destinado en el calientacamas, deslizaría éste bajo la colcha y comprobaría a mano tocante el resultado del deslizamiento. En cuanto al resto de los fritos huevos, que a la señora no se le habría concedido tiempo para terminar de deglutir, se puede arrojar, a modo de mendrugo sobrante, entre los hambrientos respetables. En otras modernas modalidades teatreras, como símbolo de su modernidad, no deja de hacerse.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.– ¡La señora ya tiene calentita como una praderita al sol, la parte de su cocina-comedor-dormitorio correspondiente al lecho celestial!

DIDASCÁLICO.– *Y, ahora, la nodriza amamantada por la misma nodriza que la señora, por lo que nada tendría de particular que se tomara a la una por la otra, a no ser por la altura del camisón sobre los cuerpos clonaditos, ya habría terminado con su papel de doncella de la señora y podría retirarse por el foro aunque no sabría en verdad dónde podría encontrarse esa misteriosa parte del tablado. Pero, para demostrar que su salida del tablado sería efectiva y cierta, al menos debería arrojar hacia el foro, se encontrara donde se encontrase, el signo de identidad de su dedicación u oficio, y tal*

signo no sería otro que su delantal de doncella, presente cada vez que el telón del camisón ascendía hasta el pescuezo. Pero ese despoje de la prenda arrojada, última existencia anterior a su total despelotamiento, haría que su piel cruda quedara expuesta sin remedio posible a la no menos cruda luz de los focos, ya que anteriormente, cuando se quitó la ropa de calle, lo hizo en una muy discreta penunbra. Y los mirones, irremediablemente, tendrían la posibilidad de contemplar la parte más obscena, la delantera, con las tetitas, el ombliguito y el triángulito pubiquito totalmente expuestos. Vergonzosa parte que, anteriormente, mal que bien, ocultaba el delantalito lo que no sucedía, desvergonzadamente, con la parte del culito, siempre expuesta a los ojos rijosos. Pero la señora vendría en ayuda de la apurada situación de su hermana de leche y se bajaría, con gesto enérgico y definitivo, el camisón, momento en que se convertiría, única y exclusivamente, en la mitad señora y en la comicaza uniquita del tablado y dejaría a la respetable concurrencia ayuna de todo lúbrico espectáculo. Y la ya solitaria pronunciaría la última frase de la primera parte de la pieza.

DIOSA DEL CASTILLO.– No hay nada, ni el cielo ni en la tierra que pueda compararse a dormir abrazadita a algo calentito.

DIDASCÁLICO.– *Y la diosa, encamisonada y abrazada al fuego de los dioses en forma de calientacamas, se taparía con la gran colcha y se supondría, aquí todo se da por supuesto, que pronto se quedaría como un leñito. Sus ronquiditos espaciados por intervalitos igualitos no se oirían, dado que el grosor de la gran colcha lo impediría. Y en este momento se efectuaría un oscuro en medio del cual uno ya estaría acostumbrado a efectuar el camino a ciegas, uno, que soy yo, sin dejar de parlotear en medio de la tiniebla, podría retirar para reutilizarlos mañana, si es que hay un mañana, la cocinilla, el mantelito, la cestita y todo lo que contenía la cestita, a excepción del pan, el vino y los huevos, ya desaparecidos en las sagradas tripas de la divinidad y de las de otros, aunque profanos, no menos respetables. Y a excepción, también, del cuchillo, que no decimos para qué servirá en esta segunda parte de la pieza para no adelantar los aconteceres de la misma y no faltar, así, al intríngulis de la trama. También queda, bajo la gran cama el orinal sajón o de La*

Granja. Las correspondientes actuantas, o actantas, habrán aprovechado la oscuridad anterior para ir desponjándose del traje de ir por la calle y de hacer de público de diferente grado. Ya en porretas plenas se habrán deslizado debajo de la cama para levantar el borde inferior de la gran colcha. Uno, que soy yo, como se puede ver, puesto que la nueva claridad ya ha descendido sobre nosotros, alzo dicha colcha, como si alzará el telón que en realidad no se alza, para dar paso a la siguiente escena.

SEGUNDA ESCENA

PROMETEA A y PROMETEA C. *Y, ¿cómo no?,* YO.

Las dos PROMETEAS salen de debajo de la cama. Aunque, por supuesto, aquí todo se supone, la tal escena se desarrollaría debajo de la cama.

Y, sin más historias, ya se concede la palabra, aunque por rigurso turno, a la pareja, con el fin de que expongan sus quejas dolientes contra el mundo y sus agravios comparativos en relación con los inmortales, o el inmortal si es único y la religión dominante monoteica, montados o montado sobre el machito del mundo.

PROMETEA A.– ¿Quieres hacerme el favor de dejar de agitarte como si tuvieras el baile de ese Vito que debía de ser santo?

PROMETEA C.– ¿Qué quieres que haga con esta reinante heladera?

PROMETEA A.– Por ejemplo, buscar algo con lo que cubrirte las carnes. Aparte de resguardarte del frío, podrías aparecer con alguna menor indecencia.

PROMETEA C.– ¿Y dónde quieres que encontremos en estas regiones algo de ropa, aunque sea usada?

PROMETEA A.– En los cubos de basura se da una, a veces, con verdaderos tesoros desechados por los de arriba.

PROMETEA C.– Por mí que no quede eso de liarnos con la rebusca.

DIDASCÁLICO.– *Uno se olvidó. Todo este berenjenal de acotaciones no se puede archivar, así como así, en la cabeza. Uno se olvidó de didasca-*

lizar que, en medio del oscuro, yo aporté parte del humilde vestuario a utilizar en esta segunda parte hasta donde debería ser utilizado. Como no era cuestión de acarrear cubos de basura, se habrán desparramado por la escena unas cuantas bufandas viejas que levantan del suelo y se prueban ahora nuestras heroínas, como se dice en las nobles novelas.

PROMETEA A.– La verdad es que no hay mucho vestuario que sirva para disguirle a una.

PROMETEA C.– ¿Pretendías encontar algun modelo de Margaine Lacroix, *avec broderies somptueuses*?

PROMETEA A.– Por lo menos algo que, de taparle a una la delantera, no le dejara el culo a la intemperie.

PROMETEA C.– Esa bufanda bien que te cubre los *derrieres*.

PROMETEA A.– Pero me deja el triángulo y sus alrededores sin tapar.

PROMETEA C.– Enróllatela a manera de fajín de general.

PROMETEA A.– ¡Y me quedo con todo el tetaje al aire!

PROMETEA C.– Al parecer lo quieres todo.

PROMETEA A.– Me reservaré ésta. Por lo menos su tono celeste resulta resaltante.

PROMETEA C.– ¿Abriga más ésa con tonos de aristocrática sangre?

PROMETEA A.– La verdad es que no, pero puede una presumir de que la conseguí en la *poubelle d'un quartier a la page*. Siempre me quedará Passy.

PROMETEA C.– Yo me conforno con este trapajo colorado. En el cinturón rojo no se entiende demasiado de elegancias, pero sí de sangre de burgués degollado. No me calentará demasiado los pellejos, pero, al menos, me inflamará por dentro de ardor revolucionario.

PROMETEA A.– Bien por dentro será, porque por fuera sigues tiritando como un flan. Acabarás por ponerme merviosa y hacer que también yo me ponga a temblar como una hoja en mitad de la tormenta.

PROMETEA C.– Con el frío que seguimos teniendo debajo de la cama, a pesar de las resultas de la rebusca, no querrás que, en vez de temblar, me ponga a abanicarme.

PROMETEA A.– Podrías hacerlo. Tal vez, a fuerza de autoengañarte y de hacer malabarismos con tus propios sesos, en vez de creerte en compañiía de esta bacinilla, donde su propio contenido se ha solidificado convir-

tiéndose en un purito hielo tan amarillito como las aguas menores que contenía, en vez de eso te podrías imaginar que reposabas sobre los siete colchones de ahí encima y tapada por todos los paramentos y cimeras que los cubren. Y, a mayor abundamiento, abrazada a un calientacamas. A lo mejor sudabas soñando que sus rescoldos los sacaban del calientacamas y te los metían, al rojo vivo, por el agujero más íntimo hasta dejarte las tripas como una castañita recién asadita o una praderita al solecico.

PROMETEA C.– Lo que soñaba de verdad era que me habían encadenado en una especie de barra parecida a una ésas de hielo que troceaban los pescaderos para acompañar a los cadáveres de los calamares a fin de que no se pudrieran antes de podérselos enjaretar a la clientela. Pero, en mi sueño, la barra de hielo no se encontraba debajo de la cama sino en uno de los riscos del Cáucaso, un yermo inaccesible apartado de toda huella humana, un alto precipicio, tan alto, tan alto, que pertenecía a la región de las nieves eternísimas. Y en la tal barra se hundía el extremo de una cadena que sujetaba, por la otra punta, una argolla rodeando no sé bien, el sueño no me lo aclaraba, si mi tobillo o mi pescuezo.

PROMETEA A.– Algo habrías hecho para ser tratada con tamaña mala inquina.

PROMETEA C.– Si había hecho algo malo, ignoraba qué. El sueño tampoco me lo aclaraba.

PROMETEA C.– La que se encuentra ahí arriba, bien arropada y caliente, suele alegar que las que nacemos debajo de la cama ya venimos a este desolado territorio con la culpa a cuestas. Culpa por la que, fatalmente, seremos encadenadas. Ya lo dijo alguien cuando dijo que el peor delito del hombre es haber nacido.

PROMETEA A.– No creo que pueda existir ningun ser en el cielo o en la tierra, sobre la cama o debajo de la cama, tan severo como para castigar a nadie por adelantado.

PROMETEA C.– ¡Claro está que existe! ¡Y lo peor es que somos nosotras las que lo hemos inventado e invitado a existir!

PROMETEA A.– ¿De verdad, de verdad, crees que ella sabe que los que la inventamos pasamos tanto frío aquí abajo?

PROMETEA C.– ¡Claro está que lo sabe! ¡Eso y todo! Pero sólo las pobres ingenuas como tú se creen que su todisapiencia implica su todibondad. En realidad le importamos todas nosotras menos que medio carajo.

PROMETEA A.– Si no me consideras demasiado tontingenua, te contaría un cuento que no sé si he soñado o leído aquí abajo. Aunque aquí abajo haya menos libros que en una biblioteca expurgada por la durmiente de arriba.

PROMETEA C.– Cuenta, cuenta. A lo mejor tu historieta me hace olvidar lo del diente con diente.

DIDASCÁLICO.– *La pobre prometea P barra C puede abandonar la compañia de P barra A y avanza hacia las candilejas, o el lugar que las supla, aqui todo es suplencia, en la escena centralizada, para largar, a la manera clásica, su monólogo «seronosérico» o algo por el estilo, que no puede faltar en toda buena pieza. También puede leer el libreto en lugar de fatigar su memoria. En todo caso se encontraría en la clásica soledad del contador de cuentos en medio de la multitud escuchadora de cuentos que llenan la plaza, sentándose a lo sastre en mitad de la misma.*

PROMETEA A.– Cuento. Érase una vez un señor, o una señora, que se puso a inventar el mundo a pesar de que, según las atravesadas lenguas decían, ella misma había sido inventado, o inventada, por el mundo. Pero en el envite necesario para sacar al mundo de la nada tuvo que tener muy en cuenta al Sol, esa estrella que él mismo, o ella misma, puso en danza al son de la música de las estrellas. Y, según el lugar del mundo que el Sol alumbrara o dejara de alumbrar, habría una región de confortable calor y otro región de gélida sombra. A esta última, generosamente, no quiso dejarla desierta y allí puso pingüinitos, zorritos plateados y ositos polares. Y, para hacerles compañía en tan inhóspitas extensiones, dispuso situar algunos de los que él también se había inventado, a imagen y semejanza propia. A ese personal de compañía, no sólo semejante a su inventor, sino también a ti y a mí, sin duda lo eligió para no dejar solas y tristes a las pobres bestiajas, y lo único que les cabría a los componentes de ese personal sería un agradecimieto por haber sido nombrados para tan piadosa misión y un poco, también, de piadosa resignación por el frío que tendrían que soportar, como lo soportaban, sin mayores quejas ni protestas, osos, zorros plateados y pingüinos.

DIDASCÁLICO.– *Y la oyente de cuentos, echando las insumisas patas por alto.*

PROMETEA C.– ¿Por qué no te metes la piadosa misión y la piadosa resignación por donde te quepan en lugar de las brasas? ¡A lo mejor no sólo te

calentaba las tripas, sino que el calorcillo te llegaba a la mismísima sesera y toda tu idiotez sería una imbecilidad convertida en ceniza.

DIDASCÁLICO.– *Y la que se le ha supuesto, todo es aquí suposición, un cierto carácter sumiso, sólo sea por dar al asunto una sombra de la conocida controversia entre protagonista y antagonista.*

PROMETEA A.– Te veo un tantejo enfadada y no sé por qué. A lo mejor si le solicitáramos a Ella un poco de calor, que sin duda le sobra, nos convertía parte de este infierno de invierno en un pedacito de verano, sólo fuera unas simples horitas.

DIDASCÁLICO.– *Exasperación exigida para la personaja a la que toca el turno.*

PROMETEA C.– ¡A ésa, vete tú con solicitudes y oraciones! ¡Como no te presentes ahí arriba, en su palacio de invierno convertido en palacio de verano y la exijas, amenazando con destriparla si no cumple con tus justas exigencias, te quedas tan fría, de por vida, como se irá quedando, ya de muerta, tu carroña de después!

DIDASCÁLICO.– *Y, cortando el diálogo, tan inútil como idiota, con la otra tan idiota como inútil, la primera se dirigiría a mí para que haga de intermediario con el titiritero máximo solicitando permiso para enriquecer la pieza no con un cuentecito de bichos solitarios sino con un monólogo dirigido a los del lado de allá del proscenio. Y, ya con el permiso concedido por el escondido amo de las letras, se da permiso a la Prometea irreverente para avanzar hacia el borde de acá del proscenio y para que se dirija al respetable, deseoso de sentirse irreverente por procuración y trasferencia, largándole otro monólogo semejante al de P barra A, por no ser menos que su compañera de invierno infernal y cobrar menos que la otra al pasarse por contaduría.*

PROMETEA C.– Lo peor de la esclavitud de cada cual son los otros esclavos.

DIDASCÁLICO.– *Señala a la otra Pometea, antes de continuar con su monólogo-soflama.*

PROMETEA C.– Un solo ser ofendido y humillado sin ayuda de los otros humillados y ofendidos nada puede hacer contra el gran esclavizador, ofensor y humillador. Pero la quiebra del asunto, lo que hace que las revoluciones se queden siempre en fárfara, sin poder romper el cascarón opresor, la quiebra del asunto consiste en que muchos esclavos, humillados y

ofendidos, quizás la mayoría, se conforman con su puerca situación. Bien porque se encuentran a sus anchas chapoteado en el miserable maná coloidal y amniótico existente en el interior del huevo, bien porque piensan que qué va a decir el gran esclavizador, que a lo mejor se enfada y rebaja todavía más el frescor de debajo de la cama. ¡Pero llegará un día en que todos nos pondremos de acuerdo en ponernos todos a una en ponernos todos contra Él!

DIDASCÁLICO.– *Y el llamado Didascálico, es decir, yo, marcaría en el aire una gran E.*

PROMETEA C.– ¡¡Contra Dios!!

DIDASCÁLICO.– *Y el llamado Didascálico, es decir, yo, marcaría en el aire una gran D todavía más gorda que la E anterior.*

PROMETEA C.– ¡Hasta meter a Dios debajo de la cama, arrastrado por una humanidad unida y unánime, después de haberle sometido al Juicio de Dios, en el que Dios no sería el Supremo Juez, sino el más ruin de los reos!

DIDASCÁLICO.– *El asustadísimo respetable teme ahora que, con las que se gasta* l'auteur caché, *se embuta ahora en mitad de la escena un peliculón de esos de juicio en el que la acusación humana se saque de la manga de la toga una larga letanía de los sufrimientos habidos debajo de la gran cama mientras que Aquél, con gran «A» dibujada por mí en el aire, de encima del gran lecho, duerme a sus indiferentes anchas, y si se despierta, mira para otro lado.*

PROMETEA A.– Entre mi compañera de heladera y ese que no deja de meter baza con la lengua, me habéis convencido. Tenéis labia de líderes del pueblo. Estoy dispuesto a colaborar con quien sea para derrocar a ese maldito tirano.

PROMETEA C.– Ven entonces conmigo al proscenio y formemos un coro de resistentes insumisas.

DIDASCÁLICO.– *Lo que no podía faltar en* une piece bien faite, *ya que no quedaría bien hecha sin incrustacion del correspondiente Coro, expresándose de manera poética, pues la lírica, incluso con acompañamento musical, tampoco podría faltar en este híbrido de géneros. Hablen, pues, al tiempo, la una y la otra.*

PROMETEA C y PROMETEA A.–

En el Gran Lecho de los dioses
duermen los dioses viejos

y en su pesado sueño de lagartos
se olvidan del todo
de sus antiguas invenciones.
Para no perecer es necesario
inventar sin cesar;
el mar exige nuevas naves
que lo penetren,
no con alas de lino
sino con nueva maquinaria
inventada de nuevo
en sus entrañas;
el aire exige nuevos pájaros
que lo atraviesen
no ya de plumas,
formando uves
sobre los océanos,
sino de acero y explosiones.

El mundo exige nuevos dioses
despiertos y avizores
y los nuevos dioses seremos
los dioses de debajo de la cama
supliendo a los dioses dormidos
hasta que nosotros nos durmamos
y vengan otros dioses
en forma de cuervecitos
de debajo de debajo de la cama
a sacarnos los ojos.

PROMETEA C.– ¡Vamos por la vieja!
PROMETEA A.– ¡Vamos!
DIDASCÁLICO.– *Pero no van. Ambas se quedan inmóviles en actitud profundamente pensante.*
PROMETEA C.– ¿Por qué no vamos?
PROMETEA A.– Tú lo sabes bien.
PROMETEA C.– Nos falta la herramienta liberadora.

PROMETEA A.– La herramienta manumisora.
PROMETEA C.– Habrá que buscarla.
PROMETEA A.– ¡Y, vive Dios, que la encontraremos!
PROMETEA C.– Con la ayuda de Él.
DIDASCÁLICO.– *Se ponen a buscar la herramienta aunque todavía no se ha explicado en qué consiste el tal artilugio. Durante todo el tiempo que uno emplea en didascalizar, se ponen a rebuscar por todos los rincones de la escena, de la preescena y hasta de las verdaderas afueras de la escena, la reservada a Ellos. Por fin una de las indagadoras, no importa cuál, las verdugas son intercambiables, encuentra el enorme cuchillo que se reservó para ser utilizado en esta escena, aunque uno no especificó cómo sería utilizado para no adelantar los aconteceres que ya están a punto de acontecer. No se trata de ningún cuchillito de cortar el pan o el vino, sino de uno más largo que un día sin el primero, es decir, sin pan. La que lo encontró lo eleva hacia el cielo con un gesto triunfal. La otra se persigna y aplaude. La izadora del cuchillo se lo tiende a la otra con una reverencia tan profunda como ceremonial. La otra niega con la cabeza y extiende la mano, la palma hacia el cuchillo, con gesto rechazador y «yonosoydígnico». La otra insiste hasta que la una coge el cuchillo, pero únicamente para ofrecérselo de nuevo a la otra. Repetición, varias veces, de mutuos ofrecimientos y rechazos. Al final, la que antes no lo hizo levanta la mano con gesto «eurekiano» y habla a la otra al oído. La otra inclina varias veces la cabeza de arriba hacia abajo y la levanta de abajo hacia arriba. Empuñan a cuatro manos, dos de la una y dos de la otra, el cuchillo y lo hunden, después de subir sobre la cama, en el bulto que se alza en el centro de la gran colcha con el golpe más rudo y definitivo. Se oye un gran grito, no se sabe si saliendo de debajo de la gran colcha o descendiente de los altos cielos, y una frase que dice: «¡Como un perro!». Cuando las cuatro manos resacan el cuchillo del bulto yo también subo a la cama provisto de un frasquito con sangre teatral. Derramo el liquidillo colorado sobre la hoja de la herramienta, que ya se supone, aquí todo es suposición, para qué sirve. Durante esta operación ensangrentadora, las matadoras a pachas revuelven, también a cuatro manos, por debajo de la gran colcha. Sacan*

a relucir a la luz de los focos el fuego sagrado en forma de calientacamas. A continuación se hace un gran silencio seguido de una música fúnebre y del sonido de campanas doblando a muerto importante. Las dos supuestas asesinejas bajan de la cama y se arrodillan a ambos lados de ella, como si se tratará de un túmulo de alabastro con estatuas yacentes, y se pronuncian las dos únicas palabras que se oyen en esta escena tan sangrienta como muda, a excepción, desde luego, de la frase perruna pronunciada no se sabe dónde.

PROMETEA A.– Amén.

PROMETEA C.– Amén.

DIDASCÁLICO.– *Ahora se hace un gesto hacia el encargado de las luces, también «caché», gesto que viene a suplir, aquí todo son suplencias, lo de ¡hágase la oscuridad! Y la oscuridad se hace. Hasta que, con el no escuchado grito de ¡hágase la luz!, la luz se hace y con ella de la mano se entra en la siguiente escena sólo demorada el tiempito estrictamente necesario para que uno pueda efectuar un par de cambios escénicos. El primero consistente en separar, mediante el correspondiente desatornillamineto o desencajamiento, las dos partes del calientacamas. Una, la más tripuda y redonda, uno, el didascálico, se recuerda, la deposita en medio de la escena y la otra, el mango, queda entre las manos del didasca, es decir, de uno, «Voila» cómo uno la voltea tal si fuera el bastón del Mandrake que, hasta ahora, uno ha tenido a bien rechazar como complemento del atuendo didascálico. El segundo cambio consistirá en que uno introducirá en la escena un árbolito seco con la correspondiente peana para que permanezca tan tieso como si estuviera vivo. Las dos Prometeas, siempre sin necesidad de que uno cargue con ellas, se han desarrodillado y sentado, o permanecen en cuclillas, alrededor de la parte tripuda, es decir, del fuego de los dioses propiamente dicho. Se promete que el diálogo que se nos viene encima será tan seco y conciso como el cadáver del arbolito. Hay que hacer que descansen los pobrecitos escuchantes de la hemorragia de lenguaje que uno no ha dejado de encajar en sus orejas. Ahora, una pausa para que uno coja aliento. Menos mal que estas dos o tres docenas de páginas del libreto uno las larga a medida que las lee*

ya que uno, de haber tenido que aprendérselas de pe a pa y a puro huevo memorístico, a uno se le habrían derretido sus pobres sesejos con el trance.

TERCERA ESCENA

DIOSA DEL CASTILLO *(dormida o muerta, con esta gente nunca se sabe.)*

Las dos PROMETEAS *y* YO*, el inevitable.*

Esta escena, esta vez sí que lo avanzaremos, se compone de un prologuejo, de la escena propiamente dicha, y de un epílogo dividido en un epílogo primero y un epílogo segundo y, ¡Él, o Ella, sean loados!, último.

PROMETEA A.– Nos largamos de aquí.
PROMETEA C.– No podemos.
PROMETEA A.– ¿Por qué no podemos?
PROMETEA C.– Porque estamos encerradas.
PROMETEA A.– ¿Encerradas?
PROMETEA C.– Entre cuatro paredes.
PROMETEA A.– Sólo veo tres.
PROMETEA C.– La cuarta son Ellos.
PROMETEA A.– ¿Y a qué han venido?
PROMETEA C.– Para fisgonear cómo morimos.
PROMETEA A.– ¿Sólo a eso?
PROMETEA C.– Y a ver cómo resucitamos.
PROMETEA A.– ¡Yo me negaré!
PROMETEA C.– No tendrás más remedio.
PROMETEA A.– ¿Por qué habría de resucitar?
PROMETEA C.– Porque tendrás que saludarlos.
DIDASCÁLICO.– *Fin del prologuejo en el que se adelantan los acontecimientos con grave daño para el intríngulis de la intriga. Ahora las prologueras dejan de anunciar el proyecto y extienden la mano hacia la supuesta hoguera.*

PROMETEA C.– ¿Crees que durará?
PROMETEA A.– ¿El qué?
PROMETEA C.– ¡El qué va a ser!
PROMETEA A.– ¿Esa cosa redonda?
PROMETEA C.– Lo de dentro.
PROMETEA A.– No sé si durará.
PROMETEA C.– ¡Roba para eso!
PROMETEA A.– Yo no robé nada.
PROMETEA C.– ¿Conque no, eh?
PROMETEA A.– Yo no estaba allí.
PROMETEA C.– ¿Dónde te me hallabas?
PROMETEA A.– Me largué a *Passy*.
PROMETEA C.– ¿Por qué tan lejos?
PROMETEA A.– Es un barrio elegante.
PROMETEA C.– ¿Con buenas basuras?
PROMETEA A.– Hasta bufandas de visón.
PROMETEA C.– Seguro que apolilladas.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA A.– ¿Y subí yo sola?
PROMETEA C.– Tú sabrás.
PROMETEA A.– ¿Tú, no?
PROMETEA C.– ¿Cuándo fue?
PROMETEA A.– Cualquier día.
PROMETEA C.– ¿Un lunes?
PROMETEA A.– Supongo que sí.
PROMETEA C.– Los lunes no hay función.
PROMETEA A.– Pues yo estaba aquí.
PROMETEA C.– Eras muy libre.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA A.– Entonces sería yo.
PROMETEA C.– ¿Tú, qué?
PROMETEA A.– La que birle el fuego.
PROMETEA C.– ¡Tú sabrás!
PROMETEA A.– ¿Por qué yo?
PROMETEA C.– Por ratera rastrera.
PROMETEA A.– ¡Y tú haciendo de honrada!

DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA A.– Una verdadera estafa.
PROMETEA C.– ¿De qué estafa hablas?
PROMETEA A.– Ese fuego.
PROMETEA C.– ¿No calienta ya?
PROMETEA A.– Tócalo a ver.
PROMETEA C.– ¿Y si me quemo?
PROMETEA A.– Yo lo haré.
PROMETEA C.– ¿Qué tal?
PROMETEA A.– Poca cosa supongo.
PROMETEA C.– ¿Sólo lo supones?
PROMETEA A.– Soy algo miedica.
PROMETEA C.– Depende para qué.
PROMETEA A.– Para tocar cosas.
PROMETEA C.– ¿Y arriba también?
PROMETEA A.– ¿Arriba qué cosa?
PROMETEA C.– La cosa de arriba.
PROMETEA A.– Arriba no pude.
PROMETEA C.– Ya sé por qué no.
PROMETEA A.– No me decidí.
PROMETEA C.– Porque no subiste.
PROMETEA A.– Desde luego que no.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– Habría que volver.
PROMETEA A.– ¿¿Allí??
PROMETEA C.– ¿Adónde iba a ser?
PROMETEA A.– ¿Y, allá, qué pintamos?
PROMETEA C.– No nos dejaríamos estafar.
PROMETEA A.– ¿Cómo haríamos?
PROMETEA C.– Robaríamos otro fuego.
PROMETEA A.– ¿Qué clase de otro?
PROMETEA C.– Puedes suponértelo.
PROMETEA A.– ¡Ya...! ¡Más duradero!
PROMETEA C.– ¿Quedará por allá?
PROMETEA A.– Algo dejaríamos.
PROMETEA C.– Yo no.

PROMETEA A.– ¡Claro que tú no!
PROMETEA C.– ¿Cómo estás tan segura?
PROMETEA A.– No naciste ladrona.
PROMETEA C.– Puedes estar segura.
PROMETEA A.– Yo no subiré.
PROMETEA C.– ¿Tienes miedo del muerto?
PROMETEA A.– ¿Del muerto o de la muerta?
PROMETEA C.– Siempre termina en os.
PROMETEA A.– ¿Lo de arriba?
PROMETEA C.– ¡A ver!
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– Cobarde del todo.
PROMETEA A.– ¡Mira tú la valiente!
PROMETEA C.– Y, encima, asesina.
PROMETEA A.– ¡Tu putísima madre!
PROMETEA C.– ¿Dijiste purísima?
PROMETEA A.– Dije putísima.
PROMETEA C.– Precisamente ella.
PROMETEA A.– ¿Por qué precisamente?
PROMETEA C.– Me dejaste sin ella.
PROMETEA A.– ¡Bien que te vino eso!
PROMETEA C.– ¿Quedarme huerfanita?
PROMETEA A.– El quedarte a tus anchas.
PROMETEA C.– Con mi perra tan sólo.
PROMETEA A.– ¿La engañaste con ella?
PROMETEA C.– ¿A quién?
PROMETEA A.– A mamá.
PROMETEA C.– Después.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA A.– ¿Sabes una cosa?
PROMETEA C.– Depende de qué cosa.
PROMETEA A.– De cuál es la cuestión.
PROMETEA C.– Eso no lo sé.
PROMETEA A.– Adorar o ser adorada.
PROMETEA C.– ¿La mataste por eso?
PROMETEA A.– ¿Por qué la adoraba?

PROMETEA C.– Dicen que sucede.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– No fue por eso.
PROMETEA A.– ¿Entonces...?
PROMETEA C.– Porque tú la adorabas.
PROMETEA A.– ¡Adorable la cosa!
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA A.– Se me fue el santo al cielo.
PROMETEA C.– Pues allí seguirá.
PROMETEA A.– Te pedirán cuentas.
PROMETEA C.– ¿Era un dios o dos?
PROMETEA A.– Varios y superpuestos.
PROMETEA C.– Según antigüedad.
PROMETEA A.– ¿Los contaste?
PROMETEA C.– No los conté.
PROMETEA A.– Tampoco yo.
PROMETEA C.– ¿Cómo ibas a hacerlo?
PROMETEA A.– ¿Y por qué no?
PROMETEA C.– De lejos no es posible.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– ¿Fue ayer u hoy?
PROMETEA A.– ¿Por qué lo preguntas?
PROMETEA C.– Porque libras los martes.
PROMETEA A.– ¿Y hoy qué es?
PROMETEA C.– Quizás miércoles.
PROMETEA A.– ¿Me quedé sin coartada?
PROMETEA C.– Al parecer.
PROMETEA A.– ¿Hoy me toca a mí?
PROMETEA C.– Sólo matas los jueves.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA A.– Me voy.
PROMETEA C.– No te librarás.
PROMETEA A.– ¿Por qué?
PROMETEA C.– Porque ella lo sabe.
PROMETEA A.– ¿Qué es lo que sabe?
PROMETEA C.– El día que nos toca.

PROMETEA A.– ¿Matar o no matar?
PROMETEA C.– Ésa es otra cuestión.
PROMETEA A.– ¿No la engañaré?
PROMETEA C.– Me parece que no.
PROMETEA A.– Y hoy me toca culpable.
PROMETEA C.– Todo el día.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– ¿Tú crees?
PROMETEA A.– ¿Qué tengo que creer?
PROMETEA C.– Si lo hacen
PROMETEA A.– ¿Si hacen el qué?
PROMETEA C.– Pedir cuentas.
PROMETEA A.– Los dioses desde luego.
PROMETEA C.– ¿Muertos y todo?
PROMETEA A.– Suelen resucitar.
PROMETEA C.– ¿Quieres meterme miedo?
PROMETEA A.– Sólo prevenirte.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA A.– Suponte que soy yo.
PROMETEA C.– ¿La que ella recuerda?
PROMETEA A.– Con el arma en la mano.
PROMETEA C.– Sería implacable.
PROMETEA A.– ¿No me perdonaría?
PROMETEA C.– ¿Tendría que hacerlo?
PROMETEA A.– Hablan de su buen corazón.
PROMETEA C.– Para crimencillos banales.
PROMETEA A.– ¿El mío fue más grave?
PROMETEA C.– Deicidio puro.
PROMETEA A.– ¿Reincidente?
PROMETEA C.– No se mata a diario.
PROMETEA A.– ¿A Dios?
PROMETEA C.– ¿Hay otro a quien matar?
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA A.– ¿No me defenderías?
PROMETEA C.– Sería inútil.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*

PROMETEA A.– ¿Me echarías de menos?
PROMETEA C.– Más que a nada o a nadie.
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA A.– Subiré a preguntarle.
PROMETEA C.– ¿Si te reconoció?
PROMETEA A.– Si piensa resucitar.
PROMETEA C.– ¿Y si ya lo hizo?
PROMETEA A.– Entonces, ¡o ella o yo!
PROMETEA C.– Te encadenará para siempre.
PROMETEA A.– No existe un siempre
PROMETEA C.– ¿Quieres que te acompañe?
PROMETEA A.– ¿Qué pedirías por ello?
PROMETEA C.– Nada de nada.
PROMETEA A.– ¿Ni la mitad del fuego?
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– ¿Sabrás llegar?
PROMETEA A.– ¿Llegar adónde?
PROMETEA C.– Al lugar del crimen.
PROMETEA A.– Los criminales siempre saben.
PROMETEA C.– ¿Y me dejarás para siempre?
PROMETEA A.– ¿Otra vez ese siempre?
PROMETEA C.– ¿Cuánto durará?
PROMETEA A.– ¿El viaje?
PROMETEA C.– La ascensión.
PROMETEA A.– Sólo un subir y bajar.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA C.– También encadenada.
PROMETEA A.– No veo cadenas por acá.
PROMETEA C.– Encadenada a mi eterna soledad.
PROMETEA A.– No más de un cuarto hora.
PROMETEA C.– Encadenada a tu eterno recuerdo.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA A.– Me voy.
PROMETEA C.– Permíteme un último intento.
PROMETEA A.– ¿Para hacerme quedar?
PROMETEA C.– Te confieso que sí.

PROMETEA A.– ¿Cómo lo harás?
PROMETEA C.– Confesándote otra cosa.
PROMETEA A.– Acaba ya.
PROMETEA C.– ¡Fui yo quien le mate!
PROMETEA A.– ¿Confesión por confesión?
PROMETEA C.– Confiesa.
PROMETEA A.– Era martes.
PROMETEA C.– ¿Entonces fuiste tú?
PROMETEA A.– La asesina de dios.
PROMETEA C.– ¿Te sientes satisfecha?
PROMETEA A.– ¿De haberlo matado?
PROMETEA C.– De haberlo dicho.
PROMETEA A.– ¡Claro! ¿Y tú?
PROMETEA C.– Se me deshizo el nudo.
PROMETEA A.– Ahora ya lo sabemos.
PROMETEA C.– ¿Que estamos sin dios?
PROMETEA A.– Sí.
PROMETEA C.– Y que sólo nosotras...
PROMETEA A.– ¡Sí!
PROMETEA C.– O inventamos un fuego
PROMETEA A.– ¡Sí! ¡Sí!
PROMETEA C.– O morimos.
PROMETEA A.– Sin puto remedio.
PROMETEA C.– Y, además, congeladas.
PROMETEA A.– ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA A.– ¡No! ¡No! ¡No!
PROMETEA C.– ¿Así cambias de opinión?
PROMETEA A.– No se me ocurre cómo.
PROMETEA C.– ¿Cómo qué?
PROMETEA A.– Cómo agenciarnos lumbre propia.
PROMETEA C.– Quemaríamos unas ramas del árbol.
PROMETEA A.– A lo mejor es mera pintura.
PROMETEA C.– También arde el arte.
PROMETEA A.– ¿Y mañana?
PROMETEA C.– Quemaríamos otra rama.

PROMETEA A.– ¿Y mañana y mañana y mañana?
PROMETEA C.– Mientras quedara árbol.
PROMETEA A.– Y al día siguiente, ¿sabes qué?
PROMETEA C.– Dilo tú.
PROMETEA A.– Nos quedamos sin decorado.
PROMETEA C.– ¡Bah...!
PROMETEA A.– ¡Si te oyen ese «bah»...!
PROMETEA C.– Se compraba otro árbol.
PROMETEA A.– ¿Comprar ese roñoso?
PROMETEA C.– Sólo es dinero ajeno.
PROMETEA A.– Municipal.
PROMETEA C.– Más o menos.
PROMETEA A.– En todo caso, robado.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA C.– Podríamos quemar el mango.
PROMETEA A.– ¿El del fuego sin fuego?
PROMETEA C.– ¿Tú ves otro?
PROMETEA A.– Tampoco veo ése.
PROMETEA C.– ¿Sería combustible?
PROMETEA A.– De madera profana.
PROMETEA C.– No podremos quemarlo.
PROMETEA A.– La verdad es que no.
PROMETEA C.– Se lo habrá llevado.
PROMETEA A.– ¿Para qué?
PROMETEA C.– Para no comprar un bastón.
PROMETEA A.– Roñoso es poco.
DIDASCÁLICO.– *Pausa*.
PROMETEA C.– Podríamos acostarnos juntas.
PROMETEA A.– Eso del calor del amor.
PROMETEA C.– Más o menos.
PROMETEA A.– ¿Y quién se calentaría?
PROMETEA C.– ¿Con el fuego de la otra?
PROMETEA A.– Hasta consumirlo.
PROMETEA C.– Ambas dos arderíamos.
PROMETEA A.– Dime sólo una cosa.
PROMETEA C.– Todas las que quieras.

PROMETEA A.– ¿Cuánto tiempo hace?
PROMETEA C.– ¿Hace de qué?
PROMETEA A.– De que no te lavas.
PROMETEA C.– El mismo que tú.
PROMETEA A.– ¿Y quieres que me arrejunte?
PROMETEA C.– Yo también me juntaría.
PROMETEA A.– ¿Sabes lo que sería?
PROMETEA C.– ¿Nuestro amor?
PROMETEA A.– Y todos los amores.
PROMETEA C.– Dilo ya.
PROMETEA A.– Dos pestes pegadas.
PROMETEA C.– Eres única.
PROMETEA A.– ¿Para qué soy única?
PROMETEA C.– Para soltar venenos.
PROMETEA A.– ¿Y sabes otra cosa?
PROMETEA C.– Venga más ponzoña.
PROMETEA A.– ¿Qué ibas a meterme?
PROMETEA C.– ¿Meterte?
PROMETEA A.– Para calentarme por dentro.
PROMETEA C.– El bastón de fuego.
PROMETEA A.– Ése...
DIDASCÁLICO.– *Pausa. Me señala a mí.*
PROMETEA A.– ... ése no lo suelta así como así,
PROMETEA C.– Sería como lo otro.
PROMETEA A.– ¿El bastón?
PROMETEA C.– El bastón.
PROMETEA A.– ¿Y qué sería lo otro?
PROMETEA C.– Lo que no tenemos
PROMETEA A.– ¿Dónde no lo tenemos?
PROMETEA C.– Entre las piermas.
PROMETEA A.– ¿Tampoco tú?
PROMETEA C.– ¿No lo ves?
PROMETEA A.– ¡Con esa bufanda!
DIDASCÁLICO.– *Pausa.*
PROMETEA C.– No hay nada que hacer.
PROMETEA A.– Me temo que no.

PROMETEA C.– Habrá que regresar
PROMETEA A.– ¿Otra vez?
PROMETEA C.– Tal vez ya
PROMETEA A.– ¿Tal vez ya qué?
PROMETEA C.– Que ya resucitó.
PROMETEA A.– Habrá que subir.
PROMETEA C.– Te esperaré.
PROMETEA A.– ¿Tú no vienes?
PROMETEA C.– No me toca esta vez.
PROMETEA A.– ¿Y te quedas solita?
PROMETEA C.– Él me confortará
PROMETEA A.– ¿El divino muerto?
PROMETEA C.– Ese mango.
PROMETEA A.– ¿Lograrás robárselo?
PROMETEA C.– Lo intentaré.
DIDASCÁLICO.– *A la que se quedará debajo se le concederá un punto de reposo y una botella, que tampoco dije que traje cuando introduje los segundos chismes. De vez de cuando, se permitiría que la empine la de abajo. Mi bastón, con el fin de evitar escenas escabrosas, por cierto que no le será otorgado. En cuanto a la otra, subiría a la cama-comedor-cocina de diosa, ahora convertida en su cama-comedor-cocina-sepultura. Entrará debajo de la colcha-lápida de diosa, superficie que oscilará y se removerá a consecuencia de los tejemanejes que la introducida efectuará en sus hondas profundidades. Luego saldrá revestida por el fuego rerrobado, esta vez en forma de túnica-camisón de marta cibelina, con sendas coronas divinas bordadas a mano, una sobre el pecho y otra por la espalda. Y nuestra protagonista, después de persignarse y dejar, como ofrenda, sobre la colcha, junto a la fotografía de la muerta, la de su perro y unas flores de plástico, su ya inútil bufanda, regresará hacia el lugar desde el cual iniciara su aventura viajera y donde su hermanita, ya medio borracha, la espera.*
PROMETEA C.– Un infinito se me ha hecho.
PROMETEA A.– ¿El espacio de tu soledad?
PROMETEA C.– Y el del tiempo sin ti.
PROMETEA A.– Tenías tu botella.

PROMETEA C.– Pero no el bastón.
PROMETEA A.– ¡Pobre hermanita!
PROMETEA C.– Me sentía morir.
PROMETEA A.– ¿Tanta pena te daba?
PROMETEA C.– Morirme sola, sí.
PROMETEA A.– ¿Y morirte conmigo?
PROMETEA C.– Eso no me importaba.
PROMETEA A.– ¿Bien pegadita a mí?
PROMETEA C.– Hasta el final.
PROMETEA A.– ¿Hasta oler todavía peor?
PROMETEA C.– ¿Peor que cuándo?
PROMETEA A.– Que cuando la vida.
DIDASCÁLICO.– *Ahora se supone que yo ni siquiera hablo para indicar que se haga una pausa. Sólo levanto una mano con el fin de que interrumpan un tiempito su diálogo las compañeras del tablado y, terminada la no nombrada pausa, hago que baje la mentada mano.*
PROMETEA C.– Pensé que no regresarías.
PROMETEA A.– Pues aquí me tienes.
PROMETEA C.– Creí que ella te reconocería.
PROMETEA A.– Y que acabaría conmigo.
PROMETEA C.– ¿No era de sospechar?
PROMETEA A.– Ni siquiera se enteró.
PROMETEA C.– ¿De que estabas allí?
PROMETEA A.– De eso mismo.
DIDASCÁLICO.– *Gesto para pausa*.
PROMETEA C.– ¿Estaba ya fría?
PROMETEA A.– A la temperatura divina.
PROMETEA C.– Los dioses no se enfrían.
PROMETEA A.– En general, no.
PROMETEA C.– ¿Sonreía?
PROMETEA A.– A media sonrisa.
PROMETEA C.– ¿Tenía ya gusanos?
PROMETEA A.– Ella no.
PROMETEA C.– ¿Quién, entonces?
PROMETEA A.– El dios inferior.
PROMETEA C.– ¿Más antiguo?

PROMETEA A.– ¡Cuánta curiosidad!
PROMETEA C.– ¿Abrió los ojos?
PROMETEA A.– ¿El de abajo?
PROMETEA C.– No, ella.
PROMETEA A.– No llegué a enterarme.
PROMETEA C.– Estaría sólo dormida.
PROMETEA A.– Estaría.
PROMETEA C.– O se fingiría muerta.
PROMETEA A.– Suele suceder.
PROMETEA C.– ¿No me cuentas más cosas?
PROMETEA A.– ¿Qué quieres que te cuente?
PROMETEA C.– Toda la expedición.
PROMETEA A.– ¿Toda?
PROMETEA C.– Se viaja para contar.
PROMETEA A.– Fuí, llegué y me vine.
PROMETEA C.– ¿Eso fue todo?
PROMETEA A.– Todo lo de contar.
PROMETEA C.– ¿Y lo sintió?
PROMETEA A.– ¿El qué?
PROMETEA C.– Que le quitabas la mortaja.
PROMETEA A.– Un poco, sí.
PROMETEA C.– ¿Cómo lo sabes?
PROMETEA A.– Porque se rebulló.
PROMETEA C.– Estaría soñando.
PROMETEA A.– Estaría.
PROMETEA C.– ¿Sueñan los muertos?
PROMETEA A.– Si son dioses, puede.
PROMETEA C.– ¿Te dio miedo?
PROMETEA A.– Un poco, sí.
PROMETEA C.– Pero lo venciste.
PROMETEA A.– ¡Qué remedio tenía?
PROMETEA C.– Pensando en tu hermanita.
PROMETEA A.– ¿Por qué en ella?
PROMETEA C.– Porque estaba aquí sola.
PROMETEA A.– Con su botella.
PROMETEA C.– Con carne de gallina.

PROMETEA A.– ¿Tanto frío hacía?
PROMETEA C.– Más que en esa tumba.
PROMETEA A.– ¿Qué tumba?
PROMETEA C.– La de arriba.
PROMETEA A.– El vino calienta.
PROMETEA C.– Más calienta eso.
PROMETEA A.– ¿El bastón?
PROMETEA C.– La mortaja robada.
PROMETEA A.– ¿Esta túnica, dices?
PROMETEA C.– Podríamos dividirla.
PROMETEA A.– No tiene costura.
PROMETEA C.– Con unas tijeras.
PROMETEA A.– Aquí no hay tijeras.
PROMETEA C.– Tenemos cuchillo.
PROMETEA A.– ¡Hablemos de otra cosa!
DIDASCÁLICO.– *Gesto manual*.
PROMETEA C.– Tú escogerías.
PROMETEA A.– ¿Por qué yo?
PROMETEA C.– Porque tú la pillaste.
PROMETEA A.– No me convencerás.
PROMETEA C.– ¿No la repartiremos?
PROMETEA A.– ¡No!
DIDASCÁLICO.– *Gesto.*
PROMETEA C.– Te castigará
PROMETEA A.– ¿Por habérmela cargado?
PROMETEA C.– Por egoísta.
PROMETEA A.– ¿Cómo se castiga por eso?
PROMETEA C.– Obligándote a devolver lo mangado.
PROMETEA A.– ¿La mortaja o el fuego?
PROMETEA C.– El camisón.
PROMETEA A.– Y ni para ti ni para mí.
PROMETEA C.– Para su legítima dueña.
PROMETEA A.– Eso tendría una ventaja.
PROMETEA C.– ¿Qué ventaja?
PROMETEA A.– Que moriríamos juntas.
PROMETEA C.– ¡Vaya solución!

PROMETEA A.– ¿No es eso lo que querías?
PROMETEA C.– Morir de tiritona, no.
PROMETEA A.– Hay otro remedio.
PROMETEA C.– Que suba yo.
PROMETEA A.– Lo adivinaste.
PROMETEA C.– Subo y le pregunto.
PROMETEA A.– Subes y le preguntas.
PROMETEA C.– Si me cambia la bufanda.
PROMETEA A.– Por algo que tape mejor.
PROMETEA C.– Allá me voy.
DIDASCÁLICO.– *La nueva viajera se sobrencama, es decir, se sube a lo alto de la cama y, sin más cuentos que contar, tira de la manta, es decir, de la colcha, y descubre el pastel que bajo ella se esconde. Pastel que no es otro que una simple almohada también taladrada por la puñalada criminal. Yo subo con mi salsa de tomata y riego con ella el «cádaver», entre comillas, de diosa, que, sin duda, habrá escamoteado su cuerpo divino aprovechando algún oscuro entre escena y escena dejando un sustitutivo, aquí todo es sustitución, para que se mantuviera la creencia de que Dios todavía existía. La nueva viajera, sin pararse en metafísicas, envuelve en la manta sus carnes hasta ahora moraditas de frío y regresa al lugar donde su hermana ni siquiera la espera. La hermana, en cuanto se hubiera quedado solita, se habrá metido el calderín debajo del camisón, entre las piernas, y se habra tumbado cuan larga fuera al borde de la escena a disfrutar del doble calorcillo. Pronto se escuchan sus dulces ronquiditos. La que regresa, como no verá a nadie, aparte de mí, será a mí a quien dirigirá la palabra.*
PROMETEA C.– ¿Qué ha hecho ésa con el fuego, poco o mucho, que pudiera quedar?
DIDASCÁLICO.– *Y yo me encojería de hombros, y la nueva viajera me dirigiría otra pregunta.*
PROMETEA C.– ¿Y dónde se ha metido esa maldita cerda?
DIDASCÁLICO.– *Y yo señalaría con la barbilla, o con la punta del bastón, hacia la dormida. Y la nueva viajera, siempre directa, me arrancaría el bastón de entre las manos y golpearía con él, con todas sus fuerzas, a manera de quijada de asno, en mitad del cráneo de la hermanita.*

PROMETEA C.– No había fuego bastante para dos.

DIDASCÁLICO.– *Aquí comienza el epílogo de la pieza no sin que antes explique que la Prometea Caína, en cuanto se sintió dueña del cotarro, se metió el calderín entre las piernas, junto a su verdadero corazón, se puso el camisón, se cubrió con la gran colcha o, si se quiere, el gran edredón, y se tumbó a dormir a pata suelta, a disfrutar del triple calorcito. Pronto se escucharon unos ronquidazos tan atronadores que atrevesaban la suntuosa tapadera. Yo me incliné sobre la Prometea Abela, apliqué el oído por encima de su tetita izquierda y bajé y alcé la barbilla varias veces. Y, ahora sí, comienza el epílogo de la pieza.*

EPÍLOGO DE LA PIEZA

PROMETEA dormida, PROMETEA muerta, siempre a la manera teatral. DIOSA, aunque ausente, siempre presente. Y, desde luego, YO.

Y yo: «La verdad es que no tenemos a nadie en pie para acabar con la función. Habra que echar mano de alguna espontánea. Vamos a ver: "¿Hay entre los respetables alguna cómica?". Pausa. Silencio. Nadie. "¿Hay entre los respetables alguna trágica o, por lo menos, una tragicómica?". Silencio. Pausa. Nadie de nadie. Habrá que demandarlo con palabras más finas. "¿Hay entre los respetables alguna diva divina?". Larga espera. Ni por esas. Me sospecho que uno mismo tendrá que hacer de diosa, no sin antes pasar por la preceptiva preescena. Lo hago. Avanzo hacia la dormida y la sacudo con la punta del bastón haciendo de despertador. A medio despabilar, la ex dormida se sienta en el santo suelo de la escena. Y entonces yo me convierto en vicario de la señora resucitada, ya vestida de calle, y pregunta a PROMETEA C: *"¿Qué hicistes con el fuego sagrado?".».*

PROMETEA C.– ¿Qué querías que hiciera? Metérmelo por el agujero más ajeno a la divinidad y más genuino de la condición humana. ¡Por el ojo del culo!

(Oscuro final.)