

JORGE DIAZ

# TEATRO

## CEREMONIAS DE LA SOLEDAD

LOCUTORIO (Contrapunto para dos voces cansadas) • MATA  
TU PROJIMO COMO A TI MISMO • CEREMONIA ORTOPEDICA



biblioteca de

# TEATRO

JORGE DIAZ

**T E A T R O**  
**CEREMONIAS**  
**DE LA SOLEDAD**

**EL LOCUTORIO (Contrapunto para dos voces cansadas) - MATA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO - CEREMONIA ORTOPEDICA**

*Prólogo y notas bibliográficas de*  
**JUAN ANDRES PIÑA**

**EDITORIAL**  
**SANTIAGO**

**NASCIMENTO**  
**1978** **CHILE**

## JORGE DIAZ: LA VANGUARDIA TEATRAL CHILENA

*La importancia del dramaturgo chileno Jorge Díaz (1) es innegable para cualquiera que se haya acercado al fenómeno del teatro chileno contemporáneo. Habiendo saltado ya totalmente las barreras de su patria desde su emigración voluntaria a España en 1965, Díaz se proyecta actualmente hacia un plano cultural de niveles internacionales. El montaje de sus obras en casi todas las capitales del*

---

(1) A continuación hemos incluido un completo *curriculum* de Jorge Díaz Gutiérrez con todas sus obras estrenadas hasta el momento, premios, puestas en escena, etc., confeccionado por el mismo Díaz especialmente para esta edición, al igual que su texto introductorio *El que avisa no es traidor*. Es la primera vez que la lista completa de sus obras escritas hasta el momento aparecen en Chile y Latinoamérica.

*mundo, la publicación de ellas por varias editoriales, los premios recibidos en España durante los últimos años y sobre todo el reconocimiento de la crítica europea y latinoamericana que le postula como uno de los exponentes más significativos del habla hispana contemporánea, todo ello habla por sí solo de la importancia del autor chileno. Desde el estreno de sus primeras obras en el grupo ICTUS en Santiago, hasta sus últimas producciones, Díaz ha decantado un quehacer teatral asombrosamente coherente, prolongando y profundizando ciertas líneas temáticas y formales, configurando un teatro sólido, de presupuestos claros, comprometido con realidades actuales y vanguardistas en muchos sentidos.*

*Las obras que hoy día presenta Nascimento constituyen un importante y a la vez insólito paso en el seguimiento de pista de nuestro dramaturgo. En efecto, después de su radicación en Madrid, el conocimiento sobre la labor de Díaz fue languideciendo, estrenándose en Chile menos obras de él, publicándose casi nada. Entrada ya esta década la información desaparece hasta llegar a un punto casi nulo. Las tres obras que a continuación se editan, pertenecen en gran medida*

a una época ya madura y actual, además de ser representativas de algunas de las distintas formas teatrales en las que Díaz ha incursionado. El lector podrá tener algo del abanico creativo más actual. Sólo algo, pues Díaz es un trabajador teatral extremadamente prolífico: escribe obras, funda grupos, trabaja como actor, difunde el teatro, adapta novelas, hace libretos para la radio y la televisión europeas . . .

Su mismo carácter prolífico pone en situación complicada al que quiera acercarse con ojos analíticos a su obra. La treintena de piezas estrenadas afuera desde su partida de Chile, su lógica evolución y el lamentable desconocimiento de ellas, obliga a trabajar sólo con una parte de sus materiales, a pesar de ser éstos significativos del mundo que representan. La segunda barrera es que muchas de sus obras —sobre todo las últimas— son a veces meras indicaciones para la puesta en escena: a Díaz no le interesa la literatura dramática en sí, sino por sobre todo las posibilidades que ésta ofrece para llevarla al escenario, según sus propias palabras contenidas en esta edición: "Para mí el teatro no es literatura. Es una asamblea donde se confrontan imágenes, experiencias. Mis textos no son

*'obras' —en el sentido de productos literarios acabados— son materiales abiertos, propuestas para un equipo teatral determinado. No es por casualidad que las tres obras mencionadas hayan sido escritas y estrenadas casi inmediatamente. Yo escribo siempre por encargo, empujado por un grupo, por una circunstancia. Mi texto es un producto coyuntural, revisable, cuestionable por el equipo al que va dirigido*".

*Aún así, estos productos "no literariamente acabados" constituyen textos dramáticos significativos para el mundo creado, coherentes a la larga en el análisis. Por último, ello no se vuelve un elemento en contra del autor, sino al contrario, reafirma su carácter vanguardista.*

## I) LOS ELEMENTOS DE LA VANGUARDIA TEATRAL

*Una de las características más interesantes que presenta el fenómeno de la Generación Teatral de 1950, es la multiplicidad de autores centrados en específicos modos teatrales. Cada uno de ellos rescata desde una óptica particular la realidad o un sector de la realidad que le interesa abarcar. Todos*

ellos conforman un abanico en el cual se pueden observar no sólo las formas como se imita la realidad imitable, sino además la creación y visión del mundo que cada uno recorta en sus obras. Renovación de los elementos folklóricos, rescate del pasado histórico, acentuación de los problemas psicológicos, evolución de un teatro espacial a un teatro más de interioridades, crítica a las instituciones sociales, variación en el concepto de lo que es la realidad, todo ello aparece en estos nuevos dramaturgos (2).

Algunas de estas características son comunes a todos, en particular la superación del realismo criollista para dar paso a un realismo psicológico o social, o a veces a la superación de este mismo realismo a través de la introducción de los elementos del sueño, la dislocación del lenguaje, la fracturación de los tiempos fijos en el decurso dramático. Igual-

---

(2) Algunos de los problemas y características sobre esta generación están esbozados en dos prólogos a ediciones sobre teatro publicadas en Editorial Nascimento: Sergio Vodanovic, *nuevo teatro, viejos conflictos* (1978), y Egon Wolff, *el teatro de la destrucción y la esperanza* (1978). La sistematización más seria sobre estos nuevos dramaturgos de 1950 aparece en el estudio previo a la antología *Teatro chileno contemporáneo*, Ediciones Aguilar, México, 1970; *El teatro chileno de nuestros días*, de Julio Durán Cerda.

mente la crítica social, política o ideológica inscrita en un contexto social más amplio, es otro carácter definitorio. Ya no será para estos autores el problema de la corrupción administrativa un suceso aislado, sino que es toda la sociedad la capaz de producir un fenómeno de este tipo. La actitud es en su mayoría rebelde, no conformista o apasionadamente ética, como es el caso de Sergio Vodánovic, por ejemplo. Se supera en ellos el concepto de lo que es "lo crítico" y "lo real", que podían tener los tres pilares de la dramaturgia chilena, siempre nombrados: Armando Moock, Germán Luco Cruchaga y Antonio Acevedo Hernández.

Aún así, los autores de esa época adecúan de alguna manera los materiales dramáticos que la tradición del siglo les entrega. Es decir, en ninguno se produce una ruptura violenta con el pasado. En Vodanovic, el realismo de sus primeras obras es tajante: nada de cambios en el tiempo, personajes bien diseñados psicológicamente, presencia en escena de una vida fácilmente "comprobable", donde los elementos conscientes son los más importantes para la formación del mundo creado. Egon Wolff evoluciona con el tiempo hacia un realismo dosificadamente desfigurado, sobre todo con Los

Invasores (3) y después con Flores de papel donde los personajes terminan en una especie de delirio, el lenguaje se triza y el drama evoluciona hacia una salida insólita. Luis Alberto Heiremans, en cambio, estiliza la realidad hasta volverla elemento simbólico de su visión de mundo. En estos dramaturgos el espacio cambia, se torna más importante el mundo interno, pero sigue prevaleciendo el living burgués, la casa cerrada . . .

Por todo lo anterior, la calidad literaria de estas obras es muy alta, importando más la buena codificación dramática tradicional antes que sus probabilidades de ponerlas en escena. La tendencia de correcta definición psicológica de los personajes, los dramas bien perfilados y en general el acercamiento al realismo, caracteriza a estos dramaturgos como relativamente conformes con la herencia dramática recibida. Contrariamente a lo que ocurre en la narrativa, donde las diversas visiones del mundo se van quebrando y la lucidez de que la no-

---

(3) El estudio más interesante de *Los invasores*, desconocido en Chile, fue escrito por Pedro Bravo-Elizondo: *Los invasores: la amenaza*, contenido en el libro del mismo autor, *Teatro hispanoamericano de crítica social*, Colección Nova Scholar, Playor, Madrid, 1975. Contiene apreciaciones sobre la evolución de Wolff, el sentido de lo social en esta obra y sus relaciones con el realismo chileno.

*vela realista no sirve para reflejar las intenciones, el teatro chileno no rompe con lo anterior en una forma tan decidida. Novelistas de la generación chilena de 1910 y posteriores ya comienzan a ver el universo como algo caótico y los narradores vacían su subjetividad facturando sus productos desde el interior —novela de personajes contra novela espacial— adelantándose a su época, o inaugurando otra nueva.*

*En el drama en cambio, a partir de 1950, se consigue crear una preceptiva artística sólida, pero sin ser de ruptura total. El lenguaje, código arquitectónico fundamental del teatro, se acepta como válido, mientras ya los surrealistas de principios de siglo, primero, y después Ionesco, lo quiebran y desarticulan. Jorge Díaz es prácticamente el único (4) que no acepta los materiales heredados como suficientes. No le bastan, se siente con ellos como en una camisa de fuerza, no le sirven para plasmar el mundo que desea llevar a escena. Díaz*

---

(4) Quien se insinuó como esperanza dramática fue Vicente Huidobro, que escribió *Guillemes de Raíz* y *En la luna*, y en donde se podría apreciar una tendencia hacia la deformación y el absurdo, inéditas a nuestro teatro. Posteriormente Fernando Joseau también se inscribió en la corriente absurda, sobre todo con *La mano* y *La gallina*, estrenadas en 1975.

entonces, se apropia de una forma personal, cuando ve que el absurdo del mundo contemporáneo que quiere representar sólo encuentra vehículo eficaz a través de una forma absurda, ilógica, dislocada y delirante.

Se podría decir que las vertientes de donde bebe Díaz son, por un lado el absurdo ionesquiano y, por el otro, la creación de lenguaje de Huidobro (5), dos cuestiones iluminadoras para entender su obra. En *El cepillo de dientes*, por ejemplo, la crítica se encontró con un dramaturgo absolutamente distinto al resto de los de su generación. La incomunicación contemporánea se daba a través de los medios de comunicación de masas, lo que le confería a la obra un carácter de absurdo total. Allí los personajes emiten discursos al estilo publicitario, deliran con gritos y ofensas mutuas y el lenguaje se convierte en material de deshecho. De ahí proviene la risa. Pero la risa es resultante de estos contras-

---

(5) No es extraño que Díaz haya manifestado su admiración por la poesía de Huidobro. El epígrafe de *El velero...* es una cita del autor: "Tengo una palabra fabulosa en medio de la lengua". En una entrevista, Díaz manifestó que del autor contemporáneo de quien más sentía su influencia era de Vicente Huidobro. (En *El teatro de Jorge Díaz*, Revista "Apuntes" N° 61, agosto de 1966, publicación del teatro de ensayo de la Universidad Católica de Chile.

*tes violentos e insólitos entre personajes no delimitados psicológicamente, alcanzando el grotesco y el ridículo. Se elimina aquí prácticamente el discurso verbal entendido como la exposición por parte de algunos personajes de su conflicto. En ese mundo de incompreensión, disparatado, pleno de asociaciones ilógicas, caótico, la racionalización tradicional del teatro es imposible que exista.*

*Jorge Díaz desdeña el equilibrio ponderado, ya que con esa orientación es imposible que el mundo se recree en la forma necesaria. Con ello, el modo teatral cambia auspiciando una nueva dramaturgia. (Generalmente la crítica ha mirado a Díaz como un autor que se recrea en el absurdo, a veces por el absurdo mismo o ha visto en sus obras un intento de hacer humor, o la disgregación del lenguaje como un mero juego verbal, cuando todo ello responde a soportes expresivos más profundos y necesarios (6). Sólo algunos han notado*

---

(6) En el texto de Mario Cánepa Guzmán, *Gente de Teatro (Desde Camilo Henríquez hasta Jorge Díaz)*, Arancibia Hermanos, editores, Santiago, 1969, el autor recoge varias críticas que se hicieron después del estreno de *El Cepillo...* y *Réquiem...* En general todas ellas se asombran con la aparición del autor, pero piensan que la risa es el objetivo central del grotesco que tiñe sus obras, tomándolo más bien como un juego interesante. Todo ello a pesar de la buena valoración que hacen del dramaturgo.

que esta concepción es inseparable de su contenido, formando un todo tergiversado, ilógico y absurdo.

Se une a esto la búsqueda de una expresividad integral, sumando trozos de films, grabaciones, canciones, actos de dirigirse al público, música rítmica que acompaña cada escena —que a veces lo acercan a Brecht— y en general el interés por recrear en el escenario experimentalmente, lo que pone a Díaz en un lugar de avanzada con respecto a los dramaturgos chilenos. Los tres niveles que constituyen esta particular dramática son enunciados a continuación, como una aproximación a lo que más de alguien ha llamado “antiteatro”.

## a) LA DRAMÁTICA DEL ANTITEATRO

Una de las grandes dificultades con que se encontró el crítico a principios de la década del 60, al ver las obras de Díaz, fue comprobar que éstas narraran casi de manera novelesca, más que desarrollaran un conflicto a la manera tradicional del teatro de este siglo. A pesar, curiosamente, de que el teatro de Díaz es de violentos contrastes, de fuertes diferencias entre las representaciones del

*mundo que tienen los personajes o en las actitudes que por lo mismo generarán una fuerte agresión. a pesar de ello, el conflicto aparece generalmente diluido, disgregado y al final desmoronado. Todo ello es mucho más novelesco o cinematográfico que propiamente teatral. El profesor Ivelic planteó lucidamente el problema al decir que " . . . es el acontecer el que habla y no el conflicto de carácter. Es una proyección hacia un teatro "cinematográfico": narración más que drama; narración visual también diálogo narrativo, en vez de conflicto (7). Al ser el de Díaz un teatro desicologizado es casi imposible la lucha tradicional de carácter, donde existen discursos perfectamente ordenados que se oponen. Los personajes y sus luchas interiores no se evidencian aquí en un encuentro verbal*

---

(7) En *El teatro y su verbo, en torno a la dramaturgia de Jorge Díaz*, Separata de la Revista "Anales" de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile, 1969. Este breve ensayo del profesor Radoslav Ivelic K. es uno de los más interesantes sobre el autor, a pesar de las reservas que manifiesta con respecto a la validez de tipo de dramaturgia de Díaz. Otro estudio de valor es la memoria para optar al título de Profesor de Castellano *Dos escritores claves en la dramaturgia chilena: Armando Moock, Jorge Díaz*, de Sara Rojo y Eduardo Guerrero, en el Instituto de Letras de la UC., publicada en edición limitada en 1978. Al profesor Guerrero le correspondió el estudio sobre Díaz.

lizado, sino más bien a través de las imágenes. Estas exposiciones verbales son eludidas constantemente y los personajes puestos en situaciones límites, llevados al extremo y rebajados en su condición, eluden, vagan, no se enfrentan, bajan de lo trascendental a lo cotidiano y doméstico:

JUSTO.—¡Basta de tonterías! Tengo que terminar el test (*Leyendo*). Aspiraciones: ¿Qué cosa desearía tener para vivir más feliz?

CHATARRA.—Un alfiler de gancho. Los pantalones se me caen (8).

*Los personajes de Díaz generalmente soportan una carga, aguantan, se van reduciendo a una mínima expresión sin ofrecer una lucha heroica que les subiría a la categoría de agonistas. En efecto, los contrastes entre las visiones y valores de los personajes son fuertes hasta alcanzar el grotesco, pero en muy pocos momentos éstos chocan con la bandera al tope de la lucha. En Réquiem por un girasol, el señor Linfa representa la anti-vida, lo corroído, mientras que su criado Manuel se postu-*

---

(8) *El lugar donde mueren los mamíferos*, Revista "Mapocho", tomo III, Nº 3, de 1969, pág. 121.

*la como un hombre de inauguraciones vitales. Pero en ningún momento Manuel se rebela contra su patrón. Más aún, muere sin haber conocido a su hijo, defraudado. Por otro lado, en El velero en la botella, David es la palabra y la vida, la comunicación y el amor, mientras que su padre se debate entre instrumentos con los que no puede comunicarse. Pero no se enfrentan. Si éste enfrentamiento viene, es a través de pequeños conflictos mínimos que se superponen como capas, pero al servicio de una dramática narrativa mucho más general.*

*Sucede eso con El y Ella en El cepillo . . . , y con los viejos de El locutorio. Estos son evidenciados en su soledad más bien a través del hablante dramático básico (9), de sus recuerdos, de pequeñas disputas o del ambiente en que están metidos. Característica de esta dramática será el que los problemas centrales o temas de la obra no tengan solución, que se termine por agotamiento o se siga dando vueltas en círculos, repitiéndose como un ritual. El profesor Ignacio Ossa fue quien planteó "la dra-*

---

(9) El "hablante dramático básico", es decir, el conjunto de los elementos extralingüísticos: luces, movimientos, disposición escénica, etc. En Juan Villegas, *La interpretación de la obra dramática*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.

*mática de los conflictos diluidos” como una notable aproximación al teatro de Díaz: “El eje de la construcción es el primer desafío. Aparentemente no existe. Lo correcto sería decir que existe en forma de ausencia o de una manera muy lejana, diluida” (10).*

*En La pancarta (11) aparecen dos grupos que podrían ser mirados y resueltos teatralmente en lo conflictivo que tienen: sirvientes y patrones. Pero en la obra hay más bien una exposición disparatada e irónica de los que mandan, quienes se montan en las espaldas de los otros. En una óptica teatral característica, los extremos hubieran luchado, lanzado manifiestos, peleado. Aquí no es así y sus palabras rescatan el lenguaje clisé, cantan y en general hacen un acto de enseñanza brechtiana pero en un nivel más grotesco y desformado. Desde*

---

(10) Quizá el estudio más completo e interesante sobre la particular dramaturgia de Jorge Díaz haya sido hecha por el profesor del Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile, Ignacio Ossa, muerto en la primavera de 1975: *El teatro de Jorge Díaz, absurdo y humanismo*, inédito. Es él quien propone la dramática de los conflictos diluidos. Cf., págs. 10 y siguientes del original.

(11) *La Pancarta o está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio*, publicada en Madrid en 1971 por la Editorial Escelicer, junto a otras obras de autores españoles, bajo el nombre común de *Teatro Difícil*.

este punto de vista, todos seguirán repitiendo su rol, nada cambia. No hay soluciones definitivas, ni una generativa hacia la resolución del conflicto. "El cepillo de dientes ofrece, también, esta visión determinista: los personajes de la obra seguirán fingiendo ser los otros; la obra puede volver a empezar. Es un círculo cerrado que gira sobre su mismo eje —sin escape, sin salida—" (12).

El diseño de estos personajes está hecho a grandes brochazos, llegando al extremo de lo patético y grotesco. Se abandona no sólo la tesis sino también la introspección psicoanalítica, los problemas íntimos, la definición caracterológica que podría emparentarse con la herencia del teatro ibseniano o el teatro psicológico norteamericano, las desviaciones sexuales más personales o los tormentos éticos y morales. Los personajes de Díaz oscilan entre la representación simbólica abstracta, la maqueta estereotipada o la hondura humana llena de sentimientos y emociones profundos. Los personajes de *La víspera del degüello* (13) son abstractos, pre-

---

(12) Radoslav Ivelic, *El teatro y su verbo*, op. cit., pág. 26.

(13) *La víspera del degüello* fue publicada primero en Chile bajo el nombre de *El génesis fue mañana* en *Teatro chileno actual*, "Zig-Zag", Santiago, 1966, y posteriormente en Madrid bajo el nombre citado, en la Colección de Teatro Pri-

tenden representar toda la humanidad, su simbolismo es casi límite.

Los personajes estereotipados, grotescos, deformados (14), amplificados y ridiculizados conforman otra parte del espectro. En Variaciones para muertos de percusión, por ejemplo, los protagonistas son casi maquetas o marionetas movidos por hilos desde arriba. El señor Linfa en Réquiem... es la amplificación de la anti-vida. Los patrones de La pancarta son esbozos de la hipocresía a grandes rasgos. En general, los que dominan la escala social son burdos. Los personajes dolientes, agónicos, los héroes miserables también son rebajados al nivel del estropajo y el grotesco, pero en ellos aflora de pronto la dignidad interior, su oculto mundo de sentimientos que les ayuda a configurarse con algo más de humanidad que el resto. La evolución en el teatro del dramaturgo ha significado, en

---

mer Acto, N° 7, dedicada a Jorge Díaz. Taurus Ediciones, 1967. Una y otra difieren en el final, ya que la publicación española es más larga y le da un sentido definitivo al drama.

(14) Ha dicho Díaz sobre su tendencia a la deformación: "El velero... tiene dos o tres características que son también más, de mi teatro. Una de ellas es esa distorsión del mundo objetivo y, sin embargo, subrayar algunas posibilidades humanas que son las de romper este cerco de presión, de distorsión y de absurdo". En Revista "Apuntes", N° 61, op. cit., pág. 6.

*cambio, integrar estos niveles de diseño de los personajes, de tal manera que en Seve de Ceremonia ortopédica, por ejemplo, coexisten todos estos niveles a través del desarrollo de la obra.*

*Respecto a los personajes más vivos, son recordables los casos de Manuel y David, de Réquiem... y El Velero... respectivamente. Manuel es convertido en una piltrafa por su patrón, pero en silencio ama las flores, va al campo, come una semilla de girasol, símbolo de un florecimiento del interior. David, a pesar de su extrema simbolización nace a través de la palabra, con ella conquista el mundo y ama. Los viejos de El locutorio, por sobre su sordidez patética, recuerdan y aman. En suma, en cierta línea de producción del autor chileno y en cierto momento importante de su desarrollo, sus personajes son brutalmente desicologizados hasta llegar a la experimentación casi burda. Pero siempre al lado de ellos y a veces en ellos mismos, existe o coexiste una interioridad frágil y honda, un universo personal hecho de deseos cotidianos y angustias mínimas. En el panorama del absurdo contemporáneo, los personajes de Beckett, Ionesco, Pinter, Adamov anhelan el absoluto, se debaten en ciertos planos de angustia metafísica.*

Los personajes de Díaz piden un poco de pan, algo de afecto y a veces requieren —en dolidos parlamentos— un mínimo de justicia. Son los hechos los que los muestran en escena moviéndose de un lado hacia el otro, transportando sus huesos y pellejo en busca de calor.

A la personal dramaturgia de Díaz —disolución del conflicto, personajes desicologizados, ausencia del discurso verbal tradicional, absurdo por la amplificación, se suma el nivel que el profesor Ivelic denomina "anti-ilusionista", donde se busca romper en el espectador la identificación con el espectáculo (15). El efecto de entrañamiento o V-Effet, es usado por Díaz en algunas obras, aprovechando los postulados brechtianos. Efectivamente, algunos de sus personajes se sorprenden de que el público los mire, se les hable directamente, se les cante. Este efecto lo ocupa en algunas obras primerizas, en las posteriores que se insertan en un plano de urgencia o "contingentes" y de alguna manera en el teatro infantil. Anti-ilusionismo aparece también en la presencia de lo absurdo y lo macabro, en el sarcasmo y el humor, en las situaciones inesperadas. Todo ello contribuye a que el

(15) Radoslav Ivelic, *El teatro y su verbo*, op.-cit., páginas 23-24.

*espectador mantenga una posición relativamente lúcida ante lo que está en escena y es, lógicamente, algo que se integra a los niveles dramáticos mencionados anteriormente: un refuerzo a esta particular preceptiva.*

*Todo esto contribuye en Díaz a apartarse de un concepto de realidad relativamente estrecho que dominó muchos años de nuestro teatro. El grotesco y la desformación hechos de regresiones temporales y agonía de los personajes, el elemento del ridículo y la disgregación de los protagonistas, todo ello lo aparta de un realismo capaz de abarcar un entorno de lo real. El ceremonial recurrente y el ritual que vuelve entregan esa visión circular de las cosas, esa repetición que impide que el problema central llegue a una solución definitiva. Igualmente cambia el espacio escénico tradicional trasladándose los personajes a los basurales, a una habitación blanca y fría, a piezas fantasmales, a un campo lleno de chatarra. Este elemento refuerza su carácter no-burgués una vez más. En los anteriores planos se verifica la visión caótica del mundo, el desorden y el caos presidiendo los personajes y la acción, contra una mentalidad omnisciente y ordenadora, clásica del siglo pasado.*

*Esta ilogicidad y burla del universo contemporáneo —que al final es rescate y crítica— aparece en forma clara en otro nivel: el lenguaje.*

## b) UN TEATRO DE IMPUGNACION AL LENGUAJE

*En el estrato del lenguaje es donde se observa más claramente el concepto de revolución y renovación de la dramaturgia de Jorge Díaz. Nuevamente aquí el autor no puede tomar este material —fundamental y primario— para la clásica comunicación de ideas, sino que se vuelve elemento animador del antiteatro. El lenguaje es el punto de partida y llegada de los personajes, su defensa y ataque, la evidenciación de su visión de mundo. Díaz no utiliza el código lingüístico a la manera funcional, sino que intenta destruirlo, creando a su vez una nueva situación comunicativa.*

*Este se verifica fundamentalmente a través de dos formas. La primera es donde el lenguaje sufre una agresión por parte de los personajes, rompiendo su sentido, desarticulando las frases, reduciéndolas al absurdo, haciendo explotar sus mecanismos comunicativos, copiando y ridiculizando lo tradicional verbal, que por estereotipado ya no*

dice nada. La segunda forma es la creación de un universo lingüístico maravilloso, alucinado, metafórico, que efectuarán algunos personajes agónicos e indigentes que quieren nacer a la vida.

Respecto a lo primero, parece ser lo más anotado con respecto al autor chileno. A partir posiblemente de *El cepillo . . .* se observa que la gran contradicción de los protagonistas es que su comunicación se da a través de los Medios de Comunicación de Masas, usando sus slogans, frases, repitiendo su publicidad, balbuceando su retórica gastada y clisé. Curiosamente estos personajes, en el fondo solitarios, hablan y verbalizan constantemente, se gritan, insultan, agreden, leen el periódico, no están callados, no tienen silencios esenciales. El lenguaje está dislocado y llevado al extremo del grotesco a través de mimesis, disociaciones, ironías, desajustes:

ELLA.—¡Arcaico!

EL.—¡Antiséptica!

ELLA.—¡Morboso!

EL.—¡Escandinava! (16).

---

(16) *El cepillo de dientes*, Colección de teatro Primer Acto, op. cit., pág. 119.

*La publicidad integrada al modo de vida:*

EL.—¡Qué bien hueles!

ELLA (*coqueta*).—Sé que te vuelve loco. Es el superdetergente tamaño gigante Bimpo.

EL (*cariñoso*).—No digas tonterías cariño... Ya te he dicho que yo sólo me descontrolo con Tersol, "que brilla en su cocina como un sol..."

ELLA (*impaciente*).—No seas testarudo... "Sólo Bimpo huele a Bimpo".

EL.—"Hace tiempo que hice mi elección: insisto en Tersol".

ELLA (*molesta*).—"Bimpo es más blanco y contiene Fenol 32".

EL (*irritado*).—"Pero Tersol regala cupones para conseguir un televisor" (17).

*El lenguaje es un elemento que ayuda a conformar el carácter desicologizado de los personajes en su nivel de antirrealismo. El juego verbal no es gratuito pues está dentro de esta visión de mundo.*

*Unido estrechamente a esto aparece el intento de atacar el lenguaje erosionándolo, compulsándolo y estrujándolo. La denuncia se vuelve contra*

---

(17) Ibid., pág. 148.

la frase hecha y el lugar común, acontecimientos para Díaz fundamentales dentro de la imposibilidad de comunicación real. Las propias palabras del autor son iluminadoras en este sentido: "El lenguaje de relación, de comunicación se ha convertido en un gigantesco fardo de tópicos, de fórmulas preestablecidas . . . En los últimos diez años . . . todas las formas usuales del lenguaje se me han ido desinflando, cayendo por el camino. El lenguaje costumbrista, el lenguaje como expresión sicologista, las formas más o menos habituales del lenguaje coloquial, el lenguaje culto de exposición de ideas, etc. se han ido convirtiendo para mí en fórmulas vacías". Y más adelante, sobre la "no exposición", tema que forma parte de su antidramática: "Todos esos personajes que hablan arriba ãe un escenario reconstruyendo penosamente diálogos expositivos me suenan a falso desde el primer instante o simplemente me aburren mortalmente" (18).

De allí que los largos parlamentos donde se exponía una situación personal en forma tradicio-

---

(18) Jorge Díaz, *La erosión del lenguaje*, Revista "EAC" (de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile), N° 1, 1972, pág. 30.

*nal, no existen en Díaz y con ello no sólo se contribuye a desicologizar a sus personajes, sino además a intentar otro modo de acercamiento a su interioridad y verdad. En Ceremonia ortopédica hay algunas réplicas que ilustran el sentido del ataque al lugar común y las fórmulas estereotipadas de comunicación, superándolas y ridiculizándolas:*

ROSANO.—Soy el amante de su mujer.

SEVE.—Y a mucha honra, por muchos años y que yo lo vea.

ROSANO.—Porque, eso sí, uno ha nacido pobre, pero vicioso.

SEVE.—Es lo único que uno le puede dejar a los hijos.

ROSANO.—A usted no había tenido el gusto de conocerle ,pero a su mujer sí la conozco mucho.

SEVE.—¿Y qué le parece?

ROSANO.—¿Sin ofenderse?

SEVE.—Naturalmente.

ROSANO.—Un poco caída de glúteos.

SEVE.—¿Es posible?

ROSANO.—Tal como oye.

SEVE.—Espero que usted lo sepa llevar con conformidad.

ROSANO.—Es lo que intento. Después de todo, una nalga es una nalga.

*Hay en Díaz una furiosa intención de doblarle la mano al lenguaje, retorciendo sus mecanismos más íntimos. El agasajo, la falsa metáfora, la complacencia, el agotamiento de estas fórmulas quedan en flagrante evidencia. Hay además, estudio e investigación sobre el habla cotidiana. En El cepillo . . . los idiotismos, automatismos, clisés, rutina verbal actual que denuncian una época, son motivo dramático que sustenta la pieza. "El contraste de estos dos mundos discrepantes, que para subsistir deben asociarse en un contubernio monstruoso, produce el espectáculo al mismo tiempo trágico y ridículo, grotesco y enternecedor, del hombre contemporáneo, atrapado en un engranaje económico y tecnológico desenvuelto en una yuxtaposición de clisés, slogans, automatismos mentales, reflejos condicionados, rutina embrutecedora, dominio de la vulgaridad, de las medianías culturales" (19).*

*Pero ante esta avalancha de formas estereoti-*

---

(19) Julio Durán Cerda, *El teatro chileno de estos días*, op. cit., pág. 53.

*padas, el teatro de Díaz atisba una pequeña salida. Al lado de esta retórica hueca aparece el lado poético, la verbalización metafórica, comparativa e imaginativa de los personajes, como superación al universo de incomunicación. David, de El velero . . . , nace por las palabras y a ellas se debe. Su posibilidad de escape a la locura de sus tías y la cerrazón en que vive en su casa, se produce al aprehender un verdadero lenguaje, contra el impuesto por sus parientes. Encuentra allí la razón de su existencia, cosa que no puede hallar su padre a través de aparatos de radiocomunicación:*

DAVID.—Ahora puedo hacerlo. Tengo una palabra justa en medio de la lengua.

Tengo la impresión de que si digo viento se va a desatar un temporal. Si digo locura voy a terminar loco. Es como tener la clave de las cosas, la que abre todos los misterios (20).

*Igualmente las palabras claves y maravillosas sirven a Manuel en Réquiem . . . para desbordar su interioridad e inventar lo que no tiene en su trabajo en las Pompas Fúnebres:*

---

(20) *El velero en la botella*, Revista "Mapocho", Año I, tomo I, Santiago, marzo de 1963, pág. 76.

MANUEL.—Fui al campo.

LINFA (*horrorizada*).—¿Al campo? ¿Es posible que haya caído tan bajo?

MANUEL.—Fui al campo con mi mujer y me tendí en la hierba. Quería sentir el sol en la cara...

LINFA.—Eso suena a pagano.

MANUEL.—Quería levantar una piedra y ver las hormigas correr debajo.

LINFA.—Absolutamente morboso.

MANUEL.—Y, con buena suerte, ver una flor (21).

*El viejo matrimonio de El locutorio escapa al encierro y la falta de vida gracias al recuerdo, a la palabra que les trae, poéticamente, un pasado mejor que el presente:*

ELLA.—¿Soñaste otra vez?

EL.—No, fue por el apio. Me acordé de las ensaladas que hacíamos juntos. Era toda una fiesta. Echábamos apio...

ELLA.—Y cardos.

EL.—Y naranjas amargas.

ELLA.—Y escarola.

---

(21) *Réquiem por un girasol*, en Primer Acto, Ediciones Taurus, op. cit., pág. 163.

EL.—Y granadas.

ELI.A.—Y aceitunas.

EL.—Y la revolvíamos a cuatro manos.

ELI.A.—Riéndonos como locos (22).

*En esta ensoñación dada por ciertas palabras que rezuman vida, Díaz se emparenta con sus compañeros de generación: en general, en ellos el redescubrimiento de lo cotidiano-maravilloso es un tema recurrente.*

*Díaz nace a este lenguaje que después se estiliza, sin ser tan volcánico y desbordante como en sus obras primerizas, bajo la influencia del poeta Vicente Huidobro, especie de locura sonora, deseosa de explorar lo maravilloso. El lenguaje se vuelve en ambos el puente hacia el mundo fantástico, escapando de una chatura doméstica. En el caso de Díaz la creación por el lenguaje es única, la salida "positiva" —el resto es burla y evidenciación. Son estos recuerdos y la vuelta poética al pasado los elementos que ayudan, además, a que se configure lo antidramático. El drama se disuelve tanto por las asociaciones y mimesis del lenguaje común, co-*

---

(22) *El locutorio*, publicada por el Premio de Valladolid de Teatro Breve 1976, Valladolid, 1976, pág. 16.

mo por la huida hacia un lenguaje metafórico: "Este tipo de dramaturgia hace que el conflicto se des haga en regresiones: mira hacia lo que pasó, y no hacia lo que pasará . . . En otras palabras, es el acontecer el que habla, y no el conflicto de caracteres. Es una proyección hacia un teatro "cinematográfico": narración más que drama; narración visual y también diálogo narrativo, en vez de conflictivo" (23).

Existe en Díaz, obviamente, la utilización del lenguaje en forma funcional: los personajes dicen lo que quieren decir. Pero tanto en obras completas, como en partes de ellas —sobre todo en los momentos límites—, el lenguaje se quiebra, desarticula o toma vuelo poético. Lo que sí se puede marcar como característica común a todas las obras, es que en ningún momento toman la palabra parlamentos discursivos o de tesis.

### c) UN TEATRO DE VIOLENCIA Y CRITICA

Al igual que los autores que estaban estrenando cuando Díaz lo hizo por primera vez, sus obras

---

(23) Radoslav Ivelic, *El teatro y su verbo*, op. cit., pág. 21

muestran una actitud crítica hacia el conjunto de la sociedad, las instituciones y sus valores. En todas sus piezas hay un intento por escudriñar la condición del hombre contemporáneo, proyectándose a veces hacia la sociedad en su conjunto, retirándose hacia la intimidad, otras. A pesar de ello, la mayoría de sus obras contiene ambos elementos y así, a propósito de la pareja de Ceremonia ortopédica, se aprovecha de ver sus condicionantes sociales, la organización a la que pertenecen, el mundo que les rodea. Aparte de estos dos niveles, Díaz ha escrito obras "de urgencia", referidas a situaciones actuales concretas (24), políticas y otras. En todo caso, como ha dicho José Monleón, el Díaz lúcido testigo y a la vez denunciador inconsciente y mordaz parece superar al Díaz planificado en términos políticos determinados (25).

La perspectiva absurda y grotesca que toma el autor chileno será la principal para burlarse o criticar lo llevado a escena. Todas sus obras llaman a

---

(24) En el *curriculum* que publicamos aquí hay varios ejemplos. En todo caso, mientras este volumen entraba en impresión, el autor recibió por segunda vez el Premio Nacional de Teatro Breve de Valladolid (octubre 1978) con la obra *La manifestación*, que recrea el momento político español.

(25) Cf., José Monleón, *Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica*, en *Primer Acto*, op. cit.

atención por el violento contraste en las visiones del mundo de sus personajes, sin llegar a constituir un conflicto organizado y un desarrollo de las fuerzas oponentes. Generalmente habrán unos héroes indigentes que sufrirán en carne propia la visión del mundo de los otros, serán compulsados y obligados a retirarse, para terminar agónicos en un rincón. Las víctimas se resignan en la mayoría de los casos a su suerte, miran con un poco de humor las cosas, no luchan. La división, en todo caso, es fuerte. Los victimarios organizan el mundo de una determinada manera, tratan de imponer sus reglas, aplastan a los oponentes. Los otros aguantan y no entienden mucho lo que sucede. Los primeros serán siempre amplificadas, ridiculizados hasta la caricatura, incongruentes.

En las obras en que el acento está más puesto en la introspección —sin excluir un sicología definida— y en la resonancia personal que los problemas de esta sociedad pueden provocar, allí la dualidad grotesco-exterior y patetismo-interior coexisten en los mismos personajes que se las arreglan como pueden para solucionar sus problemas. En *El cepillo* . . . la pareja intentará la unión a través del juego verbal y físico. Muchas veces los personajes

*están abismados, sufriendo en carne propia algo que no entienden mucho, y que el crítico Monleón ha llamado la "rebeldía agónica". Lo curioso es que cada absurdo o ilogicidad está mirado desde la lógica misma, lo que aumenta y recalca el carácter personal de estas obras. Los señores de La pancarta hablan de progresismo y someten a sus sirvientes a tratos denigrantes. La incomunicación de El y Ella en El cepillo... deviene por los Medios de Comunicación. La pobreza y el hambre son producto de una sociedad de caridad. La soledad está en el locutorio...*

*Muchos de los temas, por no decir la mayoría, están inscritos en la sociedad actual, la cual es escenificada en su pompa vacía, sus rituales sin sentido, sus contradicciones más obvias. El mundo en la mirada de Díaz está trastocado en su visión más íntima. No se escapa nadie y caen jefes de empresas, gerentes, grupos de caridad, comunicadores, publicidad, sacerdotes, sector restrictivo de la iglesia, educación... Ellos actúan a través de la violencia verbal y física, produciéndose en escena fuertes contrastes. El teatro de Díaz está plagado de actos gratuitos de violencia, de agresiones, de luchas, porque al parecer es el único modo como*

consiguen la comunicación, el encuentro, el conocimiento, la verdad. Las parejas El cepillo . . . , El génesis fue mañana, El locutorio, etc., pelean, se ofenden, se insultan, se pegan, como una manera de conseguir algún encuentro (26).

*De la violencia surge la muerte. Pero la muerte no es terminar con la vida, sino acceder a ciertas aspiraciones de amor y conocimiento, que los personajes anhelan. Sus obras oscilan siempre entre la muerte y la vida, como extremos posibles. La no-vida es la que representan aquellos personajes "victimarios", los que están dentro del orden. Su carácter marchito, estereotipado, anquilo-*

---

(26) Jorge Díaz siente mucha afición por el teatro infantil, no para escribirlo como para experimentarlo. Reconoce en los niños grandes depósitos de violencia, que según se ve en sus obras para adultos es un tema recurrente: "Lo que dije del teatro para niños lo dije porque estoy todavía con la herida abierta sobre la obra: presenta una infancia realmente monstruosa". (Andrés Gallardo, *Jorge Díaz, una entrevista*, en *Aisthesis*, "Revista de Investigaciones Estéticas", N° 7, La Educación por el Arte y sus Problemas en Chile, Universidad Católica, Santiago, 1972, pág. 272). Y después: "También pienso que los niños son sádicos, agresivos, implacables, desorbitados y, a veces, siniestros, aunque, personalmente, considero que ser agresivo, sádico y desorbitado es una forma maravillosa de vivir, la más humana". (Jorge Díaz, *Teatro Infantil, teatro a secas*, artículo publicado en el "Boletín de Información Teatral de la Compañía Chilena de Teatro", Madrid, septiembre 1978, seguida de su obra infantil *El generalito*).

sado no es la muerte, ya que ella está reservada para acciones de mayor vuelo o personajes de más altura poética. A través de la muerte estos consiguen su inmolación. El Rufo de Topografía de un Desnudo (27) conoce su vida después de la muerte, vuelve al pasado en un largo racconto y conoce las razones de su existencia, a pesar de que el subtítulo de la obra es "Esquema para una indagación inútil". El epígrafe de ésta es iluminador con respecto al sentido de la dramaturgia del autor: "Un gran principio de violencia regía nuestras costumbres", de Saint John Perse.

Manuel de Réquiem . . . muere cuando puede procrear un hijo y El mata a Ella en El cepillo . . . para que se convierta en Antona, una empleada lúbrica con la que puede hacer el amor. "En la muerte de los protagonistas, la muerte adquiere una elocuencia vital" (28). La tragedia de la hermana de Poncia y Nuncia, Salvia, en Mata a tu prójimo como a ti mismo, se conoce después de muertes y agresiones. Salvia, que había sido echa-

---

(27) *Topografía de un desnudo* (Esquema para una indagación inútil, obras en dos actos de caridad), Editora de Santiago, Santiago de Chile, 1967.

(28) Ignacio Ossa, *El teatro de Jorge Díaz, Absurdo y Humanismo*, op. cit., pág. 16.

da por sus hermanas al comprobar su embarazo, sigue perviviendo en ellas como la culpa e imagen de lo que deberían tener y ser.

En Ceremonia Ortopédica, los personajes mueren y pelean muchas veces y vuelven a renacer. Sólo a través de esas situaciones límites se va perfilando la condición de ellos y su mundo. Pero la muerte por agotamiento y abandono, por hastío y soledad no permite eso, no es ventana hacia un mínimo de vida, que siempre tienen los personajes indigentes. Los viejos de El locutorio terminan en una desintegración, en un hastío y falta absoluta de perspectivas.

El acto vital es en Díaz lo auténtico, lo real, lo fresco, lo sin restricciones, los actos justos y honrados, que en mucha ocasiones provocarán la agresión y la muerte. El tema ordenador de su obra es pues, el debate entre la muerte y la vida.

Este conflicto permite que asome, temblorosa, la condición de sus personajes. Después de las situaciones límites se llegará al fondo del drama. De allí esa continua violencia verbal, esos mutuos reproches. Cuando el problema no se da entre las víctimas —indigentes que son manejados y no entienden lo que sucede— y los victimarios —re-

*presentantes de una sociedad absurda que se parapeta detrás de su lógica—, entonces aparece la escala de las relaciones íntimas y personales. Allí la relación es sórdida, difícil, caricaturesca, atisbando a veces momentos de ilusión y vida. Pero esta unión momentánea aparece cuando ya la soledad ha tomado todo el espectro del mundo en escena y los personajes deben “soportarse”, casi única vía donde se verifica el encuentro.*

*El teatro de Díaz, crítico, violento, escéptico con respecto a sus personajes, deja entrever pequeñas ventanas de vitalidad y amor, sólo en el momento en que bajan a su condición íntima de seres humanos, olvidando su pompa y falsedad. En este sentido hay el rescate de un “nuevo humanismo”, al que se arriba por la vía del absurdo y el contrasentido.*

## II) LAS OBRAS DE ESTE VOLUMEN

*Las tres obras que a continuación ofrecemos, presentan la mayoría de las características de esta nueva dramaturgia, o antidramaturgia, del autor chileno. A pesar de esto, son de un linaje más intimista dentro del abanico de sus producciones.*

*Sus temas están centrados sobre todo en la pareja, aunque a través de ella se observa el entorno social, familiar, amistoso, institucional, todo lo que determina de alguna forma su comportamiento y situación dramática. En Ceremonia Ortopédica, por ejemplo, la pareja pasa por todo un cúmulo de experiencias que son, en el fondo, el recorrido a través de las escalas de la sociedad y sus manifestaciones más cotidianas.*

El locutorio (29) es la historia de una pareja de viejos que concurre cada sábado a visitarse en la sala de conversación de un hospicio para enfermos, posiblemente mentales. A través de sus conversaciones —cada uno a un lado de la reja de metal— se va sabiendo que no es uno el que visita al otro, sino que ambos están encerrados, que los dos están enfermos, pese al engaño que es parte del ritual. Su tiempo es inmóvil y repetible, están detenidos en el espacio. La obra está construida sobre el pasado que recuerdan y al que anhelan volver, planteándose nuevamente la dramática evocativa y de retorno. No sucede nada en el plano del desarrollo del conflicto, todo es retorno y anhelo a tra-

---

(29) La versión que presentamos de *El locutorio* es la definitiva, que contiene algunos parlamentos más —al final— que la citada en la nota 22.

*vés del cual se ve más claramente la soledad de la pareja, su inutilidad, angustia por el encierro, posibilidad de un amor tardío por las cosas menores y más cotidianas. La obra es como un gran mural descriptivo que no evoluciona, un hueco donde los personajes podrán postularse como capaces de un mínimo de afecto y satisfacción de las necesidades primarias.*

✧ *El locutorio se alinea dentro del teatro más poético de Díaz, pero esta vez sin salida. Los personajes son perfectamente intercambiables el uno por el otro, están aislados del mundo externo. Su característica más marcada es la del ritual, la ceremonia repetitiva y por lo tanto sin salida posible. En este sentido la obra es simple, seca, cerrada sobre sí misma. La negación de una vida de autenticidad que podrían haber tenido los protagonistas —se ve en el deseo de tener una casa junto al mercado— que no aprovecharon, ahora ya es imposible. Ni el engaño mutuo les sirve para evitar la condenación. Sólo el afecto nacido de la desesperación se ve como posibilidad de salida, a través del inventarse otro nombre —tema de El cepillo . . . — y creer que así pueden vencer su soledad y aislamiento.*

Mata a tu prójimo como a ti mismo (30) es la obra que contiene más claves españolas (31) por estar centrada en un tema que nace como producto de la ideología y estilo franquistas. Todo ello a pesar de que su nivel de simbolización es amplio. Poncia y Nuncia son una pareja de hermanas —también intercambiables como en otras obras— que piden a un muchacho que pinte la casa. Su presencia trae aparejada la verdad que está escondida en la casa de estas misteriosas mujeres solas: en un tiempo echaron del hogar a la hermana Salvia, un ser mágico y maravilloso, por estar embarazada. Poncia y Nuncia desarrollan entonces una

---

(30) La versión de este volumen de *Mata a tu prójimo...* fue tomada de Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1977, 45 páginas.

(31) Podrá extrañar al lector la cantidad de términos españoles que se encuentran en estas obras, sobre todo en *Ceremonia Ortopédica*. El que las hayamos mantenido obedece a un deseo expreso del autor: "El idioma es algo terriblemente delicado, intraducible, frágil, quebradizo. Hay un hecho cultural, sociológico y vivencialmente indiscutible: Jorge Díaz escribe con claves culturales españolas en este momento. Vivo en España hace trece años y vivo aquí no sólo escribiendo aislado, no; 'vivo haciendo teatro', es decir, entrando en diálogo con la gente, sumergiéndome en esa atmósfera irrepetible de la 'asamb'ea viva'. El resultado es un lenguaje español que es el que uso... El lenguaje con el que me he enriquecido no puede ser traducido".

*ceremonia repetitiva con cada muchacho que contratan, para satisfacer sus necesidades amorosas, frustradas desde que la hermana desapareció. La obra es extraña, casi religiosa, llena de símbolos complejos. La violencia y la sexualidad, dos elementos siempre presentes en el teatro de Díaz, aparecen aquí como temas dominantes.*

*Las hermanas son la existencia marchita, represora y reprimida, la anti-vida sin posibilidades de crear. El amor está en ellas oscuramente, pero se han negado a dejarlo salir y a través de sus extraños juegos, lo subliman. Poncia y Nuncia están ahítas de deseo, pero se flagelan y reprimen a la manera de un rito sagrado. Sólo el ataque, la violencia y la muerte podrá satisfacerles y mostrarles en toda su frustración. Al negar a la hermana y a su capacidad de amar y procrear, se niegan a ellas mismas y deben satisfacer esa violenta necesidad en sus actos grotescos y patéticos. El deseo de lo sexual, de la compañía, de la vida, todo ello no está permitido, pero cuando aflora lo reprimen y subliman, consiguiéndolo a través de sus actos de muerte y destrucción. La obra se centra en ciertos problemas íntimos de los personajes, pero como proyección a varios niveles de la sociedad.*

*Y, finalmente, en Ceremonia Ortopédica (32), se observa el transcurso vital de una pareja desde el matrimonio hasta la vejez. A través de ella, Díaz esboza en su particular forma dramática los pasos sucesivos que van sufriendo, su alienación a través de los aparatos mecánicos, la educación impuesta a su hijo, los ridículos niveles de la religión, el casamiento del hijo y la soledad final a que son lanzados. Esto último se produce cuando el muchacho, un próspero empresario que proclama el amor entre los hombres, les abandona y los acusa de egoístas.*

*Ceremonia Ortopédica está inserta en el típico mundo dramático del autor al llevar al absurdo y la desfiguración las situaciones, los personajes, las instituciones de la sociedad. La mirada es propia de su amplificación. El lenguaje es ridiculizado y trastocado en sus lugares comunes y sirve como arma de violencia y recriminación. Seve y Gala sufren un progresivo deterioro avanzando hacia la soledad y la miseria totales. También aquí el encuentro viene al final, cuando la situación es insoportable. Como en otras obras, dudan de que*

---

(32) La versión de *Ceremonia Ortopédica* que ahora presentamos no ha sido publicada anteriormente y es la definitiva.

hayan hecho el amor —jamás tuvieron una cama— y concluyen que su relación fue más bien de soportarse mutuamente.

En esta obra se cumplen perfectamente los niveles del antiteatro enunciados anteriormente. Su ausencia de conflicto para transformarse en microconflictos o disgregación, su acumulación de situaciones significativas como forma dramática, el deterioro del lenguaje, la violencia como forma de conocimiento, los fuertes contrastes, aparecen aquí marcadamente. Demasiado amplificada quizá, Ceremonia Ortopédica trata de abarcar en su visión a muchas maneras de comportamientos contemporáneos, partiendo de los protagonistas. Es claro, por ejemplo, el tema de lo "ortopédico" y postizo —radio, TV, aparatos mecánicos— como forma de vida que se critica. Igualmente es notable el intento de actuar dramáticamente a través de las imágenes escénicas, más que hacer literatura, cuestión coherente con el estilo del autor.

El título del presente volumen, referido a una situación de soledad no es, pues, gratuito. El gran tema común es el de la reducción de los seres a su categoría más ínfima, solitarios y abandonados, una de las tendencias temáticas de Jorge Díaz más

*claras y permanentes desde sus primeros estrenos  
allá por 1960.*

JUAN ANDRÉS PIÑA

*Santiago  
Noviembre de 1978.*

## JORGE DIAZ

48 años

Nacido en Argentina

por casualidad

Sus padres españoles iban rumbo a Chile

y allí creció

se deprimió

y se entusiasmó

y adquirió la nacionalidad chilena

aparte de la española, claro

(Qué lío.

A ver si el resto es más claro).

No escribe poesías en su adolescencia

ni esconde cuentos en su escritorio

No va al teatro

Le gusta la Arquitectura

Termina la carrera y se dedica

a trabajar como arquitecto 10 años

y, de pronto, un día:

"Oye, ven por aquí a echarnos una mano para pintar un decorado... como eres arquitecto"...

Esa tarde es picado por el bicho

el bicho maldito del teatro

Sigue cursos verpestinos de teatro

un poco avergonzado

¡y se transforma en enfermo crónico!

Deja la arquitectura

Deja su familia

Deja Chile

Se dedica exclusivamente a escribir teatro

Malvive, sobrevive, revive de sus derechos de autor

Se le considera irrecuperable

ha estrenado 23 obras para adultos

y 11 obras para niños

Sus obras más conocidas internacionalmente:

"EL CEPILLO DE DIENTES"

"TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO"

"EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMIFEROS"

"AMERICALIENTE"

"MEAR CONTRA EL VIENTO"

"MATA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO"

## UNAS PALABRAS QUE NO EXPLICAN NADA

Escribo sobre la muerte y el sexo. No conozco otros temas. Creo que es escribir sobre la vida. Me dominan dos sentimientos únicos: la cólera y la risa, que se presentan extrañamente unidos. La fisión ocasional de este núcleo desata en mí la violencia.

Lo incomprensible atrae como un vértigo y lo inexpressable es la razón de ser del escritor (simplemente comprobar su ineficacia y la torpeza en "el uso de la palabra").

He escrito muchas tonterías y probablemente seguiré haciéndolo. A veces, he asumido el papel de iracundo testigo o anatomopatólogo social y, luego, me he reído de mí mismo al verme con tan graves

atuendos. A pesar mío, solo he producido chispazos de verdad. Pequeños y lacerantes momentos incomprensibles, en los que era posible atisbar algo del dolor y la soledad del hombre. Quizás valió la pena.

Les deseo a todos lúcidos y felices sueños.

Jorge Díaz.

## "EL QUE AVISA NO ES TRAIADOR"

Las tres obras que se incluyen en este volumen han sido escritas y estrenadas en España entre 1975 y 1977. Además de un lenguaje claramente español, en *Mata a tu prójimo...* y en *Ceremonia...* se pueden encontrar las claves para una interpretación social y política de la España que he vivido los últimos trece años.

Para mí el teatro no es literatura. Es una asamblea en la que se confrontan imágenes, experiencias. Mis textos no son "obras" —en el sentido de productos literarios acabados— son materiales abiertos, propuestas para un equipo teatral determinado. No es por casualidad que las tres obras mencionadas hayan sido escritas y estrenadas casi inmediatamente. Yo escribo siempre por encargo, empujado por un grupo, por una circunstancia. Mi texto es un producto coyuntural, revisable, cuestionable por el equipo al que va dirigido.

Nunca me interesó la literatura. Tengo una cultu-

ra literaria escasa, muy pobre. Tampoco me interesa demasiado el teatro, quiero decir, la representación, la función. Sólo me interesa el trabajo del equipo buscando un camino expresivo. Sinceramente, no me considero ni un hombre de letras ni un hombre de teatro. Me considero —como llaman los publicistas americanos— un "creativo", un proveedor de imágenes, de ideas. Jamás voy al teatro, me aburre, me incomoda hasta la desesperación. Pero un ensayo me entretiene y me emociona.

A través de esta manera de acercarme al teatro (o a alejarme del teatro —porque todos los intentos terminan en huida) no es de extrañar que se perdiera completamente el lenguaje coloquial chileno, que por otra parte, nunca llegué a sentir ni a dominar completamente aún viviendo en Chile.

El que José Donoso o Cortázar, por ejemplo, arrastren a sus largos exilios voluntarios sus personajes, sus rincones, sus maneras peculiares de hablar, es coherente, explicable: son —además de grandes talentos— escritores. Llevan sus fantasmas y su literatura a cuestas. Yo, en cambio, detesto la literatura. Trabajo con el lenguaje, pero plásticamente, materializándolo en el espacio, interviniendo en una asamblea. Y este espacio, y esta asamblea la vivo hoy aquí, en España y la vivo en español.

Durante un tiempo me consideré un dramaturgo latinoamericano. Todo eso era pura ingenuidad y tópico. Hoy no me considero ni dramaturgo ni latinoamericano. Dramaturgo es una especialidad literaria que me resul-

ta ajena. Latinoamericano es una entelequia geográfica y cultural. Soy un extranjero en todas partes, un marginado apoltronado cómodamente en su marginación.

El teatro me interesó durante muchos años como experiencia colectiva, nunca como "arte". Cada día siento el arte y los artistas más lejanos, hablando a través de sus escafandras de plástico irrompible.

A los 48 años se reafirma mi única y gran vocación: la soledad. Quizás esta vocación corte los últimos hilos que me unen al teatro. Habré perdido así la asamblea directa, la celebración comunitaria, pero me quedarán mis personajes secretos, mis ceremonias imaginarias que iré tejiendo al sol, perezosamente, en cualquier lugar del mundo.

Jorge Díaz  
Madrid 1978.

## CURRICULUM

Mi relación y colaboración con el Teatro empieza en 1959, en el Grupo ICTUS de Santiago de Chile, en el aspecto plástico (decorados) debido a mi condición de arquitecto.

En 1960, a requerimiento del Grupo ICTUS, escribo para ellos mis dos primeras obras en un acto: UN HOMBRE LLAMADO ISLA y EL CEPILLO DE DIENTES que se estrenan en mayo de 1961.

Ese mismo año se estrenaría mi primera obra larga REQUIEM POR UN GIRASOL que consigue el Premio de la Crítica 1961 de Santiago de Chile.

Dos años después EL VELERO EN LA BOTELLA consigue el Premio Municipal de Santiago de 1963.

En 1965 mención especial del "Premio Casa de las Américas" por la obra TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO.

Ese mismo año de 1965, la obra VARIACIONES PARA MUERTOS DE PERCUSION recibe el "Premio

Laurel de Oro de la Popularidad 1965" de Santiago de Chile.

En España he recibido los siguientes premios:

"Premio Tirso de Molina 1975" por la obra **MA-TA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO**.

"Premio Lebrer Blanco de Teatro 1976" por la obra **CEREMONIA ORTOPEDICA**.

"Premio Ciudad de Guardo de Cuento 1976" por el cuento **HABLA, TACHIN**.

"Premio de Teatro Breve Valladolid 1976" por la obra **EL LOCUTORIO**.

En Suecia, invitado por la televisión sueca escribo la obra **MEAR CONTRA EL VIENTO**, que consigue la Medalla de Plata en el "Festival de Televisión de Bulgaria".

#### **PREMIOS RECIBIDOS EN LA ESPECIALIDAD DE TEATRO INFANTIL:**

"Premio Calaf de Teatro Infantil 1964" por la obra **RASCATRIPA**.

Tercer premio "Certamen de Teatro Infantil Barahona de Soto", Lucena, España, por la obra **EL SUPER-COCO**.

Primer Premio del "Concurso de Teatro Juvenil J. 20", por la obra **ALGO PARA CONTAR EN NAVIDAD 1973**. Barcelona, España.

Mención Especial en el "Concurso de Teatro Infantil, "Ediciones Edebe" por la obra **SERAPIO Y YERBA-BUENA**", Barcelona, España, 1973.

## ACTIVIDAD TEATRAL Y AUTORAL RELACIONADA CON EL TEATRO INFANTIL.

En 1972 formo y dirijo desde entonces, la Compañía de Teatro Infantil "Los Trabalenguas" que ha recorrido toda España y ha sido considerada como la mejor Compañía de Teatro Infantil en los "Festivales de España" 1976. "Los Trabalenguas" han estrenado 5 espectáculos originales míos y han realizado 584 funciones para niños visitando 152 pueblos españoles.

### OBRAS PARA NIÑOS ESTRENADAS

CHUMINGO Y EL PIRATA DE LATA. Obra en dos actos escrita en colaboración con Mónica Echeverría. Obra estrenada en el Teatro "La Comedia" en junio de 1963.

SERAPIO Y YERBABUENA. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro "La Comedia" de Santiago de Chile en septiembre de 1974.

LA MALA NOCHEBUENA DE DON ETCETERA. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro Astor de Santiago de Chile en diciembre de 1964.

PIRUETA Y VOLTERETA. Obra en dos actos, estrenada en el "Instituto de Enseñanza Básica de León", España, en febrero de 1970.

EL PIRATA DE HOJALATA, nueva versión de la obra anterior del mismo nombre, escrita esta vez sin la colaboración de Mónica Echeverría y estrenada en diciembre de 1972 en Huelva, España.

RASCATRIPA. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro ALFIL de Madrid en noviembre de 1793.

LA BARRACA DE JIPI JAPA. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro ALFIL de Madrid en noviembre de 1974.

CUENTOS PARA ARMAR ENTRE TODOS. Obra en dos actos, estrenada en Huelva en octubre de 1975.

RINCONETE Y CORTADILLO. Obra en dos actos. Versión libre de una de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes, estrenada en Zaragoza en julio de 1976.

LA CIUDAD QUE TENIA LA CARA SUCIA. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro ALFIL de Madrid, en diciembre de 1976.

EL GENERALITO. Obra en un acto para función de duración normal. Estrenada por el Grupo "El Lebril Blanco" en el Teatro "Gayarre" de Pamplona el 31 de diciembre de 1977.

## OBRAS PARA ADULTOS ESTRENADAS.

UN HOMBRE LLAMADO ISLA, obra en un acto. Estrenada en la "Sala Talía" de Santiago de Chile en mayo de 1961.

EL CEPILLO DE DIENTES, obra en un acto. Estrenada en la "Sala Talía" de Santiago de Chile, en mayo de 1961.

REQUIEM POR UN GIRASOL. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro "Petit Rex" de Santiago de Chile el 31 de octubre de 1961.

EL VELERO EN LA BOTELLA. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro "La Comedia" de Santiago de Chile, en junio de 1962.

EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMIFEROS. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro "La Comedia" de Santiago de Chile, en mayo de 1963.

VARIACIONES PARA MUERTOS DE PERCUSION. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro "La Comedia" de Santiago de Chile, en octubre de 1964.

EL NUDO CIEGO. Obra en tres actos, estrenada en el Teatro "La Comedia" de Santiago de Chile, en marzo de 1965.

EL CEPILLO DE DIENTES. Versión de la obra en dos actos. Estrenada en el Teatro "Valle Inclán" de Madrid, el 17 de mayo de 1966.

TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO. Obra en dos actos, estrenada en la sala "Camilo Henríquez" de Santiago de Chile, el 28 de agosto de 1967.

INTRODUCCION AL ELEFANTE Y OTRAS ZOOLOGIAS. Obra en dos actos, estrenada en el "Teatro La Comedia", el 1º de junio de 1968.

LITURGIA PARA CORNUDOS. Obra en dos actos, estrenada en la Sala "Mozart" de Santiago de Chile, en mayo de 1970.

LA PANCARTA O ESTA ESTRICTAMENTE PROHIBIDO TODO LO QUE NO ES OBLIGATORIO. Obra en un acto, estrenada en el Club "Pueblo" de Madrid el 2 de marzo de 1971.

LA VISPERA DEL DEGUELLO. Obra en un acto, es-

trenada en la Sala del "Puente Cultural" de Madrid, en abril de 1971.

AMERICALIENTE. Obra larga sin descanso. Estrenada en el "Festival de Teatro Latinoamericano" de Puerto Rico y en Nueva York. En San Juan se estrenó el 4 de noviembre de 1971.

LAS HORMIGAS y LOS ALACRANES. Dos obras en un acto, estrenada en el Club "Pueblo" de Madrid el 2 de noviembre de 1973.

MEAR CONTRA EL VIENTO. Obra de duración normal, escrita especialmente para la televisión sueca. En colaboración con Francisco J. Uriz. Estrenada en octubre de 1974 en Estocolmo por la TV sueca.

MATA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO. Obra en tres actos. Estrenada en el Teatro "Quart 23" de Valencia, España, en junio de 1976.

LA CORRUPCION DEL ANGEL CIBERNETICO o ECUACION. Obra en un acto, estrenada por el Grupo ORAIN de San Sebastián, España, en 1973.

ANTROPOFAGIA DE SALON. Obra en dos actos, estrenada en el Teatro ALFIL de Madrid en una función única en noviembre de 1972.

LA ORGASTULA. Obra en un acto, estrenada por The Latin American Student Association of Indiana University USA.

ALGO PARA CONTAR EN NAVIDAD. Obra en un acto largo estrenada en Barcelona por la Compañía Ruiz de Alarcón en el Teatro Salesiano de Sarria, España, en diciembre de 1973.

CEREMONIA ORTOPEDICA. Obra en dos actos,

"Premio Lebrél Blanco de Pamplona". Estrenada por el Teatro "Lebrél Blanco" en noviembre de 1976 en el Pequeño Teatro de Pamplona.

LA PUÑETA. Obra en un acto largo. Estrenada por el "Grupo Ecuación" el 22 de enero de 1977, en el Co-  
Pequeño Teatro de Pamplona.

EL LOCUTORIO. Obra en un acto. Estrenada por el "Grupo Ecuación" el 22 de enero de 1977, en el Co-  
legio Mayor "Pío XII" de Madrid.

### OBRAS INEDITAS

TODA ESTA LARGA NOCHE (SOSPECHOSAS DE ESTAR VIVAS). Obra en dos actos, con los aportes y testimonios de cuatro actrices chilenas.

LOS OJOS ABIERTOS, LOS PUÑOS CERRADOS. Cinco documentos para ayudar a recordar.

CONTRAPUNTO PARA DOS VOCES CANSADAS  
o  
EL LOCUTORIO

Obra en un acto

Premio "Teatro Breve" de Valladolid 1976.

Estrenada por el Grupo ECUACION el 2 de enero de 1977 en el Colegio Mayor "Pío XII" de Madrid con el siguiente reparto:

Ella — Montserrat Julio  
El — Antonio Gutti  
Dirección — Antonio Alvarez Cano

Frente al público, en la embocadura del escenario, una reja metálica de un entramado no muy tupido. Detrás de la rejilla, el escenario está dividido en dos zonas por una reja metálica perpendicular e igual a la anterior. Una bombilla con pantalla blanca cuelga de un cordón en cada zona. Igualmente, un banquito de madera en cada zona.

Se escucha un timbre penetrante.

Después de un momento, entran al mismo tiempo a las dos zonas, desde ambos costados del escenario El y Ella. Son dos viejos. No visten uniformes nada parecido aunque sus ropas son extrañamente simples y blancas. Se miran, se sonríen y se sientan en los banquitos.

Un largo silencio.

Ella.—¿Y?...

El.—Ya ves.

Ella.—Tienes mejor aspecto.

El.—¿Mejor aspecto que cuándo?

Mejor aspecto que antes.

ntes?...

Que la última vez.

ace mucho de eso.

No tanto. Ahora estás mejor.

—¿Ah, lo importante eres tú. ¿Cómo te tratan?

El.—Bien... ¿a quién te refieres?

El.—Ellos, los que te cuidan.

Ella.—No me cuida nadie. No hay necesidad.

El.—Yo creía...

Ella.—Ahora estoy sola.

El.—Ya lo sé, pero quiero decir si no te falta nada.

Ella.—Por supuesto que no. No pienses en eso.

El.—¿Solo debes pensar en ti.

El.—¿En mí?... ¿Qué quieres decir?

Ella.—En fin, no sé, que quizás ya pronto podarunirnos.

El.—¿En el locutorio?

Ella.—No, afuera. En casa.

El.—¿Vivir juntos de nuevo?

Ella.—Claro. Estoy segura que nos van a dejar.

El.—¿Te lo han dicho?

Ella.—Sí. Lo pregunté y me dijeron que sí, que ra dependía de ti.

El.—¿De mí? No te entiendo.

Ella.—Depende de tu ánimo, de que te pongas mo. Yo te veo muy bien, la verdad.

El.—Y lo estoy, claro que sí, pero si te dejan salir será por mi salud sino por la tuya. Si te tienen re-

da aquí no es por mi voluntad. Yo quiero tenerte casa, como siempre.

Ella.—¿Recluida?... Querido, vamos a dejar el te-  
(bajando la voz), pero no digas cosas absurdas que  
dan perjudicarte. Sabes perfectamente que la que  
me a verte hace muchos años soy yo y que eres tú  
que está internado, provisoriamente, claro

El.—Elisa, por favor, vengo todos los sábados. Te  
traigo fresas en verano y almendras en invierno. Me  
dejan verte solo media hora, para no cansarte, dicen.  
(Casi llorando). Por favor, no vuelvas a decir esas co-  
sas que me hacen llorar. Hemos sido tan felices hasta  
que... (Su voz se quiebra).

Ella.—Hasta que decidimos que era mejor un tra-  
tamiento largo para ti y aceptaste internarte en esta  
casa. Desde entonces has mejorado muchísimo, eso  
salta a la vista. La última vez que vine a verte me di-  
jeron que era cuestión de 2 ó 3 semanas más... (Ba-  
jando la voz). Por eso no es bueno que sigas con esas  
teorías de que yo soy la enferma y que tú me vienes a  
visitar los sábados. Esas fantasías podrían retrasar  
tu salida.

El se pone de pie y se aferra a la reja que los se-  
para.

El.—Por Dios, Elisa, ¿cómo no te das cuenta? El  
locutorio está dividido en dos partes.

Ella (suavemente).—Sí, querido, y tú estás en la

de los enfermos y yo en la parte destinada a las  
B.

El (vehemente).—Es todo lo contrario. Está clarísimo que entran y salen por esa puerta por la que has en-

Ella.—Que es exactamente igual que aquella por la que has entrado tú.

Ambos miran las puertas.

Un silencio.

El.—En realidad, nunca me había fijado: las dos puertas del locutorio son exactamente iguales.

Ella.—En los dos lados podría estar el enfermo.

El.—El loco, hablemos claro.

Ella.—Y aprovechando ese detalle estúpido tú quieres hacerme creer que yo estoy loca, ¿no es eso?

El (con ternura).—No quiero hacerte creer nada, sólo quería verte, hablarte. Nunca he creído que fueras loca.

Ella.—Y si estás sano, cuerdo quiero decir, ¿por qué te has inventado esta historia de un sanatorio en el que yo cumplo tratamiento, cuando es todo lo contrario?

El.—Entonces, tú has venido a visitarme ¿no?

Ella.—Por supuesto.

El.—Y yo también he venido a visitarte. Los dos sabemos la verdad ¿por qué íbamos a mentir? Luego, como los dos estamos internados aquí sin darnos cuenta de que los dos vivimos afuera, en libertad, y nos reunimos

aquí cada semana para intercambiar manzanas, fresas y palabras de aliento.

Ella (con un estremecimiento).—Sería terrible. Las dos cosas serían terribles. Casi preferiría que uno de los dos estuviera loco...

El.—O que uno de los dos mintiera.

Ella también se pone de pie, con ansiedad.

Ella.—Tú no me estás mintiendo, ¿verdad? Nunca me has mentado.

El.—Sí, te he mentado muchas veces, pero ahora no.

Ella (a través de la rejilla).—Dame la mano.

El.—No puedo, ya ves, esta maldita reja.

Ella.—Los dedos.

El (impotente).—Ni eso.

Ella.—Déjame tocarte la punta de los dedos, así... (Apenas se tocan. Un silencio). Nó, no me mientes.

El.—¿Cómo lo sabes?

Ella.—Lo sé. Hay muchas cosas que uno sabe con punta de los dedos.

El.—Muy pocas.

Ella.—Muchas noches, en la oscuridad, después del amor, te tocaba con los dedos y sabía ni me odiabas.

El.—Nunca te odié.

Ella.—No es malo odiarse un poco. Es casi natural.

El.—Y ahora, aparte de saber que no te miento, puedes saber nada más con la punta de los dedos? ¿No puedes saber si estoy loco? ¿O no puedes decir cuál de los dos está encerrado aquí?...

Ella se sienta nuevamente.

El a.—No, no puedo saberlo. El tacto en los dedos se va perdiendo. La piel se arruga. Los sentidos se anegan, la memoria se escapa...

Un silencio breve.

El.—Elisa, ¿tú crees que nos hemos hecho el amor alguna vez?

Ella.—Estoy segura. ¿Ya lo has olvidado?

El.—No, pero me parece que fueron otras personas. Recuerdo cada gesto, cada emoción, pero de esas personas. Tuvimos hijos, ¿verdad?

Ella.—Sí.

El.—Y ahora... ¿por qué?...

Ella.—Somos viejos.

El.—¿Nada más?...

Ella.—Nada más, así de sencillo. Somos muy viejos y tú estás en este... sanatorio, donde te cuidan como a un niño.

El.—Sí, somos viejos y tú mantienes tus viejas ideas: crees que soy yo el que está encerrado. Es así. Me alegro que lo creas. (Casi para sí). Serás más cruel que te dieras cuenta de tu reclusión.

Suena un timbre fuera del escenario.

Ella.—Es el final del paseo por el patio. Pronto da-  
a la merienda.

El.—¿Cómo lo sabes, si tú sólo vienes a visitarme?

Ella (suavemente).—Tú me lo contaste, ¿cómo lo  
a a saber si no? Ni siquiera conozco el patio.

El.—Elisa, ¿no tendremos las mismas conversacio-  
as todos los sábados y luego las olvidamos, ver-  
dad?... Sería terrible que nos repitiéramos sin saberlo.

Ella (animándole).—Nó, el sábado pasado me con-  
aste que habías soñado conmigo.

El.—Sí, es verdad. Eramos niños. Estábamos des-  
ados en la vieja bañera de mi madre y nos mirába-  
os el sexo.

Ella (inquieta).—¿Tú crees que está permitido so-  
ar cosas así?

El.—¿Permitido por quién?

Ella.—Aquí debe haber reglamentos.

El.—Siempre hay reglamentos, claro, pero los sue-  
ños son inocentes, no se pueden evitar.

Ella.—No los comentes con nadie.

El.—¿Por qué?

Ella.—No sé. A veces pienso que no estás enfer-  
mo, sino castigado.

El.—¿Preso?

Ella.—Aislado por algo que has hecho.

El.—Que hemos hecho, Elisa. Es tan fácil sentir-  
se culpable. Confesaríamos cualquier cosa.

Ella.—No hacen nunca preguntas, pero, de alguna manera, acusan.

El.—Trata de no pensar en eso.

El (cambiando el tema).—Mira, te traje nueces. que te gusta jugar con ellas antes de cascarlas.

El.—Gracias. Yo te traje caramelos.

Ella.—¿De anís?

El.—Sí, de anís.

Ella.—Gracias, querido, no te olvidas de nada.

El.—Cada día me olvido de más cosas.

Ella.—Si no vengo el sábado a verte no creas que me olvidado, es que me encuentro muy cansada.

El.—No te cuidas lo suficiente. ¿Te duelen las pier-

El.—No me duele nada. Es como si no sintiera cuerpo, una niebla, un cansancio...

El.—Quédate ahí sentada. Apoya la espalda y no te muevas tanto, que eso te cansa más. (Ella apoya la espalda contra el fondo y se queda quieta. Sonriendo). Me acordé todo el día de ti.

Ella.—¿Soñaste otra vez?

El.—No, fue el apio. Me acordé de las ensaladas que hacíamos juntos. Era toda una fiesta. Echábamos

Ella.—Y cardos.

El.—Y naranjas amargas.

Ella.—Y escarola.

El.—Y granadas.

Ella.—Y aceitunas.

El.—Y la revolviábamos a cuatro manos.

El'α.—Riéndonos como locos.

El.—Hace mucho que no como una ensalada así.

Un silencio.

Ella (con una vocecita dolida).—Por favor...

El.—Sí...

Ella.—¡Llévame de aquí!

El.—¿Qué dices?

Ella.—Sácame de aquí... Por favor, vámonos. Te prometo que no haré nada malo. Estoy muy cansada y quiero tenerte cerca.

El.—Estamos muy cerca ahora mismo.

Ella.—Pero va a sonar el timbre y te vas a ir.

El.—Si sólo pudiera saber cuál de los dos es el que está encerrado, quizás podría hablar con alguien...

Ella.—Y si estamos encerrados los dos, que nos vejen estar juntos en el mismo lado del locutorio.

El.—Sí, vamos a pedir eso. Ya verás que pronto volveremos a estar juntos. No será difícil encontrar una habitación. Donde yo duermo ahora hay solo una cama.

Ella (inquieta).—¿Dónde duermes?

El.—Creí que te lo había dicho. No está mal.

Ella (insistiendo).—¿Dónde duermes?

El.—Ya te lo he dicho.

Ella.—No, no me lo has dicho. ¿Tiene rejas tu ventana?

El (vago).—No me fijo en esos detalles.

Ella.—¿Es fría? ¿Es blanca? ¿Tiene una sola bombilla, verdad?

El.—Todas las habitaciones de los pobres son iguales.

Ella.—No, no son iguales. Sólo las habitaciones de los locos son iguales y la de los presos.

El (casi para sí).—Y la de los viejos.

Ella se pone de pie y se aferra a la reja.

Ella.—Debe ser igual que la mía: blanca, estrecha, con una sola bombilla.

El.—Ya lo sé. Es por poco tiempo. Nos iremos a la habitación con cuarto de baño. Seguro que encontraré algo frente al mercado.

Ella (ansiosa).—¿Tú crees?...

El.—Que se puedan ver los puestos de fruta desde la ventana.

Ella.—Y la pescadería y las verduras.

El.—Y las mermeladas y las flores.

Ella (esperanzada).—Sí, todo eso. Con una ventana basta. Nos arreglaremos con muy poco. Yo misma arreglaré la ropa, te prepararé el pescado y la sopa.

El.—Podremos estar juntos.

Ella.—Y reírnos.

El.—Y hacer planes... (Un silencio desolado). Dime esto mismo hace 50 años, las mismas palabras.

Ella.—Creo que sí.

El.—Entonces también nos bastaba una ventana.

Ella.—Sí.

El.—Luego, más tarde, cerramos las puertas y las ventanas. Te empecé a odiar.

Ella.—Es que yo gritaba mucho.

El.—Te pegué.

Ella.—Sólo dos veces.

El.—Tres.

Un silencio doloroso.

Ella.—Entonces yo rezaba para que te marcharas. Ahora no quiero estar sola.

El (casi con furia).—¡Encontraré una ventana que dé al mercado!

Ella se vuelve al banquito, cansadamente.

Ella.—Ese tiempo ya lo vivimos. Está muerto.

Se produce un largo silencio.

El.—Yo vine aquí voluntariamente y me iré cuando me parezca.

Ella (suavemente).—¿Viniste solo?

El.—Quise decir "vinimos", tú y yo. En realidad, no lo recuerdo muy bien. Es como si en vez de nacer pequeño, como todo el mundo, yo hubiese nacido viejo. ¿Te das cuenta? Un día piensas: "Bueno, he nacido, estoy vivo"... Y te miras y ya te quedan pocos días de vida.

Ella.—Ayer, en la televisión, contaron una cosa

El: Los esquimales, cuando llegan a la edad en la que ya no pueden cazar ni pescar, se envuelven en pieles menos valiosas y abrigadas y después de caminar durante horas, se reclinan sobre la tierra helada y esperan la muerte. Claro que dicen que morir así es la muerte más dulce.

El.—Yo no escuché esa tontería.

Ella.—Porque te quedaste dormido. Siempre te quedas frente al televisor. Roncas.

El.—Eso no es cierto, me lo habrían dicho.

Ella.—Los otros viejos también se duermen.

El.—Para escuchar cosas así... mejor es dormir.

Ella.—Ya casi nos dormimos. Sólo vemos escapar las horas. Cuando éramos jóvenes dormíamos durante la noche.

El.—Toda la noche no. También hacíamos el amor.

Ella.—Tonto, ¿ves cómo no has perdido la memoria?

El.—Es tan fácil recordar esa.

Ella.—A ver si ahora vas a resultar un viejo verde.

El.—Me gustaría ser un viejo de todos colores. Pero sólo soy un viejo gris.

Ella.—Yo no te veo así. Te miras demasiado en los espejos. Yo guardé los espejos —no los rompí porque trae mala suerte— ya hace muchos años.

El.—¿Tienes alguna foto de cuando éramos jóvenes?

Ella.—¿Fotos?... Quitá, quítala... ¡qué ideal!

El.—Yo creo que tengo alguna en el fondo de la cartera.

Ella (sobresaltada).—Nunca me dijiste que tuvieras una foto.

El (casi alegre).—Sí, la foto de una mujer. Claro, mira, debes ser tú...

Ella (quebrándosele la voz).—No, no soy yo.

El.—¿Y por eso lloras? Mujer, sabes muy bien que eres tú... ¿quién si no? Lo que pasa es que uno cambia mucho con los años.

Ella (conteniéndose a duras penas).—Sí, a lo mejor soy yo.

Un silencio.

Ella (casi para sí).—¿Cómo pudo suceder?

El.—¿Qué?

Ella.—Todo.

El.—Trato de acordarme. Trato de comprender pero es inútil.

Ella.—Yo me acuerdo vagamente de un cochecito de niño y una tarta de cumpleaños.

El.—Y yo de una cometa azul estrellándose en el suelo.

Ella.—El olor de un arcón, la siesta de los Domingos, un abejorro en vacaciones.

El.—La mano velluda de mi padre cruzándosele la cara... (Se mira su propia mano) o quizás es mi propia mano castigando a mi hijo.

Ella (ansiosa).—¿Dónde está?

El.—¿Quién?

Ella.—Nuestro hijo.

El.—Estará empezando a envejecer en alguna par-

Ella.—Pobre... (La luz ha bajado de intensidad perceptiblemente). Se hace tarde. Hay menos luz.

El.—¿Tienes frío? Quieres que encienda una vela?...

Ella.—No, ya no siento casi nada.

El.—Yo voy a caminar por el locutorio de izquierda derecha. La semana pasada lo hice de derecha izquierda.

Ella.—No te alejes mucho.

El.—No podría... ¿No ves que no hay salida?

Ella (débil).—No veo nada.

El.—Los días se van haciendo cada vez más cor-

(Un silencio).

Ella.—No te enfades.

El.—¿Por qué?...

Ella.—Es que tengo que decírcelo a alguien.

El.—¿Decir qué?...

Ella.—Que tengo miedo.

El.—¡Por Dios, Elisa, no digas tonterías! No te de-  
dominar por tus fantasías.

Ella (para sí).—No sé dónde estoy. Tengo miedo.

El.—Estamos en el locutorio. Un locutorio limpio,

blanco, cómico. No hay nada que te pueda producir el menor temor. Yo te vengo a ver los sábados y...

Ella.—Soy yo la que te vengo a ver los sábados.

E.—Está bien: nos visitamos los sábados, tú a mí y yo a ti. Estamos un rato juntos, recordamos, porque nos queremos. Eso es todo.

Ella (inmóvil y sin mirarle).—Nó, eso no es todo.

El.—¿Qué quieres decir, Elisa?...

Ella.—Que no me llamó Elisa, lo siento. No soy la mujer que usted viene a visitar. Le he engañado durante todos estos meses. Usted me llamaba Elisa y yo fingía ser ella, pero no lo soy. Me llama Aurora. Nunca le había visto hasta el día en que me hice pasar por ella por primera vez. No sé quién es... esa Elisa. No he oído hablar de ella. Debe haberse marchado o debe haber muerto. Aquí no le dan importancia a esos detalles. Desaparece gente todos los días... La mujer a la que viene a ver todos los sábados y no existe, o por lo menos, no está aquí. Me gustaba verle todas las semanas. Me inventé recuerdos, deseos, remordimientos. Ya puedo hablar con mucho detalle de nuestra vida en común, que nunca existió.

El (voz sorda, inexpresiva).—¿Por qué lo hizo?..

Ella.—Al principio venía a visitarle por compasión, luego por curiosidad y, al final, por necesidad por desesperación. Como usted no está bien, confunde fácilmente las personas, las fechas, los recuerdos.

El.—¿Y por qué ha querido ahora decirme la verdad?

Ella.—Decirle la verdad es como decirle adiós. Estoy muy cansada. No podré venir a verle más.

El.—Hasta el próximo sábado.

Ella.—No habrá próximo sábado. Lo sé. Para usted sí. Vendrá alguien, alguna vez, a visitarle.

El.—Por error.

Ella.—O quizás no. Quizás alguien te diga también llamarse Elisa.

El.—¿Hay tantas Elisass en el mundo?

Ella.—Tantas como uno quiera imaginarse. Usted querrá esperando que por esta puerta entre "su" Elisa.

El.—No la reconocería.

Ella.—Yo, en cambio, no espero nada. Fuera de *es-locutorio* no hay más timbres y frío. Creo que no me volveré de aquí. Váyase... Ya hay muy poca luz, *ca-*no le veo... Pronto tocarán el timbre. Habrá terminado el tiempo de las visitas. Yo me quedaré aquí. Después de todo, este *locutorio* es casi mío.

El.—Nuestro.

Ella.—Perdone por haberle engañado... Perdopor haberle dicho la verdad... no sé qué ha sido *v,* pero ya no podía seguir mintiendo...

El.—¿Por qué?

Ella (voz débil).—Porque le quiero.

Un silencio largo.

El.—Yo lo sabía. Lo sabía todo el tiempo. No me *to* a tu cariño. Sabía que no eras Elisa. Todas *es-*semanas he vivido pensando en el *locutorio*, en

esta mujer vieja, asustada y tierna que eres tú. Y así se me fue borrando la Elisa verdadera, a la que yo tendría que visitar o la que me tendría que visitar a mí. Y ya no me importaba nada... Ahora, todos los recuerdos que tengo, todo mi pasado, es el que inventamos tú y yo, engañándonos mutuamente. Tú tratabas desesperadamente de adivinar mis recuerdos de viejo y no sabías que yo los inventaba para ti; pero ahora son la única cosa real que me queda, aparte de ti. Ya no quiero saber si tú o yo, o los dos, estamos recluidos en un sanatorio, si estamos locos, ahora solo importa sobrevivir para seguir inventando una vida pasada creíble, seguir inventando un amor compartido, seguir inventándolo todo. Yo solo vengo al locutorio a eso: a empezar a vivir... Elisa, cuando se quiere a alguien, uno se aleja de la vejez, se aleja de la muerte. (Susurro) Elisa, yo también te quiero. (Un silencio largo. La mujer está quieta, con los ojos cerrados, la espalda contra la pared. Llamándola). ¡Elisa! ¡Elisa!... No me oye... Se ha dormido...

Un silencio.

El (con una terrible intuición).—¡Nó, no está dormida!... (Fuerte) ¡Elisa!... ¡Elisa, por Dios, responde!... (Gritando enloquecido). ¡¡Elisa!! (El viejo se aferra a las rejas y las mueve violentamente, mientras grita). ¡Auxilio!... ¡Oigan, por favor, que alguien venga!... Corre hacia atrás y golpea con los puños cerrados en la pared o en la puerta). ¡Oigan...!

Abran!... ¡Se está muriendo!... (Se acerca de nuevo a la reja divisoria y solloza). Es inútil... No vendrá nadie. Es demasiado tarde. (Con una voz quebrada). Elisa!... Ni siquiera sé tu nombre... (Siempre aferrado a la reja, cae blandamente al suelo, sollozando. Queda hecho un ovillo. En ese momento se escucha el penetrante sonido del timbre. Esta vez, muy próximo. El viejo se incorpora lentamente. De pie, junto a la reja divisoria, le habla al cuerpo de la vieja). Es la hora... Cuidate. No cojas frío, ya sabes que ahora los días son más cortos. El sábado estaré aquí, como siempre... Te traeré fresas... y los caramelos, por supuesto... ¡Hasta el sábado! (La luz ha seguido bajando imperceptiblemente. El viejo aún está aferrado a la reja cuando la puerta de acceso a su zona, atrás, abre muy lentamente sin que se vea a nadie. El viejo mira la puerta. En el escenario hay penumbra. Detrás de la puerta que se abre, hay luz. El viejo saca trastrando los pies, despacio. La puerta se cierra muy lentamente detrás de él. Una suave luz ilumina a la anciana inmóvil. Esta luz también se va extinguiendo suavemente).

Oscuro.

FIN DE LA OBRA

## MATA A TU PROJIMO COMO A TI MISMO

Obra en tres actos

Premio "Tirso de Molina" de Madrid 1975.

Estrenada por la Compañía "El Tragaluz", el 3 de junio de 1976 en el Teatro "Valencia Cinema" de Valencia, España, con el siguiente reparto:

Poncia-Nuncia	—	Gemma Arquer
Nuncia-Poncia	—	Silvia Suárez
El Muchacho	—	Pep Munne
Dirección	—	Jorge Grau

## ACTO PRIMERO

En el escenario, un espacio limitado por bastidores desnudos y blancos. Hay una cierta cantidad de bultos (suponemos que son muebles cubiertos con sábanas). Poncia está sentada en una mecedora blanca, lleva una especie de bata de tul, algo ajada, provocadora e infantil al mismo tiempo, como una novia pretérita. Sus gestos son barrocos, como los de una actriz retirada. Algo patético e indefenso hay en su figura. Sin embargo, su manera de dirigirse al Muchacho que tiene delante es enérgica y socarrona.

El Muchacho viste pantalón negro, jersey de cuello alto también negro. Es muy joven. Expresión ingenua, sonriente y servicial.

Hace calor, Poncia se abanica constantemente.

Poncia (definitiva).—No, no me sirves.

Muchacho (rogando).—¿Por qué?

**Poncia.**—¿Pero no te das cuenta?... Mírate en el espejo.

Le alcanza un espejo.

Muchacho (desconcertado, se mira fugazmente en el espejo y se lo devuelve).—Ya me miré.

**Poncia.**—¿Lo ves?

**Muchacho.**—¿El qué?

**Poncia.**—¡Eres un niño!

**Muchacho (ansioso).**—¡Tengo dieciocho años!

**Poncia.**—¿Dieciocho años? ¡Cielos, menos aún de lo que yo creía! No eres un niño, eres una criatura.

**Muchacho (protestando).**—¡No soy una criatura!

**Poncia.**—¿Pero, por Dios, qué se puede hacer a los dieciocho años?

**Muchacho.**—Se puede trabajar para vivir, señora.

**Poncia.**—No hablas en serio. (Se ríe). A lo más, podías trabajar para morir... (Se ríe de nuevo). ¿Qué otra cosa se puede hacer a los dieciocho años?...

**Muchacho (después de un silencio).**—Tener un hijo.

**Poncia (interesada).**—¿Estás seguro?

**Muchacho (serio aunque tímido).**—Sí, estoy seguro.

**Poncia.**—Jamás lo hubiera creído. Yo a los dieciocho años —sí es que alguna vez tuve esa edad— no habría podido hacer nada de eso. Y ahora, mucho menos.

**Muchacho (sin entenderla).**—Por favor, señora, necesito este trabajo.

**Poncia.**—Pero, criatura, si ni siquiera sabes de qué clase de trabajo se trata.

**Muchacho.**—El anuncio lo ponía bien claro: "Se necesita pintor con referencias".

**Poncia (irónica).**—Y tú, por supuesto, las tienes, a pesar de haberte soltado de la teta de tu madre anteayer.

**Muchacho.**—Sí, señora, las tengo: Tercer premio individual en la Muestra de Arte Joven, participación en la Colectiva de Bruselas, Mención en el Salón de Otoño...

**Poncia (interrumpiéndole).**—¡Santo Cielo! ¿No me digas que eres pintor de cuadros?

**Muchacho.**—Naturalmente, señora. Por eso conté a su anuncio.

**Poncia.**—Ahora comprendo ese aire de mariquita reprimido que tienes.

**Muchacho.**—Yo, en cambio, no comprendo nada.

**Poncia.**—Lo que yo pedía era un pintor de paredes. Necesito que me pinten toda la casa.

**Muchacho (asombrado).**—¿Las paredes?

**Poncia.**—Exactamente.

**Muchacho.**—¿Y no le daría igual que le pintara murales, frescos...?

**Poncia (terminante).**—¡No! No necesito tus pinceles. Quiero una brocha gorda. Una mano de pintura general a lo bestia.

**Muchacho (animándose).**—Pues también eso se me da muy bien.

**Poncia.**—¡En tu vida has cogido una brocha!

**Muchacho.**—Es verdad. Pero hay muchas cosas que no he hecho en mi vida y sé que las haría muy bien.

**Poncia.**—¿Cómo qué, por ejemplo?

**Muchacho.**—Bueno, no sé... volar, esquiar, andar en moto...

**Poncia (en voz baja).**—Besar...

**Muchacho.**—¿Qué?...

**Poncia.**—¿Nunca has besado a una mujer?

**Muchacho.**—No.

**Poncia.**—Estoy segura que lo harías muy bien.

**Muchacho (cambiando).**—Dar un color a estas habitaciones es muy sencillo.

**Poncia.**—No he dicho que haya que darles color.

**Muchacho.**—¿Y cómo hay que pintarlas, entonces?...

**Poncia.**—De negro.

**Muchacho.**—¿De negro?... ¡Parecerá que está de luto!

**Poncia.**—Lo estaré.

**Muchacho.**—¿Cómo? ¿Se va a morir alguien?

**Poncia.**—Sí.

**Muchacho.**—¿Quién?...

En ese preciso momento aparece, silenciosamente, Nuncia en el umbral del fondo o de costado. Se queda inmóvil. Poncia la ve. Se produce un silencio largo.

**Poncia.**—Puedes quedarte. Tienes el trabajo.

**Muchacho.**—Se lo agradezco mucho. Quedará satisfecha.

**Poncia** (mirando a Nuncia).—Estoy segura.

Nuncia sigue clavada en el mismo sitio.

**Muchacho.**—¿Puedo empezar?

**Poncia.**—Recuerda que yo te he contratado. Estás a mi servicio.

**Muchacho.**—Claro, no faltaba más.

**Poncia.**—No aceptarás órdenes de nadie.

**Muchacho.**—¿Es que hay alguien más?

**Poncia.**—A veces pienso que sí.

**Muchacho.**—¿Cómo dice?...

**Poncia.**—Nada. A trabajar.

**Muchacho.**—¿Tiene la pintura negra?

**Poncia.**—Tengo la pintura negra y las brochas. Sólo me falta el pintor y la difunta.

Nuncia se va tan silenciosamente como apareció.

**Poncia** (se ríe. Ahora deja de reír y se levanta des-pacio. Se acerca al Muchacho. No hay coquetería, sólo curiosidad. Nada de la seducción típica de la mujer madura al adolescente. Muy cerca de él).—Eres perfecto: feo, ridículo e inseguro . . . (Una pausa mientras da vueltas a su alrededor). Te llamas...

**Muchacho.**—Ah, sí...

**Poncia** (interrompiéndolo).—Te llamas Bruno.

**Muchacho.**—No, yo...

**Poncia** (dura).—Te llamas así. No quiero saber nada más. (Ablandándose de nuevo). ¿Sabes lo que dicen los libros?...

**Muchacho**.—¿Qué libros?...

**Poncia**.—¡Estúpido! ¡Los Libros, la Sabiduría! Dicen: "Sólo las personas vírgenes pueden matar porque sí, matar sin razón, ciega y gratuitamente... Y tú eres virgen, claro... (Se ríe). ¿Me vas a ayudar, verdad?"

**Muchacho**.—Por supuesto. Le pintaré todo esto en un periquete.

**Poncia**.—No, no es eso. Me tienes que ayudar. Matar será para ti como hacer el amor, ya verás.

**Muchacho**.—¿Dónde están los botes de pintura?

**Poncia**.—No tendrás que odiarla como yo.

**Muchacho**.—¿Puedo empezar ahora?

**Poncia**.—Habrá que prepararlo todo. Debe ser una muerte rápida.

**Muchacho**.—La pintura.

**Poncia**.—Sólo tendrás que obedecerme.

**Muchacho**.—La pintura, por favor.

**Poncia**.—Está al fondo, en el cuarto de la derecha.

**Muchacho**.—Gracias. (El Muchacho va a salir).

**Poncia**.—Pero no deja entrar a nadie. Le arruinarás sus horribles plantas.

**Muchacho** (impaciente).—Si quiere que pinte, necesito la pintura.

**Poncia** (cogiéndolo por un brazo).—Yo te necesito a ti. Pero ten cuidado. Ella nos vigila.

**Muchacho**.—¿Quién?...

Nuncia aparece sin ruido.

Nuncia.—Yo.

Nuncia lleva un traje que podría ser monacal. Tiene una dignidad fría, medida, reflexiva. Es el reverso del barroquismo delirante de Poncia. Sus movimientos son precisos, calculados. Poncia flota, divaga, ríe, cambia constantemente de lo infantil a lo adulto. Nuncia siempre es la misma. Su voz es baja; su mirada, penetrante.

Muchacho (sobresaltado).—Buenos días.

Poncia (con una sonrisa cínica a Nuncia).—Es el pintor... (Nuncia no responde. Al Muchacho señalando a Nuncia). Y ésta es...

Nuncia.—La víctima.

Poncia.—Gracias, querida. Siempre me ahorras las presentaciones.

Nuncia lleva una maceta en las manos. Ahora entra y la coloca sobre uno de los muebles cubiertos con lienzos blancos.

Nuncia (sin mirarlos).—¿Qué va a pintar?

Poncia.—Todo... menos las sábanas.

Nuncia.—¡Poncia!

Poncia.—Perdóname, Nuncia querida, olvidé que en esta casa no se pueden mencionar las sábanas delante de un hombre. Resulta obsceno.

Nuncia (con desprecio).—Si apenas es un niño.

Poncia.—El asegura que es un hombre.

Nuncia.—No lo creo.

Poncia.—Ya me encargaré yo de averiguarlo.

Nuncia (molesta).—Estoy segura. (Poncia se ríe).

(Encarándose con Poncia por primera vez). ¿Es absolutamente necesario que se quede? Nunca ha resultado bien.

Poncia.—Esta vez sí. (Sonríe. Cambiando bruscamente de humor). ¿Qué haces ahí como un idiota? ¡Te he dicho varias veces dónde está la pintura y las brochas!

Muchacho.—No me lo ha dicho.

Poncia.—Eres un descarado... ¿No irás a pintar con esas ropas?...

Muchacho.—No tengo otra.

Poncia.—¡Inútil! Yo te daré algo. Vamos, muévete.

Muchacho.—Sí, señora.

Salen Poncia y el Muchacho.

Nuncia, en silencio, saca una bandeja con el servicio para el té. Esto lo hace levantando un poco una de las sábanas que cubren los bultos. No ha dejado al descubierto ningún mueble. La maceta está junto a la bandeja con las tazas.

Desde adentro, llegan las risas de Poncia y algunas exclamaciones ahogadas del Muchacho.

Nuncia, crispada, mira en varias oportunidades hacia lo que debe ser la habitación contigua.

Siguen las risas de Poncia.

Aparece el Muchacho. Poncia le ha puesto un gran camisón blanco lleno de puntillas. Parece ir desnudo bajo el camisón. Lleva dos botes de pintura negra y dos brochas. Se queda parado en forma patética junto a Nuncia que lo mira asombrada. Las risas de Poncia se van apagando.

Muchacho (disculpándose en forma patética).—No tenía otra cosa... y como yo no sabía... (Nuncia no responde. Sólo lo mira). (Refiriéndose al camisón). Es una lástima... Quedará perdido con la pintura negra.

Nuncia (como para sí).—Ah, va a ser negro.

Muchacho.—Sí, todo de negro. Quiere luto riguroso. (Nuncia, fascinada, no despega los ojos del Muchacho que se encuentra molesta. Ahora Nuncia se acerca lentamente al Muchacho). (Inquieto). Voy a empezar.

Nuncia (con un hilo de voz).—Yo también.

Nuncia ya está cerca del Muchacho.

Sin dejar de mirarlo, coge un lienzo blanco de los que cubren todos los muebles y delicadamente se lo coloca al Muchacho como si fuera la toquilla de una virgen. El Muchacho parece una mujer, ligeramente grotesca, pero tierno y poético.

Nuncia está como fascinada con la visión del Muchacho casi en trance.

Sin un ruido, sin una exclamación, Nuncia la toca delicadamente la cara.

Nuncia.—¡Salvia!...

Luego le mete una mano por el escote del camión y toca el pecho del Muchacho. El Muchacho, desconcertado, no se mueve. Hay algo sexualmente en la escena que es chocante.

En ese momento, estalla, muy cerca, la carcajada de Poncia.

Nuncia se encoge, chispada, como si la hubieran abofeteado. Sigue encogida hasta caer de rodillas. Contiene un sollozo.

Al Muchacho se le desliza el lienzo que tenía en la cabeza y cae al suelo. Se rompe el clima extraño.

Muchacho.—¿Pasa algo?

Nuncia se sobrepone.

Nuncia.—Lo conseguirá.

Muchacho.—¿Qué?...

Nuncia.—Esta vez lo conseguirá.

Muchacho.—¿El qué?

Nuncia.—Matarme.

Muchacho.—¿Qué dice?

Nuncia.—Sólo vive para eso y ahora lo conseguirá.

Muchacho.—No entiendo.

Nuncia.—Quiere matarme.

Muchacho.—Voy a empezar a pintar.

Se aparta.

Nuncia no lo oye.

**Nuncia.**—Me ha empujado por la escalera, me ha disparado desde la azotea, me ha tratado de asfixiar con un almohadón, me ha clavado un cuchillo de cocina...

El Muchacho está pintando de espaldas a ella.

**Muchacho.**—No lo creo.

**Nuncia** (abriéndose el vestido de espaldas al público).—¡Aquí están las cicatrices! (El Muchacho la mira un momento sin decir nada). Nunca es ella la que empuja, ni la que empuña el arma ni levanta el brazo. Siempre contrata a alguien. Por eso estás aquí.

**Muchacho** (volviéndose).—¿Yo?...

**Nuncia.**—Sí, eres mi verdugo.

**Muchacho.**—¡Pero si no me ha dicho nada!

**Nuncia.**—Te lo dirá.

**Muchacho** (volviendo a pintar).—Yo he venido a pintar.

**Nuncia.**—Y a matar.

**Muchacho.**—Nunca haré daño a nadie.

**Nuncia.**—Se puede matar sin hacer daño.

**Muchacho** (sin mirarla).—Si usted lo dice...

**Nuncia.**—Sí. Yo lo digo.

**Muchacho.**—Su hermana no hará nada de eso.

**Nuncia** (rígida).—¿Mi hermana?... ¡No es mi hermana!

**Muchacho.**—Su amiga, entonces...

**Nuncia.**—¿Amiga?... ¡La odio!

**Muchacho.**—Pero ella me dijo...

**Nuncia** (como si la hubieran pinchado).—¿Ves cómo hablásteis de eso? ¡Hace un momento dijiste que no te había dicho nada!... (Después de una pausa. **Astuta**). ¿Cómo te ha pedido que lo hagas?

**Muchacho**.—¿Que haga el qué?

**Nuncia**.—Asesinarme.

**Muchacho** (sin mirarla).—Deje de hablar de eso.

**Nuncia**.—Nunca hablo de esto con nadie. Sólo quiero que sepas por qué tendré que defenderme. (**Cambiando bruscamente a un tono social, amable y sonriente**). ¿Has oído hablar del acónito? Son plantas ornamentales muy apreciadas. Crecen muy bien bajo la sombra de los árboles, pero también en macetas, en el interior de las casas.

**Acaricia la maceta.**

Yo tengo una mano milagrosa para los acónitos... No sé, se me dan de maravilla. Hermosa, ¿verdad?... ¿Sabías que el acónito, esta planta tan tierna es venenosa?... El acónito contiene un alcaloide, la aconitina, que es quizás uno de los venenos más mortíferos que se conocen. Se ha comprobado que la dieciseisava parte de un gramo de aconitina es fatal para un hombre... (**Con una risita**). Supongo que lo mismo ocurrirá con una mujer...

(**Acariciando las hojas**). Da unas flores azules que le encantan a Poncia... (**Risita**).

Es una planta verdaderamente discreta. Los envenenados con acónito no revelan, al hacerles la autopsia, otro signo que el de la asfixia... Es curioso, ¿verdad?...

(Cogiendo una pequeña hoja seca). Basta deshacer esta pequeña hoja seca y disolverla en un líquido cualquiera. No acusa un sabor especial. Es tan insípida como mortal. (Está de espaldas al público. Arregla las tazas).

Llamando en voz alta.

¡Poncia! ¡Voy a servir el té!

Poncia (desde adentro).—No tengo ganas.

Nuncia.—Tómate una taza. Te sentará bien.

Poncia.—Ya voy.

Nuncia (al Muchacho, ha dejado de pintar y la mira).—En esta casa el té es muy importante. Es la hora en que hablamos con los amigos, tú me entiendes... quiero decir que es la hora en que hablamos con los muertos.

(Iniciando el mutis). Voy a ver qué hace. Esta loca es capaz de presentarse desnuda.

Nuncia sale.

El Muchacho espera un momento y luego se acerca a la mesa donde están las tazas y la maceta. El Muchacho, de espaldas al público, cambia las tazas. Aunque no vemos lo que hace exactamente, escuchamos el inconfundible sonido de la loza.

El Muchacho se sobresalta cuando estalla una música ceremonial a todo volumen. Una especie de réquiem trágico. El Muchacho retrocede hacia el fondo cuando ve aparecer a Poncia y Nuncia vestidas con grandes túnicas. Nuncia, con un tul negro sobre la

cara como una viuda, y Poncia con un tul blanco sobre la cara como una novia.

Mientras la música llena todo el recinto. Ellas se desplazan hasta la mesa con ritmo ceremonial. Poncia se sienta. Nuncia, de pie, levanta un poco la tetera como si fuera un cáliz. Luego sirve el té. Ahora toman el té con lentitud sacramental.

Se quedan rígidas e inmóviles.

Nuncia.—¿Estás preparada?

Poncia.—Sí.

Nuncia.—¿Quieres hablar con los muertos?

Poncia.—Sí.

Nuncia.—Será un viaje sin retorno.

Poncia.—Ya lo sé. Como las otras veces.

Nuncia.—Esta vez, quizá, no sea como las otras veces.

Poncia.—Nunca se produce en la misma forma.

Nuncia (después de una pausa).—Poncia... ¿me quieres?

Poncia.—Te odio.

Nuncia.—Está bien, entonces. Todo está en orden.

Cesa la música.

Las dos cogen sus respectivas tazas y con movimientos idénticos las elevan y toman el té en silencio.

Muchacho (en un raptó, pero sin saberse a quién se lo dice).—¡No lo haga!

Ninguna de las dos lo mira. Parecen en trance.

Nuncia.—Ha hablado.

Poncia.—¡Ya está aquí!

Nuncia.—¿Qué ha querido decir?

Poncia.—No lo sé. ¡Preguntáselo!

Nuncia (temblosa).—¿Eres tú, hijo?... Por lo menos es tu espíritu... ¿Qué has querido decir?

Muchacho (asustado).—¡El té!

En ese momento, Nuncia da un grito penetrante y cae al suelo, presa de convulsiones. Poncia, con las palmas de las manos sobre la mesa, grita hierática.

Poncia.—¡No te vayas! ¡Vuelve!... ¿Qué has querido decir?... ¡Habla de nuevo!

Nuncia deja de gritar. Ha perdido el conocimiento.

(A Nuncia y con rabia). ¡Cerde estúpida!... ¡Se ha ido! Sabes que no hay que gritar. Los muertos son tímidos. Por lo menos, "nuestros muertos"...

Se levanta y le da con el pie al cuerpo de Nuncia.

¿Qué diablos te pasa?... ¡Levántate! No te pongas histérica... (Con furia). ¡Vamos, levántate!

Muchacho (con un susurro).—No puede.

Poncia.—¿Por qué?...

Muchacho.—Está muerta.

Poncia retrocede como si la hubiera picado una víbora.

Poncia.—¿Cómo lo sabes?

Muchacho.—El acónito... la planta.

Poncia.—¿De qué hablas?

Muchacho.—El veneno.

Poncia.—¿Qué?

Muchacho.—El té.

Poncia.—¿Tú lo hiciste?...

El Muchacho no responde. Un silencio.

(Duda). ¡Sácala de aquí! ¡Apesta!

El Muchacho coge por los pies a Nuncia y la arrastra afuera despacio. Entra de nuevo inmediatamente. Poncia echa el contenido de la tetera en la maceta.

Habríamos podido hablar con él.

Muchacho.—¿Quién?

Poncia.—El hijo.

Muchacho.—¿De quién?

Poncia.—Ahora todo terminó. Lo has estropeado todo. Pero te lo agradezco.

Muchacho.—¿Es verdad que hablan con los muertos?

Poncia.—Nada es verdad en esa casa. Además no me acuerdo. He olvidado hasta mi nombre... Estoy cansada. Cuando me asusto o me enfurezco, se

me ponen tensos los tendones del cuello. Siento golpear el corazón. ¡Pon las manos en mi cuello!

El Muchacho lo hace. Desde atrás le toca el cuello.

Poncia (con los ojos cerrados).—Muévelas... Así... Ya me voy relajando... Ya voy recordando...

Ella está ahora inmóvil pero no tensa. En una especie de trance relajado. Describe imágenes sueltas. El Muchacho continúa con el masaje mientras ella habla.

Sí, ahora voy recordando... Era albino, pestañas blancas, ojos acuosos...

Muchacho (en un susurro).—¿Quién?...

Poncia.—El hijo de Nuncia... Se llamaba Zarco.

Muchacho.—¿La habré matado?

Poncia.—Fue un domingo...

Muchacho.—¿La habremos matado?...

Poncia.—Una larga y siniestra tarde de domingo...

Zarco estaba esperando un autobús... Se acercaron cinco muchachos que se aburrían. No le conocían. Sólo sabían que era albino y que ellos se aburrían... Se les ocurrió algo para divertirse. Le echaron gasolina encima del pelo blanco, de las pestañas blancas, del sexo blanco, y le prendieron fuego. Ardió en un instante y quedó completamente negro.

El Muchacho deja de mover sus manos.

(Cambiando de tono. Duda). Por eso quiere matarte.

El Muchacho, crispado, empieza a apretar el cuello de Poncia, lento pero inexorable.

(Inquieta). No aprietes tanto...

El Muchacho sigue apretando en silencio.

(Asustada). ¡Me ahogas!... ¡Por favor, no!...

Poncia trata de zafarse de las manos de hierro. Da un grito atroz y ahogado.

El Muchacho la suelta y se separa de ella. También está crispado.

Poncia jadea y produce un extraño ronquido. Tembloroso, el Muchacho enciende un cigarrillo. Le da una larga chupada y luego se lo pasa a Poncia que lo acepta sin decir nada.

Muchacho.—¿Por qué quería matarme?...

Poncia (después de un silencio).—Quiere vengarse. Ve en ti a los otros.

Muchacho.—¿A quiénes?

Poncia.—A los que quemaron al albino. En cualquier hombre joven ve a los de la gasolina.

Muchacho.—Es delirante.

**Poncia.**—También fue delirante la muerte de Zarco. Ella dice que si la muerte de su hijo fue gratuita y absurda, ella matará así, al azar, gratuitamente, en forma absurda. Por eso pone anuncios.

**Muchacho.**—Entonces... Yo no soy el primero.

**Poncia.**—Por supuesto que no. Ha habido otros.

**Muchacho (vacilante).**—¿Muertos?...

**Poncia no responde.**

**Muchacho.**—¡Responda!

**Poncia.**—No quiero hablar de eso.

**Muchacho.**—¡Usted es su cómplice!

**Poncia.**—No.

**Muchacho.**—Lo sabe. Lo acepta. Le ayuda.

**Poncia (nerviosa).**—¡No! ¡No le ayudo!...

**Muchacho.**—¿Entonces?...

**Poncia (después de un silencio y con una inesperada sinceridad y desgarramiento).**—Me siento sola, aislada... (Vacila) vieja. De pronto, vienen jóvenes como tú, y todo esto se anima, se llena de violencia, de miedo, de vida... Porque la vida es eso: violencia. Y yo quiero vivir... Y sólo me siento viva cuando ocurre todo lo que está ocurriendo ahora.

**Muchacho.**—Eso es morboso. Sádico.

**Poncia.**—No. Es ganas de vivir, ¿no comprendes?

**Poncia se aferra a él.**

Ahora mismo, siento tu asco, tu miedo, tu violen-

cia interior... y eso me hace vivir. Me llena de ternura, de deseo, de vida...

**Muchacho (violento).**—¡Suélteme!

E'la no lo suelta.

**Poncia.**—Cuando todo eso que uno esconde sale afuera, cuando se tienen los sentimientos en carne viva, sólo entonces uno puede desear a alguien. No importa que sea odio, o asco, lo importante es que se desate algo... ¡Y ya se ha desatado!

El Muchacho se deshace de ella con un movimiento brusco.

**Muchacho.**—Me voy... Todo esto es una locura.

**Poncia (maligna).**—Por supuesto que lo es, pero no te marcharás.

El Muchacho se quita el camisón de Poncia con movimiento decididos y bruscos. Queda sólo con los pantalones. El pecho desnudo. Con violencia tira el camisón a Poncia que sigue en el suelo.

**Muchacho.**—Adiós.

Inicia el mutis.

**Poncia (grita).**—¡Has matado a Nuncia! ¡Yo soy testigo!

**El Muchacho se detiene.**

No sé por qué lo has hecho, pero la has envenenado. Puedo jurarlo ante el juez.

**Muchacho (entre dientes y cólerico).—¡Maldita!**

**Poncia va hacia él.**

**Poncia (lúbrica).—¡Eso, ódiame! Es el comienzo del deseo...**

**Está junto a él.**

Yo soy el único testigo... y puede que no diga nada. Quizás... depende de muchas cosas. Depende de tu odio... y de tu piel. Sobre todo de tu piel.

**Toca suavemente el pecho del Muchacho.**

Creo que no te vas a ir todavía. Antes, vas a intentarlo...

**Muchacho (con los dientes apretados).—¿Intentar qué?...**

**Poncia.—Hacerme callar..., hacerme desaparecer..., matarme..., hacerme el amor...**

**Lo abraza. Lo acaricia.**

**El Muchacho se deja acariciar.**

**Se arrodillan uno frente al otro y se besan.**

**Se echan en el suelo. Antes de caer al suelo, Pon-**

cia ha tirado de una de las telas blancas que cubren los muebles. Ruedan por el suelo, envolviéndose en la tela blanca hasta desaparecer.

Ahora son un bulto más. Movedizo, obscuro. Salen de él sonidos incoherentes, jadeos, exclamaciones.

En ese momento aparece en el umbral Nuncia. Su aspecto es terrible. Enteramente de negro, con el pelo sobre la cara. Se tambalea, jadea, echa babas. Lleva en la mano un cuchillo.

Se precipita sobre el bulto movedizo y aullando como una loba, apuñala el bulto una y otra vez, frenéticamente mientras grita.

Nuncia.—¡Putá! ¡Putá! ¡Putá! ¡Putá!...

Las cortinas se cierran mientras aún ella sigue gritando.

## FIN DEL ACTO PRIMERO

## ACTO SEGUNDO

Penumbra en el escenario.

Una lamparita de aceite o una vela junto al cuerpo caído de Poncia. El cuerpo no está echado en el suelo sino sobre uno de los muebles tapados, pero en una posición algo extraña, como desarticulado. La cabeza cuelga hacia atrás, un brazo rígido y el resto del cuerpo completamente inmóvil, apenas se ve. Nuncia

canta una nana susurrante, con ternura. Algunas flores sobre el cuerpo.

Nuncia.—A la nana, nanita, nana, nanita ea,  
que cierre los ojitos que yo la vea.  
Le cantaré otra nana para que duerma,  
que quiere verla dormida, pero no muerta.

Nuncia deja de cantar y le habla a Poncia en forma soñadora.

¿Te acuerdas?... Entonces estábamos las dos vivas o, por lo menos, eso creíamos...

Nuncia se empieza a peinar con movimientos lentos, rituales, voluptuosos.

(Mirando ahora el cuerpo con dureza). ¡Cierra esos ojos fijos espantosos! ¡Ni aún muerta has perdido tu sucia curiosidad!

(Vuelve al ensueño). Todas las semanas enterrábamos animalitos, insectos, pájaros... Yo los mataba. Tú les cortabas flores... Cantábamos... ¿Qué cantábamos?... (Tararea).

A la nana, nanita, nanita ea...

¿Era eso?... No creo.

Encendíamos una vela robada, como ésta... Yo, después de matar a los bichos, me aburría. Tú no.

Tú sólo entonces empeabas a divertirte... las flores... el canto... (Deja de peinarse y mira el cuerpo).

Nunca hubo sangre. Me habría dado asco... Ahora tampoco...

¡No me mires así! Tú elegiste tu muerte. Uno siempre elige la suya... Una vez echamos una bolsa de gatitos al río y tú dijiste que te gustaría morir así...

Yo nunca sentí nada. Ni entonces, ni ahora... Bueno, en realidad, una vez sentí dolor. Tú habías cogido una mariposa. Te empeñaste que fuera una mariposa. La cogiste con cuidado y me la diste. Yo tenía preparadas ya las cerillas...

Nuncia coge la caja de cerillas que hay junto a la vela. Enciende una. Acerca la llama en forma lentísima a su otra mano que parece sostener una mariposa.

(Susurrando). La mariposa dejó de aletear, aunque palpitaba... Fue cosa de un segundo...

Da un grito. No se sabe si es por el recuerdo angustioso o porque se ha quemado los dedos con la cerilla.

Cambia el clima y el ritmo del monólogo. Nuncia habla ahora con voz más aguda. Está francamente asustada. Contesta a alguien que la interroga. Entre frase y frase compone la expresión de una persona que escucha y se apresura a responder con temor.

¡Estábamos jugando!...

No, no me gusta quemar mariposas.

¡Ella me la dió!

(De mal humor). No sé dónde está mi hermana.

(Sobresaltada). ¡Cuidado! Ahí están enterrados, los vas a pisar...

¡Yo no los enterré! Es asqueroso.

(Después de una pausa). ¡Yo solo los mato!

Te lo juro, papá.

Lo de siempre: escarabajos, lagartijas, gorriones... A veces enterrábamos a la abuela o a una de nosotras. Una vez, enterramos al señor cura.

(Con miedo). ¡Yo no he sido papá! No me toques. Yo solo los mato.

¡Fue ella! ¡Fue ella!

(Con voz ronca y esquivando el golpe). Sí, te diré la verdad: Salimos por la noche. Tenemos velas, cerillas, cuchillos, alfileres, agujas, cajas y sal. La sal es para echarla en los ojos.

Ella lo inventó todo: el canto... las flores... las agujas...

Es verdad... ¡Papá, no me pegues!

(Gritando asustada). ¡Por favor, no me pegues!

Nuncia se cubre la cara con las manos y solloza en ese momento. Poncia se mueve..

Se incorpora y luego se pone de pie. Al hacerlo, las flores caen al suelo.

Viste un traje amplio que le llega casi al suelo. Está visiblemente embarazada con un vientre de por lo menos seis meses. Se ha levantado con absoluta naturalidad. No presta ninguna atención a Nuncia que todavía solloza.

**Poncia.**—Si lloviera, refrescaría...

Poncia se sienta con las piernas abiertas, como las preñadas. Nuncia inmóvil y en silencio.

¿Conseguiste limones?...

Nuncia no dice nada.

Sabes que en mi estado necesito beber.

Nuncia le sirve un vaso de limonada.

Poncia bebe.

Está tibia y le falta azúcar.

**Un silencio.**

Juraría que huele a excrementos.

Nuncia.—Es el encierro.

Poncia.—A helechos descompuestos.

Nuncia.—Es la humedad.

Poncia.—A agua estancada.

Nuncia.—Es la noche.

Poncia.—No. Eres tú que hueles a rancia a diez leguas.

Nuncia.—Estás sudando.

Poncia.—Me siento como un asqueroso caracol lleno de babas.

Nuncia le seca el sudor de la frente y el cuello con cuidado y ternura.

Poncia la deja hacer.

Nuncia.—Beber es peor. Sudas más.

Poncia.—Si lloviera...

Nuncia.—Lloverá.

Poncia.—Ya lo sé. Y vendrá el otoño y el invierno y todas las malditas estaciones, pero yo seguiré igual, llenándome de líquidos espesos.

Nuncia.—Estás hermosa.

Poncia.—Soy una bolsa que no termina de reventar.

Nuncia.—Es la vida que hay en ti.

Poncia.—¡Palabras estúpidas! Sólo sabes decir cosas que ya han sido dichas antes por otros estúpidos.

Nuncia.—Ve a cambiarte de ropa.

Poncia.—No pienso hacerlo. ¡Me gusta oler a podrido!

Nuncia.—Te traeré una taza de caldo.

Poncia.—¡A la mierda tus caldos, tus leches, tus caricias secas!

Nuncia.—Tranquilízate. Esperábamos esto. ¡Por fin ha llegado!

Poncia (con una carcajada).—¡Esperábamos...! La única preñada aquí soy yo! ¡La única que suelta jugos y limo verde soy yo! Tú sólo tienes sudores ácidos de hembra virgen.

Nuncia.—Ahora descansemos.

Poncia (entre agresiva y burlona).—Descansemos.

¿verdad? Vamos a dar a luz, vamos a parir. Nuncia, tú y yo. Abre ya las piernas, Nuncia, que empiezan las contracciones... (Se ríe).

(Con furia). Estás ciega, sorda y seca.

Nuncia.—Lo sé.

Poncia (después de un silencio).—Quiero vomitar.

Nuncia.—Echa la cabeza hacia atrás. Todo lo que te pasa es natural.

Poncia.—¿Natural?... ¿Natural este asco infinito?

Nuncia.—Hay otras como tú.

Poncia.—Sí, lo sé. Eso sí lo sé. (Gime con terror).

Nuncia.—¿Qué sientes?

Poncia.—Siento que la tierra está llena de vientres reventando como burbujas, de embriones ciegos, de líquines. Siento la hinchazón progresiva de los pechos de todas las mujeres del mundo, los ríos de leche, las palpitaciones, los desgarros.

Nuncia.—Pesadillas.

Poncia.—Todo el mundo está preñado, Nuncia, todo el mundo menos tú. Tú estás ahí, tan inútil y estéril como vientre duro de un hombre.

Nuncia (suavemente).—Puede ser yo, Poncia.

Poncia.—¿Tú?... ¡No sabes lo que dices! Tú estás cosida como una pelota de trapo. Tú nunca lo has oído...

Nuncia.—¿Oído?... ¿El qué?...

Poncia (crispándole lenta y progresivamente).—El chillido de los roedores violándose en la oscuridad, los grandes mamíferos rugiendo de celo, los insectos devorándose el sexo después del amor...

Nuncia (casi con un susurro).—¿Tú oías eso?

Poncia.—Todo eso, mientras se me iba llenando la boca de barro y las plantas carnívoras trepaban por mi vientre... ¡Era espantoso! (Termina casi en un grito).

Se tapa los oídos con las manos.

Lo peor es el ruido: el jadeo de las bestias aco-  
plando, los ronquidos, los golpes y luego...

Se cubre la cara y emite un largo ronquido infra-  
humano.

Nuncia (fascinada).—¡Sigue!

Poncia.—¡No!

Nuncia (ansiosa).—¡Cuenta más!

Poncia (con voz sorda y ronca).—No puedo.

Nuncia (violenta).—¿Qué más sentiste? ¿Qué cosas  
oíste?

Poncia.—¡Déjame!

Nuncia (remeciéndola y gritando).—¡Habla, Sal-  
via!...

En ese momento entra el Muchacho y se queda pa-  
rado un momento.

El Muchacho está vendado. Todo su tórax, sus hom-  
bros y parte de la frente y la cara. Uno de los brazos  
también está vendado. Este gran vendaje, a pesar de  
estar hecho en forma realista, produce una curiosa sen-  
sación de algo insólito, inquietante, irreal, como una  
aparición.

Poncia no lo ha visto entrar. Nuncia, sí. Nuncia se queda como congelada. Hay un momento de silenciosa tensión.

El Muchacho camina hacia Poncia. Con una expresión reconcentrada algo ausente, acaricia suavemente y con lentitud el vientre hinchado de Poncia. Después de acariciarlo tiernamente, coloca su oído en el vientre, como escuchando. Poncia no se ha movido, sólo ha cerrado los ojos, como en trance.

Ha sido una larga y lenta escena silenciosa, que termina cuando Nuncia lanza un a'arido. Coge unas tijeras que hay encima de la mesa y se lanza sobre Poncia. Da un empujón al Muchacho, que cae al suelo, agarrándose el hombro con un gesto de dolor.

Nuncia apuñala con las tijeras el vientre de Poncia gritando.

Nuncia.—¡Ramera preñada! ¡Sucia basura!...

La tela se desgarró. El almohadón de plumas que Poncia llevaba debajo de la ropa se revienta y las plumas del vientre caen y vuelan. Al mismo tiempo que el almohadón de plumas se desgarró y revienta a causa de las tijeras de Nuncia, Poncia lanza una carcajada. El juego ha terminado.

Nuncia, sin mostrarse sorprendida, deja caer al suelo las tijeras.

El Muchacho se levanta con el mismo gesto de dolor.

**Poncia.**—Nuncia, querida, qué manía tienes de destripar los almohadones. Siempre tienes que salirte del papel...

La verdad es que hacía mucho calor para estar embarazada.

Poncia se cambia de ropa impúdicamente delante del Muchacho.

¿Alguien quiere limonada?

Sirve un vaso. Nadie le responde.

El Muchacho tiene una contracción de dolor o un pequeño gemido.

(Hablandole al Muchacho mientras bebe). ¡Pobre!... Nuncia sabe usar el cuchillo, ¿verdad? Me quiso matar —cosa que viene intentando hace veinte años— y, mira por donde, te encontró en su camino.

Nuncia se acerca al Muchacho. Le quita sólo la venda del hombro. Le mira la herida. Lo hace con la fría eficiencia de una enfermera profesional.

Poncia se aceca y le mira el hombro.

**Poncia.**—¡Feas heridas!... ¿Sabías que las mordidas del odio tardan mucho en cicatrizar? Los antibióticos no pueden nada contra los celos. (Se ríe).

Nuncia, sin oírla, sale un momento.

Poncia (le habla duramente y con desprecio al Muchacho).—¡Eres estúpido y servil! Hueles a leche agria como un niño de teta. Sería divertido si no fueras imbecil!...

(En voz baja). ¿No comprendes que trata de renerme para vengarse luego? ¡Miente en cada palabra, en cada gesto!... Solo un cretino se quedaría junto a la que lo ha acuchillado...

Entra Nuncia con una gasa limpia y un pequeño barreño. Sin decir nada ni prestar atención a Poncia, termina de limpiar la herida del Muchacho.

Nuncia (fría y firme).—Se marchará hoy mismo.

Poncia.—¡Antes te marcharás tú!

Nuncia.—Se le pagará lo que le haya prometido.

Poncia (con una pizca de malicia).—Tú no sabes todo lo que le he prometido...

Nuncia.—¡No tiene nada que hacer aquí!

Poncia.—Pues a mí se me ocurren un montón de cosas.

Nuncia.—¡Basta, Poncia!

Poncia.—Y a él también, seguro que sí. Además si se marcha, contará todo lo que ha visto.

Nuncia sigue ocupada con la herida, como si el Muchacho no existiera.

Nuncia.—No tiene nada que contar. ¿Qué que va a hablar? ¿De nuestra manera de vivir?...

Poncia.—¿Nuestra manera de vivir?... (Se ríe)  
¡Nuestra manera de morir, querrás decir! Nuestros juegos secretos... nuestros deseos... todo.

Nuncia.—Vino a pintar. No lo ha hecho. Debe marcharse.

Poncia.—Pero si éste es el único que nos ha durado, Nuncia.

Nuncia.—No sé de qué hablas.

Poncia.—De los otros. De los que vinieron a arreglar los grifos, a traer los comestibles, a llevarse los muebles... ¡No pudimos retener ni a uno solo de ellos! Y no fue porque no lo intentáramos... ¿Te acuerdas del aprendiz de albañil?... Tenía quince años. Le amordazamos. Estuvo maniatado tres días antes de morir. Tú dijiste que fue una muerte dulce, pero yo no estoy segura.

El Muchacho, al oír esto, se separa bruscamente de las dos y se va a un rincón.

Nuncia.—¡Es estúpido lo que dices, Poncia! Sabes que no es verdad.

Poncia.—¿Y qué es verdad, Nuncia?... ¿Tu cuchillo... tus tijeras... mi sexo... tu hijo muerto que, a veces siento vivir dentro de mí y que otras veces es un almohadón de plumas?...

Nuncia (sordamente).—No hables así. Es repugnante.

Poncia.—¿Y de qué hay que hablar?... ¿De nuestros pecados? ¿De qué otra cosa pueden hablar dos

mujeres como nosotras?... Claro, podemos recordar el pasado. (Se ríe).

Nuncia.—No tenemos pasado.

Poncia.—Podemos inventarlo, querida... Podemos inventar una casa llena de música, una hermana que canta... Podemos inventar un día de lluvia y la hermana que deja de cantar. Podemos inventar la violencia, la crueldad, el sadismo... y, luego, más tarde, podemos inventar los remordimientos y la soledad.

Nuncia.—Sólo me interesa el presente (Al Muchacho). ¡Vete de aquí!

Poncia.—También, claro, tenemos un presente, con muchachos que vienen y se van, con agonías... ¡Y el futuro, que es él! (Señala al Muchacho).

Poncia se acerca al Muchacho.

¿Y tú, qué quieres?... ¿Quieres que hablemos del futuro o del presente?... El futuro puede ser tu muerte, pero el presente es la muerte de nosotras...

... Poncia le empieza a quitar lentamente las vendas al Muchacho. Este acto bien simple y realizado con sencillez, tendrá una extraña turbación erótica. Para quitarle el vendaje, a veces, Poncia tiene que dar vueltas alrededor del Muchacho que está absolutamente inmóvil. Al terminar, el Muchacho queda con el torso desnudo, con manchas rojas de mercurio cromo en varias partes del pecho y la espalda.

Nuncia.—Termina tú de limpiarle las heridas.

Nuncia sale llevándose los trapos y el barreño.

Poncia se acerca al Muchacho e inesperadamente empieza a lamerle el pecho. No lo toca, sólo lo lame. Le lame también la espalda, los brazos y la cara.

Escena silenciosa y larga.

Muchacho (sin hacer un gesto).—¿Una hermana que cantaba?...

Poncia se pone rígida. Deja de lamer.

Muchacho.—¿Quién era?... ¿Qué pasó?... Si había otra hermana, ¿dónde está?...

Poncia se separa del Muchacho.

Poncia (ronca).—¿Quién te ha dicho que seamos hermanas? Creí que ya habías aprendido a dudar. En esta casa nada es seguro. Tú mismo, a lo mejor, no existes. Quizás yo te he inventado.

Muchacho.—Se llamaba Salvia.

Poncia tiene un estremecimiento.

Poncia.—¿Cómo se te ha ocurrido ese nombre?

Muchacho.—Lo he oído esta tarde.

Poncia.—Es curioso. Yo no lo había oído desde que... (Se interrumpe confusa).

Muchacho.—¿Desde cuándo?

Poncia.—No sé de qué estás hablando.

Muchacho.—De Salvia... esa mujer, hermana o no. Quiero saber qué pasó.

Poncia.—¿Saber qué?

Muchacho.—Cómo era, qué hizo, dónde está...

Poncia (ausente).—Déjame.

Muchacho.—La locura que hay en esta casa empezó con ella, ¿verdad?

Poncia.—¿La locura?

Muchacho.—¿Está loca desde siempre o desde que ella se marchó?

Poncia.—Ella no se marchó.

Muchacho.—¿Qué pasó, entonces?

Poncia (soñadora. Casi olvidándose del Muchacho).—No lo sé. Lo he pensado muchas veces, pero no lo sé. ¿Qué pasó, en realidad? ... Eramos como un solo cuerpo, una sola mata de pelo rubio, una sola piel...

Las tres dormíamos en una cama muy ancha, tan ancha como un jardín. Esa cama era nuestro mundo, entonces.

**Poncia se tiende en el suelo y habla sin crispación ninguna, mirando el techo.**

Ella era la única que estaba viva. Las otras dos —nosotras—, hambrientas, procurábamos robarle algo de esa cosa palpitante que tenía, que no sabíamos qué era y que ella guardaba dentro de sí.

Cuando Nuncia se acostaba, después de cerrar la casa, ella cantaba...

Muchacho (en un susurro).—¿Por qué?...

Poncia.—No cantaba para nosotras, ni para ella... Cantaba para alguien, alguien que estaba dentro de ella o lejos, no sé... Una especie de nana.

Muchacho.—Un niño. Quizás estaba embarazada.

Poncia.—Por las noches, siempre colocaba el mismo disco en el viejo gramófono. Nuncia le adoraba. Ponía la vela junto a la cama y le acariciaba hasta dormirla con su propia nana...

El Muchacho se mueve sin ruido. Descubre un viejo gramófono y coloca un disco. Se escucha una música antigua, evocadora, extraña. En ese preciso momento entra Nuncia. Viste enteramente de blanco, por primera vez en la obra. Apaga la luz. Lleva una vela encendida en la mano. (Esto no es un efecto de flashback. Es presente. El Muchacho interviene en la escena). Nuncia deja la vela en el suelo y se tiende junto a Poncia. La acaricia suavemente, el pelo, el rostro, las manos. Poncia canta bajito.

Poncia.—¿Oyes, Nuncia? La puse para que vieras más pronto.

Nuncia (tierna).—Ya estoy aquí.

Poncia.—No quisiera quedarme dormida. Quisiera oír la música.

Nuncia.—La estás oyendo.

Poncia.—Sí, pero... (Se interrumpe. Un silencio). ¿Por qué tengo miedo si tú me quieres?

Nuncia.—Los niños le tienen miedo a la oscuridad.

Poncia.—Ya no soy una niña... Nuncia, ya sé por qué tengo miedo. Tengo que decirte algo... ¡algo terrible!... Yo...

Completamente ligado a lo anterior, ahora se produce un curioso diálogo. El Muchacho continúa con sus preguntas y Nuncia le contesta como si le hablara a Salvia (una Salvia que tiene el cuerpo de Poncia y la voz del Muchacho).

**Muchacho.**—¿Cuándo supieron que iba a tener un hijo?...

**Nuncia (a Poncia).**—Tontita, duérmete. No vas a tener ningún hijo.

**Muchacho.**—Y cuando lo tuvo, la echaron a la calle como una ladrona.

**Nuncia (en voz baja).**—Estoy aquí... Nadie te echará a la calle.

**Muchacho.**—O quizá la mataron después de tenerlo. Metieron al niño en el mismo saco con los gatitos recién paridos.

**Nuncia.**—Olvidate de ellos. Había que tirarlos, Salvia. No podíamos tenerlo con nosotros. Adentro del saco ni se han dado cuenta de nada.

**Muchacho.**—¿Y el niño, dónde está? Quizás viva.

**Nuncia.**—Por supuesto que no. Olvidalo. Duérmete. Ese niño no vive sino en tu imaginación...

Y ahora, deja de hacer preguntas.

**Muchacho.**—Ya sé todo lo que quería saber.

Nuncia apaga la vela. Densa penumbra en el escenario. El disco ha terminado. Se escucha la aguja sobre el último surco vacío. Larga pausa con solo ese ruido.

Poncia se incorpora bruscamente, dando un grito. Es como si se despertara después de una pesadilla.

Poncia (sollozando aterrada).—¡Nuncia!... ¡Ha vuelto! ¡Está aquí!... ¡Ha vuelto!... ¡Te dije que volvería algún día!

Muchacho.—Sí, ha vuelto.

## FIN DEL ACTO SEGUNDO

### ACTO TERCERO

Al abrirse el telón, vemos el mismo decorado y los mismos muebles fantasmagóricos cubiertos con sábanas blancas. Sin embargo, hay algunas cosas nuevas: una colchoneta está tirada en el suelo, al fondo, en un rincón. Reina un gran desorden en ese rincón: periódicos y revistas viejas (como si alguien pasara gran parte del día en ese lugar), tazas de café, colillas, mantas arrugadas, algún plato sucio y varias botellas. Sobre el jergón está el Muchacho: descalzo, pantalón vaquero y camiseta oscura sin mangas. Fuma con los ojos entrecerrados escuchando la música que brota de un transisto: que está cerca de él. La música es vulgar.

Nuncia, vestida nuevamente con el traje negro, monaca, está pintando lentamente, con esfuerzo, la pared, de color negro.

De vez en cuando, exasperada, mira al Muchacho.

Nuncia (sin dejar de pintar y sin volverse).—¡Esa música!

El Muchacho no se mueve.

Nuncia (deja de pintar).—¡Eh, tú, holgazán, corta esa maldita música!

El Muchacho sigue fumando con los ojos entrecerrados.

Nuncia va hacia donde se supone que está el transistor y le da una patada. Cesa la música. Nuncia recoge algunas de las cosas tiradas por el suelo y se las lanza al Muchacho encima del jergón.

Esto es un vertedero. Una camada de puercos... Hueles mal..., ¿lo sabías?... No me extraña: comes, duermes y sudas en ese colchón.

¿Por qué no te mueves?...

Muchacho.—¿Para qué?

Nuncia.—Para hacer algo, para no pudrirte de asco.

Muchacho.—Estoy bien.

Nuncia.—¡Pues yo no! ¡Estoy harta!

Muchacho.—Alcánceme la botella de leche.

Nuncia, a pesar de ella misma, coge la botella y se la lanza al Muchacho.

Nuncia al lanzarle la botella.—¡Parásito!

Le mira un momento, silenciosa, mientras el Muchacho bebe.

Muchacho.—¿Le quedan cigarrillos?...

Nuncia.—No.

Muchacho.—Va a ir a comprarlos, ¿verdad?

Nuncia.—Antes iría a comprar mi ataúd que cigarrillos para una basura como tú.

Muchacho.—Gracias. Cuando baje compre también café. Se terminó esta mañana.

Nuncia.—¡Mierda para ti!

Muchacho.—Y ginebra, pero no de esa apestosa marca con que se emborrachan ustedes.

Nuncia, exasperada, lanza una especie de gemido y se sienta con la cabeza entre las manos. Trata de controlar sus nervios. Le da la espalda al Muchacho.

Muchacho.—¿Le pasa algo?... Si está histérica póngase un esparadrapo en el ombligo. Es infalible.

Nuncia.—¡Bestia! (Controla un gemido).

Muchacho.—No me gustan las escenas. Me cansan. Y hoy estoy agotado.

Nuncia.—Hace un mes que estás cansado.

Muchacho.—¿Ya ha pasado un mes?...

Nuncia.—Un mes y cuatro días.

Muchacho.—Demasiado tiempo...

Nuncia.—Sí, demasiado.

Muchacho (completando la idea).—...para esta sin una mujer.

**Nuncia (volviéndose hacia él).**—Creí que no te privabas de nada, que hacías el amor en ese jergón. Pensé que traías alguna zorra mientras nosotras dormíamos.

**Muchacho.**—Ustedes no duermen: vigilan.

**Nuncia (sarcástica).**—¿No quieres que cuando baje, te traiga una hembra con el café y los cigarrillos?

**Muchacho.**—Puedo esperar.

**Nuncia (se pone de pie y va hacia él. Con voz sorda y amenazante).**—No, no puedes esperar.

El Muchacho coloca la música nuevamente.

**Muchacho.**—¿No tiene otras revistas?... Esta basura es de su época, es decir, viejísima.

Nuncia ya no se puede contener. Coge la colchoneta y la vuelca. El Muchacho cae al suelo. Armada de un nervioso coraje, Nuncia tira del jergón y lo arroja fuera del escenario. Empieza a recoger las revistas, botellas y ropas y las tira fuera de la habitación. Mientras hace esto, insulta al Muchacho con odio sordo, sin histeria.

El Muchacho se levanta con una sonrisa cínica y se sienta en el suelo, con la espalda contra la pared, mira con curiosidad a Nuncia.

**Nuncia.**—¡Esto se terminó! ¡Pequeña rata sucia!... No te importa, ¿verdad? Eres un animal retorcido, ya lo sé, pero esto se acabó...

Hace dos meses que nos estamos revolcando los tres en este estercolero... No sé cómo ha podido pasar. Quizás fue divertido al principio. Ahora no, ahora es para vomitar...

¡Vas a coger tu asquerosa topa y te vas a largar!

Muchacho (después de una pausa).—Estoy seguro que su hermana tiene cigarrillos en alguna parte. Róbeselos. Necesito fumar. Creo que los esconde en el sujetador.

Nuncia (perdiendo el control).—¡Lárgate!

Muchacho (tranquilo).—Usted no es bonita, Nuncia; es más bien fea. Usted no tiene la culpa; pero cuando se pone así, es penoso. Da vergüenza mirarla.

Nuncia (con voz ronca de furia).—Te juro que te echaré de aquí ahora mismo, o te aplastaré como a un piojo.

Muchacho.—¿Sabe?... Es que no puedo irme. No lo entendería. Tengo que esperar.

Nuncia.—Yo no quiero esperar.

Muchacho.—Lo comprendo. Ustedes no me eligieron a mí. Yo tampoco las elegí a ustedes. Fue el azar. Un anuncio... ¿Quién se fija en un anuncio? Podría no haberlo visto. Podría haber mirado el del lado. Podría haber mirado el del lado. Podría haber venido y ustedes haber salido a la plaza o al estanco. No tenía ningún plan. Nunca tengo planes. Pero vi el anuncio. Ustedes no tienen la culpa. Yo tampoco. Sencillamente ocurren estas cosas. No se pueden evitar.

Nuncia (incisiva, sospechando).—Cuando llegaste

tenías miedo. Necesitabas desesperadamente un sitio donde esconderte.

**Muchacho.**—No lo sé. Nunca pensé en eso. Pero es una buena explicación.

**Nuncia.**—Tenías que desaparecer. Te persiguen, ¿verdad? La policía, seguro. Eres un ratero estúpido o uno de esos gamberros de navaja fácil. O a lo mejor violaste a una chica de barrio en un descampado... Es eso, ¿no?

**Muchacho.**—No, no es eso. Sería divertido, pero no es eso.

**Nuncia.**—¿Por qué te escondes?... ¿De quién?

**Muchacho.**—¿Quién habla de esconderse? Es curioso. Yo tengo la misma impresión, pero de ustedes. Encerradas, envejeciendo de miedo. Parecen esconderse... ¿Quién las busca?

**Nuncia (sobresaltada).**—Nadie. El que nos buscaba ya se ha olvidado de nosotras.

**Muchacho.**—Quizás no.

**Nuncia.**—¿Qué quieres decir?

**Muchacho.**—No sé. A lo mejor nos buscamos, ustedes y yo.

**Nuncia.**—Eres demasiado miserable para ser un perseguidor y demasiado insignificante para ser una víctima.

**Muchacho.**—Sí, es verdad; pero me siento muy cómodo en esta casa... y creo que ya sé porqué.

**Nuncia (inquieta).**—¿Qué sabes?

**Muchacho.**—Que basta entrar en cualquier casa, instalarse y esperar que cuenten lo que callan, lo que

les da miedo. Detrás de todas las puertas está la misma gente asustada, disimulando su secreto.

Un silencio.

Nuncia (dura y fría).—¿Cuánto?...

Muchacho.—¿Qué?

Nuncia.—¿Cuánto quieres? Es cosa de dinero. Estoy segura.

Muchacho (sonriendo).—No lo había pensado.

Nuncia.—Sí que lo habías pensado. ¿Cuánto quieres por marcharte y dejarnos en paz?

Muchacho (siempre sonriendo).—No se me había ocurrido que pudiera tener dinero... ¿Cuánto tiene?

Nuncia.—Lo suficiente para pagar a un sucio ladrón como tú.

Muchacho.—Me alegro que tenga dinero. Me lo tendrá que dar, de todas maneras, para comprar tabaco y ginebra, y, bueno, alguna otra cosita para matar el tiempo, porque no pienso moverme de aquí. ¿Por qué no termina de pintar? Quizás cuando esté la casa pintada de negro me den ganas de marcharme.

Nuncia no puede aguantar ya la tensión y se quebranta. Caе sobre uno de los muebles cubiertos con sábanas y estalla en sollozos mal reprimidos, hundiendo la cabeza entre los brazos. Sus hombros se estremecen. El Muchacho se levanta despacio. Va hacia ella. Se sienta en el suelo y la acaricia sin erotismo.

**Muchacho.**—Después de llorar se sentirá mejor. Quizás hasta se dé cuenta que soy joven, pero que no la quiero humillar, que tengo un sexo distinto al suyo y que eso me divierte, pero que no es malo... Si no se defendiera tanto... ¿Se da cuenta que siempre está tensa? ¿Por qué no se abandona? Ha tratado de aplastarme desde que me vio por primera vez. Ahora mismo tiene la piel dura, agresiva... ¿Es que no puede vivir sin miedo?... Nadie le exige nada. Todo se lo exige usted misma.

El Muchacho le ha soltado el pelo recogido en un moño, hasta dejar que caiga sobre sus hombros. Le desabrocha el vestido. Le quita los zapatos, su tono es suave, relajante.

No hay nada que temer. Yo soy blando... tibio... no hago daño...

Nuncia se ha relajado.

**Ambos se echan en el suelo. El Muchacho la acaricia suavemente.**

Así está mejor... Ya siento su sangre acudir de nuevo. Ya no es un pez espada al ataque. Se puede vivir sin ansiedad. No hay por qué inventarse secretos terribles que ocultar.

**Nuncia (hablando desde esa posición).**—Sí, hay secretos que ocultar. Lo mío no es sólo miedo a vivir.

**Muchacho (suave).**—Pesadillas de mujer sola.

Nuncia.—No es una pesadilla.

Muchacho.—¿Salvia, su hermana?... ¿Su padre?...

Nuncia.—¿Cómo lo sabes?

Muchacho.—No lo sé. Hablo por hablar.

Nuncia (después de una pausa y en forma evocadora).—Las tres descubrimos nuestros cuerpos al mismo tiempo. Nos acariciábamos hasta dormirnos. No necesitábamos a nadie. Era perfecto. El menor estremecimiento de una lo sentíamos todas.

Muchacho.—¿Quiénes?

Nuncia.—Salvia, Poncia y yo. Vivíamos con mi padre. Parecía imposible que algo nos separara. Había algo físico entre nosotras. Ni siquiera nos importaban los disparos, el hambre...

Muchacho.—¿Los disparos?

Nuncia.—La guerra. Duraba demasiado. Había llegado hasta el campo, hasta nuestra casa. Pero cada mañana nos despertábamos deslumbradas de encontrarnos una junto a la otra... Y un día, apareció.

Un silencio largo.

Muchacho.—Siga.

Nuncia.—Eso es todo.

Muchacho.—¿Quién apareció?

Nuncia.—El soldado.

Muchacho.—¿Un soldado enemigo?

Nuncia.—No sé. Nosotras no teníamos enemigos. Un desertor, creo... Mi padre le pidió que se fuera.

No se quiso marchar. Se escondió en nuestra casa. Estaba herido.

**Muchacho.**—Como yo.

**Nuncia.**—Sí, como tú.

Poco a poco se fue haciendo indispensable, algo familiar. Supongo que las tres estábamos enamoradas de él y no lo sabíamos. Ya no nos acariciábamos para dormir. Ahora pensábamos en él, tan cerca nuestro, tan hermoso. Una vez, le desnudamos para curarle las heridas.

**Muchacho.**—Como a mí.

**Nuncia.**—Sí, como a ti.

Una noche, Salvia ya no quiso dormir con nosotras.

**Un silencio.**

**Muchacho.**—Quedó embarazada.

**Nuncia (con un hilo de voz).**—Sí.

**Muchacho.**—Se querían.

**Nuncia.**—Eso dijo el soldado, pero mi padre se puso fuera de sí. Decidió entregar al desertor que había violado a su hija.

**Muchacho.**—No fue una violación.

**Nuncia.**—Ya lo sé. Pero en ese momento todos sentíamos que había sido eso. Para impedir que lo delatara, el soldado golpeó a mi padre hasta matarle. Luego huyó al monte.

**Muchacho.**—Con Salvia.

**Nuncia.**—No, solo.

Un silencio.

Muchacho.—¿Y su hermana? ¿Y el hijo?

Un silencio.

¡Hable! Ahora tiene que contarle todo.

Nuncia (en voz baja).—Poncia y yo echamos a Salvia de casa. Se echó al suelo rogándonos que no la echáramos, pero la arrastramos por el pelo hasta más allá de nuestras tierras. Luego regresamos y enterramos a nuestro padre. Y procuramos olvidar.

Muchacho.—Pero no lo consiguieron.

Nuncia.—No.

El Muchacho se levanta rompiendo el clima de comunicación.

Muchacho.—Lo ha contado todo muy bien. Todo parece casi real.

Nuncia (incorporándose).—¡Ojalá no fuese verdad! Sería maravilloso. Una especie de fábula, ¿verdad?... Dime que es sólo eso.

Muchacho.—No sé. ¿Cómo puedo saber que es verdad, si me han contado otras cosas igualmente posibles?

Nuncia.—Fue así.

Muchacho.—Puede ser otro juego cruel. Los he visto repetirse aquí. He hecho un papel en ellos también. Para vivir en esta casa hay que saber jugar.

Nuncia se levanta sin decir nada. Va hacia uno de los muebles tapados con sábanas y saca un viejo uniforme manchado. Muda, se lo enseña al Muchacho.

El Muchacho se acerca fascinado por el uniforme de soldado. Lo coge y lo mira asombrado.

Un largo silencio.

Nuncia.—Y ahora... ¿crees que existió el desertor que mató a mi padre y violó a mi hermana?

Muchacho (con voz grave, sin matices).—Sí. Era mi padre.

Nuncia retrocede y se apoya en la pared.

Nuncia.—¿Tú?...

Muchacho.—Sí.

Nuncia.—¿Cómo puedo saber que es verdad? Tú también has jugado a las mentiras posibles.

Muchacho (todavía con el uniforme en la mano).-- Se llamaba Bruno.

Un silencio.

Mi madre...

Nuncia.—¿Salvia?...

Muchacho.—Mi madre nunca supo si fue fusilado o logró cruzar el frente. Puede que se haya salvado. Tenía mi edad cuando conoció a mi madre.

Nuncia.—Cuando nos conoció.

Muchacho.—Seguramente se parecía a mí.

Nuncia.—Mucho.

Muchacho.—Me gusta pensar que está vivo.

Nuncia.—¿Y ella?

Muchacho.—No la conocí. La recogieron unos viejos que se dedicaban al estraperlo cruzando las dos zonas. Ella no pudo soportar ese invierno. Los viejos me contaron la historia.

Impulsivamente, Nuncia abraza al Muchacho, sollozando.

Nuncia.—¡Vámonos de aquí! Todavía se puede salvar algo de estas ruinas.

Muchacho (frío).—Decidí vengarme. Por eso vine.

Nuncia.—Sí, pero vámonos lejos de aquí. Ya te vengarás. Poncia no debe verte

Muchacho.—Esta es **mi** casa.

Nuncia.—Esta casa es un infierno.

Muchacho.—Así tiene que ser.

Nuncia.—Por favor, vámonos. No tengo nada que llevar. Sólo el dinero y el abrigo.

Muchacho.—Y las plantas venenosas.

Nuncia.—Me sacarás de aquí, ¿verdad?

Muchacho.—Sí.

Nuncia.—Voy a buscar mis cosas. No te muevas.

Muchacho.—Sí.

Nuncia.—Vístete, Ahora vengo.

Muchacho.—Sí.

Nuncia sale.

El Muchacho mira el uniforme que todavía tiene en la mano y se lo empieza a poner lentamente. Primero la guerrera y luego los pantalones del uniforme encima de los vaqueros. Se abotona lentamente. Entra Nuncia. Se ha puesto un abrigo. Lleva un bolso grande en la mano. Abraza al Muchacho.

Nuncia.—¡He estado esperando tanto tiempo este momento! ¡Vamos!... Nadie va a saberlo.

En el umbral está Poncia.

Poncia viste como en la primera escena de la obra: un amplio vestido blanco algo excéntrico. Mira a Nuncia y al Muchacho con una especie de alucinado asombro.

Poncia.—¡Bruno!

Los dos miran a Poncia.

Nuncia (angustiada).—¡Poncia, no pienses que...!

Poncia (fuera de la realidad).—¡Cállate, Salvia! No eres más que una ramera.

Nuncia.—¡Por Dios, Poncia, no soy Salvia! ¡Soy Nuncia!

Poncia (gritando hacia adentro).—¡Padre! ¡Padre! ¡Despierta...! ¡Salvia y Bruno van a marcharse!

Nuncia va hacia Poncia y la coge de los hombros, remeciéndola.

Nuncia.—¡Basta, Poncia! Esto es idiota. Este no es Bruno, es el chico que está pintando la casa.

Poncia (violenta).—¡No me toques... puta! Te acuerdas con un desertor. ¡Te has dejado preñar por un traidor!... (Gritando fuera de sí). ¡Padre, mátalos!

Muchacho (a Nuncia).—¡Vámonos, está loca!

Poncia (con ira reconcentrada).—¡Mátalos, padre!

Poncia coge una de las botellas del Muchacho, la rompe sobre un mueble y con la mitad rota en la mano, como un arma, se lanza hecha una furia contra el Muchacho. Nuncia se interpone dando un grito.

Nuncia.—¡No, Poncia! ¡Es el hijo de tu hermana!

Poncia tiene un momento de vacilación. Los mira con su mirada perdida.

¡Es el hijo de Salvia! Ha vuelto.

Después de su breve vacilación, Poncia se lanza sobre el Muchacho. Nuncia se interpone entre el Muchacho y Poncia. Recibe todo el impacto del golpe de la botella rota.

El Muchacho recibe el cuerpo herido de muerte de Nuncia y lo va dejando caer lentamente al suelo.

Poncia parece haber desahogado toda su terrible furia. Ahora está alucinada y vacía.

Poncia (con la mirada fija en el Muchacho y con estupor.)—¿El hijo de mi hermana?...

Muchacho (con doloroso asombro).—Le inventé esa historia. Le dije que era el hijo del soldado... No es verdad... ¡Dios mío, no era verdad ni una sola palabra de lo que le dije!... Vine por el anuncio. Nunca creí que... No tengo nada que ver con ustedes ni con ese desertor... Era un juego.

Poncia (como hablando en sueños).—Tenemos que seguir jugando, Bruno.

Muchacho (casi en un sollozo).—No soy Bruno. No soy el hijo de nadie... Me estaba burlando de ella... Quería aprovecharme de ustedes.

Poncia (con intensidad).—¡Tienes que ser Bruno!... Por favor, por favor... ¡Tienes que serlo! No importa que tú y yo sepamos que es un juego... Puedes quedarte con todo. Por favor, hazme creer que eres él.

El Muchacho esconde la cabeza y gime.

Muchacho.—¡No, no... no... no!

Se empieza a escuchar la música de Salvia, música de evocación. La luz empieza a bajar en resistencia.

El Muchacho, con movimientos en cámara lenta, se saca los pantalones del soldado y la guerrera, quedando con los vaqueros y la camiseta.

Mientras el Muchacho hace esto y la luz sigue bajando de intensidad, Poncia cubre el cadáver de Nun-

cia con una de las sábanas de los muebles. También Poncia se mueve en cámara lenta.

Penumbra total, pero nunca oscuro. No hay corte de luz. Continuidad. Termina el efecto en cámara lenta. Ha quedado una pequeña zona de luz concentrada a un costado, de baja intensidad. Poncia va hacia la zona de luz. Se sienta en la mecedora y se abanica. Ha cambiado su expresión, ahora es la mujer algo descarada y cínica del principio de la obra.

El Muchacho también cambia de actitud y de expresión. Se ha vuelto tímido, desconcertado, trata de agradar.

Poncia.—Eres demasiado joven. No me sirves. Quiero un hombre.

Muchacho.—Y yo lo soy. Trabajo más que dos hombres.

Poncia.—No lo creo.

Muchacho.—Puede probarme. Si ve que no le sirvo, me voy. No le costará nada.

Poncia.—Siempre cuesta algo. No harás esto por nada.

Muchacho.—Basta que usted esté contenta.

Poncia.—Nunca estoy contenta.

Muchacho.—Esta vez sí lo estará. ¿Cómo va a pintar la casa?

Poncia.—¿Qué quieres decir?

Muchacho.—¿De qué color?

Poncia.—Blanco, por supuesto. Estoy de luto.

Muchacho.—¿De luto?

**Poncia** (riendo).—Sí. Antes vino un muchacho como tú, quizás más joven. Tuvimos que matarle.

**Muchacho**.—¿Por qué?...

**Poncia**.—Los que vienen siempre te enfrentan a la misma alternativa: o haces el amor con ellos o los matas.

**Muchacho**.—Yo sólo quiero pintar. Vine por el anuncio.

**Poncia**.—¿Estás seguro?

**Muchacho**.—¿Seguro de qué?...

**Poncia**.—De que no vas a querer otra cosa más adelante.

**Muchacho**.—No creo.

**Poncia**.—Entonces tú eres de los que no quieren hacer el amor.

**Muchacho**.—No sé.

**Poncia**.—Ya... eres de los otros, de los que hay que matar.

**Muchacho**.—¿Puedo empezar?

**Poncia**.—En todo caso, es bueno que sepas que no estoy sola; de modo que no intentes robarnos ni violarme. Vivo con mi hermana. Es necesario que te conozca. Ella es la que decide en último término. No se equivoca nunca.

Se levanta de la mecedora y va hacia un costado, llamando.

¡Nuncia!... ¡Nuncia, ven!... Ya está aquí el joven que esperábamos...

Sale llamando a Nuncia.

El Muchacho se queda solo de pie, inmóvil, mientras la luz va bajando lentamente de intensidad hasta producirse el oscuro total.

FIN DE LA OBRA

## CEREMONIA ORTOPEDICA

Obra en dos actos

1er. Premio El Lebrel Blanco de Teatro 1976.

Estrenada por el Grupo de Teatro "El Lebrel Blanco" en el Teatro "Goyarre" de Pamplona, España, el 27 de septiembre de 1976, con el siguiente reparto:

Gala	—	Pilartxo Munárriz
Seve	—	Jesús Idoate
Los otros	—	José María Asin
Director	—	Valentín Redin

(La primera versión esquemática de esta obra se tituló "Liturgia para Cornudos" y fue estrenada en Chile en 1970, con **Carla Cristi**, **Jorge Álvarez** y **Rafael Benavente** bajo la Dirección de **Luis Poirot**).

## PRIMER ACTO

El escenario está vacío.

Las paredes del teatro que conforman el escenario se han pintado de blanco. Todo el ámbito es blanco. Sólo los focos colgando de las varas transversales a la vista son negros.

Zonas de luz concentrada.

Entran Gala y Seve arrastrando con gran dificultad un armario blanco. Este armario debe tener dos puertas por delante y otras dos por atrás y una puerta en cada costado, de manera que son seis hojas de puertas en total.

El armario pesa. Gala y Seve jadean.

Ella va vestida de novia como si viniera directamente de la iglesia. Seve, de etiqueta, como un novio convencional.

Dejan el armario en un punto y toman aliento.

Seve (satisfecho, mirando el escenario vacío a su alrededor).—No está mal, ¿verdad?

Gala (dando unos pasos vacilantes por el escenario vacío).—¿Esto es... todo?

Seve.—Sí. Claro que más adelante con el tiempo...

Gala (con un suspiro se quita el tocado y el velo de novia).—Ya.

Seve.—Otros han empezado con menos. Hay irresponsables que se casan con una mano atrás y la otra adelante.

Gala (ruborizándose).—Seve...

Seve.—Lo dije sin intención erótica.

Gala (con el bouquet de flores y el tocado en la mano mira a su alrededor).—¿Dónde podría dejar todo esto?

Seve (nervioso).—Si quieres insinuar que no tenemos ni un maldito perchero, me lo dices y ya está.

Gala (sorprendida ante la irritación de Seve).—Claro que no. Sólo que yo creí que... (Se interrumpe confusa).

Seve.—Habla, cariño, no te calles.

Gala.—Una tontería... Yo creí que íbamos a tener...

Seve.—¿El qué?

Gala.—Una cama.

Seve (sinceramente asombrado).—¿Una qué?...

Gala (turbada).—Una cama.

Seve (perplejo).—Pero... ¿para qué?

**Gala.**—Ya te dije que era una tontería, pero como casi todos los que se casan la tienen.

**Seve.**—Ahora que lo dices... ¡pues es verdad! Cosas en las que uno no cae. Claro que tampoco se puede estar en todos los detalles.

**Gala.**—Eso también es verdad.

**Seve.**—De todos modos no te apures, dentro de dos o tres años la tendremos.

**Gala.**—¡Dos o tres años! Pero... ¿y mientras tanto?

**Seve.**—Mientras tanto miraremos la televisión.

Seve va hacia el armario y saca con cierta dificultad un televisor. Mientras realiza esta acción habla todo el tiempo. Gala no se mueve.

Ahora ya no tenemos por qué tener falsos pudores. Sería muy distinto mira la televisión sin estar casados por las dos leyes.

**Gala.**—Una vez lo hicimos.

**Seve.**—Fue un momento de desborde pasional. Todos los novios pasan por esos momentos incontrolables en que no pueden aguantar más y miran juntos la televisión.

**Gala.**—Pero no llegamos a ver el programa completo.

**Seve.**—¡Ah, no, eso no! Fue sólo el comienzo. Yo quería respetar tu integridad.

**Gala.**—¡Qué lástima!

**Seve.**—¿Qué?

**Gala.**—¡Qué lástima no habernos enterado de cómo terminaba ese programa!

**Seve (que ha terminado de conectar el televisor).**— ¡Bah, era en blanco y negro! Desde ahora la cosa va a ser en color.

**Gala.**—¿Y podremos ver el programa hasta el final?

**Seve (feliz).**—Claro, y quedarnos a ver otro y otro programa.

**Gala (feliz).**—¿Y al despertarnos?

**Seve.**—Por las mañanas no hay televisión.

**Gala.**—Pero en las novelas se lee a veces que por la mañana...

**Seve.**—Eso es en los países decadentes, ya sabes, donde no tienen nada mejor que hacer, donde las mujeres fuman y los hombres no son machos.

**Gala es estremece.**

Has tenido un escalofrío.

**Gala.**—Ha sido esa palabra. Es... tan fuerte.

**Seve.**—Macho... pues a mí me suena corriente. Dame un pitillo, macho... ¿De dónde vienes, macho?

**Gala.**—Sí, pero en esta circunstancia a mí me suena amenazadora.

**Seve.**—No sé por qué. A mí siempre me han llamado macho y nunca me ha dado miedo.

Justo en ese momento se escucha perfectamente inteligible, la voz del locutor del televisor que titila hacia los dos actores.

**Voz en Off (masculina).**—“¡Ponga a un mihura en su sopa! El testicular sopilcaldado concentrado de carne de toro de lidia. Un sabor nacional”.

**Voz en Off (femenina, sugerente).**—“Sólo la mujer mujer conoce las ventajas de tener a un toro-toro en la intimidad de su cocina”.

**Rafaga musical publicitaria,** se han sentado a mirar la TV en un cajón. Seve le acaricia, tímidamente, el brazo a Gala.

**Voz en Off (masculina).**—“MACROLAN, la única fibra textil que palpita, que sufre, que siente con usted. Su marido no la acariciará a usted...! acariciará a MACROLAN, la fibra que se ruboriza!”

**Seve (con su mano en el brazo enguantado de Gala).**—Macrolán...

**Gala.**—Sí...

**Seve.**—Me gustaría decirte algo, algo que no me he atrevido a decirte en los últimos años.

**Gala.**—Ya lo sé, querido. Es natural.

**Voz en Off (en la TV la misma voz de Gala).**—“Un consejo espiritual que todas sabremos apreciar!”...

**Voz en Off (en la TV la misma voz de Seve).**—“Querida, algo huele a podrido en Dinamarca. No es natural. Cambia a “ALERONFRESH, el desodorante total!”

**Rafaga musical publicitaria.**

**Ambos miran fascinados el televisor.**

**Voz en Off (masculina).**—¡Y ahora veremos "Mundo Animal". En este episodio, la lucha sangrienta de los salvajes perros asilvestrados de Rodesia con los pigmeos infiltrados de Uganda!"... (Música).

Gala, sin dejar de mirar la televisión, se desabrocha algunos botones de la blusa de su traje de novia.

Gala (sin mirar a Seve).—Seve...

Seve no la oye, debido a la fascinación de la televisión.

(Más fuerte). ¡Seve!

Seve.—¿Qué quieres cariño?...

Gala (dudando).—Eh... Me encantan los perros asilvestrados de Rodhesia.

Seve.—¿Nada más?

Gala.—No.

Seve.—Querías decirme algo más.

Gala.—Te aseguro que no.

Seve.—Ibas a decirme: "Seve, tengo mucho calor"

Gala.—Y tú ibas a responderme: "Las mujeres decentes no tienen nunca calor".

Seve.—Esto es lo bueno de quererse tanto, que se conocen de antemano todas las preguntas y todas las respuestas.

Gala.—Sí, es lo malo de quererse tanto.

Un silencio. Sólo la música del programa de televisión.

Los dos hablan mirando el televisor.

Seve, ¿es muy malo tener calor mirando la televisión la noche de bodas?

Seve.—Malísimo. Tu madre te lo tiene que haber explicado. Sólo tienen calor esas pigmeas infiltradas de Uganda. En el colegio el padre rector nos aconsejaba tomar baños de asiento helados.

Gala.—¿Para qué?

Seve.—Para enfriar "la caldera del diablo", como la llamaba él.

Gala.—A nosotras nos decían en el colegio que a Santa Gemita Calgani el demonio le metía el dedo en el culo para inducirla a pecar.

Seve.—Sí, es lo que se llama la "tentación supositoria". Es peligrosísima.

Voz en Off (masculina).—"Es verdaderamente admirable la forma en que los perros asilvestrados del Parque Nacional de Rodhesia (especie que hay que proteger por el bien de la raza humana de la raza blanca, queremos decir), dan caza a los pigmeos infiltrados localizándoles la yugular en 3 segundos".

Música suave.

Gala.—¿Tú crees que son reales esas vísceras que están devorando?

Seve.—Los que intervienen en estas películas son

exhibicionistas, se dejan devorar los intestinos por cuatro perras locas.

Gala.—Por 20 pesos asilvestrados, querrás decir.

Seve.—Quiero decir, por poco dinero. Yo no me trago todo eso.

Gala (conteniendo una arcada).—¿Las vísceras? ¡Qué asco!

Seve.—Quiero decir que no creo que se trate de una auténtica carnicería, aunque la gente por salir en la televisión son capaces de sacarse los hígados.

Gala.—Sólo tenemos uno.

Seve.—Es una forma de hablar. (Fascinado con la televisión). ¿Tú crees que lo que están arrancando ahora es el páncreas o la próstata?

Gala (conteniendo otra arcada).—Tiene aspecto de colon descendente.

Un silencio breve.

Seve...

Seve.—Sí, mi amor.

Gala (conteniendo otra arcada).—Nada.

Seve (sin mirarla).—Es inútil. Sabes que puedo leer tu pensamiento. Ibas a decirme: "¿Nos desnudamos, cachorrito mío?" Lo comprendo. Ya se sabe que las autopsias son afrodisíacas.

Gala sofoca un grito y lo mira sorprendida.

Gala.—¡Dios mío! No es posible.

Seve.—¿Qué pasa?

Gala.—¡Ya no me quieres!

Seve.—¿Por qué?

Gala.—Por primera vez desde que nos conocimos no has adivinado las preguntas y las respuestas. No has leído en mi pensamiento.

Seve.—Eso es imposible.

Gala.—Lo que oyes. Esta vez no te iba a decir: "¿Nos desnudamos, cachorrito mío?..."

Seve.—Estoy seguro que ibas a decirme algo así. O algo muy parecido en todo caso, como: "¿Nos acosamos, tripudito mío?"... ¡Pero no me negarás que era una invitación a quedarnos en pelotas.

Gala (alarmada).—En absoluto. No iba a decirte nada parecido.

**Seve, alarmadísimo, apaga el televisor.**

Seve.—Es... es terrible.

Gala.—Sólo iba a decirte... (Se interrumpe).

Seve.—¿¿Qué, por Dios??

Gala.—Que me produces un asco indecible. (Aho-ga una nueva arcada).

Seve.—Nunca nadie me dijo algo tan bonito.

**Intenta tocarla, acariciarla.**

Gala.—Creo que si me tocas no podré resistirlo: vomitaré encima de ti.

Seve (eufórico).—¡Gala, querida, esa es la ilusión de toda mi vida!

**Gala.**—Seve, ya no me cabe la menor duda: estoy embarazada.

**Seve.**—¿Quieres decir... molesta, incómoda? Debe ser este cajón, tiene un clavo que pincha el trasero.

**Gala.**—Quiero decir embarazada, preñadísima.

**Seve.**—¿Cómo ha podido suceder tan repentinamente?

**Gala.**—Es lo que yo me pregunto.

**Seve.**—¡Si aún no tenemos ni la cama!

**Gala.**—Ya ves, con sólo el armario y el televisor.

**Seve (orgullosa).**—Yo mismo no me conocía: ¡qué potencia! Pero no me extraña: ¡De casta viene el galgo! Mi abuelo violó a mi abuela a través del ojo de la cerradura. Has tenido suerte, Gala. No es que quiera jactar me, pero me llaman "El Abrete Sésamo" porque desparranco a la más estrecha.

En un raptó de satisfacción mal contenida, Seve coge a Gala por el talle y la atrae hacia él.

**Gala (en un grito).**—¡No me toques, por favor!

Al contacto con Seve, Gala no puede evitar el vómito total sobre el pecho de Seve. Gala saca un pañuelo demasiado tarde. Seve se limpia el vómito del pecho con el velo de la novia.

**Seve (limpiándose el vómito).**—¡Mi primer hijo!

**Gala.**—Mi primer vómito.

**Seve.**—¿Te sientes mejor? ¿Te traigo bicarbonato o algo así?

**Gala.**—Estar embarazada es distinto a haber comido una fabada, no sé si adviertes el matiz.

**Seve (resentido sin saber por qué).**—Espero que hayas engendrado algo que valga la pena. Hasta para parir a es imprevisible.

**Gala (casi para sí).**—Ahora a sentarme nueve meses mi ándome crecer el ombligo. En vez de tragarme 7 cursillos de cristiandad, debí tragarme la píldora, como está mandado.

**Seve (para sí).**—Yo preferiría que dieras a luz un señor respetable, edípico y calvo que no se meara encima constantemente. Aunque un niño tampoco quedaría mal, colgando aquí en el salón, sobre la chimenea... siempre que no salga cretino o jorobado, claro está. (Mirándole el vientre). Cualquiera sabe lo que se prepara allí dentro.

**Gala (mirando fijamente a Seve y pensando en voz alta).**—Si el niño hereda sus orejas y su vejiga estamos arreglados. Tendré que envolverlo en plástico y esconderlo en la nevera.

**Seve (mirando fijamente a Gala y pensando en voz alta).**—Si lo engendara yo no tendría ninguna inquietud, pero viniendo de ella puede ocurrir cualquier cosa.

**Gala (en la misma forma).**—No quiero que me domine el pánico, pero el padre de Seve es un dolicocefalo de museo antropológico y la hermana un putón de mucho cuidado.

**Seve** (ahora hablando normalmente con **Gala**).—Si estás pensando en mi hijo puedes estar tranquila, por parte de mi familia no vendrán las sorpresas heeditarias.

**Gala** (Igual).—Nó, Seve, estoy pensando en mi hijo y las sorpresas no vendrán, desde luego, por el lado de mi familia.

**Seve**.—No estés tan segura.

**Gala**.—¿Qué quieres decir?

**Seve**.—Detallitos, cosas que recuerda uno. Tu tío Conrado, por ejemplo, que tuvo nueve hijos y sólo le sobrevivió Conradito que reptaba por el suelo como una lombriz.

**Gala** (aumentando imperceptiblemente la agresividad).—¿Y el hilo de baba?

**Seve**.—¿Qué hilo de baba?

**Gala**.—El hilo de baba que le cuelga a tu cuñado constantemente y que no se cortó ni con el susto que se llevó al ver que le salía una planta trepadora por el oído.

**Seve**.—De los cuñados no se hereda nada, pero sí de los primos carnales, como tu primo Venancio, que perdió sus atributos masculinos —que eran irrisorios, por otra parte— y empezó a usar ropa interior boda-da y a depilarse las piernas...! y esas metamorfosis sí que se heredan!

**Gala**.—Ya que te pones grosero, no tendré más remedio que recordarte a tu tía abuela Mercedes que era monja de clausura y se amontonó con todo descaro con un millonario japonés que tenía un solo huevo.

Seve.—¡¡Pero era de platino y transistorizado!!!

Gala.—¡Era de plástico y se lo enseñaba a todo el mundo!

Seve.—Sigues confundiendo los accidentes con las enfermedades hereditarias. Porque no me negarás que es hereditario lo del nieto de tu tía Berenciana.

Gala.—¿Qué pasa con él?...

Seve.—Casi nada, que lleva un hermanito siamés pegado al sobaco. Los dos se muerden y deben tenerlos amordazados y alimentarlos por el culo.

Gala.—¿Y la mujer de tu tío Samuel Porreta que dio a luz una especie de lagartija que aún la conservan en el alcohol encima del piano?

Seve.—¿Y tu abuelo materno Saturnino que tenía un sobrino con la lengua peluda?

Gala.—¿Y tu tía Valentina, que tuvo un hijo incontinente que vivió 40 años sentado en un orinal y un día, el pobre, se murió de risa?

Seve.—¿Y tu sobrina Ángela que tiene contabilizadas por los médicos once tetas?

Gala.—¿Y tu hermano Casildo que mata las moscas con el olor a tumba que le sale por la boca?

A partir de este momento los dos actores hablan y gritan simultáneamente armando una estridente algarabía que hace que lo que improvisan resulte prácticamente ininteligible.

Se interrumpen al mismo tiempo.

Se produce un largo silencio incómodo.

Gala se sienta nuevamente.

Seve se acerca tímidamente a ella.

Seve (tierno).—Estamos asustados, ¿verdad?

Gala (igual).—Cree que sí.

Seve.—Y en realidad no hay por qué.

Gala.—Claro que nó.

Seve.—Porque nuestro hijo no va a ser como todos: un amasijo informe de mocos y de pelos.

Gala.—Nuestro hijo va a ser distinto.

Seve.—Estará provisto de tentáculos.

Gala.—Va a succionar como una planta carnívora.

Seve.—No tendrá líneas legibles en las manos.

Gala.—Será un niño soluble en agua bendita.

Seve.—Será un niño amañado a fuego lento.

Gala.—Será un niño dentro de un orden.

Seve.—Será un niño azul no disidente.

Gala.—Porque un hombre sobornable como tú y una mujer analfabeta como yo engendran casi siempre un niño "Doctor Honoris Causa".

Seve.—Un hombre de derechos como yo y una mujer religiosa como tú engendran casi siempre a un agente de la Brigada Político Social.

Gala.—Un censor como tú y una zorrana como yo engendran casi siempre un embutido de foie gras en descomposición.

Seve.—Por lo tanto, no hay motivo para preocuparse. Los pronósticos meteorológicos son optimistas.

Gala.—Los piquetes antidisturbios comen bocadillos al sol.

Seve.—Y la Bolsa sigue subiendo, gracias a Dios.

El diálogo anterior que era afectuoso, casi lírico, es interrumpido bruscamente por Gala que le grita enfurecida a Seve en la cara.

Gala.—¡Lo dices para quedar bien con todo el mundo, chaquetero, pero yo sé muy bien que escribes en las paredes de los retretes públicos obscenidades políticas!

Seve (respondiéndole también con el mismo tono crispado).—¡Trágate esta verdad: hueles a yogurt rancio, a sopa de almejas, a cola de besugo y a sobaco de lanzadora de peso soviética!

Este brutal enfrentamiento es interrumpido bruscamente como empezó por un largo y penetrante grito de Gala. Seve retrocede asustado.

Seve.—¿Qué te pasa?

Gala.—Ya están aquí.

Seve.—¿Quiénes?

Gala.—Las contracciones.

Seve.—No te muevas.

Gala.—Me empiezan los dolores.

Seve.—Relájate. Haz crucigramas, canta el "Venid y vamos todos con flores a María"...

Gala.—Ya no hay tiempo para eso.

Seve.—¿Le aviso a tu madre?

Gala.—No podrá venir. Sabes que la enterramos ayer.

Seve.—¿Llamo a la vecina?

**Gala.**—No hay necesidad, está mirando por el ojo de la cerradura.

**Seve.**—¿A quién puedo llamar?

**Gala.**—¿Para qué?... Todo el mundo está observándonos como si estuviéramos en un quiófono, pero si es por llamar, llama al fontanero.

**Nuevo grito terrible y prolongado de Gala.**

**Seve.**—¿Te duele mucho?

**Gala.**—Sólo cuando rezo.

**Seve.**—Voy a calentar un poco de agua.

**Gala.**—¿Será necesario?

**Seve.**—Yo creo que sí.

**Gala.**—¿Para qué?

**Seve.**—Para lavarme los pies. Un poco de talco y quedaré como nuevo.

**Gala.**—¿Se trata de mí, de mí!

**Seve.**—¿También quieres lavarte los pies?

**Gala.**—No te preocupes. Me arreglaré sola.

**Seve.**—Hago lo que puedo, pero también tengo dolor de tripa.

**Gala.**—No confundas una cagadera con un par de mellizos.

**Seve (feliz).**—¿Dios mío, tú crees que será la parejita?

**Gala.**—Sí, de la Guardia Civil. ¡Vete a la mierda!

**Seve.**—Me gustaría, pero no puedo dejarte sola.

**Gala.**—Siempre he estado sola.

## Grito-quejido de Gala.

Seve.—¿Conoces bien las instrucciones que venían en el libro "Primeros auxilios o cómo morir en su casa?..."

Gala.—Sí: "Recortar por la línea de puntos y enviar el cupón por correo". Los envían contra reembolso.

Seve.—¡Respira hondo! Así...

Seve hace unas inspiraciones muy profundas.

¡Relaja la pelvis! Así...

Seve mueve la pelvis.

Ambos actores están en el suelo, de espaldas ambos con las piernas abiertas en actitud de parto. Seve le va indicando los movimientos en forma exagerada que Gala repite entre quejidos.

Seve.—¡Relaja los peroneos, gemelos y flexores! Así...

Movimiento pendular de Seve en el suelo.

Gala.—Habla en voz baja.

Seve (que se ha embalado).—¡Relaja los alisios y las gónadas! Así...

Nuevas contorsiones de Seve en el suelo.

Gala (suplicante).—No grites. No te muevas más.

Seve.—¡Relaja el peritoneo, la base de la matriz y el escroto! Así...

Gala (gritando).—¡Quédate quieto, imbécil!

Seve (reaccionando).—¿Por qué?

Gala.—Ya viens.

Seve.—¿Quién?

Gala.—Tu hijo. Tu asqueroso hijo. Tu puñetero hijo.

Gala empieza a gritar con todo el volumen de sus cuerdas vocales. Se revueca por el suelo. Su cuerpo se arquea, se abre de piernas hasta el paroxismo, parece un animal enloquecido. La luz concentrada sube y baja como si fuera una gigantesca matriz verdosa contrayéndose y dilatándose cada vez más aceleradamente.

Seve, aterrado ante este espectáculo visceral, orgánico, animal, se agazapa en un rincón y da vueltas en cuatro patas alrededor del cuerpo de su mujer hasta quedarse hecho un ovillo en un rincón, muerto de miedo.

La luz palpita como un corazón con taquicardia.

Gala no grita siempre. Entre contracción y contracción habla con una voz ronca inhumana, desconocida en ella. No son palabras, son sonidos articulados roncós. El que describiendo el parto es Seve que en cuatro patas avanza y retrocede, se acerca un poco a ella y luego va hacia el rincón. Habla con un tono extraño, mezcla de horror, de curiosidad de fascinación.

**Seve.**—Sí, ya viene... Avanza lentamente, con dificultad, está ciego y maniatado. No se detiene en los semáforos. Se abre paso entre las pestilencias y los despojos. No hace caso a las órdenes. Degarra, rompe, blasfema...

**Nuevos gritos y esterores de Gala.**

**Ahora sólo jadeos mientras habla Seve.**

Está por alcanzar la única salida. Deja atrás los orificios oscuros, timbres y escaleras... Sube los últimos peldaños húmedos... (Ahora Seve grita las últimas frases a todo pulmón, supe poniéndose a los gritos de Gala). ¡Obedezcan la señal del silbato! ¡Dejen salir antes de entrar! ¡Se ruega no empujar!... ¡Ya está aquí!! ¡¡Ya está aquí!!

Se abre bruscamente la puerta del armario. La luz de ambiente general vuelve a la escena.

Sale del armario un hombre joven con un maletín de herramientas. Viste un mono azul propio de un obrero. Expresa cierta perplejidad.

**César.**—Buenas...

Seve se acerca a él muy excitado.

**Seve.**—¡¡Un varoncito!!

Gala se incorpora saliendo del trance angustioso del parto.

**Gala.**—¿Qué dices?

**Seve.**—¡Qué es un hombre!

**Gala.**—¿Estás seguro que no es una hembra? Tenía tanta ilusión.

**Cesar (molesto).**—¡Sin faltar, señora, que los tengo muy bien puestos para servir a Dios y joder al prójimo!

**Gala (sin escucharle).**—¿Sanito?... Quiero decir, no le falta nada? A veces sólo tienen 4 dedos.

**Seve.**—¡Completito! Hasta con su maletín de herramientas y todo.

Seve coge de un brazo a César y se lo acerca a Gala para que lo vea.

**Gala (que ya está de pie).**—¡Oh, es maravilloso!

**César (turbado).**—Gracias.

**Gala.**—Mira, clava tus ojos en ti como si te reconociera.

**Seve.**—¿Quién es chu papito cochita pechocha?

**César (desconcertado).**—Venía a conectar el televisor con la antena colectiva. Ustedes son los nuevos inquilinos, ¿no?

**Gala (entusiasmada).**—¡¡Nos habla!!

**Seve (eufórico).**—¡¡Quiso decir algo!!

**Gala.**—¡Qué habita más rica tiene!

**Seve.**—A ver, hable de nuevo el chiquirriín, repita eso de la antena colectiva.

**César (pacientemente).**—Que vengo a conectar el televisor a la antena colectiva.

Gala (desmelenándose de placer).—¿Lo oíste?... Se le entiende todo...! Ay, creo que me puedo morir de alegría! Se me puede cortar la leche con tantas emociones.

César (extrañado, a Seve).—¿Le pasa algo a la señora?

Seve (severo y digno).—¡Tu madre, desnaturalizado!

César.—Sin insultar, señor, que uno viene aquí a ganarse la vida honradamente.

Gala (en raptó maternal).—¡¡Yo te he ganado la vida, hijo de mis entrañas!!

Gala le da un sonoro beso en la cara a César.

Seve.—No lo mimes desde el primer día que luego salen violetas imperiales.

Gala.—Claro, tú a lo bestia. ¡Machista!

César (al que el beso lo ha dejado parado).—Perdone, ¿pero qué diablos tiene esta señora?

Seve.—Nada importante: un poquito de azúcar en la sangre y una pizca de levadura.

Gala (señalando a César).—¿Cómo lo vamos a llamar?

Seve.—Es verdad, ¿cómo se llamará?

César.—"César. Reparaciones E'lectrónicas en general".

Seve.—Ha dicho que es un general.

Gala (Mimosa).—Mi general, deje que le limpie los moquitos.

Gala le limpia los mocos con el velo de novia.  
César se separa con brusquedad.

César.—Por favor, señora, las manos quietas, que la última vez que me quitaron los mocos fue hace 25 años.

César va directamente al televisor y prueba los botones de mando.

¿Este es el televisor que hay que conectar?

Gala.—Recién nacido y ya prefiere la televisión al biberón. ¡Es un niño de la época!

Seve (enérgico).—¡De televisión nada! Violencia, sexo, contubernio político, ya se sabe. Nos arrancan a nuestros hijos todavía tiernos y luego pasa lo que pasa.

Gala.—Que terminan drogándose.

Seve.—O leyendo las Encíclicas de Carlos Marx.

César.—¿No son ustedes los nuevos inquilinos que me llamaron?

Gala (encantada).—¡No sólo te llamamos, pichón, te encargamos a París, tesoro!

Seve.—Nada de educación sexual, Gala, por favor.

Gala (a César).—Apareciste en un repollo en poretta viva, culete de mamá.

César (irritado).—¿Pero, de qué está hablando?... ¡Mocos, encíclicas, repollos! Si no quieren conectar el televisor mé marchó y en paz.

Seve.—Se ha enfadado. Mira qué pucheritos...  
¡Llorón!

Gala.—Es que debe tener hambre.

César.—¿Yo?... ¿Se ha creído que soy un muerto de hambre?

Gala.—Acércamelo que lo tenga un momento.

Seve.—¿Vas a darle la teta?

César.—¿¿La qué??...

César recoge su maletín e intenta marcharse precipitadamente.

Gala.—¿A dónde va?

Seve.—¡Ya camina solo!

Gala.—¿Qué loco es!... Ten cuidado, gamberrín.

Seve.—Los hombrécitos son más aventureros. Todo lo quieren de prisa.

Gala.—¿Estás seguro que todavía está seco?...  
Pregúntale si quiere pis.

Seve (a César).—¿Quiere pis, m'hijito?

César.—¡¡No quiero pis, ni teta, ni nada!!... ¿Ese es el televisor que no funciona?

Seve (a Gala).—Dice que no quiere pis, que no funciona.

Gala (alarmada).—¿Qué no funciona? Voy a echarle un vistazo.

César está conectando un largo cable al televisor.  
Gala lo acaricia.

**Seve.**—Gala, el niño va a meter los dedos en el enchufe.

En realidad, César está metiendo los dedos y las manos por el trasero de Gala.

**Gala.**—Deje eso, tantito. Le voy a tener que amarrar las manitas al nene.

César deja de meter mano a Gala y saca un pitillo y lo enciende.

**Gala (escandalizada).**—¡Por Dios, Seve, esto es lo último! El niño fuma a escondidas...! ¡Haz algo, Seve!

Seve le da palmaditas en la mano a César.

**Seve.**—¡Tire eso! ¡Caca, nenito! ¡Caca cochina!

**César.**—Está bien, está bien... Era el primer pitillo del día...! Madre mía, qué oficio asqueroso!

**Gala (conmovida).**—¡Me ha llamado Madre mía!

**Seve.**—Te ha llamado asquerosa.

**César.**—Llevo siete reparaciones en lo que va de la mañana. Ya no puedo con mi alma. Tengo la boca reseca. (Con intención). Claro que en algunos sitios me invitan una copa...

**Seve.**—Mi machote tiene sed. Está de leche hasta el moño.

Seve saca una botella y una copa del armario y le sirve a César.

**Gala.**—¡Seve, que el alcohol! corta la leche!

**Seve.**—¡Déjalo, que se haga hombre!

**Gala (resentida).**—Ya sabía yo que los padres alcohólicos engendran siempre corchos compulsivos.

Gala acaricia a César.

Pobre hijo mío, ya era hora que lo supieras: tu padre no te procreó en un raptó de amor sino en un ataque de hipo.

César se deja acariciar. Parece gustarle. Deja la copa y empieza también a acariciar a Gala. Se abrazan.

(A Seve) Ya ves, ha dejado el alcohol, lo que puede al cariño de una madre.

Gala y César están abrazados. Se besan apasionadamente. Seve se acerca a ellos y los observa con gran detenimiento.

**Seve.**—¡No chupe eso, nenito!... ¡Caca, mi hijo!... ¡No se lo lleve a la boca! ¡Escúpalo!... Así... Ajjjjj (ruido de asco, Seve escupe para enseñarle).

César se separa de Gala de mala gana.

**Gala (muy satisfecha) (en plan pedagógico).**—¿Qué se dice ahora?... ¿Qué debe decir el nenito?...

**César (dócil).**—Gracias.

**Gala.**—Muy bien. (A Seve). ¿Ves como aprende todo?

**Seve.**—¡Basta, Gala! ¡No te entrometas en la educación del niño! Ya has hecho bastante para echarlo a perder: siempre metido entre tus faldas. Saldrá maricón perdido, del tipo hidráulico contemplativo.

**Gala (picada).**—¡No intentes separarlo de mí!

**Seve.**—¡Soy su padre!

**Gala (insidiosa).**—No estés tan seguro...

**Seve.**—¡¡Gala!!

**Gala (estallando).**—Todo el mundo sabe que la noche de bodas estuvimos mirando la televisión!

**Seve.**—No hables de eso delante del niño.

**Gala.**—Quiero que sepa la clase de bragas que es su padre.

**Seve.**—¡Ah, ahora resulta que soy el padre!

**Gala.**—Es una metáfora literaria.

**Seve.**—A ti te han gustado siempre las metáforas literarias. Con la próxima metáfora literaria parirás mellizos.

Ahora los dos discuten a gritos cosas ininteligibles.

Mientras discuten, César recoge su maletín de herramientas y va hacia el armario de puntillas y desaparece en él. Gala y Seve siguen discutiendo sin habérselo advertido.

**Seve.**—Y si no soy el padre del niño... ¿me puedes decir quién soy?

**Gala.**—Una especie de tío.

**Seve.**—Un tío que duerme con la madre del niño.

**Gala (fastidiada).**—¡Bah, dormir, rezar, eructar, nada de eso adepto a tu paternidad! Lo más que puedes considerarte es el padre putativo de la criatura.

**Seve.**—Perdona, si hay alguien putativo aquí eres tú.

**Gala.**—¡Y tu madre!

**Seve.**—Por supuesto.

**Gala.**—De hoy en adelante compartiré la televisión con quien me dé la gana. ¡Basta de farsas! ¡Emancipación o muerte! ¡Venceremos!

**Seve.**—En este país eso es causa suficiente para una separación, repudio público y garrote vil.

**Gala.**—Y tampoco permitiré que le pongas las manos encima a tu sobrino putativo.

**Seve.**—¡Mi hijo, descastada!

**Gala.**—Tara rí, tara rá.

**Seve.**—¡San Cornelio, patrón de los engañados, baja y fulmínala con tus cuernos celestiales! ¡Ramera desgraciada, después de todo lo que hice por ti!

**Gala.**—Entre esos servicios, si quieres saberlo de una buena vez, no estuvo el desvirgamiento. Servidora a los 17 años recitaba el Kama Sutra en cuatro idiomas diferentes en las tertulias literarias de mi pueblo.

**Seve.**—¡Escarnio, humillación encima! ¡Ángel Tutelar, detén mis manos homicidas!

**Gala.**—Una será de pueblo, pero no se chupa el dedo.

**Seve (ahogando un sollozo).**—¡Y yo, pobre de mí,

creyendo ser el primero, conté mi noche de bodas con todo detalle, en el bar, a la peña taurina el pleno!

**Gala.**—Bocazas. En cambio yo soy amnésica para todo lo que se relaciona con el catre —si tuviéramos un catre—, pero me refiero a los colchones de mi pasado, porque una será hortera, pero su pasado no se lo quita nadie.

**Seve (en raptó melodramático).**—¡Análisis, quiero un análisis de sangre, quiero un análisis de orina, de deposición, de baba! ¡Quiero una biopsia! Quiero que corra la sangre, la esperma! ¡Quiero llegar hasta el final de esta investigación! ¡No me detendré ante nada! ¡Un gene es un gene y mi hijo tiene la mala leche inconfundible de mi casta! ¡Hijo, hijo mío! ¿Son míos esos 4 millones ochocientos mil glóbulos rojos que corren por tus venas o de algún cabrón analíabe-to semental pueblerino?

Cambia bruscamente y sin transición la luz. Ahora los dos actores están separados encerrados en sus propios círculos de luz concentrada, rodeados de penumbra.

Hablan con sinceridad. Sus monólogos son confidenciales, casi poéticos.

**Gala.**—Nunca me gustaron los mozos del pueblo. Eran muy bastos. Metían la mano como si ordeñaran a la vaca de turno. Yo leía poesías a escondidas. Sufría. Era Hija de María. Escribía cartas anónimas a

los consultorios sentimentales y de belleza... Esperaba algo... alguien.

**Seve.**—Los sábados en el baile me arimaba mucho. Siempre había alguna chica aprovechable. Luego, durante la semana, por debajo de la mesa de la oficina, me masturbaba... Esperaba algo... alguien.

**Gala.**—Pasaban por el pueblo los vendedores a plazos, los representantes. Eran otra cosa. Gente fina.

**Seve.**—La señora de los lavabos del "Noche y Día" me presentó a su sobrina. Tomábamos batidos de fresa y luego nos dábamos el lote, yo sentado en el water y la puerta cerrada vigilada por la tía. Era una buena chica. Debí casarme con ella.

**Gala.**—Me dijo que se llamaba Rosano, pero sus primeras palabras fueron: "Avon llama a su puerta". Vendía colonias caras y desodorantes íntimos para la mujer. Yo sabía que era pecado aunque, en realidad, él solo atinaba a echarme desodorante.

**Seve.**—La señora Graciela era la jefa de mi Departamento. Tenía su escritorio frente a mí. Un día en que estábamos haciendo el balance, se abrió la blusa y se sacó la izquierda, sólo una, y la depositó sobre el libro mayor. Yo ya estaba empezando a desabotonarme cuando entró el contable.

**Gala.**—Cuando llegaba el verano todo era diferente.

**Seve.**—Había música.

**Gala.**—Hacía calor.

**Seve.**—Uno se sacaba los pantalones en un santiamén.

Gala.—Y estaban los bailes.

Seve.—Se conocían chicas.

Gala.—Y chicos.

Seve.—Claro que no había dónde ir.

Gala.—A no ser el descampado.

Seve.—O el armario.

Gala.—Cuatro apretones ansiosos.

Seve.—La cosa no duraba ni dos enviones.

Gala.—Pero se agradecía.

Suena la música lejana de feria veraniega de los años 50. Seve y Gala bailan fugazmente, casi como en un sueño, la luz no ha cambiado. Sigue habiendo penumbras. Se acercan al armario y penosamente lo trasladan de sitio. Lo llevan al otro lado del escenario. Se sigue escuchando la música. Ambos descansan apoyados unos en cada lateral del armario, dándose la espalda y escuchan la música.

Se escucha el penetrante sonido de un timbre (como si fuera el de la puerta del apartamento), Gala se apresura a abrir una de las puertas del armario. Dentro de él, en el umbral, hay un hombre joven vestido con cierta llamativa excentricidad. Lleva un grueso maletín de representante comercial. Habla con desenvoltura y gran seguridad de sí mismo. Se dirige todo el tiempo a Gala, como si Seve no existiera.

Rosano.—"¡Avon llama a su puerta!"

Gala.—¡¡Rosano!!

**Rosano.**—Me envía la Casa DORLEAC (París Ginebra-Londres La Bañeza).

**Gala.**—¿Recibiste mi carta?

**Rosano (sensual y afectado).**—Las escamas de su piel que envió por Correo a nuestros Laboratorios de Lausana causaron sensación. ¿Quiere saber mi impresión?

**Gala (arrobada).**—Sí, por favor.

**Rosano.**—Celulitis. ¡A usted se le reseca la piel de las pantorrillas y demás zonas de flexión retráctil! Claro que sólo podría confirmarlo con un reconocimiento al tacto.

Rosano le coloca una mano en un pecho. No es lúbrico, es mecánico y desconcertante. Se queda con la mano allí.

**Gala.**—¡Rosano!

**Seve.**—¡Rosano!

**Rosano.**—¡Roseno! ¡Qué seno! (Aho tr le habla sólo a Seve). También usted, en menos de un mes podrá tenerlo.

**Seve.**—¿Está seguro?

**Rosano.**—Completamente. Sin medicinas ni hormonas, ni desembolso inicial podrá tenerlo. Comprende tres cremas de acción sinérgica que, simultáneamente, refuerzan la glándula mamaria, tonifican los ligamentos suspensorios y nutren la piel que constituye la envoltura externa del pecho.

(Dirigiendo al público de la sala como un conferencista o un charlatán callejero). (Señalando a Seve).

¡¡Antes del tratamiento flacidez total, pezones involucionados, un asco, en una palabra, pero en sólo 16 días de tratamiento...

(Muestra a Gala y la lleva a primer plano)... ha conseguido triplicarlo!! Descúbrase, por favor. Basta con la izquierda que siempre es la más turgente...!!

Seve.—No, señora Graciela, por favor, la izquierda no, que puede venir el contable.

Rosano.—¿El contable ha dicho? Por supuesto, sabía que se interesaría por el "contable" o "contabilizador de ácido úrico. La potencia está en directa relación con el ácido úrico. Dentro de un momento les haré una demostración de potencia, pero ahora, si me permiten, les regalaré muestras de hipocalcios, alomicinas granuladas y glucosa sintética.

Rosano desaparece en el armario un momento Seve se acerca a Gala y la abraza con ternura.

Seve.—¡Al fin solos!

Gala.—¡Rosano, que me pierdes! En los pueblos no es como en París, Ginebra, Londres y La Bañeza.

Seve.—Señora Graciela, el día que le pueda ver la derecha creo que moriré de placer.

Gala.—Rosano, ¿por qué has tardado tanto? Si mi madre se entera de que he perdido la virginidad con el nebulizador íntimo de avon, me mata.

Seve (suplicando).—Señora Graciela, en el archivo del Segundo Sótano he preparado un nicho para los dos. He sacado todos los archivadores del año 1940. Usted y yo cabríamos justo, de pie, entre 1939 y 1941.

Gala.—Rosano, voy a tener un hijo de la Casa DORLEAC.

Seve.—Señora Graciela, quiero tener un hijo que amamante la de.echa.

Sale Rosano de' a.matio. Saca dos maletas, un colchón inflable a medio inchar, una raqueta de tenis y un saco con palos de golf.

Rosano.—¿Molesto?... Todo es por cuenta de la casa que represento. Han sido favorecidos con el cupón premiado.

Rosano abre sus maletas. Saca su pijama y su cepillo de dientes y sus pantuflas. Rosano se quita la ropa y se pone el pijama mientras Seve y Gala hablan como si Rosano no existiera.

Gala.—Ya no nos sentiremos nunca más solos.

Seve.—Nunca más, Gala.

Gala.—No más escaleras vacías ni andenes vacíos.

Seve.—Los dos juntos.

Gala.—Hay cosas más que no te he contado.

Seve.—Ni yo, pero tendré 21.900 noches para contártelas.

Gala.—¿Por qué 21.900?

Seve.—Las noches de 60 años, las noches de toda una vida.

Gala.—Hay cosas de las que sólo se puede hablar de día.

Seve.—Y hay cosas que sólo se pueden hacer de noche. Vamos a desnudarnos.

Gala.—Me desnudaré en el armario, por ser la primera vez.

Seve.—¿Sabes? Me gusta tu pudor, pero preferiría que te desnudaras aquí, delante de mí.

Rosano.—¡Y dale con lo mismo! No se ponga pesado, hombre, y deje que se empelote donde quiera.

Seve y Gala no lo oyen.

Gala se mete dentro del armario.

Seve se desnuda. Debe quedar en camiseta de manga larga y calzoncillos. Su desnudez es patética. Se descalza.

Rosano ya está echado en el colchón neumático en pijama.

Rosano.—Por favor, ¿puede encender el televisor? Me gusta mirar la televisión antes de quedarme dormido. Yo no obligo a nadie. Mi visita es sin compromiso, pero lo menos que se puede pedir es que tengan un poco de consideración con un honrado vendedor a comisión de productos de belleza.

Seve, desnudo, sin hacer comentarios, va hacia el televisor y lo enciende. Se escucha una música suave y la luz titila.

Rosano.—¿Y la manta? Estoy seguro que les había pedido una manta ligera. No creo que sea una cosa del otro mundo. Por ser recién casados en su noche de bodas se creen con derecho a todo, en cambio pagan un honrado asesor esteticista al que no han visto nunca, para él la discriminación, la indiferencia, casi.

Golpes discretos en la puerta del armario. Se entreabre con timidez una hoja y la mano de Gala alarga su traje de novia.

Seve se apresura a coger el traje de novia. La puerta se cierra nuevamente.

Seve.—Gala, cariño, ya puedes...

Rosano (impertinente).—¡Schttt!

Seve.—Gala, ¿te ayudo a quitarte lo demás?

Rosano (más impertinente).—¡Schttt! Fetichismo a estas alturas nó, por favor.

Nuevos golpecitos en la puerta del armario. Se abre nuevamente. La mano de Gala le tiende a Seve las últimas prendas interiores. Seve las coge emocionado.

No babeo tanto y apague la luz de la lámpara que me da en la cara.

Seve apaga algunas luces. Vuelve hacia el armario.

Seve (anhelante).—¿Ya...?

Gala (hablando a través de la puerta entreabierta).—Ahora cierra los ojos. No vayas a abrirlos hasta que yo te avise.

Seve (sonriendo).—De acuerdo, tontita...

Seve cierra los ojos.

Rosano se levanta y con absoluta tranquilidad se mete dentro del armario.

Un silencio.

Seve (con los ojos cerrados).—¿Ya?...

Se abre un poco la puerta del armario.

Rosano (desde adentro).—Sí.

La mano de Rosano le alarga a Seve los pantalones y la camisa de Rosano.

Seve los coge y los dobla cuidadosamente.

La puerta se cierra nuevamente.

Seve se queda mirando fijamente la ropa y luego mira al armario.

Seve.—A menudo, uno se pregunta hasta qué punto está interpretando la realidad correctamente.

Se acerca al armario y golpea en la puerta con discreción.

Voz de Rosano (desde adentro).—Espera un momentito. Ya termino.

Seve espera pacientemente y luego golpea de nuevo en la puerta con comedimiento.

Se entreabre la puerta.

Sale Rosano cubierto con una bata de seda o kimono.

Rosano (a Seve).—Quizás ya sea hora de presentarme: Rosano Breton, "Artículos para señoras y caprichos en general".

Seve.—Viñuelas, para servirle. Aquí donde usted me ve, me he casado hace unas horas.

Rosano.—Nadie lo diría. Quiero hablarle francamente. A pesar de las apariencias, yo no soy el experto en inseminación artificial.

Seve.—Lo siento.

Rosano.—Resignación es lo que hace falta. A pesar de las apariencias, tampoco soy virgen y mártir.

Seve.—¿Es posible?

Rosano.—Lo que oye. Soy —dentro de lo que cabe— el amante de su mujer.

Seve.—Y a mucha honra, por muchos años y que yo lo vea.

Rosano.—Porque, eso sí, uno ha nacido pobre, pero vicioso.

Seve.—Es lo único que uno le puede dejar a los hijos.

Rosano.—A usted no había tenido el gusto de conocerle, pero a su mujer sí la conozco mucho.

Seve.—¿Y qué le parece?...

Rosano.—¿Sin ofenderse?...

Seve.—Naturalmente.

Rosano.—Un poco caída de glútecs.

Seve.—¿Es posible?

Rosano.—Tal como lo oye.

Seve.—Espero que usted lo sepa llevar con conformidad.

Rosano.—Es lo que intento. Después de todo, una nalga es una nalga.

Seve.—En eso lleva usted mucha razón.

Rosano.—Si uno se fuera a fijar en los detalles...

Seve.—A dónde iríamos a parar.

Rosano.—No mires la paja en el glúteo ajeno sino la viga en el propio, con perdón.

Seve.—No hay nada que perdonar.

Rosano.—¿Sabe que congeniar con el marido es casi más apasionante que entenderse con la mujer, si cabe.

Seve.—Gracias. La convivencia hace mucho.

Rosano (amanerado).—Y la finalidad de caracteres.

Seve.—Es verdad.

Rosano.—¿Bailamos?...

Seve.—No me comprometa.

Rosano se acerca a Seve.

Bailan un fragmento de tango. Algo muy breve. por supuesto escuchamos la música que proviene del televisor.

Nada más empezar el tango, Seve se queda quieto, atento, rígido, mirando hacia el armario.

Seve.—Nos están mirando.

Rosano.—¿Quién?...

Seve.—Mi esposa, por el ojo de la cerradura de la puerta del armario.

Rosano.—¡Qué divertido!

Seve va hacia el armario y abre la puerta. Gala sale despedida hacia adelante trastabiyando como si hubiera estado espiando por el ojo de la cerradura. Está desnuda o semidesnuda.

Seve.—¡Más vergüenza es lo que hace falta!

Gala (suplicando).—¡Te juro por mis tres hijos naturales que es el primer armario de mi vida!

Rosano.—Yo no puedo decir lo mismo. (Risitas).

Seve (mirando con curiosidad a Gala).—Juraría que nos hemos visto en alguna parte.

Gala.—¡En el altar, cariño! ¿No recuerdas los anillos de boda?

Seve.—Sólo recuerdo que me apretaban los zapatos y tenía unas ganas insoportables de mear.

Rosano ha ido hacia el armario y desde allí chista dos veces y hace un gesto con la mano invitando a Seve a entrar en el armario.

**Seve.**—Pónte cómoda. Vengo enseguida.

**Gala.**—¿A dónde vas?

**Seve.**—A cumplir con mi sacrosanto deber de macho hispánico.

Seve desaparece adentro del armario con Rosano.

Por la televisión escuchamos música sagrada, música de órgano.

Gala se envuelve en la toalla y tiritita acercándose fascinada al televisor.

**Voz en Off (en la televisión).**—“Llegamos al final de otra jornada. El alma se exaspera. Usted no está sola. Recuerde que la Comunidad vela por usted. Alguien, en alguna parte, la ama. Alguien, en alguna parte está amando... Fue un mensaje espiritual de promoción humana de la televisión española”...

**Música sagrada en el órgano.**

**Voz en Off (tono grave, sacerdotal).**—Seve, ¿aceptas a Gala como tu legítima esposa para compartir con ella pasado, presente y futuro pluscuamperfecto?

**Seve (desde el interior del armario).**—Sí.

**Risitas obscenas de Rosano en el interior del armario.**

**Voz en Off.**—Gala, ¿aceptas a Seve como tu legítimo esposo hasta que el primero que salga del armario los separe?...

Gala (emocionada).—Sí.

Voz de Off.—Id y devoráos en paz el uno al otro  
¡Que aproveche!

Gala.—Si usted gusta...

Gala ahoga un sollozo. Va hacia el armario y empieza a golpear las puertas con los puños cerrados mientras grita.

¡Abréme... abréme, por favor! ¡Soy tu esposa!  
¡No me dejes afuera! ¡Quiero entrar en el armario!  
¡Es mi noche de bodas!

Sollozando y resbalando por el armario hasta quedar hecha un ovillo en el suelo.

¡Es mi noche de bodas! Es mi noche de bodas...  
Es mi noche de bodas!

La luz ha decrecido progresivamente. Ahora sólo hay una débil luz cenital sobre el armario blanco.

Las cortinas se cierran lentamente.

## FIN DEL PRIMER ACTO

## SEGUNDO ACTO

Las cortinas se abren en la más completa oscuridad.

La luz entra progresivamente en resistencia pri-

mero se ilumina sólo el armario blanco que no está en el mismo sitio en que se encontraba al terminar el primer acto. Ahora está en primer plano al lado contrario.

Ahora sube la luz general de la escena.

El velo de novia ensangrentado en un rincón. Se ve mira el armario un rato con cierta desconfianza y luego va hacia él y con infinito cuidado abre una de sus puertas. Nada más entreabrir la puerta se empieza a escuchar un himno religioso que sale de su interior (el sonido debe salir realmente del interior del armario), la voz que canta el himno es la propia voz temblorosa de Seve que estará grabada.

Himno.—¡Perdón, oh Dios mío!  
¡Perdón y clemencia!  
¡Perdón e indulgencia!  
¡Perdón y piedad!

Sobresaltado, Seve cierra bruscamente la puerta del armario. Al cerrarse la puerta deja de escucharse el himno. Seve se aleja del armario angustiado.

Desde lejos mira fascinado el armario después de dudar un poco se acerca con gran lentitud nuevamente al armario. Alarga la mano tímida y cuidadosamente hasta el armario y abre una de las puertas laterales al lado opuesto del que había antes. Apenas apenas abre o entreabre la puerta se empieza a escuchar la propia voz engolada de Seve esta vez rezando en voz alta y con un cierto efecto de eco. (Efecto grabado).

Rezº.—"...y propongo firmemente nunca más pecar, apartarme de todas las ocasiones de ofendéros, cumplir la penitencia que me fuera impuesta..."

Seve cierra bruscamente la puerta y retrocede asustado. Casi sin darse cuenta hace una genuflexión ante el armario. Da vueltas alrededor del armario con fascinado espanto. Nuevamente, esta vez tratando de sorprender el armario, se acerca a él y le abre con infinita lentitud otra puerta distinta. Inmediatamente se escucha otro himno cantado por el propio Seve, pero esta vez con voz de fásete.

Himno.—!"¡Indigno soy  
confieso arrepentido!  
¡Indigno soy  
confieso mi maldad!" (\*)

Seve cierra nuevamente la puerta bruscamente. Se frota las manos con gran inquietud y finalmente, no pudiendo resistir el peso de su culpabilidad se arrodilla frente al armario, en la actitud típica de un penitente frente al confesionario. La voz del confesor sale a través del tabique del armario. Una luz concentrada sobre ellos valoriza y aísla la escena de la confesión.

La voz del confesor es grave y tiene también efecto de eco a través del tabique. Muy lejana, casi inaudible, música sagrada de órgano.

---

(\*) Los dos himnos religiosos son muy conocidos y todos los hemos cantado en nuestra infancia.

**Confesor Off.**—¿Cuántas veces?

**Seve.**—Una.

**Confesor Off.**—¿Sólo?

**Seve.**—Con ella.

**Confesor Off.**—¿Y quién es ella? ¿La portera, la furcia de la esquina, la mujer del Subsecretario o la zorra de la Carmela que está muy buena?

**Seve.**—Mi santa esposa.

**Confesor en Off.**—No comprendo.

**Seve.**—Pues, verá usted... Era nuestra noche nupcial. Yo esperaba en ese momento. Nunca la había tocado ni siquiera el lóbulo de la oreja. Las sábanas parecían un gran mantel desplegado. ¡El casto banquete nupcial iba a comenzar!... Empecé mordiéndole un dedito y diciéndole: ¿De quién es este dedito tan rico? Luego fue el bracito. Yo le decía: "Te comería"... Claro, luego fue el cuellito y el pechito y los muslitos.

**Se produce un silencio.**

**Confesor en Off.**—¿Y qué más?

**Seve.**—Eso. Un mordisquito por aquí, un mordisquito por allá... Cuando fui a darme cuenta ya era demasiado tarde.

**Confesor en Off.**—¡Animas benditas! ¿Quiere decir que se la devoró?

**Seve.**—Buena, dicho así suena mal, pero póngase en mi lugar.

**Confesor en Off.**—¡Monstruo!

Seve (gimotoa).—¡La quería, la quería!

Confesor en Off.—Por eso tinchó a la pobrecita como un pavo.

Seve.—Yo... Yo soy débil en ego de la carne, sobre todo con el solomillo, lo reconozco, pero jamás morde a ninguna otra mujer. En eso tengo mis principios. Si he de mo der a alguien en la cama que sea la que Dios me entregó para siempre, hasta que la muerte nos separe.

Confesor en Off.—En este país hay mucho criminal suelto y mucha mujer que fuma. Si le robas a un paralítico te condecoran y si tu mujer se quita las bragas para todo quisque le dan el Premio a la Natalidad.

Seve.—Ella fue siempre una esposa modelo. Llevó sus cicatrices y sus moraduras con pudorosa dignidad. Y no lo digo porque esté muerta, porque mi madre también lo está y solo podría decir de ella que fue una ranera de categoría.

Confesor en Off.—En penitencia vas a darle a tu confesor un Celta la go (\*) y un sopapo en la mejilla. Llévate este armario de aquí. Sospecho que vas a cargar con tus remordimientos toda tu vida.

Seve saca un paquete de celtas del bolsi lo, lo abre y luego entrecabre un poquitín una puerta del armario. De inmediato se escucha más fuerte la misma música de órgano. Mete la mano dentro de la oscuridad del

---

(\*) Cigarrillos españoles. (N. del E.).

armario y saca la mano sin el paquete de cigarrillos que ha desaparecido. En su lugar tiene un escapulario. Lo mira un momento, se lo pone sobre el pecho, cierra la puerta del armario y lo empuja con enorme dificultad hasta el otro lado del escenario, frente a otro bastidor blanco o gris.

Nada más dejar el armario en ese punto se abre la puerta del armario —ha dejado de escucharse la música sagrada y sale Gala bastante irritada. Aún va vestida con el traje de novia algo más ajado, por supuesto.

**Gala.**—¡Tú y tus fantasías necrófilas! ¿Por qué no juegas al velatorio de tu madre, rico?

Gala saca ahora del armario un coche de bebé.

¡Es un solete! En cuánto se toma el biberón de aguardiente no hace otra cosa que dormir! (A Seve). A propósito de dormir, ya podrías comprar una cama ¿no cees? Una ha tenido toda la vida vocación de colchón, no de armario.

**Seve (en voz baja).**—¡No hables de colchones de lante del niño!

**Gala (irritada).**—¡El niño, el niño! No es tan ingenuo como tú crees. Crece un centímetro cada cinco minutos. Ya no cabe en la cuna. Sus miembros se desbordan por todas partes.

¿Sabes lo que me preguntó hoy después de soltarme la teta?

Seve.—La hora.

Gala.—Nó. Me preguntó qué significaba "un polvo".

Seve.—¡Dios mío, es demoníaco!

Gala.—No, simplemente es un cachondo. Quiere saberlo. No podemos seguir ocultárselo.

Seve.—No te percipites. Dijiste que estaba dormido.

Gala.—Hay que despertarlo.

Gala saca dos platillos de bronce del interior de la cuna y produce con ellos —de un solo golpe— un ruido espantoso.

¡Monín, va a hablarte tu padre!

Seve.—¿Por qué tanta prisa? Todo llegará.

Gala.—Lo de siempre. Tienes miedo. Yo misma tendré que hacerlo.

Nuevo golpe de platillos.

Gala empuja la cuna a primer plano y se sienta en el cajón junto a ella.

Hijo mío, cuánto antes sepas la verdad sobre la vida, tanto mejor. La ignorancia produce inhibiciones y desviaciones de la personalidad.

Seve.—Muy bien.

Gala.—No te voy a contar el cuento de la abejita que fecundó una florcita, ni la fábula de los dos conejitos que se frotan sus hociquitos.

**Seve (sorprendido).**—¿Y entonces qué le vas a contar?

**Gala (al niño del cochecito).**—¿Has oído hablar de los genes? Pues por ahí va la cosa.

**Seve (abochornado).**—Por favor Gala.

**Gala.**—¡Debe saberlo y ahí empieza todo! O mucho antes. Tu origen hijo mío está en los hidratos de carbono.

**Seve (suplicando en voz baja).**—¡Más metáforas, más metáforas, por favor!

**Gala (implacable).**—¡Mojigaterías no, Seve! ¡Hijo mío, las cantidades de nitrógeno en las combinaciones binarias crea los caracteres diferenciados que se conocerán más tarde como características sexuales.

**Seve.**—¡Es lo más obscuro que he oído nunca!

**Gala.**—La naturaleza no es obscuro. Nosotros sí.

**(Hablándole de nuevo a la cuna).** Hijo mío, tu padre no es igual físicamente a mí.

**Seve.**—¡Lo soltó!

**Gala.**—Somos distintos. A él se le cae el pelo. A mí nó. Bueno, la verdad es que somos distintos también en otras cosas. **(Una pausa).** Te voy a explicar claramente el funcionamiento de los órganos sexuales de los ángeles.

**Seve (abatido).**—Llegado a este punto, ya no puedes ocultarle nada.

**Gala.**—Por supuesto que no.

**Seve.**—Que sea lo que Dios quiera.

**Gala.**—Hijo mío, tu padre la noche de bodas me pidió que me desnudara.

Seve (para sí, desconcertada).—¿Por qué le habré pedido eso?

Gala.—Yo era inocente y así, de pronto, sin estar preparada para eso... ocurrió todo, brutalmente.

Tiene un momento de duda.

Es curioso, pero no recuerdo qué ocurrió exactamente.

Seve.—¿Es posible que lo hayas olvidado?

Gala.—Sí.

Seve.—Ocurrió lo inevitable en estos casos: me dio hipo.

Gala.—No fue así en absoluto. Creo recordar que me metiste una cerilla en la oreja.

Seve.—Nadie queda embarazada por una cerilla en la oreja.

Gala.—Yo al verla me asusté y te dije: ¿Qué vas a hacer con eso? ¡Y entonces me la metiste!

Seve.—¡Eso es ridículo! No fue en la oreja. Fue en el ombligo. Y no fue una cerilla, fue una moneda de cinco duros, como una hucha.

Gala.—¿Ombligo yo?... (Ofendida). ¡Nunca me han dicho una cosa tan calumniosa! ¡Nunca he tenido ombligos, ni esas cosas! Soy una mujer decente.

Seve.—Lo recuerdo perfectamente: chillaste.

Gala.—Chillé por otra cosa.

Seve.—¿Por qué cosa?

Gala.—Porque en ese momento te vi por primera

vez el huevo izquierdo. Por primera y última vez, por supuesto.

**Seve.**—Se lo rifan, no vas a creer.

**Una pausa.**

**Gala.**—Seve, yo me pregunto... en realidad, ¿cómo engendramos a este angelito? ¿En qué momento?

**Seve.**—Yo creía que había sido en el momento en que, ciego por la pasión, te eché esas gotas para destapar la nariz.

**Gala.**—Parece que no. Parece que las gotas esas no tuvieron nada que ver.

Quizás debiera haber prestado más atención al cuento ese de las abejitas que nos contaban las monjitas en el colegio?

**Seve.**—¿Y cómo era ese cuento?

**Gala.**—Un cuento de hadas porno, aprobado por el Concilio de Trento que nos contaban las monjitas. Nos decían que en la primavera el zángano se ponía calentorro...

**Seve.**—¿Qué querían decir exactamente?

**Gala.**—Pues no sé, parece que el zángano se ponía hecho un mulo y se llevaba a la abejita reina a una flor bien mullidita y allí le quitaba las braguitas.

**Seve.**—Las braguitas reales, claro.

**Gala.**—Claro. Y cuando terminaban, la abeja reina decía: "Con estoy un bizcocho hasta mañana a las ocho".

**Seve.**—¿Cuando terminaban el qué?...

**Gala.**—Ah, no sé, cuando el cuento llegaba a ese momento las monjitas nos hacían cantar "Venid y vamos todos".

**Seve.**—¡Qué lástima! Habríamos salido de dudas.

**Gala.**—Por eso nunca he sido partidaria de la educación sexual, corrempé más que otra cosa y finalmente una se queda a dos velas.

**Seve (al niño).**—Eso se aprende solito, ¿verdad, mi machote? ¿A quién ha salido, mi bestia parda? Contésteme, guarrete. . .

**Gala.**—Se necesita mucha delicadeza, mucho tacto.

**Seve.**—Sí, eso sí, mucho tacto, sobre todo cuando todo ocurre en la oscuridad. Mi educación sexual fue a base de tacto. . . y de talco.

Las luces del escenario bajan bruscamente de intensidad hasta quedar en penumbra. Seve va hacia el armario y abre una de las puertas. De la puerta abierta sale un haz de luz que va a choca contra cualquiera de las paredes de la caja del escenario. Es un haz luminoso como si brotara de un proyector. Escuchamos ruidos ininteligibles de proyector, conversaciones y música casi inaudibles.

(Sincero). Los domingos en el cine de barrio me inició María Montez, que estaba como un tren. Ella, desde la pantalla, me hablaba sólo a mí mientras una mano amiga anónima o la mía propia ayudaba con el tacto.

Gala (desde la oscuridad, como María Montez).—Majestad, no seré de nadie por la fuerza, ni aún de un Marajá:

Seve (voz de marajá).—¡Esclavos, desnudádlas!

Gala.—¡Mataré al que se me acerque! ¡Les morderé la yugular!

Seve (en marajá).—¡Tratádlas con cuidado! La quiero para mí. Déjadle puesto el último velo. Se lo quitaré yo mismo.

Gala (en un grito ahogado).—¡No!

Seve.—Sí... (Ríe lúbricamente).

Se escuchan jadeos progresivos.

Seve (ahora en Seve sincero).—El traje y las butacas quedaban perdiditos, para eso necesitábamos el talco.

Gala va hacia el armario y cierra de un golpe el armario. Se corta el haz luminoso y vuelve la luz al escenario.

Gala.—¡Basta! No quiero compartir tus talcos infantiles.

Seve (al niño en el cochecito).—Ya ves, hijo, para una vez que uno habla con sinceridad le censuran a la María Montez...! ¡Qué tía, hijo, qué tía!... (Acercándose más al cochecito). ¿Qué dices? .. Me pareció que decías algo..

(Bruscamente se vuelve hacia Gala).

¿No sientes nada?

Gala.—No.

Seve.—Es el niño. Otra vez huele a mierda. Habrá que mandarlo ya al colegio. Sólo la disciplina, la Filología Románica y los Principios del Movimiento (\*) le quitarán esta maldita costumbre de tirarse pedos como respuesta a todas mis preguntas.

Gala (soñadora).—Se hacen hombres tan pronto. Cosas de la naturaleza.

Seve.—Para corregir la naturaleza está el colegio.

Gala.—¡No me destroces el corazón! Mandarlo al colegio es cortar ahora mismo el cordón umbilical.

Seve.—Ya consiguió odiarnos a nosotros, ahora que aprenda a odiar a sus maestros. Es lo justo.

Gala (compungida).—¡Es atroz!

Seve.—¿El qué es atroz?

Gala.—¿No te das cuenta? Le abrirán los ojos. Se enfrentará a la realidad hecha de faltas de ortografía y de palabras esdrújulas.

Seve.—Lo único importante es que vaya a un colegio de pago. Si ha de traer piojos a casa que sean piojos de gente bien.

Gala.—Habrá que comprarle el equipo completo que incluye squies, lanchas de motor fuera de borda y misales del siglo XII. ¿Será necesario dar ese paso?

---

(\*) Se refiere al movimiento franquista (N. del E.).

**Seve.**—En este país los subsecretarios se educan desde pequeños en parvularios de subsecretarios, los directores generales en parvularios de directores generales y los ministros en parvularios de ministros. Basta con escoger el colegio que ya sepas cuál va a ser el porvenir de tu hijo.

**Gala.**—Yo prefiero a los redentoristas.

**Seve.**—No sé, no sé, más bien a los escolapios.

**Gala.**—En ese caso a los Maristas.

**Seve.**—Ya en ese plan, los Jerónimos.

**Gala.**—O los Asucionistas.

**Seve.**—Mejor es lo malo conocido que lo bueno por conocer: mandémoslo a los opositoristas.

**Gala.**—No conozco esa Congregación.

**Seve.**—Son los que preparan para las oposiciones. No sé si quedarán plazas. Están siempre muy solicitados.

Seve y Gala van hacia el armario empujando el cochecito. Golpean en la puerta del armario con los nudillos mientras esperan que les abran la puerta hablan.

**Seve.**—¿Trajiste el Libro de Familia?

**Gala.**—Sí.

**Seve.**—¿Y bendición del Santo Padre en "artículo mortis"?

**Gala.**—En duplicado.

**Seve.**—¿Y las cartas de las tías monjitas misioneras?

Gala.—Naturalmente.

Se abre la puerta del armario.

En el umbral está Ismenio, el maestro.

Ismenio.—¿Qué desean?

Gala.—Bueno, verá, el niño...

Ismenio.—Ah, usted es la madre del monstruito...

Gala.—Sí. Creemos que ha llegado el momento de de que se separe de nosotros.

Ismenio.—El test de Kurt Hooper determinará si es o no un tarado y el test de Menéndez Pelayo, determinará si es o no un pobre diablo.

Seve.—Es genial, heredó mi trompa de Eustaquio.

Gala.—Es precoz. Ya escribía "pintadas" en mi vientre antes de nacer.

Ismenio.—¿Habla ya?

Seve.—Como un orador sagrado las 7 palabras.

Ismenio.—Idioteces. Generalmente babea y se cagan por la pata abajo.

Seve (digno).—¡Más respeto, señor, que hay niños y prostitutas presentes!

Ismenio.—No hablo por hablar. Soy Ismenio, maestro de párvulos. Debajo de mi culo hay 30 siglos de lenguas muertas.

Gala (cobista).—Lo sabemos, por eso hemos preferido a los padres opositores.

Ismenio mira el interior del cochecito con irritación.

**Ismenio.**—¡Lástima que el índice de mortalidad infantil haya disminuido tanto! (A los padres). ¿No creen que es muy pequeño todavía?

**Seve.**—¡Bah, a su edad yo ya hacía oposiciones!

**Ismenio.**—¿Es posible?

**Seve.**—Sí, señor. Mi padre me llevó en un coche-cuna a la primera oposición del Ministerio. Durante 37 años recorrí todo el escalafón. Aprendí todos los trucos. Llegué a tener 12.346 cartas de recomendación de ex ministros del régimen.

**Ismenio.**—¿De qué régimen?

**Seve.**—¿Cómo? ¿Es que ha habido alguno más?

**Ismenio.**—Abreviemos, ¿cuál es su "currículum"?

**Seve (contrito).**—Nunca conseguí aprobar una oposición.

**Gala.**—Ya se sabe, cuestión de suerte.

**Ismenio.**—Cuestión de pelaje.

**Seve.**—A unos jurados no les gustaba mi voz y a otros no les gustaba mi caspa. ¡Pero un día descubrí la ortopedia!

**Gala.**—Y nuestra vida cambió, sí señor.

**Ismenio (mirándolo de pies a cabeza).**—¿Qué es lo que le faltaba? ¡Dios mío, no me diga que le faltaba...

**Seve.**—¡Me faltaba la ambición de un destino en lo universal! ¡Me faltaba la voluntad imperial! ¡El futuro del mundo está en la ortopedia!

**Gala.**—Muy bien. Seve, ya que estás embalado termina, anda, suéltalo todo.

**Seve (progresivamente triunfalista, casi épico).**—

Heredé la tienda "La Profiláctica" de mi tío abuelo Don Onofre Arcada, más conocido como "Mano Dura" por ser el inventor y fabricante del ungüento del mismo nombre.

**Ismenio.**—Pero ¿de qué me está hablando exactamente?

**Seve.**—Del submundo de las vísceras, la infraestructura de los cuerpos humanos. En "La Profiláctica" usted encontrará todo lo que necesita en secreto y se niega a reconocerlo: bragueros umbilicales, bragueros inguinales, receptáculos para incontinencia de orina, irrigadores, peras lavativas, medias antiváricas, almohadillas antihemorroides, anos contra natura, sondas, cánulas vaginales, suspensorios variados, anillos anticonceptivos, condones, cubiertas de goma para poluciones nocturnas y, últimamente, ¡chicles americanos!

Gala aplaude como al término de un aria.

**Ismenio.**—Estoy anonadado.

**Seve.**—Más de la mitad de la Humanidad carece de algún miembro o tiene alguna pequeña anomalía, de aquí la importancia de que exportemos nuestra ortopedia nacional, nuestras ideas e inventos orgánicos. Sin ir más lejos, los enanos infiltrados vienen a mi tienda a comprar tacones disimulados para elevar su estatura ideológica... fisiológica, quise decir.

Se escucha el penetrante sonido de un clarín o trompeta militar.

**Gala.**—Es el niño que pide el biberón.

**Ismenio.**—Déjelo de mi cuenta. Desde hoy está a nuestro cargo.

**Gala (desgarrada).**—¡Dios mío, lo arrancan de mis brazos! ¡Lo devorará la letra impresa!

**Seve (dirigiéndole al niño su último sermón de padre responsable).**—Vé, hijo mío, pero no te dejes aplastar. ¡Revienta tú primero al compañero! Aprende a reventar a medio mundo a conciencia. En este día solemne, como padre, sólo debo decirte una cosa: ¿Sabes cómo debes conservar tu dignidad y tu hombría de ahora en adelante?

**Un silencio.**

Lo que es yo, no tengo ni la menor idea, y me gustaría saberlo.

**Gala (lloriqueando).**—¿Tú crees que un angelito sólo ha oído hablar de papillas lacteadas podrá entender lo que es el futuro pluscuamperfecto?

**Seve.**—Déjalo, es Ley de Vida. Los maestros lo conducirán por los caminos de la sabiduría y el estreñimiento.

**Ismenio.**—Ya está bien de plan lírico. Pasen por la caja y abonen un año adelantado en metálico a ser posible.

**Seve.**—No faltaba más.

**Ismenio.**—Y vengan puntualmente a la hora de salida a recoger los despojos.

**Gala.**—Por supuesto... y gracias, señor.

Seve y Gala desaparecen dentro del armario. La puerta se cierra detrás de ellos.

Se escucha nuevamente el sonido penetrante de la trompeta o clarín militar.

Ismenio mira al cochecito con odio y le da una tremenda patada que la hace rodar al otro extremo se corta bruscamente el clarín.

Ismenio.—¿Quieres el biberón, pedazo de mamón? ¡Pues lo vas a tener! Vas a mamar de la historia mayestática y de la filosofía antropofágica.

Se acerca en forma amenazadora al cochecito y observa en su interior como si fuera una inspección siniestra.

¡Enséñame los dientes!

Muy bien, ya tienes doble hilera de colmillos afilados.

¡Enséñame la lengua!

Perfecto, ya tienes la lengua viperina.

¡Enséñame las líneas de la mano!

Ya se ven claras las líneas del vicio.

¡Enséñame tus vergüenzas!

Maravilloso, ya vives en el pecado.

Todo está en orden para que empieces a babear cultura hasta el resto de tus días.

De un empujón violento lanza el cochecito al otro extremo.

Antes de empezar vamos a dejar todo perfectamente claro: yo soy un intelectual inadaptado y conformista al mismo tiempo, es decir que me quedan las camisas azules (\*) pequeñas de cuello y largas de mangas. Y tú eres un subversivo en potencia.

Entre nosotros sólo hay una posible relación: la autoridad y la obediencia.

Lo primero es hacerte sentir culpable de todo y de nada y lo segundo es que aprendas tantas cosas inútiles que no te quede memoria ni lugar para el pensamiento subversivo.

Ismenio saca del interior del armario un megáfono que funcione como tal amplificando el sonido de su voz se desplaza por el escenario dando la terrible y demencial lección.

(Por el megáfono). Escucha y repítelo mil veces, millones de veces hasta que sueñes con ello: "Los prístilos de la inflorescencia umbelata son carnívoros y el gineceo se divide en iodes y esfenoides"...

Fuerte patada al cochecito que rueda a otro extremo.

Ismenio rodea al cochecito con su terrible megáfono.

Escribe esto mil veces en tu piel como un tatuaje:

---

(\*) Alusión al distintivo del "Movimiento" (N. del E.).

“Las branquias de los invertebrados dominaron el imperio romano germánico durante la guerra de los 30 años hasta llegar a la última vértebra del occipucio. Esta fase inicial de la metamorfosis de la oruga permitió la represión brutal del Príncipe de Hamburgo en la batalla de Ayacucho, ganada por los nacionales al contubernio rojo masónico”.

Nueva violenta patada al cochecito ahora Ismenio escribe en las paredes inscripciones que luego tacha.

Las incógnitas del coeficiente Pi son dos: iato, diéresis metástasis y onomatopeya... Libertad y Anarquía para todo quisque... Perdón (tacha apresuradamente), Libertad y Libertinaje son como el hambre y la gana de comer, la misma cosa.

Con estos antecedentes, ¿puedes decirme cuántos alvéolos tiene la larva de los Infantes de Lara? (recita).  
Por la dura estepa castellana  
polvo sudor e hierro  
el Cid se caga.

¡Tienes 1 minuto para responder!

Un silencio.

¡Te quedan sólo 10 segundos!

Un silencio.

¡10...9...8...7...6...5...4...3...2.....1...0

Por los altavoces estalla la canción "cumbres nevadas" (\*) Ismenio, feliz, sonriente, saluda brazo en alto mirando hacia el público.

La música va desvaneciéndose poco a poco.

Cuando se produce el silencio Ismenio va hacia el cochecito-cuna mira en su interior. Se da cuenta que está vacío. Lo vuelca. Comprueba que no hay nada en su interior. Tira el cochecito volcado a un rincón.

Muy deprimido empuja con gran dificultad el armario y lo cambia de sitio. Luego saca del armario una enorme cuerda con un nudo corredizo y se lo pone al cuello. La escena ha quedado en penumbra. El armario tiene una de las puertas abiertas. Por esa puerta abierta sale un haz de luz (absolutamente distinto a la proyección cinematográfica de comienzos del segundo acto), más bien es un resplandor, no un haz de luz propiamente tal.

Lejano se escucha alguna canción de 1950.

Ismenio coge el megáfono y lanza al público su su postrer mensaje de suicida.

Ismenio (con el megáfono).—"Señor juez, no se culpe a nadie de mi vida. He tomado esta determinación porque mi muerte diaria se me hacía cada vez más insoportable. No se culpe a los logaritmos ni a las reacciones de los aminoácidos. Dejo mis secantes, animales disecados y otros vicios al juicio de la historia. He luchado contra el analfabetismo porque es malisi-

---

(\*) Canción del "Movimiento" (N. del E.).

mo, sobre todo cuando se tiene cálculos a la vesícula y un cólico hepático te las daña.

Profesor Ismenio.

Post Data: Es necesario exterminar a los niños. Los odio. Debe ser mi vocación pedagógica.

Ismenio se va quitando una serie de elementos de su caracterización y las va tirando dentro del cochecito. Se quita las gafas, el bigotito, el peluquín, los zapatos, el cinturón y la corbata. Cuando se ha despojado de todo esto se echa el nudo corredizo al cuello. Busca inútilmente de donde colgarse. Como no encuentra nada de donde colgarse, saca un revólver del bolsillo y se dispara un tiro en el culo. Caer muerto.

Termina la canción que escuchábamos, lejana, desde el interior del armario. Se abre la puerta del armario más aún y salen de él Seve y Gala. Visten la misma ropa, algo más ajada. Parecen más viejos. Cansados. Una luz cenital cae sobre ellos.

Tropiezan con el cuerpo de Ismenio en el suelo.

Seve.—¿Y esto?

Gala.—Un cadáver.

Seve.—Me deprimen los cadáveres.

Me deprimen los depósitos de cadáveres.

Me deprime la gente en general.

Gala.—En realidad, lo que te deprime es que los

cadáveres no te reconozcan, que te ignoren, que te dejen solo.

Seve.—Es verdad.

Un silencio.

Gala (dolorosa).—¿Por qué se tuvo que marchar?

Seve.—Es la ley de la vida. Los hijos crecen y dejan la casa.

Gala.—No antes de casarse.

Seve.—Eso era antes.

Gala.—Dejó olvidados los calcetines de lana y la bufanda.

Seve.—Y los antibióticos.

Gala.—Se fue de puntillas.

Seve.—Como un ladrón.

Gala.—Avergonzado, claro.

Seve.—Mirando de reojo.

Gala.—¿Te dijo algo?

Seve.—¿Qué?

Gala.—Si pensaba enviar una postal.

Seve.—No, se fue a vivir por aquí cerca, en el barrio. Nadie envía postales si se va a la vuelta de la esquina.

Gala.—Alguna putilla que lo ha engatusado.

Seve.—No creo. Se fue a vivir con un chico amigo.

Gala.—¿Quieres decir que es marica?

Seve.—No se trata de eso. Ahora viven así, en grupos.

Gala.—¿Y por qué?

**Seve.**—Porque ya no podían hablar con nosotros. Entre ellos se entienden.

**Gala.**—¿Qué quieres decir?

**Seve.**—Que ya no le interesaban tus conversaciones ni las mías, que leía literatura extranjera, que se había puesto a pensar por su cuenta.

**Gala.**—No creo que haya caído tan bajo.

**Seve.**—Sospecho que sí. Cuando yo le hablaba de la guerra, de **mi guerra**, quiero decir, se ponía los audífonos del transistor o hacía gárgaras.

**Gala.**—Es que te repites un poco, Seve.

**Seve.**—¿Cómo? ¿A ti también te la conté?

**Gala.**—Sí, Seve, varias veces. La primera vez el día que nos conocimos.

**Seve.**—¿Es posible?

**Gala.**—Como lo oyes. me dijiste: "Me llamo Seve y esta condecoración me la dieron por atorarme con un hueso de pollo en las trincheras de Brunete".

**Seve.**—Fue un hueso de aceituna.

**Gala (sin irritación).**—¿Sabes una cosa, Seve? Yo también estuve a punto de abandonarte más de alguna vez. Te habría dejado con tus consignas, tus estreñimientos... pero luego uno lo piensa, bosteza y se duerme de costado.

**Seve.**—¿Sabes una cosa, Gala? Yo pensé muchas veces dejarte. Hubo momentos en que te veía odiosa, hinchada, mezquina, pero tragaba la sopa, cucharada tras cucharada, y ya al postre me parecías insegura, pequeña, triste.

**Gala.**—Ahora ya no tendría valor para abando-

narte. Cuando se le conoce la piel a alguien como te la conozco yo, es imposible hacer las maletas y clivarse. Uno lleva esa piel a donde vaya.

**Seve.**—¿Sabes, Gala, lo que unos une a todos en definitiva?

**Gala.**—¿Qué?

**Seve.**—La compasión. Es terrible, pero la compasión es mucho más fuerte que el amor o el odio.

**Gala.**—Pero él no tuvo compasión de nosotros.

**Seve.**—Nuestro hijo no tiene compasión ni siquiera de sí mismo. Si la tuviera no se habría metido con esa gentuza que lo domina, lo orienta y lo dirige.

**Gala.**—Esa gentuza es la que manda desde la sombra, es la que dirige el país. El lo sabe. Es ambicioso.

**Seve.**—El cree que es idealista, religioso, puro. Preferiría que fuera un putero de categoría.

**Gala.**—¡Seve!

**Seve.**—O un golfo de mala geta para poder entenderme con él a gritos, a golpes, como fuera, cualquier tipo de relación humano. Durante los últimos años —viviendo aún en casa— se comunicaba conmigo dejándome notitas, mensajes espirituales y consejos o encargos en papelitos que dejaba sobre el perchero. ¡¡La puta que lo parió!!

**Gala.**—Servidora.

**Seve.**—La última vez que le vi la cara fue hace 6 meses en la pantalla de televisión, en esa mesa redonda en la que participó sobre el tema "Convivencia familiar y promoción humana".

**Gala.**—Precisamente hoy nos ha llegado una carta de él.

**Seve.**—¿Por qué piensas que es de él?

**Gala.**—Porque la manda abierta, como impreso para ahorrar franqueo y porque no tiene remitente.

**Seve (ansioso).**—¡Ábréla! Quizás quiere volver a casa.

**Gala (contagiada).**—Lo habrá pensado mejor.

**Seve.**—Estará arrepentido.

**Gala.**—No somos rencorosos.

**Seve.**—¡Encontrarás todo como el día en que lo dejaste!

**Gala.**—Incluso los juguetes.

**Seve.**—Y los patines.

**Gala.**—Y el Sagrado Corazón.

**Seve.**—Sabía que llegaría este momento.

**Gala.**—¡¡Hijo!!

**Seve.**—Lee, lee la carta.

Gala abre el sobre y saca una tarjeta y lee con voz temblorosa.

**Gala.**—“Belén Goricoitia de Pelayo y Suances y José Antonio Blanes Sotomayor, invitan a Ud. a participar en su unión sacramental en la Iglesia de San Agustín. Después de la misa habrá una cena”.

Seve y Gala han quedado estupefactos.

**Gala.**—¡Es él!

Seve.—¿Se casa?

Gala.—Eso... eso parece.

Seve.—¿Será "nuestro" José Antonio?

Gala.—Ni siquiera salía con chicas.

Seve.—Le habrá enviado notitas y consejos espirituales como a mí.

Gala (anonadada).—Se casa y sin decirnos nada.

Seve.—Nos invita a la cena ¿te parece poco?

Gala (nerviosa).—Tendré que comprarme ropa.

Seve.—Olvídate de eso: se casa mañana.

Gala.—¡Dios mío! Y yo con estos pelos.

Seve.—Y yo con esta mala leche.

Gala.—¿Qué haremos?

Seve.—Yo, babear de gusto ante el rocío machote que es mi hijo. Tú, llorar en la quinta fila, entre los invitados. Y los dos preguntarnos cómo mierda engendramos a ese metro noventa, vestido de etiqueta.

Gala.—¡Es una catástrofe!

Seve.—¿Por qué?

Gala.—¿No te das cuenta? ¡Si todavía es un niño!

Seve.—No lo creas.

Gala.—Pasará del crinal al lecho nupcial. Pobrecito.

Seve.—Me pregunto si la experiencia genética tendrá éxito: ya sabes que es un tarado reprimido.

Gala.—¡Bah, para represiones las de antes de la guerra, las tuyas y las mías! A mí, por ejemplo, no me dejaban decir "huevo frito" delante del amante de mi tía.

**Seve.**—Muchas veces me he preguntado si le gustan las mujeres.

**Gala.**—Por supuesto que le gustan. Tenía en su habitación cuadritos de Santa María Goretti y Santa Rita.

**Seve.**—Me refiero a otra cosa.

**Gala.**—¿A qué cosa?

**Seve.**—Con tanto cursillo y retiro espiritual yo creo que debe creer que una mujer es como un mical de cuero repujado.

**Gala.**—Su mujer es lo de menos. No quiero ni pensar que se le lleva alguna pelanduzca de tres al cuatro. Hablemos de cosas importantes.

**Seve.**—¿Y qué es lo importante?

**Gala.**—Los preparativos, por supuesto. Nos iremos a su casa a echarle una mano. Seguro que no ha hecho nada como es debido. Ya sabes que cuando tomaba arroz con leche se manchaba hasta la planta de los pies.

**Seve.**—¿Y qué tiene que ver el arroz con leche?

**Gala.**—Quiero decir que no tiene ni la menor idea cómo se hacen estas cosas. Irá mucha gente. Harán comentarios. Sacarán fotografías. Es necesario no perder la categoría en los detalles.

**Seve.**—Eso sí, que no se crean que soy un Don Nadie.

**Gala.**—Tú dirás lo que quieras, pero para mí lo más apropiado es un traje de raso con encajes de bruseles, canesú alto y pasamonería de terciopelo negro.

**Seve.**—Lo importante es la despedida de soltero.

Lo clásico es pringarse una enfermedad de aquí te espero.

**Gala.**—Nada de joyas, sólo el collar de tres vueltas.

**Seve.**—La gran duda es si debe o nó llevar puestas las condecoraciones. La última vez al abrazar a la madrina de bodas le pinché una teta.

**Gala.**—Hay que encargarse la lista de bodas, los regalos...

**Seve.**—El permiso de la policía para reunirse y las fotos pornográficas para animar la reunión cuando decaiga.

**Gala.**—Los certificados de castidad y de buena conducta.

**Seve.**—Las radiografías, las mediciones del miembro, los análisis de orina.

**Gala.**—Y el director espiritual para reconfortar en el cambio de estado.

Ismenio se pone de pie. Está al fondo con calma se empieza a caracterizar como el director espiritual a la vista del público. Se puede maquillar, poner una chaqueta azul cruzada elegante. Gafas de montura fina de oro, corbata de seda muy sobria, se va transformando algo así como en un ejecutivo Opus Dei.

Gala se coloca un alto peinotón español sobre la cabeza y de él cuelga el velo de novia con manchas de sangre.

**Seve varias condecoraciones.**

Gala se acerca al armario abre una puerta. De in-

mediato sale del interior la música de la fiesta de bodas. Podría ser un vals o algo más sofisticado como Brasil 66 (Sergio Méndez).

Gala mira hacia el interior del armario que está iluminado.

Gala.—¡Dios mío, cuánta gente! Somos muy conocidos.

Seve.—Lo que están tragando estas fieras me ha costado un ojo de la cara.

Gala.—Ha venido sólo la crema, lo que se dice, la crema.

Seve.—Hace rato que estoy tratando de agarrar un whisky ¡y eso que pagué 10 cajas de whisky escocés!

Gala y Seve actúan como si estuvieran en una fiesta. Beben y comen canapés, saludan a invitados invisibles.

Gala observa al director espiritual que se está terminando de maquillar.

Gala.—¿Quién es ese hombre?

Seve.—Un invitado.

Gala.—¿No te parece poco correcto que se maquille en público?

Seve.—No. Está quedando muy mono.

Gala.—Hace rato que lo estoy observando. Se ha cambiado de ropa delante de todo el mundo.

**Seve.**—Ya se sabe: Sábado, Sabadete, camisa nueva y polvete. (Se ríe de su propio chiste).

**Gala.**—Deberías llamarle la atención. Ha dejado la muda sucia encima de los canapés de caviar.

**Seve.**—A 150 pesetas unidad, incluido el servicio de camareros. Es un robo.

**Gala.**—¡Haz algo! Ese hombre nos está mirando. Me desnuda con la mirada.

**Seve.**—Tranquilízate, si hace eso se desilusionará en un instante.

**Gala.**—¡Seve, estoy segura de que ese hombre no ha sido invitado!

**Seve.**—Yc no lo veo mal, francamente. Es fino y elegante. Parece del Opus.

**Gala.**—Me da escalofríos.

**Seve.**—Tómate una aspirina.

Gala no puede contenerse y se acerca al director espiritual.

**Gala.**—Disculpe, caballero, pero ¿quién es usted?

**Director.**—El director espiritual.

**Seve.**—¿Y qué es eso?

**Director.**—Asesor en temas nupciales y testigo.

**Gala.**—¿Y qué es un testigo?

**Director.**—El que mira por el ojo de la cerradura la noche de bodas. Está establecido por el Derecho Canónico.

**Seve.**—¿Cuánto cobra?

**Director.**—La voluntad.

**Seve.**—Está bien. Pase por la cocina, pida una bolsa de plástico y llévase los canapés mordisqueados que sobren.

**Director (paternalista a Seve).**—Jovencito, hoy es tu gran día.

**Seve.**—Sí, me he quedado sin blanca en el Banco.

**Director.**—No pienses en eso ahora sino en el pa-so que has dado.

**Seve.**—¡Oiga, por qué no va a aconsejar a su padre!

**Director (benévolo a Gala).**—Siempre se resisten un poco a enfrentarse con la realidad. He aconsejado 7.500 jóvenes púberes e impúberes antes del matrimonio y todos han tenido la misma reacción.

**Gala.**—¡Oiga, que éste no es el joven que se ha casado, que es su padre!

**Director.**—¿Mi padre?

**Gala.**—El padre del novio. Mi marido.

**Director.**—Usted no intervenga señora. Las mujeres siempre entiendan las cosas.

(Volviéndose a Seve y con un tucoso paternalismo).

Joven, ecúchame...

**Seve.**—No es por nada, pero es bueno que sepa que tengo 55 años.

**Director (sin escucharle. Ha puesto una mano sobre el hombro de Seve y está embalándose).**—Joven, el matrimonio, como unión perfecta y lúcida de dos seres humanos, aún tiene plena vigencia. Si lo afrontas

como una compe-ne-tra-ción pro-fun-da lograrás una comunicación ver-da-de-ra y du-ra-de-ra. La entrega sin reservas es fun-da-mental.

**Seve.**—¿Y cuándo va a hablar de la cama?

**Gala.**—Del armario, querrás decir.

**Seve.**—Mi hijo tendrá una cama

**Gala.**—Eso espero.

**Director.**—¡Cállese, señora! (De nuevo a Seve). Jo-ven...

**Seve.**—Gracias.

**Director.**—En primer lugar no debes tener ningún temor a la entrega física. Ningún pudor, ninguna barrera de falsos escrúpulos debe impedir una donación completa. Los esposos púdicos son la peste bubónica del matrimonio.

**Seve.**—Y tanto... Conocí a uno que le había hecho una ventanita a su mujer en las ropas bajas para pinchar por allí sin necesidad de verle las carnestolendas (se ríe de su chiste). Así y todo tuvieron 12 hijos.

**Director.**—Los hijos serán la consecuencia consciente y planeada de ese mutuo conocimiento. La verdad debe resplandecer en todo momento. Y en honor a esa verdad, debo decirte que yo soy célibe por fría y científica elección. Las mujeres son embarazosas en todas las acepciones de la palabra. Están llenas de vísceras que les funcionan mal, de pelos que se afeitan en secreto, de hemorragias y de hinchazones progresivas.

**Gala.**—¡Oiga, pero qué está diciendo! ¿No dijo que era el Director espiritual de mi hijo?

**Director (entusiasmándose).**—Joven amigo, yo he encontrado la paz y la plenitud física y espiritual en la masturbación. He publicado un pequeño manual práctico sobre las 123 técnicas de masturbación masculina en solitario y empleando siempre elementos naturales. Odio todo lo que no sea natural. Joven amigo, se lo recomiendo.

Le da a Seve un pequeño librito de tapas encuadernadas.

**Seve (a Gaita).**—Si lo hubiera leído a tiempo otro gallo me cantarí.

**Gala (a director).**—¡Le prohíbo seguir corrompiendo a mi hijo, quiero decir a mi marido!

**Director.**—¿Su marido?

**Seve.**—Un servidor.

**Director.**—¿Y dónde está el joven que hay que aconsejar?

**Gaita (más vieja).**—Se casó hace varios años. Dice que es muy feliz.

**Gala se quita la peineta y el velo.**

**Seve (viejo).**—Fue una fiesta muy bonita, ¿te acuerdas?

**Director (con la misma edad).**—Es verdad. Acude regularmente a mí para plantearme sus pequeños pro-

blemas de conciencia: traspaso de divisas al extranjero, exceso de responsabilidades en los Consejos de Administración, en fin, ya se sabe, cuando se es un hombre público... Yo lo tranquilizo y se va muy aliviado. He escrito también un Manual para Hombres Públicos.

**Gala.**—Está muy ocupado, pero no se olvida de nosotros.

**Seve.**—Nos llama por teléfono. A él le encanta el teléfono, los intercomunicadores, los interfonos, los transmisores portátiles. Es muy comunicativo.

**Director.**—Creo que la mujer no comprende. A mí me parece una lagartona de categoría. Es una lástima. No ha tenido tampoco suerte con los padres. Son una carga insoportable.

**Seve.**—Los padres somos nosotros.

**Director.**—Ya me parecía, ya me parecía. Si tienen cualquier problema de conciencia no dejen de visitarme. He escrito también un Manual para Padres Abandonados.

Saca otro librito de tapas encuadernadas y se los entrega.

**Gala.**—No estamos abandonados, señor. Usted está en un error.

**Seve.**—Es un hombre muy ocupado, pero no se ha olvidado de nosotros.

**Gala.**—Nos pasa una pensión.

**Seve.**—Una mierda, para hablar claro, pero la verdad es que nosotros nos arreglamos con poco.

Gala.—No puede hacer más.

Seve.—Además tiene sus propios hijos.

Director.—Los conozco. Los envía a nuestro Colegio.

Seve.—Pobres. Ellos también con usted. ¡Tres generaciones!

Director.—Los principios de la opera son inmutables.

Gala.—¿De la opera?

Director.—Sí, señora. Soy barítono ligero de la ópera. He escrito también un pequeño Manual sobre la Opera. Si me permiten haré mutis con el aria final del "Il Pagliaci".

Abre la puerta del armario. Se empieza a escuchar la voz operática que canta un fragmento de "Il Pagliaci". El director espiritual sale desapareciendo por el armario.

La luz empieza a baja de intensidad lentamente. Un cenital aumenta su intensidad sobre Seve y Gala que parecen más cansados, más viejos.

Gala.—No nos podemos quejar. Sería de vicio.

Seve.—Nos ha dejado esta habitación trasera que es bastante grande.

Gala.—Y el armario.

Seve.—Y una caja de cerillas.

Gala.—Es muy importante una caja de cerillas en la oscuridad.

Seve.—Y en el invierno.

Gala.—No no nos podemos quejar.

Seve.—No nos falta nada.

Gala.—Sobre todo un techo, que es lo importante.

Seve.—Y además, a nuestra edad, uno se mueve muy poco.

Gala.—Pobres de aquellos viejos que no tienen hijos que cuidan de ellos. Debe ser terrible.

Seve.—Pobres de aquellos viejos que no tienen recuerdos.

Seve se acerca al armario y abre una de las puertas.

Se empieza a escuchar las voces de Seve y Gala jóvenes.

Gala en Off (joven).—Seve...

Seve en Off (joven).—Sí, cariño...

Gala en Off.—¿Y si tuviéramos un hijo?

Seve en Off.—¿Para qué?

Gala en Off.—Para sobrevivirnos.

Seve en Off.—Yo no pienso en la muerte. No me gusta hacer planes.

Gala en Off.—¿Tampoco piensas en la vejez?

Seve en Off.—¿Y qué tiene que ver un hijo con tu vejez?

Gala en Off.—Nada.

Seve en Off.—¿Entonces?

Gala en Off.—Olvidalo. Fue una tentaría.

Gala cierra la puerta del armario. No puede contener un escalofrío.

Seve.—¿Tienes frío? ¿Quieres que encienda una cerilla?

Gala.—No. Voy a caminar por la habitación de izquierda a derecha. Ayer lo hice de derecha a izquierda.

Seve (angustiado).—¡No te alejes mucho!

Gala.—¿Por qué?

Seve.—Tengo miedo.

Gala.—¿Miedo a qué?

Seve.—No sé. Cosas de viejo.

Gala.—Aquí estamos muy seguros, Seve. Y además, tenemos a nuestro hijo que viene a vernos cada dos años.

Seve.—La última vez no pudo venir. Llamó por teléfono.

Gala.—Pero nunca se olvida. Eso es lo importante.

El foco central sigue sobre los viejos.

El resto en penumbra.

Entra el hijo. Es un ejecutivo eficiente, enérgico, frío y elegante.

Se mueve por el escenario llevando un teléfono por el que habla constantemente, mezcla los diálogos por el teléfono con los diálogos directos con sus padres.

Hijo.—Mamá...

Gala se vuelve hacia el hijo, esperanzada, feliz. Gala dialoga con él como si lo hiciera directamente. El hijo ha dejado el aparato del teléfono en el suelo y

se desplaza sólo con el auricular que tiene un largo cordón.

Gala.—¿Sí?... ¡Eres tú, hijo!

Hijo.—Me ha sido imposible llegar hasta allí. Tengo una conferencia de prensa.

Gala.—Me alegro que hayas llamado. (A Seve). Es él, José Antonio, tiene una conferencia de prensa.

Seve (hablando directamente con el Hijo).—¿Vendrás mañana, verdad?

Hijo (impaciente).—¿Lo preguntas por el cheque?

Seve.—No, claro que no.

Hijo.—Tienes que comprender que tengo muchos gastos.

Seve.—Sí, claro... Es que nos gustaría verte... Quizás podríamos salir. Tu oficina no queda demasiado lejos. Sería sólo un momento.

Hijo (irritado).—¡No os mováis de ahí! Yo no pago el alquiler para que estéis en la calle. ¡Qué ocurrencia! No quiero veros por aquí.

(En otro tono). Amparo, haga pasar a esos señores... Traiga el "dossier" de los petrodólares. Entregue estos sobres al personal y envíe el cheque a mi padre. Luego no quiero recibir a nadie más.

Gala.—Hijo...

Seve.—José Antonio...

Hijo (hablando por el interfono).—Sí... Departamento de Relaciones Públicas. Necesito la encuesta sobre las relaciones humanas en la Empresa.

Gala (voz débil).—Hijo...

**Hijo.**—Mamá, por favor, no puedo estar pendiente de ti. Me has llamado ya dos veces este mes. Sabes que puedes dejar grabado un mensaje en el contestador automático.

**Seve.**—Es que nosotros...

**Hijo.**—¡Nosotros, nosotros...! Sólo pensáis en vosotros. No se puede ser tan egoísta.

**Gala.**—La semana que viene es tu cumpleaños y Seve y yo habíamos pensado hacerte un regalito y para eso yo...

**Hijo** (la interrumpe. Coge el auricular del teléfono como si fuera un micrófono. Habla en primer plano hacia el público). Señoras y Señores, sólo unas palabras para darles la bienvenida como relacionador público de estas empresas.

El objeto de estas Jornadas de Promoción Humana es descubrir al hombre, su dignidad, su problemática, muchas veces oculto detrás de la estructura económica de una empresa. En nombre del Consejo de Administración y la Junta General de Accionistas quiero afirmar categóricamente que el fin primero y último de nuestro trabajo es la preservación de los valores humanos y, en forma principalísima, la familia...

**Se escuchan aplausos.**

El Hijo agradece con una leve inclinación de cabeza.

El Hijo cuelga el auricular en el aparato telefónico que está en el suelo. Se queda inmóvil.

**Seve.**—Colgó.

Gala.—¿Cuándo volverá a llamar?

Seve.—Cuando la secretaria se lo recuerde.

Gala.—O su mujer.

Seve.—Ella no nos quiere.

Gala.—No digas tonterías.

El Hijo habla desde la penumbra.

Hijo.—¿Estás ahí?

Gala.—¡Dios mío, es José Antonio!

Seve.—¿En el teléfono?

Gala.—¡No, personalmente!

Hijo.—Aurora me ha pedido que venga a veros.

Gala (desconcertada).—¿Aurora?

Hijo.—La madre de tus nietos, mamá.

Gala.—¿De mis nietos? Ah, sí... ¿cuántos tengo ya?

Hijo.—Seis, mamá.

Seve (al hijo).—Pasa, pasa. Siéntate.

Hijo.—Estoy bien aquí, papá.

Seve.—De manera que Aurora te ha pedido que vengas a veros.

Hijo.—Ella necesita esta habitación para hacer un invernadero. Las macetas están prácticamente invadiendo la casa y tenemos que hacer algo.

Seve.—¿No podría hacerse el invernadero en otra parte? Esta habitación es lo único que tenemos.

Hijo.—Lo siento, Aurora ya lo ha decidido. Comprendedlo, las macetas es cosa de ella.

Gala.—¿Y tus padres es cosa de quién?

**Hijo (molesto).**—No sé de qué os quejáis. Coméis a mi costa. Yo me levanto a las 6 de la mañana para ir a trabajar.

**Gala.**—Pobre, hijo mío.

**Seve.**—Hasta que te casaste comiste a mi costa, no un año o dos sino 30 años y si no fuera porque tu mujer era rica habrías seguido viviendo a mi costa después de casarte.

**Hijo.**—¡Eres un viejo insoportable, papá! No tienes modales y estás lleno de ideas antiguas.

**Gala.**—No le hables así a tu padre, hijo.

**Hijo.**—Sí, tenéis la cabeza llena de mentiras, de miedos, de fobias, de locuras. Las cosas han cambiado. Debes ocultar tus condecoraciones, tus amigos de la guerra, todo eso.

**Seve.**—¿Por qué?

**Hijo.**—Me perjudica.

**Gala.**—Te avergüenza.

**Hijo.**—Yo ya me muevo en otros círculos. Aurora piensa...

**Seve.**—¡Aurora piensa!... ¿Y tú qué piensas?

**Hijo.**—Pienso como Aurora. No queremos que nuestros hijos terminen como vosotros.

**Gala (suavemente).**—Nosotros no hemos terminado aún, hijo.

**Seve (muy cansado).**—Sí, Gala, hemos terminado.

**Hijo.**—Tendréis un lugar donde estar, naturalmente, pero debéis abandonar esto cuanto antes. El sótano es fresco y tiene un pequeño tragaluz que da al pa-

tio interior. Por supuesto tiene una bombilla. He pensado en todo, aunque pierdo demasiado tiempo con tanto detalle.

Os ruego que no salgáis del sótano. Los vecinos de la casa no saben que vivirá gente allí. Eso les produciría inquietud.

En adelante os hablaré por el interfono. No podréis llamarme ni hablarme porque desgraciadamente el interfono sólo tiene un canal de comunicación.

Tenéis muy poco que llevaros, así que os podréis mudar sin mi ayuda.

**Gala.**—Nosotros...

**Hijo.**—No me agradezcáis nada. Es mi obligación manteneros vivos. Mi deber como hijo y como cristiano.

**Un silencio.**

**Gala** (angustiada).—¡Hijo...! ¿Estás ahí?...

**Un silencio.**

¿Estás ahí?...

**Un silencio.**

**Seve.**—Hace mucho que se fue. Quizás hace años. Te cigo llamarle desde hace mucho tiempo.

**Gala.**—Creí... creí que sólo hace un momento estaba aquí.

**Seve.**—Lo imaginaste. Yo también a veces lo imagino.

Los dos viejos cansados se dirigen al armario y con enorme esfuerzo lo cambian de lugar. Lo trasladan, empujándolo, al otro extremo del escenario. La luz ha seguido concentrándose en un cenital sobre los dos viejos. El contorno general ya está prácticamente a oscuras.

Gala.—¿Por qué nos arrinconó en un cajón con serrín? ¿Por qué no nos cambia siquiera el serrín?... Huele mal.

Seve.—No es el serrín el que huele mal. Somos nosotros.

Gala.—¿Por qué no nos habla? Ya olvidé el timbre de su voz.

Gala va hacia el armario y entreabre apenas una de las puertas.

Se escucha de inmediato una voz impersonal, algo metálica que repite un mensaje grabado.

Voz en Off.—“Habla el contestador automático. Si tiene algo que decir espere la señal y podrá grabar un mensaje de un minuto de duración”.

Se empieza a escuchar un pitido prolongado. Gala cierra la puerta del armario. Cesa el pitido.

Gala (dolorida).—Sólo un minuto...

Seve.—Es que quizás ya no es él el que habla.

Quizás es otra persona. Alguien a quien no conocemos.  
Un extraño.

**Gala.**—¿Y él dónde está?

**Seve.**—Quizás no existió nunca.

**Gala.**—¡Mentira! Mis entrañas saben de su paso. Además, alguien cuida de nosotros. ¿Quién iba a cuidar de nosotros sino nuestro hijo? Nos dijo que hay muchos que ni siquiera tienen un cajón de serrín como nosotros.

**Seve.**—Y para comer ¿qué?

**Gala.**—Siempre cae algo por el incinerador.

**Seve.**—Ayer sólo pude encontrar tres huesos de aceitunas.

**Gala.**—Comer es lo de menos. Los viejos ya no necesitamos comer, sólo necesitamos calor. ¿Por qué hace tanto frío en este rincón?

**Seve.**—¡No hables tan alto!... Los vecinos pueden oírnos y echarnos. ¿Qué haríamos fuera de aquí solos, en medio de la oscuridad?

**Gala** (asustada, hablando en forma susurrada).—Sí, es verdad, me asusta la oscuridad.

**Un silencio largo.**

**Gala.**—¿Cómo pudo suceder?

**Seve.**—¿El qué?

**Gala.**—Todo ésto.

**Seve.**—Hay demasiado serrín mojado para que pueda acordarme.

**Gala.**—Yo si me acuerdo vagamente de un cochecito de niño.

**Seve.**—Yo me acuerdo que nació ciego, sordo y mudo.

**Gala.**—Y nosotros le enseñamos los nombres de las cosas.

**Seve.**—Quizás lo estropeaste tú con tus mimos.

**Gala.**—Quizás lo estropeaste tú con tu indiferencia.

**Seve.**—Tú le enseñaste a caminar. Dio unos pasos vacilantes y lo perdimos de vista para siempre.

Se escucha el pitido sordo del interfono dentro del armario. Es la señal.

**Gala.**—¡Schttt! Parece que va a decirnos algo.

**Seve.**—Ojalá no nos haya oído. Podría castigar nos.

Seve entreabre con gran delicadeza la puerta del armario. Del interior surge la voz enérgica del hijo.

**Hijo en Off.**—¿Estáis ahí?

**Seve (débilmente).**—Sí...

**Hijo en Off.**—Váis a abandonar este sótano.

**Gala (reanimándose).**—¡Por fin!

**Hijo en Off.**—Necesitamos ese espacio para los juguetes viejos de los niños y, además, gastáis demasiado serrín.

**Seve.**—Entonces...

**Hijo en Off.**—Marchaos. Dejadme libre el sótano.

**Seve.**—¿A dónde podemos ir?

**Hijo en Off.**—Afuera, a cualquier parte. Deben quedaros amigos. Quiero olvidarme de vosotros, de vuestro tiempo, de vuestros rezos, de todo.

**Gala.**—¡No puedes hacer eso!

**Seve.**—¡Somos tus...

**Hijo en Off (duro, interrumpiéndolo).**—¿Sóis qué?...

**Seve.**—Nada... Nada...

**Hijo en Off.**—Os podéis llevar el armario con vosotros. Os serviría de vivienda mientras estéis vivos y de caja cuando estéis muertos.

**Seve (con un hilo de voz).**—Gracias...

**Gala.**—Cuidate, hijo... Adiós.

**Pitido señal del interfono.**

**Seve cierra la puerta del armario. Cesa el pitido.**

**Un silencio.**

**Seve.**—Se ha ido.

**Gala.**—Sí.

**Seve.**—Ahora tendremos que irnos nosotros.

**Gala.**—No escucharemos más su voz en el interfono.

**Seve.**—No.

**Los dos viejos van hacia el armario.**

**Gala.**—¿Eso es todo?

**Seve.**—Sí. Más adelante con el tiempo...

Gala.—Ya.

Seve.—Otros han terminado con menos.

Los dos viejos tratan de llevarse el armario, pero ya no pueden con él. Después de varios intentos lo mueven un poco y finalmente consiguen dejarlo en el suelo en forma horizontal con las puertas hacia arriba. Es ya un inmenso ataúd.

Gala (jadeando).—No puedo, Seve.

Seve.—Es inútil. No conseguiremos nunca sacarlo de aquí.

Gala.—No.

Seve.—Será mejor quedarnos quietos.

Gala.—Muy quietos.

Un silencio.

Seve, yo...

Seve.—Habla.

Gala.—No, nada.

Seve.—Ibas a decirme: "Seve, tengo frío".

Gala.—Sí... Mucho frío.

Seve abre la puerta del armario hacia arriba. La luz ha decrecido casi completamente. Un débil cenital los ilumina todavía. Del interior del armario sale un pequeño resplandor.

Al abrir la puerta del armario se escucha muy

lejana una música nostálgica de los años de la guerra civil.

Seve y Gala se meten dentro del armario-ataúd. La puerta del armario se cierra sobre ellos. Cesa la música.

El cenital que ilumina el armario en el suelo empieza a bajar lentamente hasta llegar al oscuro total.

## FIN DE LA OBRA

Esta versión de la obra fue terminada en la calle Mayor de Madrid un luminoso día de mayo de 1977.

## INDICE

	Págs.
Jorge Díaz: La vanguardia teatral chilena . . . . .	7
Jorge Díaz . . . . .	51
Unas palabras que no explican nada . . . . .	53
“El que avisa no es traidor” . . . . .	55
Curriculum . . . . .	59
Contrapunto para dos voces cansadas o El Locutorio . . . . .	67
Mata a tu prójimo como a ti mismo . . . . .	87
Ceremonia ortopédica . . . . .	145

# biblioteca popular nacimiento

A partir quizá del estreno de *El Cepillo de Dientes* (1961), Jorge Díaz se postuló como uno de los herederos de la vanguardia dramática chilena y en el definitivo propulsor del teatro del absurdo nacional. La disolución de los conflictos dramáticos básicos, la desintegración del lenguaje coloquial o retórico, el alejamiento de los personajes de las llamadas "sicologías definidas" y en general la evidenciación de que un universo caótico, informe y absurdo presidía a sus desgarrados y grotescos protagonistas, fueron motivos y temas que definieron su particular antidramática.

El volumen que presentamos hoy —*Ceremonias de la soledad*— rescata al autor con tres obras de estos últimos años desconocidas en nuestro país, testimonios de un teatro animado por la rebeldía que ha desembocado en un humanismo escéptico e irónico. El texto contiene además un completo *curriculum* de todas sus obras estrenadas en Chile y España —donde reside desde 1965— y un texto inédito escrito especialmente para esta edición donde Díaz reflexiona sobre su obra: *El que avisa no es traidor*.

Juan Andrés Piña

Portada: composición gráfica de Jorge Díaz basada en un dibujo de TOPOR



editorial  
nacimiento

VOLUMEN DE