

— José Ricardo Morales —

TEATRO

Colón a toda costa o el arte de marear

Edipo reina o la planificación



UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

 **RIL**
editores

JOSÉ RICARDO MORALES



Copia

635-47)
1
40132

José Ricardo Morales (Málaga, 1915) estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, en la que tuvo a su cargo el Teatro «El Búho», dirigido por Max Aub. Llegó a Chile desterrado, en el «Winnipeg» (1939), completando sus estudios en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile. Fue fundador del Teatro Experimental, en el que dirigió, entre otras, la primera obra estrenada, *Ligazón*, de Valle-Inclán, procedente de repertorio de «El Búho». Durante más de cincuenta años fue investigador y catedrático de Teoría e Historia del Arte en distintas Facultades de la Universidad de Chile. La Universidad Católica de Chile lo designó Profesor Emérito, por su labor en la Facultad de Arquitectura y la fundación de su Escuela de Arte. Ha publicado diversos libros de crítica literaria y antología —*Poetas en el destierro*, *Teatro*

(continúa en 2da. solapa)

JOSÉ RICARDO MORALES

Teatro

Colón a toda costa o el arte de marear

Edipo reina o la planificación



Universidad Andrés Bello

© 2000 by José Ricardo Morales

Inscripción 113.524
Departamento de Derechos Intelectuales de Chile

ISBN 956-7991-00-6

Edición y distribución:

Universidad Andrés Bello
República 252, Santiago de Chile

RiL editores - Red Internacional del Libro Ltda.
El Vergel 2882, of. 11, Providencia
Tel. (56-2) 2238100 - Fax 2254269
redil@interactiva.cl - www.rileditores.com

Digitalización, diseño de tapa e interiores,
impresión y encuadernación: RiL editores

Printed in Chile - Impreso en Chile
Derechos reservados

ÍNDICE

<i>Prólogo de Eduardo Godoy Gallardo</i>	<i>7</i>
I. El teatro de José Ricardo Morales	7
II. La obra dramática de José Ricardo Morales visto por su autor	10
III. Colón a toda costa o el arte de marear	16
IV. Edipo reina o la planificación	24
 <i>Nota preliminar</i>	 <i>31</i>
 COLÓN A TODA COSTA O EL ARTE DE MAREAR	 33
EDIPO REINA O LA PLANIFICACIÓN	87
 <i>Bibliografía teatral de José Ricardo Morales</i>	 <i>123</i>

PRÓLOGO

I

EL TEATRO DE JOSÉ RICARDO MORALES

Violentas circunstancias trajeron a José Ricardo Morales a Chile. El término de la guerra civil española –la diáspora que se produjo en ese momento– dispersó a un grupo importante de intelectuales por el mundo. Nacido en Málaga, en 1915, llegó a Chile en septiembre de 1939, en el mítico *Winnipeg*. Puede, entonces, con propiedad, hablarse de un *antes* y un *después* en la vida y en la obra del autor.⁽¹⁾

El *antes* está señalado por su participación en la guerra civil, en donde tuvo un destacado desempeño en el ámbito cultural: Jefe del Departamento de Cultura, de la Federación Universitaria de Valencia, del que depende el teatro *El Búho*, dirigido por Max Aub⁽²⁾, en donde se representa la primera de sus obras, *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*. Su primer ensayo lo publica en la Revista Frente Universitario, *Cara y cruz del noventa y ocho*, en 1936. En cuanto combatiente, es confinado en el campo de concentración de Saint-Cyprien y luego se embarca con destino a Chile.

¹ El lector interesado en conocer el itinerario vital de José Ricardo Morales, puede consultar *Autobiograma*, del propio autor (*Teatro inicial*, 1975, págs. 9-18) y “Cronología de José Ricardo Morales” (*Anthropos*, N° 133, 1992, págs. 27-31)

² Véase “Max Aub y José R. Morales, dos dramaturgos de la España marginal” (*Anthropos*, *ob. cit.*, págs. 60-62.)

Aquí, en este país, comienza su largo *después*, que es, también, un *ahora*. En 1941, funda con Pedro de la Barra, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.⁽³⁾ Dirige la primera obra que representa el naciente grupo, *Ligazón* de Valle-Inclán, y *El mancebo que casó con mujer brava*, adaptación de un *enxiemplo* del Conde Lucanor, realizado por Alejandro Casona. Además, escribe su primera obra en Chile, *El embustero en su enredo*.

Luego viene una amplia y fecunda labor cultural que se sintetizará en las siguientes líneas. En 1943 crea, junto a Arturo Soria, la editorial Cruz del Sur, en donde publica su *Poetas en el destierro* y da a conocer obras de distintos poetas de los siglos XV al XVII en la colección *La fuente escondida*. A partir de 1944, tiene una relación fructífera con Margarita Xirgu⁽⁴⁾, que se hace cargo de la representación de *El embustero en su enredo*, pieza estrenada en Buenos Aires el 8 de marzo de 1945. La misma actriz la llevará a Montevideo, Asunción y Lima. En 1948, adapta la obra de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes*. Al año siguiente, a pedido de la Xirgu, adapta *La Celestina*, de Fernando de Rojas, al teatro, obra que es estrenada en Uruguay el 28 de octubre de 1949 y en el Teatro Municipal de Santiago el 26 de noviembre del mismo año. La Editorial Universitaria edita esta versión en 1958. En 1962 se le otorga la nacionalidad chilena y en 1974 se le nombra Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua. Su discurso de incorporación versó sobre *La disidencia del escritor. Una premeditación* y fue respondido por Eugenio Pereira Salas. En 1967, regresa a España, por primera vez desde 1939, y a partir de entonces la visita continuamente, dando cursos y conferencias de su especialidad o sobre su creación, en diferentes universidades y centros culturales, a

³ Véase "José R. Morales frente al teatro chileno", de Teodosio Fernández (*Anthropos*, ob. cit., págs. 49-52) y "La Barraca, El Búho y el Teatro Experimental", del propio Morales (*Anthropos*, ob. cit., págs. 60-62.)

⁴ "Margarita Xirgu y José R. Morales, el último hijo", de Antonio Rodrigo (*Anthropos*, ob. cit., págs. 53-56.)

la vez que se representan sus obras. En 1990 se le otorga el premio Federico García Lorca; las razones que aduce el jurado para concedérselo son las siguientes: "El premio se otorga por unanimidad, en razón de la participación creadora de José Ricardo Morales en el movimiento teatral chileno y en la calidad y carácter innovador de su obra, que significó la apertura de un camino original en la dramaturgia de lengua castellana"⁽⁵⁾; en 1994, la Universidad de Valencia le otorga el Premio a la Creatividad y se le concede, además, la Orden de Isabel la Católica.

Ha escrito casi medio centenar de obras teatrales y dos adaptaciones de obras clásicas. Entre sus ensayos sobresalen *Arquitectónica* (Sobre la idea y el sentido de la arquitectura) y *Estilo y paleografía de los documentos chilenos, siglos XVI y XVII*.

Profesor de las Universidades de Chile y Católica, durante largos años ha dictado la cátedra de *Teoría e historia del arte*. Este "español en la inmensa ninguna parte"⁽⁶⁾ y chileno de adopción ha logrado reconocimiento universal.⁽⁷⁾

⁵ Véase "Cronología...", *ob. cit.*, pág. 31.

⁶ *Morales, un español en la inmensa ninguna parte*, de José Monleón (J. R. Morales, Teatro, El mirlo blanco, 1969.)

⁷ Véase, principalmente: "Aproximación al teatro del exilio", de R. Doménech, en J. L. Abellán, *El exilio español de 1939* (vol. IV, Taurus, 1977); "Encuentro tardío y necesario con el exiliado J. R. Morales", (*Primer Acto*, N° 122, julio de 1970) de José Monleón; "El teatro de José R. Morales", de Manuel Aznar Soler, (*Anthropos, ob. cit.*); "Itinerario dramático (o Dramático itinerario) de José R. Morales", (*Anthropos, ob. cit.*) de César Oliva. La revista *Anthropos* le dedicó un número especial para examinar su creación dramática y su pensamiento crítico: *José Ricardo Morales, un dramaturgo del destierro*, (N° 133, 1992) y uno de sus *Suplementos* (N° 35, 1992.) De igual manera las numerosas entrevistas (algunas se incorporan en los números citados de *Anthropos*) son fuente importante para delinear el teatro de Morales y son muestra del reconocimiento de su creación.

II

LA OBRA DRAMÁTICA DE JOSÉ RICARDO MORALES
VISTA POR SU AUTOR

En 1938, en plena guerra civil, escribe y estrena su primera obra, *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*; en 1941 escribe su primera obra en Chile, *El embustero en su enredo*, y en esta edición aparece *Edipo reina o La planificación* (1999.) Entre estos dos puntos extremos, se ubican una serie de obras –numerosas– que dejan la huella de un dramaturgo imaginativo, dispuesto siempre a hacer pensar, constructor de una obra teatral moderna, propia y original.

Numerosos críticos⁽⁸⁾ se han acercado a su teatro, así como nutridas entrevistas han delineado el proyecto teatral de José Ricardo Morales. El conjunto de ambas posibilidades ha dado margen a un *corpus* teórico congruente, realizado a lo largo de una productiva e interesante obra.

Pienso que –por la urgencia que todo *Prólogo* o *Estudio preliminar* implica– resulta útil el ceder la voz al propio autor. Nadie mejor que él para testimoniar sus propósitos. Las citas que vienen a continuación están extraídas de las propias explicaciones de su quehacer, proporcionadas tanto en los estudios teóricos que sobre su teatro ha escrito, como en las declaraciones dadas en entrevistas que se señalan.⁽⁹⁾

a) Sobre su condición de exiliado.

“Los republicanos españoles experimentaron la pérdida de su tierra como un expolio, un despojo inmerecido, y puesto que semejante privación se efectuó con la más extremada violencia, acabaron sometidos a las más pavorosas e inconcebibles priva-

⁸ Algunos de ellos los hemos mencionado en nota anterior.

⁹ Se trata de citas que de alguna manera pueden explicar su creación dramática. Son extraordinariamente parciales. El rico pensamiento de J. R. Morales no pueda ser captado en unas pocas líneas.

ciones. De ahí que el desterrado sea un “infirmo”, alguien que perdió su firmeza o arraigo, un enfermo que percibe a forzosa distancia cuanto le constituye y siente más suyo: su fundamento y consistencia originales. Ese desgarramiento hace que el desterrado viva en dos planos a la par, y ambos contradictorios: el de la cercanía de un entorno que al principio se le hace por completo ajeno, enajenándolo, y el de la inmediatez de su añoranza, que le remite a lo lejano y ausente, de donde procede y es. Con el tiempo, la situación enunciada puede cambiar de signo, hasta el punto de convertir al desterrado en alguien que tiene dos tierras... para no tener ninguna.”⁽¹⁰⁾

b) Vinculación teatro-filosofía

“En primer lugar, su condición dialogal. El diálogo es un logos dividido entre dos o varios, con una condición polémica, que también está en el teatro. El diálogo supone además la concordancia de un extremo con otro (como el diámetro es la línea más larga que cabe dentro de un círculo), un logos que llega hasta los extremos. La filosofía tiene una condición dialogal. Por ejemplo, los diálogos de Platón están escritos en forma netamente dramática. Hay afinidad entre filosofía y drama: ambos dan una visión pensante del mundo.”⁽¹¹⁾

c) Valor de la palabra

“La palabra tiene una entidad que se encuentra en su raíz. Una etimología es una afirmación de verdades. Las palabras remiten a dos cosas: a su correspondencia con el mundo real y a sí mismas. Yo juego en función de lo que dicen de sí mismas. Pero, claro, hay acepciones que son modos de aceptación. ¿Cómo acepto yo una palabra? Las aceptaciones son variables, porque cambia la sociedad, cambia el mundo... Lo que yo señalo es que

¹⁰ José Ricardo Morales: “Desde el destierro. El saber del regreso”, (*El exilio literario de 1939*, Actas del Primer Congreso Internacional, 1995, págs. 111-122.)

¹¹ “Entrevista con José R. Morales”, de Juan Gómez y Pablo Deluca (*Anthropos*, ob. cit., págs. 88-89.)

las palabras dicen más de sí mismas de lo que decimos con ellas. Creo en el teatro-palabra. El teatro-visión tiene un ingrediente teatral, pero no es dramático. Mi consideración de la palabra se debe a que la estimo y veo cómo se degrada, denunciando esa degradación.”⁽¹²⁾

d) Escribir en el exilio

“...el escritor escribe para entenderse consigo mismo, pero, también, para hacerse entender. Escribir es, siempre, dirigirse a alguien desde “uno.” Pero este “uno” en el destierro ya no es tal, porque se encuentra escindido, dado que la vida del exilio adquiere, desde luego, un carácter distinto de la que nos fuera habitual. La impresión primera que se tiene en el destierro es, forzosamente, la del extrañamiento. Se vive en un mundo que, por ser ajeno, nos obliga a “asistir” a él como espectadores, con plena lucidez, en absoluta situación de desprendimiento...”⁽¹³⁾

e) Fases de su creación teatral

“En mi teatro hay dos fases en ese sentido. El exiliado, el desterrado tiene su lengua y recurre a ella. Mis primeras obras son muy españolas: sus giros y frases hechas, por ejemplo, corresponden al castellano peninsular. Pero creo que después, tanto mi lenguaje como los problemas que plantea mi teatro se universalizan: se trata de situaciones no locales, sino universales. El ser un exiliado te facilita hacer un teatro menos provinciano.

Mi teatro corresponde a la actitud de un desterrado, alguien que vive el mundo como algo extraño. El llamado teatro del absurdo, por ejemplo, está motivado también por un extrañamiento, por personas que están fuera del juego de la sociedad y lo ven como algo ajeno, que no les pertenece.”⁽¹⁴⁾

¹² Entrevista, de Juanjo Guerenabarrena, (*Anthropos*, Suplementos, ob. cit., págs. 199-202.)

¹³ J. R. Morales, “Teatro de y en el exilio”, (*Anthropos*, Suplementos, ob. cit., págs. 169-170.)

f) Teatro de y en el exilio

“...muchos de mis personajes (...han sido...) por lo general y a su manera, “desterrados.” No tiene pues nada de extraño que, por su índole, pertenezcan al denominado teatro del absurdo, en el que la característica predominante de sus tipos corresponde al sentimiento de incertidumbre que experimentan ante un mundo inasible, del que se sienten ajenos. De tal manera sí que puede considerarse mi teatro como *del exilio*: en la medida en que mi situación coincidió con la que es propia del hombre actual en sus diversas enajenaciones (...). Si el exiliado es el que está fuera de lo suyo, debido a su experiencia se encuentra en condiciones de hacer patente a los demás aquello que los desquicia. En tal sentido, y sólo así, un teatro escrito *en el exilio* puede llegar a convertirse en el drama *del exilio*: de aquel que conocemos y sufrimos ahora todos, a consecuencia de ciertos rasgos alteradores que son propios de la vida contemporánea.”⁽¹⁵⁾

g) Sus primeras obras

“Si la extrañeza puede estimarse como un punto de partida adecuado para obtener conocimiento —dado que desvanece las habitualidades—, no cabe duda que el extrañamiento forzoso a que fuimos sometidos en aquella ocasión del destierro nos llevó al desconcierto y a la desorientación mayores. Sin embargo, a partir de semejantes condiciones adversas, muchos tuvimos que rehacer la vida e iniciar la obra propia. De ahí que mi primer teatro represente al *hombre perdido en su mundo*, el exiliado en su sentido más amplio, aquel que por hallarse fuera de sí y de lo suyo “se encuentra-perdido”, desplazándose en un contorno que le es ajeno y en el que los usos, costumbres, convenciones y lenguaje le ocasionan, principalmente, perplejidad.”⁽¹⁶⁾

¹⁴ Entrevista de Gómez y Deluca, *ob. cit.*

¹⁵ “Teatro de y en el exilio”, *ob. cit.*

¹⁶ José R. Morales: *Del destierro y otras españoladas* (Españoladas, Espiral N° 112, Fundamentos 1987, págs. 5-8.)

h) Su vinculación con el teatro del absurdo

“...conviene señalar, respecto de mis obras, que *no pertenecen por entero al mundo del absurdo*, puesto que no constituyen cúmulos de sinsentidos o de gratuidades, sino que, más bien, intento revelar y denunciar con ellas *el absurdo del mundo*, asunto muy distinto...”⁽¹⁷⁾

“El total de obras que he escrito hasta ahora es de unas treinta, y esa treintena de obras, en su mayor parte, se orientan hacia lo que se convirtió oficialmente en el llamado teatro del absurdo. Pero este teatro mío difiere del teatro del absurdo, en primer lugar, porque no creo gratuidades, sino que denuncio el absurdo del mundo real; o sea, que para mí, el mundo en que vivimos tiene una determinada condición absurda, que debe revelarse al espectador para que tenga conciencia de situaciones que vive y que no domina en muchos casos. Es un teatro que tiene como pretensión mostrar las irracionalidades del hombre, sobre todo ahora que están potenciadas técnicamente.”⁽²⁰⁾

i) Sobre Españoladas

“...en las obras que escribo como españoladas, aunque en ellas figura la suma de tópicos atribuidos a nuestro país –el ardor, el valor, el toreador–, concedo toda su importancia a otras exageraciones de mayor monta, *surgidas desde dentro*, y aparecidas sobre la piel de toro con frecuencia excesiva –censura, inquisiciones, cuartelazos, pronunciamientos, destierro, intolerancia– y a las que es menester darles tierra definitiva...”⁽¹⁸⁾

j) El dramaturgo como incitador

“Estimo que al dramaturgo le incumbe desempeñar el papel del tábano socrático que despierta a los demás de la modorra, en vez de producir sobre las tablas el rumor grato de aquello que nos gusta porque lo conocemos de antemano. De tal manera, este teatro se encuentra al servicio del prójimo, en

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

cuanto trata de representarle aquello que conviene tener presente, sea o no grato a los oídos y concuerde o no con las posiciones usuales y convencionales.”⁽¹⁹⁾

k) Evaluación de su teatro

“En una primera fase se delata más bien la pérdida del hombre en su mundo. El hombre “se encuentra perdido.” Esto parece una paradoja, pero yo tenía esa sensación por haber sido un desterrado. Y resulta que el hombre es un desterrado. En los mitos de muchas religiones está la idea del destierro y la nostalgia del paraíso persiste. Esta sensación de tener que hacerlo todo a partir de casi nada, es la que doy en mis primeras obras. En una segunda fase presento al hombre destrozado por su propio mundo, en una reversión de la técnica sobre el hombre. Éste se puede convertir en cosa, en material, en objeto. Tengo tres obras que se titulan *La cosa humana*, *El inventario* y *El material*. Son denuncias de un mundo actual, porque ocurre que casi nadie tiene presente este mundo presente. Hay otras obras en que defiende la libertad del hombre. Corresponden al volumen *Teatro en libertad*, que se publicó en España. Por último, he escrito el libro *Españoladas*, en el que denuncio los abusos del poder, los cuartelazos, las intolerancias, las censuras, las inquisiciones, que parecen ser un repertorio de la España ancestral, pero que tal vez hayan pasado a América.”⁽²¹⁾

¹⁹ J. R. Morales, “Teatro en y del exilio”, *ob. cit.*

²⁰ J. R. Morales, *Homenaje a Margarita Xirgu* (Primer Acto, 1982.)

²¹ Entrevista de Sonia Quintana, (*El Mercurio*, 1 de julio de 1990.)

III

COLÓN A TODA COSTA O EL ARTE DE MAREAR

En su primera edición precedió al texto un *prólogo* del autor en que proporciona datos que justifican su inclusión en el conjunto de obras que llevan el título genérico de *Cuatro Imposibles*. Lo que primero plantea es que en la obra teatral todo es posible: "(...) el teatro, en cuanto llena la escena de portentos, para ocasionar perplejidad en el público, cumple con su función original, mítica, ya que consigue hacer posibles todos los imposibles imaginables."²²

Sin embargo, se proponen, de inmediato, en oposición a los imaginarios, las imposibilidades reales que se le presentan al autor dramático. En este caso, a él, a José Ricardo Morales, frente a la obra que comentamos: "...representa, entre diversos asuntos, la imposibilidad manifestada por el autor para dejar perfilado al personaje, tanto por las dificultades que le ofreció su naturaleza evasiva, como por las que le opusieron quienes trataron de explotar a beneficio propio cuantas ambigüedades e incertidumbres se encuentran en la figura del Almirante. Una de las paradojas de esta obra corresponde a que el texto se concluye y adquiere su condición definitiva a partir de la imposibilidad de resolverlo..." (pág. 47)

Teniendo presente lo anterior, entremos a revisar el texto en referencia. Lo que primero llama la atención es el reparto de personajes. En él, los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, representados por dos Gigantones Parlantes, se encuentran presentes en las tres jornadas. Luego, hay quienes representan más de un personaje: así, don Cristóbal, además de sí mismo, tiene tres papeles (don Fernando, Colón y El Cabezudo); don Giorgio, él, Bobadilla y Vespucio; Filomela, además de ella, a la reina Isabel, y el Bachiller que también representa a Colón. El elenco se completa con Laurencia, Alondra y el Tano.

²² Cito por *Colón a toda costa o El arte de marear* incorporado en *Cuatro Imposibles* (Edición de Claudia Ortego, Gexel, 1995, págs. 50-98.) Todas las citas remiten a esta edición española.

El material dramático se organiza en torno a tres jornadas en las que se entrega una interpretación de Cristóbal Colón y del Descubrimiento de América. La primera jornada se localiza antes de la celebración de los quinientos años, y las dos restantes después. Un empresario teatral, don Giorgio, ha encomendado a don Cristóbal y a su compañía teatral crear y montar una obra sobre Colón. Le da un plazo y dinero para financiarla, pero don Cristóbal no cumple con lo acordado e intenta convencer a don Giorgio de que no lo ha engañado; para ello hace que su compañía represente el fallido intento de realizar la obra. Don Giorgio rechaza la naturaleza de la obra y se retira indignado pues ha perdido la posibilidad de tener dicha pieza teatral antes del 92. Tiempo después (“pasó hace mucho el Quinto Centenario” pág. 74) don Cristóbal y su compañía intentan crear y representar otra obra sobre Colón que se irá construyendo sobre la marcha, pero que está voluntariamente destinada al fracaso, lo que realmente sucede. El cierre del texto dramático señala la imposibilidad de construirla, pues el personaje se escabulle permanentemente. Lo dice El Bachiller:

“...como nunca encontramos al personaje que buscábamos, ni hay dramaturgo que quiera hacerse cargo de alguien tan evasivo, no haremos la obra que lo represente, ni le daremos solución a un tema que no existe (...) La única solución de una obra tan deshecha como ésta consiste en disolverla, y no en tratar de resolverla (...) En una obra oceánica como es la nuestra, el agua abunda, provocando el mareo de la concurrencia. Para librar al público de sus malestares, en lugar de analgésicos recurriremos a nuestra especialista, la gentil Alondra, que acabará por sumergir definitivamente a la obra bajo un gran oleaje de saludos (...) Por último, si algo quedara de esta pieza, terminará disolviéndose en una tempestad de aplausos o denuestos, porque de todo tiene la viña...” (págs. 97-98)

¿Qué ha sucedido entre el momento en que don Giorgio rechaza de plano lo realizado por don Cristóbal y la caída del telón? Se asiste a la problematicidad de la construcción teatral y

se aprovecha lo ya conocido: se trata de elaborar una obra cuya temática central será la vida de Cristóbal Colón, sin la urgencia de la cercanía del Quinto Centenario. Se entra, así, en un juego en que el creador, los actores y los personajes se intercambian papeles y en que el pasado, el presente y el futuro se entrecruzan; la realidad y la ficción conviven en plenitud.

Se ha visto en esta pieza dramática una relación estrecha con las obras conocidas como *Españoladas*⁽²³⁾ “y en este sentido constituye una prueba más que la obra de Morales se construye desde el destierro y encara una mirada crítica sobre la tierra natal...”; (en ambas.).. “proyecta Morales su mirada distante y extrañada, “desde fuera”, sobre la realidad española para poner en solfa la españolada histórica del descubrimiento y la conquista de América.”⁽²⁴⁾

Esa mirada crítica, aludida por la ensayista citada, se lleva a cabo mediante la interpretación del descubrimiento de América, centrada especialmente en la caracterización de Cristóbal Colón.

Colón... se organiza en torno a dos grandes polos, los que se ubican en un escenario común ante la presencia de Fernando e Isabel: el primero de ellos surge en torno a la figura de Colón, cuya figura es el centro de la obra que se crea, y el segundo en torno al maestro don Cristóbal y los componentes del elenco teatral que discuten la obra que en estos momentos se está creando.

La presencia de ambos planos estructura la pieza y se distingue claramente un plano ficticio y otro instalado en la realidad del presente. Sin embargo, futuro y pasado tienen una función importante en la configuración del mito.

La representación de la vida de Colón se encuentra presente en las tres jornadas que organizan la obra imaginada: en la primera suceden las escenas relativas a la cuna del Almirante y

²³ Sobre el concepto de *Españolada*, véase el “Prólogo” a dichas obras, *ob. cit.* en nota 16.

²⁴ Claudia Ortego Sanmartín, *ob. cit.*, pág. 24.

a las delegaciones que se disputan su lugar de origen; la segunda da a conocer las vicisitudes del primer viaje (contrato de la marinería, protesta de las mujeres en el muelle, visita a los reyes en Barcelona), y la tercera entrega el regreso de sus dos viajes posteriores, su enfrentamiento con Bobadilla y Américo Vesputio, y la disputa por su sepultura.

Colón... se abre con un parlamento entre don Cristóbal y Filomela, en que el primero no cree en lo que le dice su mujer, a lo que ésta responde con palabras aclaratorias que contribuyen a la ficción presente en todo lo que viene; no en vano aquí tiene lugar una representación dentro de otra, teatro dentro del teatro. La no existencia de los personajes, su carácter ficticio, se acentúa con la eliminación de Santa Filomena, San Jorge y San Cristóbal de las páginas del Santoral. Esta irrealidad abarca tanto a don Cristóbal, autor teatral, como a Colón, establecida en palabras del primero: "...Acabo de saber que Colón ya no existe, como le ocurre al que habla" (pág. 61), lo que conduce a sostener lo problemático que es rehacer su historia: "...Me gustaría saber qué haría usted en mi lugar, si le encargaran una obra dedicada a un personaje tan evasivo como el nuestro" (pág. 66.)

El carácter problemático que tiene el personaje de Colón se expone en dos momentos: el lugar de su nacimiento y el de su sepultura, aspectos que tienen incidencia directa en su posible representación, pues, además de su no existencia ya afirmada: "...ocurre que no hay un solo Colón, sino docenas, así que no pude decidirme por alguno de ellos para escribir mi obra" (pág. 63.)

Respecto a lo primero –al nacimiento– da lugar a la llamada *escena de las cunas* en que el llanto de un pequeño identifica su procedencia (portugués, catalán, griego, gallego...), asunto provocado por un interés material: "...hasta los villorrios más pequeños desean un Colón que los rescate del anonimato. Y cuando no lo tienen, se lo inventan" (pág. 72.) En cuanto a lo segundo, a la sepultura, las razones de la disputa son similares: "...dada la considerable fama de que disfruta el Almirante, el mundo entero quiere, a toda costa, tener un Colón. De modo que cuando no encuentran sus restos, los fabrican" (p. 94.)

Un factor determinante en el mundo dramático planteado por Morales relaciona con la desmitificación, tanto del descubrimiento del Nuevo Mundo como de los personajes involucrados en él: "La visión que Morales nos ofrece del Descubrimiento, pasa por la desmitificación y ruptura con el tópico (...) para darle un nuevo significado y sentido."²⁵

¿Cuál fue la realidad del Descubrimiento? Lo dice uno de los personajes:

"...Andaban sin cubrirse para no encubrir nada. Eran la inocencia en persona (...) en ellos no descubrimos nada (...) Más bien creo que fueron ellos quienes nos descubrieron (...) Nos desnudaron, poniéndonos ante nosotros mismos. Incluso nos avergonzaron al comprobar qué fácilmente les engañábamos. Hasta llegamos a cambiarles espejos por su oro..." (pág. 82.)

El mismo Colón se encarga de detallar ante Isabel y Fernando lo que trae de las nuevas tierras: las aves parlantes, gobernantes o caciques de las comunidades centroamericanas, el tabaco y el arte de fumar, las enaguas, los nuevos alimentos (enumera patatas, pimientos, piñas, tomates, cacao, pavos...), para agregar luego de la enumeración, algo totalmente material: "...Se necesitan diecisiete bajeles de alto bordo para traerlos más riquezas en mi nuevo viaje." (pág. 86.)

Las palabras de la soberana "—¿Qué nos traes Almirante? ¿Qué joyas? ¿Qué riquezas? ¿Cuánto oro? ¿Qué nuevas posesiones?" (pág. 83) se complementan con las dichas por el rey Fernando: "...¿Dónde están los metales preciosos que siempre prometíais? ¿Y aquel tratado con el Gran Kan, tan favorable para España?" (págs. 90-91.)

¿Dónde se encuentra la intención evangelizadora que tendría el descubrimiento de nuevas tierras? La respuesta se encuentra en lo dicho por uno de los hombres de Colón: "...en

²⁵ *Ibid.*, pág. 28.

nuestro viaje no vino ningún sacerdote...” (pág. 82), lo que permite aseverar a Claudia Ortego: “...Todas las alusiones a la misión evangelizadora del Descubrimiento se dicen de pasada o se insertan en un contexto donde quedan desvalorizadas...”⁽²⁶⁾

La misma imagen de Colón aparece desmitificada: no descubrió América, estuvo en ella pero no supo dónde estaba; no descubrió nada, fue descubierto; como dice Fernando: “...nunca encontró nada y fracasó constantemente” (pág. 94.) En otras situaciones, Colón quiere conservar una imagen ejemplar, de ahí que se presente ante los reyes vistiendo hábitos franciscanos: “Deseo mostrar al mundo entero, y a Vuestras Majestades en particular, que soy un alma limpia, a la que no la guía ninguna pretensión de lucro, sino el deseo de evangelizar las tierras que incorporó a la corona” (pág. 90), lo que se contradice con lo anotado al enumerar los regalos traídos y al clarificar las promesas ofrecidas en el momento de realizar el primer viaje: “...El título de don, el de Gran Almirante de la Mar Océano, la parte de las tierras...” (pág. 85.) Su venida a América es calificada como una actitud dudosa, al coincidir la fecha de su primer viaje con la expulsión de los judíos de España: “...Colón era judío, pues tuvo mucha prisa por irse de España. Salió la misma noche en que vencía el plazo⁽²⁷⁾ que los Reyes Católicos, sin cumplir sus promesas, les dieron a los hijos de Israel para que abandonaran estas tierras.” (pág. 78.)

Se desmitifican, entonces, las razones que se esgrimen como conducentes al Descubrimiento de América, a los Reyes Católicos y al mismo Cristóbal Colón. Las razones materiales fueron superiores a las espirituales en su gestación y realización.

Otro aspecto que señalaba en párrafos anteriores es la concepción metateatral siempre presente en el proceso dramático.

²⁶ *Ibid.*, pág. 27.

²⁷ Acota Claudia Ortego, edición citada, pág. 78, nota 15: “Los judíos fueron expulsados por decreto el 30 de marzo de 1492, cumpliéndose el plazo para abandonar España el 3 de agosto del mismo año, es decir, el día en que Colón parte. En este y otros argumentos se apoyan, quienes como Madariaga o Wiesen-thal, defiende la teoría de que el Almirante era judío.”

En la primera jornada la discusión entre don Cristóbal y don Giorgio se centra en la exposición de concepciones teatrales dispares; en tanto que en las dos restantes, el maestro de guiñol discute y expone los problemas que debe enfrentar para encontrar a su personaje y para elaborar su obra.⁽²⁸⁾

Una revisión del texto señala dicha presencia. Recordemos algunas: "...ya que los críticos saben perfectamente lo que debe hacerse en el teatro, ¿por qué no lo hacen ellos?" (pág. 58); "Compruebo en sus palabras que usted sería un crítico excelente, pues al igual que todos ellos conoce de antemano cómo se debe hacer la obra, aunque nunca la hace..." (pág. 61); "...Su actividad consiste, sobre todo, en provocar los aplausos del público mediante sus saludos, pues hemos comprobado que a mayor cantidad de inclinaciones y reverencias, más números de aplausos nos prodigan..." (pág. 64), "...algunos, como muy bien se sabe, sólo miran la obra con los ojos abiertos de las taquillas, en espera del éxito..." (pág. 66); "...El gran don del teatro consiste en hacer visible la palabra. Tengamos muy presente que sin conflicto y sin diálogo nunca habrá drama alguno..." (pág. 68); "...la obra dramática, en cuanto ordena frases, disponiéndolas en serias temporales, adquiere cierta condición de música..." (pág. 70); "...los espectadores también piensan, pues no van al teatro tan sólo a emocionarse, como si fuesen al fútbol o a los toros..." (pág. 70.)

En el teatro de José Ricardo Morales se observa una muy particular concepción del tiempo. Existe una permanente oscilación entre pasado, presente y futuro. Yo lo llamo *tiempo fracturado*: existe un *presente* en el que se está construyendo el texto dramático que se problematiza. Sin embargo, la alusión a un *antes* y a un *después* se encuentra desperdigada a través del texto.

En cuanto al *pasado*, un personaje, El Chispa, siempre ca-

²⁸ Es un tema de permanente presencia en el teatro de Morales. Véase, por ejemplo, lo que sucede en *Ardor con ardor se apaga*, centrado en Don Juan: don Juan y Tirso de Molina son personajes dramáticos y se asiste a la construcción, por parte de don Juan, de su propia obra.

mina de espaldas, lo que refleja su capacidad de conocer el pasado: "...Soy un retrógrado, como se puede comprobar, y a mucha honra. Yo retrocedo constantemente para llegar a entender el origen de todo, (...) los conocimientos más profundos intentan descubrir las causas de cuanto haya. Y a eso nunca se llega sin efectuar determinado retroceso" (pág. 80.) El *futuro* se señala con datos puntuales: la alusión al equipaje permitido en las líneas aéreas: "Veinte kilos. Si viaja en primera serán treinta. Además de caviar, langosta y *Cordon Bleu* (...) y un maletín de mano..." (pág. 76); la cita de "...un poeta del siglo venidero, con anticipación de algunos años..." (pág. 79); la alusión a las olimpiadas de 1992: "...donde los reyes asistirán a las olimpiadas y recibirán a Colón" (pág. 81); el monumento a Colón que se encuentra en Barcelona: "—¿Soy yo? ¿Cómo es posible? ¿Ya me lo hicieron? ¡Qué previsores son en esta tierra!" (pág. 86.)

Todo el proceso es el resultado de un personaje multifacético y problematizado, don Cristóbal, que es un autor teatral, a la vez que director y personaje del texto. Está consciente del problema que tiene ante sí:

"...Tal como les ocurre a cuantos dramaturgos haya, yo soy sólo un autor en busca de sus personajes. Ese es mi drama. Y éste es el drama de mi drama: el de la búsqueda infructuosa del más esquivo de los seres, Don Cristóbal Colón..." (pág. 93.)

IV

EDIPO REINA O LA PLANIFICACIÓN

Se trata de un ensayo dramático en dos partes: la primera lleva el título de *Sobre ruedas*, y la segunda, *El enigma*. Ambas transcurren en el mismo lugar, pero en la segunda desaparecen todos los accesorios que fueron utilizados en la anterior.

Dichas partes muestran una estricta relación entre sí y, a la vez, se relacionan con el mito de Edipo. Dos tiempos marcan la diferenciación entre ellas, trasladándonos a un escenario típico del siglo XX y a un momento que se remonta a la antigua Grecia.

Como es habitual en el teatro de Morales existe una vinculación estricta entre pasado, presente y futuro. Es el concepto de *tiempo fracturado* del que hablamos en la obra anterior.

Tres personajes integran la primera parte: Carpi, Selene y Venturino, los que son caracterizados externamente por los objetos que portan. Carpi empuja con sus manos un carrito metálico, de los que se usan en los aeropuertos para llevar el equipaje; Venturino conduce un carrito de supermercado repleto de mercaderías, y, al final, Selene aparece con un coche cuna. Los objetos nombrados aluden a algo natural en el siglo presente, y, a la vez, los dos primeros son conducentes al coche cuna que se ubica, significativamente, al final de esta primera parte. Selene, que conduce el coche cuna, cierra la acción: debe tenerse presente que ella representa la muerte, que es algo que acaba de suceder, pues Carpi asesina a Venturino.

Edipo es mencionado directamente y son varias las relaciones que pueden establecerse. Se le nombra en el sentido de pagar deudas ajenas (“...Piense en aquel famoso, Edipo se llamaba, que asesinó a su padre sin saberlo, como ignoró después que tuvo cuatro hijos con su madre”) y en la ambigüedad de su historia y hechos (“...recuerda cuántas interpretaciones sufrió el muy desdichado...”) La presencia de Venturino acentúa la ambigüedad constante en todas las situaciones humanas, tal como sucede con Edipo: “...Este mundo es una traducción interminable, compuesta de primera versión, segunda versión, tercera versión y así sucesivamente. ¿En qué versión de nuestro asunto nos en-

contramos? ¿Cómo se puede proponer de nuevo el conflicto en que estamos?"

Teniendo presente la historia de Edipo y las trasgresiones propias del teatro de Morales se puede establecer que el trío que aquí se presenta se vincula con los personajes claves del drama de Sófocles. En este sentido, Carpi representa a Edipo; Venturino a Layo, y Selene a Yocasta.

El espacio en que transcurre la acción se señala con una *P* que, según Selene, alude a *parking*, y que es relacionado por Carpi con *Parcas*, con clara alusión a lugar de muerte ("¿Nos encontramos en un cementerio?"), a lo que responde Selene: "Algo así. Un lugar de reposo y merecido descanso para distintos vehículos en uso."

Selene establece la condición metateatral de lo que está sucediendo:

CARPI.— Yo me llamo Carpi.

SELENE.— Desde luego. Figura en el programa. Entre los personajes.

CARPI.— (*Muy sorprendido.*) ¿Estoy en el programa? Lo ignoraba.

SELENE.— Esta es una obra antigua, en la que todo aparece programado. Nos cambiaron los nombres y algunas circunstancias, pero la situación será siempre la misma.

Nótese la calificación de *obra antigua*. El referente es la historia de Edipo, lo que se clarifica al final de la primera parte en que Carpi-Edipo asesina a Venturino-Layo. Selene, por otro lado, acuna a un pequeño, al que, de nuevo, relaciona con Edipo: "Pronto recibirás la merecida gloria. Vas a reinar sobre la altiva ciudad de Tebas, en compañía de la hermosa Yocasta (....) Aquí, apareces ya, en la fotografía, coronado y con ella (....) Vamos, mi niño, olvida tu deseo de llorar. No me preguntes quiénes fueron los hombres que lucharon a muerte en esta encrucijada. Aún no tienes edad, ni tienes habla, para entenderlo y explicarlo. Pobre de ti cuando lo sepas..."

Selene representa a la diosa de la muerte y al mismo tiempo a Yocasta, procedimiento que es normal en el teatro de Morales en que un personaje puede representar a dos o más.

El escenario de esta primera parte queda "...en la más absoluta oscuridad", lo que engarza directamente con "...la noche cerrada..." de la segunda parte. Todo esto indica que se está en la noche de los tiempos, en la noche mítica que retrocede a los tiempos primigenios. El círculo se cierra y los juegos temporales vuelven a hacerse presentes. El oráculo se cumple en este siglo XX, en medio de líneas aéreas y supermercados: "...¿No es igual un minuto que un siglo y que una eternidad?", y en clara alusión a lo eterno: "...Aquí el tiempo no corre..."

El espacio en que están instalados Carpi y Selene aparece dividido por una línea imaginaria y real que lo parte en dos: "...Tan invisible y tan real como la de los meridianos y paralelos(...), por ahí cruza una línea real o imaginaria, que diferencia o une al mundo real y al imaginario...", línea, de la cual, una vez cruzada, no puede volverse atrás.

La línea señala un espacio de vida, que ha sido dejado atrás, y otro espacio que conduce hacia la muerte, señalado por Selene y por alusiones que se van formulando. Así, por ejemplo, lo dicho por Selene respecto al tiempo "...del lado en que estamos parece ser que el tiempo no fluye...", lo que, significativamente, es dicho inmediatamente antes de la primera alusión a Edipo. Otra muestra de la entrada al mundo mítico.

Carpi ha llegado a este nuevo lugar en que vida y muerte se corresponden. Ello explica lo dicho por Selene "...como ya está informado de su situación real o imaginaria, y encontró al fin un estacionamiento definitivo, le ayudaré a desprenderse de cuanto lleve consigo..." Selene hace un recuento de lo que trae Carpi y que debe dejar atrás, el que echa de menos algunas cosas que lo identifican. Selene aclara lo sucedido: "Esa omisión es otra parte del precio de su estacionamiento. Consiste en que de nosotros sólo quedan ciertos vestigios inconexos, con los que algunos tratan de reconstituir, a su manera, aquello que nos atribuyen..."

Como ya se ha dicho, el *estacionamiento* es un espacio presidido por la muerte y al cual se entra dejando atrás todo lo que nos caracterizó, pues se encuentra situado al otro lado de la *línea real e imaginaria*. Selene actúa como un verdadero oráculo al decir a Carpi que:

"En este mundo real o imaginario, el tiempo

siempre coincide con el tiempo. Cualquier tiempo es idéntico al anterior o al que le sigue. Todo le llegará con precisión; a su debido tiempo. Ni antes ni después. Ya que logró un estacionamiento indefinido, no tiene nada que esperar. Pasado y porvenir son un presente que existe de una vez y para siempre.”

La salida de Selene del escenario se da en forma conjunta con la entrada de Venturino. Selene sale porque ha escuchado las *ganas de llorar* del niño: “...Es mi niño. Parece estar inquieto. Tal vez empiece a tener ganas de llorar (....) El llanto pueden ser escuchado por todos. Pero sus ganas de llorar sólo las oigo yo. Siempre llora por alguien. Es muy posible que ahora vaya a llorar por usted...”

Otra prueba más de la identificación Selene-Yocasta. Aquí se alude a su condición maternal que guarda en sus entrañas a Edipo, cuyo destino debe cumplirse. Se está en presencia de una de las caracterizaciones típicas del mundo creado por Morales: la fracturación del tiempo, por un lado, y los personajes que intercambian representaciones.

La llegada de Venturino remite, de nuevo, a la historia de Edipo: “...¿En qué versión de nuestro asunto nos encontramos?, ¿cómo se puede proponer de nuevo el conflicto en que estamos?” Se identifica como rey de los supermercados y de algunos objetos que vende, pero, significativamente, le comunica a Carpi que abrirá una nueva sucursal, la que “Está al servicio desinteresado del fervor religioso y popular: el de los peregrinos que acuden a Delfos, a consultar con la Sibila sobre su incierto porvenir. Progreso, amigo mío. Me lo agradecerán los dioses.”

Carpi, por otro lado, alude a su historia, que se identifica con la de Edipo: “...En esta versión del conflicto hago el papel de un peatón que detendrá el coche del monarca, impidiéndole el paso. Vea el programa. Al menos, la mayoría de los antiguos lo proponen así.” Especifica la maldición de los dioses: “...hay una decisión de alguien que me obliga a prescindir del coche, dejándome a pie. No llegaré muy lejos. Mire (*Exhibe sus pies*) (...) Viejas heridas. Y no son más. Son familiares. Vienen de mis antepasados. He de pagar por ellas (....) Al parecer, aquí aplican una tecnología que inmoviliza los motores, suspende los recuer-

dos y anula los proyectos. Todo se paraliza. Todo está detenido. Todo existe a la vez....” Todo conduce al enfrentamiento entre ambos, a consecuencia de lo que Venturino-Layo resulta muerto.

En esta primera parte de la pieza dramática, se cumple una fase del mito con la muerte de Layo, a manos de Edipo, a la vez que Selene-Yocasta cierra el mundo dramático con un pequeño en su cuna al que trata de “Mi rey, mi príncipe, mi niño” y le señala un aspecto de su destino.

La segunda parte lleva por título *El enigma*. Todo sucede en el mismo escenario, pero desnudo de accesorios. Cuatro son los personajes que llevan la acción.

Yocasta tiene el papel principal: se queja del no descubrimiento del asesino de rey Layo y critica violentamente a Creonte y Tiresias por sus infructuosos resultados. Ambos son desmitificados: el primero por su inoperancia, y el segundo por su ignorancia (“...el adivino ciego que nunca sabe por dónde anda ni qué pasa”), a la vez que los dioses son desacralizados. Todo pasa por ser una invención provechosa. En palabras de Yocasta:

“Los dioses y los sacerdotes nos hicieron creer que hay una Esfinge. Nosotros no podemos por menos que admitirlo, haciéndolo creer a todo el mundo. Tú, el primero, Creonte, y tú también, Tiresias. De esta manera contribuiremos a la perduración del sacerdocio y a la propagación de sus ideas ¿O es que no vamos a aceptar a esa demonia, que fue creada por nuestra religión? (...) ¿Qué más da que sea falsa, si el pueblo la tendrá por cierta...?”

Yocasta obliga a Creonte a anunciar la llegada de la Esfinge, el que da conocer sus exigencias y cuál será el premio para quien logre derrotarla. La Esfinge ha sido construida bajo las órdenes de Yocasta (“...Es una brillante escultura de bronce, situada sobre un pequeño pedestal...”), la que alude a los elementos que conforman su construcción y a la fracturación del tiempo:

“Este es el mecanismo que inventaron los héroes, aniquilados por su propia obra. Lleva consigo música electrónica. Tiene

amplificadores para la voz y el sonido. Las alas están articuladas. Si es necesario, cambia de posición o emprende el vuelo. Inclusive se hizo a mi medida. Puedo permanecer en ella largo tiempo. Tiresias, nuestro sacerdote, tendrá razón sobrada para creer en la Esfinge y para hacer que crean, pues aunque nunca se enteró, al fin comprenderá que yo siempre fui ella. Sobre todo porque a partir de ahora ella soy yo.”

Se juega en el párrafo citado con los conceptos temporales, con la inventiva de los héroes y con la identificación Yocasta-Esfinge: “...Yocasta entra en el cuerpo de la Esfinge y hace ver su rostro en donde se encontraba la máscara de aquella...”

Yocasta acentúa en este momento su papel protagónico. La figura femenina, frente a la versión clásica, aparece potenciada, pues todo su quehacer apunta a ser ella la que decide su destino y el del pueblo tebano. Lo dice Creonte al saber sus planes: “De esa manera elegirás personalmente a quien más te convenga o a quien te guste más...”

La aparición de Edipo y la conversación que mantiene con Creonte está repleta de ambigüedades, en que sobresale la función y presencia del azar: “Siempre existe cuando llegamos a lo desconocido.”⁽²⁹⁾ Desde este momento, el proceso dramático coloca a Yocasta frente a Edipo, la que establece las condiciones del juego que entre ellos se va a efectuar: “...la primera: la pregunta es mía, tuya es la respuesta, (...) la segunda: el que pierde, paga...”

El diálogo se desarrolla teniendo por base lo sostenido por Edipo en torno a lo que debe ser una respuesta: “Abrir el mundo hacia la duda.” Por esta razón, ese momento se ve significado por el carácter ambiguo que confunde, en forma permanente, preguntas y respuestas.

La alusión a lo sucedido con Edipo está en el trasfondo de la escena. Existe claramente una relación intertextual que debe tenerse presente: Edipo solicita a Yocasta que no le proponga “*acertijos pueriles*” como “¿Quién camina por la mañana a cuatro pies, a mediodía en dos, y hacia el anochecer en tres.” Yocas-

²⁹ Relaciónese con las palabras de Pericles, puestas como epígrafe del texto.

ta aclara que se está ante una representación e interpretación de la historia de Edipo : "...¿Qué te parece esta versión de Edipo en que nos encontramos? (...) en esta versión, Edipo ayuda a la que debe destruirlo. ¿Cómo puede entenderse? ¿No es una consecuencia?".

La ambigüedad es extrema en el momento en que concluye el diálogo entre Yocasta y Edipo. Queda rondando la verdad y/o falsedad de "Aquí el que pierde, gana." En una acotación se informa de la unión entre Yocasta y Edipo, al entregarle ella la corona y el poder.

La realidad se aclara por Tiresias, demostrándose que lo planificado por Yocasta fracasó:

"¿Aquí el que pierde, gana? Es un decir... ¿Qué ganó Yocasta al haber perdido? ¿Un rey, un esposo? (*Breve pausa.*) Edipo reina. Dispone de todo el poder. Sin embargo, el curso de los acontecimientos, que Yocasta quiso encauzar a su manera, demostrará que el verdadero enigma es este otro: "Aquí el que gana, pierde." Edipo aún no lo sabe. Por ahora reina en Tebas, unido en matrimonio con su madre, Yocasta. El pueblo le tributa su reconocimiento. ¿No libró a Tebas del horror de la Esfinge? Que disfrute su gloria. Merecida la tiene."

Esta versión del mito de Edipo, de José Ricardo Morales, destaca por su originalidad. El referente, que es la obra de Sófocles, es enriquecido con un punto de vista absolutamente moderno. La fracturación del tiempo que se concreta en un permanente movimiento entre pasado, presente y futuro, así como la metateatralidad son dos de los aspectos relevantes de *Edipo reina o La planificación*. Dentro de las múltiples versiones que a través de la historia ha tenido el mito de Edipo, la versión de José Ricardo Morales debe figurar entre las más significativas.

Eduardo Godoy Gallardo

Universidad de Chile

Universidad Católica de Valparaíso

NOTA PRELIMINAR

Las obras dramáticas incluidas en este volumen comparten cierto rasgo semejante que las vincula entre sí. Me refiero a la aparición de ambas en libros patrocinados por sendas universidades, pues *Colón a toda costa o el arte de marear* vio la luz bajo el auspicio de la Universidad Autónoma de Barcelona, una de cuyas secciones, el Grupo de Estudios del Exilio Literario, perteneciente a la Facultad de Filología Española, tuvo a bien dedicarme una Colección de Teatro, titulándola *Winnipeg*, por el nombre del barco legendario en que arribamos a Chile más de dos mil desterrados españoles. El primero de los libros que componen dicha Colección se destinó a mi teatro, presentándose entre varias de mis obras el referido *Colón*. Sin embargo, como el volumen citado formó parte de algunas publicaciones especiales, pese a que lleva ya dos ediciones nunca llegó a estas riberas, justificándose así el incluir mi *Colón* en las páginas que vienen, aún más si se tiene en cuenta la naturaleza del personaje y su respectividad a nuestro continente.

La otra pieza que figura en el presente volumen, *Edipo reina o la planificación*, escrita, al igual que la anterior, en nuestro país “de gran longura”, debe su aparición a la Universidad Nacional Andrés Bello, iniciativa que deseo agradecer muy vivamente, pues permite que la obra llegue al público en donde fue imaginada.

La primera de estas piezas, *Colón a toda costa o el arte de marear*, además de la desmitificación del personaje del Almirante, intenta el cuestionamiento de quienes con rapacidad y chovinismo ilimitados pretendieron adueñarse de la figura evasiva del que debió navegar en tantos mares adversos. No obstante, aunque la obra surgió en función de estos asuntos —en dramática función—, el motivo capital que la define consiste en que *la pieza*

se hizo a consecuencia de la imposibilidad de hacerla. Podrá argüirse que semejante paradoja se pone de manifiesto en cualquier producción artística, porque los impedimentos que toda obra supone se expresan habitualmente con un acreditado lugar común: el que el autor nunca obtuvo aquello que pretendió. Aunque esto se me antoja moderadamente cierto, porque en muchas ocasiones encontramos más de lo que suponíamos. Así ocurre con la pieza que aquí trato, pues los intentos frustrados de resolver los problemas que suscita el Almirante constituyeron al fin la obra propiamente tal.

Por su parte, *Edipo reina o la planificación* expone dos situaciones previas al *Edipo rey*, de Sófocles: la muerte del padre, Layo, en manos de su hijo Edipo, y el enigmático interrogatorio de la Esfinge a quien intente oponérsele y vencerla. Además de las diversas modalidades temporales adoptadas por la obra —pues transcurre, de igual modo que *Colón*, en un ambiguo presente hecho de ayer y de hoy—, su particularidad radica, sobre todo, en que Yocasta, tras la muerte del rey Layo planifica perpetuar su linaje en el poder, adoptando la figura de la Esfinge para escoger libremente a quien suceda en el trono al difunto rey de Tebas. Esta fusión confundente de Yocasta con la Esfinge ocasiona una situación distinta de las que son habituales en las piezas concernientes a este asunto. De ahí que si en mi *Colón* la obra se hace debido a la imposibilidad de hacerla, en *Edipo* trato el tema de la versión infinita o diferente a que se hallan sometidos los conflictos primordiales que afectan a los humanos, dando lucidez sobre ella, tanto a los propios personajes cuanto a los espectadores. Al fin y al cabo, si en el *Edipo rey* de Sófocles el destino no se cumple mientras no hay conciencia clara de los actos cometidos y aun de sus consecuencias, cifrándolo en un saber posterior a los acontecimientos, a diferencia de ello, en mi *Edipo*, los personajes y el público comparten cierta convicción previa: la de hallarse ante una versión posible de las muchas que el conflicto permite o lleva consigo.

Dado que el drama es el arte más cercano a la especulación filosófica, no ha de parecer extraño que se radicalicen constantemente sus problemas, apartándolos de los cauces rutinarios, para hacerlos resurgir en terrenos nunca hollados.

José Ricardo Morales

COLÓN A TODA COSTA O EL ARTE DE MAREAR

Desvarío dramático en tres jornadas

A Manuel Aznar Soler

PERSONAJES

DON CRISTÓBAL,
que actúa en los papeles del rey DON FERNANDO
de COLON y EL CABEZUDO

FILOMELA,
que además se desempeña como la reina ISABEL

DON GIORGIO,
que figura como BOBADILLA y VESPUCIO

LAURENCIA

ALONDRA

EL TANO

EL CHISPA

EL BACHILLER,
que también representa a COLÓN

DOÑA ISABEL y DON FERNANDO,
gigantones parlantes

JORNADA PRIMERA

(La obra se desarrolla bajo un gran cobertizo, en el que se acumulan objetos y enseres de toda índole: maniqués, vasijas, disfraces, muebles viejos, escaleras, bastidores teatrales, arquitecturas simuladas y cuanto convenga a los requerimientos de la representación.)

El conjunto de figuras, trastos y mobiliario, dispuestos sobre una cámara negra, da la sensación de un laberinto caótico, pues tiene múltiples accesos y permite distintos recorridos en su interior. Dos gigantones –una reina y un rey–, situados en el fondo del escenario, se destacan sobre el desbarajuste general que caracteriza el lugar.

DON CRISTÓBAL aparece sentado en el extremo de-

recho de la escena, absorto en la lectura de unos papeles. Habla consigo y vuelve a leer. Gesticula y lee repetidamente, hasta que estira las piernas y deja caer los brazos, abatido, desmadejándose en su asiento como un muñeco de guiñol. Poco después aparece FILOMELA por el costado opuesto de la escena. Recorre parte del lugar en diferentes direcciones. Al fin, grita.)

FILOMELA.— ¡Cristóbal! ¡Cristóbal! (*Silencio. Consigo.*) ¿Dónde se habrá metido? (*Silencio.*) ¡Cristóbal, te buscan!

DON CRISTÓBAL.— (*Se recobra, sentándose en posición normal.*) Imposible. No creo que me busque nadie.

FILOMELA.— ¿Cuándo me harás caso? Si fuese necesario te lo juraré. Por la mirada seductora del misterioso conde Drácula. Por el candor angelical de aquel caudillo que en las monedas españolas invocaba la gracia de Dios. Y si no te convengo, lo juraré por las manzanas que cambiaron el destino del hombre: la de Newton, la de Guillermo Tell y la del paraíso.

DON CRISTÓBAL.— ¡Por nada del mundo!

FILOMELA.— (*Falsamente patética.*) Entonces, Cristóbal, por lo que más quieras...

DON CRISTÓBAL.— (*Desolado.*) Quiero a Filomela, pero ya no existe.

FILOMELA.— (*Presentándose ante él.*) ¿Cómo que no existe? ¿Quién te habla aquí ahora?

DON CRISTÓBAL.— (*Esboza una sonrisa.*) Tú.

FILOMELA.— ¿Y acaso no soy Filomela?

DON CRISTÓBAL.— Eras.

FILOMELA.— ¡Insisto en que soy!

DON CRISTÓBAL.— Estás en un error. Santa Filomena fue destituida.

FILOMELA.— ¿Cómo?

DON CRISTÓBAL.— Lo dicho: que la suprimieron definitivamente de los calendarios.

FILOMELA.— ¿Quiénes?

DON CRISTÓBAL.— Las autoridades.

FILOMELA.— ¿Puedo saber cuáles?

DON CRISTÓBAL.— Las del Vaticano. Se acabó tu nombre. Quedó eliminado. (*Angustiándose.*) ¿Cómo voy a llamarte desde ahora?

FILOMELA.— ¡No digas locuras!

DON CRISTÓBAL.— Ven. Acércate. Mira estos periódicos que encontré en el suelo.

FILOMELA.— ¿De qué fecha son?

DON CRISTÓBAL.— Del siglo que corre. (*Le entrega unas páginas.*)

FILOMELA.— (*Lee en voz alta.*) “Santa Filomena, san Jorge y san Cristóbal fueron excluidos del santoral.” (*Reflexiona y lee para sí.*) ¡Dios santo! ¡También san Cristóbal desapareció! Entonces, tú tampoco eres...

DON CRISTÓBAL.— Tampoco. Así que no creo que nadie me busque.

FILOMELA.— Sin embargo, Don Giorgio, el empresario ríoplatense que cruza el océano con la ligereza de los vientos alisios, viene a saber qué hiciste de aquel proyecto que te encomendó sobre Colón.

DON CRISTÓBAL.— Dile que está en marcha.

FILOMELA.— No se lo creerá.

DON CRISTÓBAL.— Dile que fui a documentarme lejos del territorio nacional: en Trinidad-Tobago, en las islas Kuriles o en Cipango.

FILOMELA.— Tendré que probárselo.

DON CRISTÓBAL.— Puedes añadir que me convertí en un don nadie. Por carecer de nombre no podrá encontrarme.

FILOMELA.— Siempre hay soluciones. Búscate.

DON CRISTÓBAL.— (*Consigo.*) ¿Deberé intentarlo? (*Pienso un poco. Tras una pausa.*) Aquí distingo mi zapato diestro y el pie correspondiente. En otros tiempos ese pie formaba parte de alguien llamado Cristóbal. Aho-

ra no es más que un soporte, sin nombre alguno que lo individualice. Igual sucede con mis piernas, la derecha y la izquierda, respectivamente, pues ya no pertenecen a nadie distinguible. Asciendo hasta mis partes nobles y sentimentales, que tanto disfrutaste, sobre todo de noche, a las que en los instantes del jaleo y del gemido las llamabas “Cristóbal, Cristóbal...”, tal como debe ser. ¿A qué seguir, si al carecer de nombre soy sólo una lección de anatomía elemental, común a todo el mundo? Acuérdate de nuestros años niños (*con el sonsonete infantil del que repite una lección*): “El cuerpo humano se compone de cabeza, tronco y extremidades...”. ¿Soy algo más que eso? ¿Cómo encontrarme, Filomela, pues no consigo individualizarme? Aún más, ¿cómo encontrarte, si también te esfumaste al desaparecer tu nombre? (*FILOMELA le tiende una mano. Se la estrecha DON CRISTÓBAL y evoca.*) Esa mano... ¿Es la de aquélla que cantaba día y noche en nuestro gentil teatro de marionetas, sin cobrar horas extra?

FILOMELA.— Ésa soy: Filomela.

DON CRISTÓBAL.— ¿La siempre amiga de la melodía? ¿La que llenó mis horas muertas con la alegría de su viva voz?

FILOMELA.— No te preguntes más. Afirma. De esa manera lograrás encontrarte.

DON CRISTÓBAL.— Afirmo que te encuentro aunque no tengas nombre. Afirmo que me busco sin saber encontrarme. Afirmo que me encuentro tratando de encontrarme... (*Reflexiona. Cambia de tono bruscamente.*) El asunto se torna complicado. Vamos por mal camino. Los críticos dirán que esta escena inicial tiene que ser teatro y no un intento vano de especular con las ideas. Que estamos sobre un escenario y no en un curso de filosofía. Que, como resultado, esto es muy mal teatro...

FILOMELA.— ...Y peor filósofa.

DON CRISTÓBAL.— Primero porque no conviene hacer pensar al público ni al crítico...

FILOMELA.— ...ya que si piensan demasiado les duele la cabeza.

DON CRISTÓBAL.— Como suele pasar con Shakespeare, Ibsen, Racine o Calderón.

FILOMELA.— Y el dolor de cabeza, por razones higiénicas, ha de estar excluido del teatro.

DON CRISTÓBAL.— Aunque caigan decenas de testas sobre los tablados.

FILOMELA.— Sin daño alguno para los actores, el público y el crítico.

DON CRISTÓBAL.— Pues por algo se venden distintos analgésicos en los entreactos, a bajo precio, con descuentos por gruesas.

FILOMELA.— O por delgadas, que también las esbeltas tienen derecho a no sufrir.

DON CRISTÓBAL.— Una pregunta, Filomela, pese a que acabas de recomendarme que no me haga ninguna.

FILOMELA.— Puedes hacerla, pero a condición de que no la dirijas a ti mismo.

DON CRISTÓBAL.— Imposible. ¿Ignoras que si te interrogo es porque previamente ya me había hecho la pregunta?

FILOMELA.— Entonces, como ya la tienes hecha, quítatela de encima.

DON CRISTÓBAL.— De acuerdo. La pregunta era ésta: Ya que los críticos saben perfectamente qué debe hacerse en el teatro, ¿por qué no lo hacen ellos?

FILOMELA.— Dejémosles la solución del tema, pues como suelen explicar lo inexplicable, tal vez consigan resolver tu enigma.

DON CRISTÓBAL.— En este punto, Don Cristóbal se ve obligado a poner en juego todo su rigor crítico, pues al ver que el diálogo ya no conduce a nada, sabiéndose en un callejón sin salida, decide que aparezca en esce-

na Don Giorgio, el empresario rioplatense anteriormente aludido. Así se animará el conflicto, hasta ahora inexistente, y además, quizá logre aclarar la situación en que se encuentra: aquélla en que no se encontraba por carecer de nombre. Al fin y al cabo, siempre es bueno cazar dos pájaros de un tiro, especialmente porque la economía del drama requiere no malgastar pólvora en salvas.

(Surge DON GIORGIO detrás de un mueble. Habla el castellano con el énfasis característico de los americanos del Atlántico sur, afectación que mantendrá en todas sus réplicas.)

DON GIORGIO.— Pero Don Cristóbal..., ¿qué es eso de carecer de nombre? El suyo, como el maestro de guiñol más apreciado en la Península e islas adyacentes, no sólo cruza las fronteras, sino que sobrepasa los mares y montañas sin gran dificultad.

DON CRISTÓBAL.— *(Consigo.)* Menos retórica y más enjundia, me dieron ganas de decirle, pero me abstuve de hacerlo, porque el discurso de Don Giorgio continuaba caudaloso...

DON GIORGIO.— ¿Tendré que repetirlo? ¿Qué es eso de carecer de nombre y aun de no encontrarse? Acuértese de aquel asombro de la pintura universal, el genio hispánico de los pinceles que declaró una vez: "Yo no busco, yo encuentro." Aplíquese el dicho. Yo trato de cumplirlo siempre, como se puede comprobar, al descubrirle de buenas a primeras y sin saber cómo.

DON CRISTÓBAL.— *(Casi consigo.)* Bien me parece que alguien pueda encontrarme, y que comience, como parece natural, por el descubrimiento.

DON GIORGIO.— ¿Aún sigue con sus dudas? Le recomiendo que renuncie a ellas, porque la duda ofende.

DON CRISTÓBAL.— Sin embargo, recuerde usted que hay quienes creen que el pensamiento se tiene que basar sobre la duda...

DON GIORGIO.— En ese caso nos ofenden.

DON CRISTÓBAL.— (*Consigo.*) “Lo pongo en duda”, estuve a punto de argüirle, pero me abstuve de hacerlo, no fuese a suceder que se ofendiera. Al parecer nos encontrábamos de nuevo sin salida, trampa constante que nos tendía el diálogo, de modo que la presencia de Don Giorgio tampoco hizo progresar la trama, como era mi deseo. Pero Don Giorgio se iluminó de pronto, al recordar el motivo que le llevó a encontrarme. En vista de ello, dejé en silencio mis observaciones y me dispuse a escucharle. Estas palabras dijo:

DON GIORGIO.— A propósito, ya que tratábamos de dudas, ¿qué hizo de aquellas sumas que le anticipé, para montar el espectáculo dramático dedicado al Quinto Centenario y al famoso Almirante Cristóforo Colombo? Ésa es mi duda, una duda metódica que practico sin tregua desde hace algunos meses. Tan sólo espero que no le ofenda.

DON CRISTÓBAL.— Míreme bien. (*Alude a su persona.*) Aquí se encuentran íntegras las cantidades que me adelantó, sin que les falte una peseta.

DON GIORGIO.— (*Sorprendido, le observa con cuidado.*) Le miro, le remiro y no aprecio ni un céntimo.

DON CRISTÓBAL.— ¿Cree usted que sin los cuatro cuartos que me anticipó hubiese podido llegar vivo a esta entrevista en la cumbre que ahora sostenemos? ¿Es que usted desconoce que el drama del teatro actual consiste en que no perecemos con veneno, ni con pistolas o con dagas, ya que sus integrantes suelen morir de inanición o de hambre? ¿Cómo me hubiese mantenido intacto, hasta esta fecha histórica, sin el apoyo necesario de eso que llaman, con razón, el sustento? (*A su mujer.*) Explícale qué hiciste, Filomela, con los millones que nos anticipó el señor, a cuenta del glorioso espectáculo que preparamos.

FILOMELA.— Aderecé numerosos banquetes furibundos. Nos hartamos, recuerdo, de pan profusamente vitaminizado con aceite, tomate y ajos porros, acompa-

ñándolo de un buche de vino peleón y café de recuelo para remate del festín. ¡Qué vida nos dimos! Pero se nos acabó el circulante y ahora participamos en un proceso de progresiva depauperización que nos lleva a la tumba de cabeza. Para empezar, o para concluir, ya perdimos el nombre...

DON GIORGIO.— ¿Qué me dice? ¿Se contagió de su marido y cree también que dejó de existir?

FILOMELA.— Le sugiero que nos anticipe algunos fajos de esas divisas que usted amasa tan gentilmente y a manos llenas, o nuestra pobre sustancia corporal desaparecerá sin dejar rastro.

DON GIORGIO.— ¡Me parece inaudito!

FILOMELA.— Inaudito parece, aunque no sea inaudible, ya que lo acaba de escuchar. Si no puede entenderme, le propondré el asunto en términos más llanos con el poco resuello que aún me quede.

DON GIORGIO.— Así que derrocharon el capital que les facilité para montar la obra sobre Colón...

DON CRISTOBAL.— Poco a poco, Don Giorgio. No me ofenda ni dude, pues si la duda ofende y las ofensas han de lavarse con sangre en la tragedia, su líquido vital puede correr a chorros sobre el pavimento, sin que logren lavarlo ni los más poderosos detergentes. De modo que no me sulfure. (*Cambia de tono.*) Aunque no se lo crea, trabajé en ese engendro dedicado a Colón más de lo que supone.

DON GIORGIO.— ¿Y dónde están las pruebas?

DON CRISTÓBAL.— Aquí las tiene. En mi laboratorio. (*Indica la cabeza.*)

DON GIORGIO.— (*Le examina la cabeza con gran atención.*) Pues no se notan.

DON CRISTÓBAL.— También se encuentran en este gran depósito de desperdicios escénicos que nos rodea. Ahí tiene la prueba material de mis intentos para hacer la obra. Cargue con ellos, si es que le gustan. Que le aprovechen.

DON GIORGIO.— Entonces, ¿a qué llegó con su trabajo?

DON CRISTÓBAL.— Entonces, como ahora, no llegué a nada.

DON GIORGIO.— ¡Esto ya es demasiado!

DON CRISTÓBAL.— Si nada le parece demasiado, ¿qué habría ocurrido de haber logrado algo? ¿Cómo lo hubiese calificado?

DON GIORGIO.— ¡Por los clavos de Cristo, deje de atormentarme! ¡Usted me tiene trastornado! Se nos acaba el plazo para solicitar los fondos que el ministerio destina a celebrar el Quinto Centenario y ahora me sale con que no hizo nada. ¡Cuándo tendrán los dramaturgos el don de la oportunidad!

DON CRISTÓBAL.— No desespere de ello, porque conozco algunos que lo poseen en grado sumo. Son los más difundidos, desde luego, aunque no siempre sean los mejores. Ha de saber que el tiempo del negocio nada tiene que ver con el del ocio. Al don de la oportunidad, que usted posee en cantidades siderales, he de oponer el estado de gracia, imprescindible para inventar cualquier conflicto. Cuando esa condición no se produce, muy buenas noches y hasta luego.

DON GIORGIO.— (*Irónico.*) Compruebo en sus palabras que usted sería un crítico excelente, pues al igual que todos ellos conoce de antemano cómo se debe hacer la obra, aunque nunca la hace...

DON CRISTÓBAL.— Mi trabajo está sin concluir porque me tropecé con muy graves obstáculos.

DON GIORGIO.— ¿Cuáles? ¿Acaso no le di cuantas facilidades cabe imaginar? Me pidió un año entero para escribir la obra, pasaron dos y medio, el mes que viene se cierra el concurso y no resolvió nada. ¿Quiere decirme quién le opuso tantas dificultades?

DON CRISTÓBAL.— (*Solemne.*) Alguien muy principal y respetable. (*Breve pausa.*) El Almirante Don Cristóbal Colón.

DON GIORGIO.— (*Perplejo.*) ¿Habla usted en serio? (*Sonríe.*) Tiene ganas de broma...

DON CRISTÓBAL.— En absoluto. Es la pura verdad. El último impedimento se produjo hace sólo un instante. Acabo de saber que Colón ya no existe, como le ocurre al que le habla.

DON GIORGIO.— ¿Se encuentra en sus cabales?

DON CRISTÓBAL.— No sólo estoy perfectamente lúcido, sino que al comprobar que Colón ya no existe, empiezo a suponer que estoy lucido.

DON GIORGIO.— Dejémonos de juegos.

DON CRISTÓBAL.— Si no hay ninguno... (*Breve pausa.*) ¿Recuerda usted cómo me llamo?

DON GIORGIO.— Don Cristóbal.

DON CRISTÓBAL.— ¿Y Colón?

DON GIORGIO.— Don Cristóbal.

DON CRISTÓBAL.— Pues bien, dado que san Cristóbal fue eliminado de los calendarios, tanto él como yo hemos debido desaparecer.

DON GIORGIO.— ¿De dónde sacó eso?

DON CRISTÓBAL.— De los papeles. (*Breve pausa.*) Además, tengo malas noticias para usted. Lo siento mucho, Don Giorgio. Mi más sentido pésame.

DON GIORGIO.— ¿Pero a qué se refiere? No se me ha muerto nadie.

DON CRISTÓBAL.— En cuanto corresponde a su familia, puede quedarse muy tranquilo. Supongo que se encuentra perfectamente bien. Aunque en lo que concierne a su persona... (*Se interrumpe.*)

DON GIORGIO.— ¿Qué insinúa?

DON CRISTÓBAL.— Acabo de enterarme de que usted también dejó de existir.

DON GIORGIO.— ¿Otra locura más? ¡Con los artistas no hay trato posible! (*Inicia la salida.*)

FILOMELA.— (*Interponiéndose.*) Mi marido le dice que usted está hecho un perfecto fiambre, porque su nombre se esfumó para siempre.

DON GIORGIO.— (*Desconcertado.*) ¿Pero qué les pasa? Colón no existe. Yo tampoco...

DON CRISTÓBAL.— Ni Filomela, ni su seguro servidor...

FILOMELA.— Ha de saber usted que todos los Jorges de este mundo desaparecieron del mapa teológico. (*A DON CRISTÓBAL.*) Muéstrale los papeles.

(*DON CRISTÓBAL le entrega a DON GIORGIO el viejo periódico en el que aparece la noticia de la supresión de sus nombres. DON GIORGIO lo lee y se queda ab-sorto.*)

DON GIORGIO.— (*Consigo.*) Así que santa Filomena, san Jorge y san Cristóbal... (*Sigue en sus pensamientos.*)

DON CRISTÓBAL.— Ya está enterado. Tanto si es Jorge como Giorgio convénzase de que su nombre desapareció y usted con él, por ello no se encuentra en situación de reclamarme nada. Sin embargo, para que no me incluya entre los muchos desalmados que desfilaron en nuestra picaresca, le devolveré su capital con interés. Claro que éste consistirá en el que usted les preste a mis intentos de representar a un ser imaginario llamado Cristóbal Colón. Asista desde ahora, si le parece, a la escenificación de un imposible. (*Le ofrece una silla.*)

DON GIORGIO.— No estoy de acuerdo. Colón existió. Hay suficientes testimonios de que Cristóforo Colombo, aquel glorioso genovés, descubrió las Américas.

DON CRISTÓBAL.— Señor mío, un lado del problema se encuentra en que Cristóbal o Cristóforo, “el portador de Cristo” al Nuevo Continente, como algunos quisieron —Claudel entre distintos dramaturgos—, al quedar suprimido el nombre de Cristóforo no es portador de nada, de modo que esas obras carecen de sentido, especialmente porque las creencias en que se basaban lo hicieron desaparecer. Pero otro aspecto del problema es igualmente complicado, pues ocurre que no hay sólo un Colón, sino docenas, así que no pude de-

cidirme por alguno de ellos para escribir la obra. Incluso me tentó la idea de que, por hallarnos en España, todos hicieran oposiciones, para saber cuál era el verdadero... (*Al comprobar la irritación de DON GIORGIO.*) Cálmese un poco, porque me abstuve de hacerlo. Tranquilícese y participe en la primera representación de las dificultades que encontró Don Cristóbal para hacer su Colón. Usted será mi público, pero cuídese bien de sus reacciones, porque, como es habitual en nuestro tiempo, estará en minoría frente al conjunto de los actores, así que le encarezco un buen comportamiento y mucha discreción. (*Le induce a que se siente en la silla que anteriormente le ofreció.*) ¡Presentación y desfile de la nueva compañía dramática de Don Cristóbal! (*Bate palmas.*) ¡Laurencia! (*Llega ésta.*) Joven actriz, como se puede comprobar. Su celestial sonrisa fue codiciada por varias marcas de dentífricos que compitieron entre sí para adueñarse de ella. Hoy mantiene inalterable su sonrisa, limpia como una aurora, gracias a la considerable subvención que recibió y recibe de una gran productora de cepillos dentales, con la única exigencia de que exhiba su dentadura sonriente cada quince minutos y en público. (*Sonríe LAURENCIA, correspondiéndole DON GIORGIO. De nuevo bate palmas DON CRISTÓBAL y exclama:*) ¡Alondra! (*Llega ésta. Saluda gentilmente con una inclinación. Repite sin cesar sus saludos, convirtiéndose gradualmente en un personaje de ballet que prodiga innumerables reverencias.*) Otra figura fundamental en mi equipo dramático. Su actividad consiste, sobre todo, en provocar los aplausos del público mediante sus saludos, pues hemos comprobado que a mayor cantidad de inclinaciones y reverencias, más número de aplausos nos prodigan. Se reserva para los finales de acto, dado que los espectadores recuerdan sobre todo las ovaciones que rema-

tan las obras, olvidándose con frecuencia de cómo se llegó a ellas. (*Dirigiéndose a DON GIORGIO.*) A usted que le interesa el éxito, ¿no le parece una idea plausible? (*ALONDRA saluda.*) Aplauda entonces, para demostrarlo. (*Aplauda DON GIORGIO, mientras ALONDRA sigue con sus saludos, igual que los autómatas de las cajas de música.*) Para ser breve, el resto de la compañía se compone de el Tano (*que aparece*), el Chispa (*se presenta*) y el Bachiller (*que entra.*) Todos saben muy bien que para llegar arriba en la escala dramática hay que empezar por el primer peldaño, de modo que ahora mueven con gran desenvoltura los trastos escénicos, en espera de que por medio de este riguroso aprendizaje pronto podrán representar a Hamlet o a Segismundo con el debido conocimiento de causa. (*A DON GIORGIO.*) Ya ve que practicamos una enseñanza activa. (*Perentorio. A los actores.*) Ahora, cada cual a lo suyo. (*Se marchan los actores que acaba de presentar.*) ¡Escena primera! “La cuna de Colón.”

(*Disminuye gradualmente la luz, quedándose el escenario en la penumbra, salvo el primer plano, que se mantiene plenamente iluminado. Llega LAURENCIA con una cuna. La deja en el centro de la escena y sale, cruzándose con ALONDRA, que viene con otra cuna, situándola junto a la que trajo LAURENCIA. Sale después, cruzándose con LAURENCIA, que llega con otra cuna, poniéndola al lado de la que dejó ALONDRA. Este juego de entradas y salidas se repite sin pausa, hasta llenar el primer plano del escenario con numerosas cunas, dispuestas una junto a otra. Concluida su labor, ALONDRA y LAURENCIA permanecen inmóviles, situándose cada cual en un extremo del escenario. Largo silencio. DON GIORGIO mira a DON CRISTÓBAL, a las cunas, a FILOMELA, a LAURENCIA y ALONDRA, interrogándose. Al fin estalla violentamente.*)

DON GIORGIO.— (*Como un trueno.*) ¿Qué significa todo esto? (*Levantándose de la silla.*) ¡Exijo una explicación!

DON CRISTÓBAL.— (*Imperturbable.*) Ya se la di al anunciar esta escena primera de la obra. Su título es bastante claro: “La cuna de Colón”.

DON GIORGIO.— ¡No estamos para bromas!

DON CRISTÓBAL.— Desde luego. No seré yo quien haga burla de un personaje tan significativo. La situación en que le han puesto los eruditos e historiadores resulta demasiado seria para tratarla a la ligera. Ponga atención. (*Se oye llorar a un niño.*) ¿Qué le parece?

DON GIORGIO.— El llanto de un bebé.

DON CRISTÓBAL.— Muy bien. Ahora dígame, ¿en qué llora ese niño?

DON GIORGIO.— No le entiendo.

DON CRISTÓBAL.— Quiero decir, ¿cómo se expresa? ¿En qué lengua solloza?

DON GIORGIO.— Que yo sepa, el llanto no tiene idioma alguno.

DON CRISTÓBAL.— ¿Cómo que no? ¿Es que no ha oído los maullidos trágicos de las japonesas, los gritos lastimeros de las sicilianas o el dolor desgarrado de las españolas o las griegas? ¿Cree usted que no se diferencian entre sí? Dinos, querida Filomela, tú que disfrutas de un oído absoluto, ¿en qué llora ese niño?

FILOMELA.— En portugués.

(*Cesa el llanto. Se inicia otro. El juego se repite durante esta escena en contrapunto con el diálogo.*)

DON CRISTÓBAL.— ¿Y éste?

FILOMELA.— Creo que llora en catalán.

DON CRISTÓBAL.— ¿Y el siguiente?

FILOMELA.— Ése llora en francés.

DON CRISTÓBAL.— Otro más.

FILOMELA.— Al parecer se queja en griego.

DON CRISTÓBAL.— El que sigue.

FILOMELA.— Supongo que derrama lágrimas ibicencas.

DON CRISTÓBAL.— Otro más.

FILOMELA.— Ése gime en gallego.

DON CRISTÓBAL.— ¿Y éste?

FILOMELA.— Lanza lamentos de la Alcarria.

DON GIORGIO.— (*Irritadísimo.*) ¡Basta ya! ¡No sigan! ¡Esto es intolerable! ¿Quién logrará entenderles?

DON CRISTÓBAL.— Calma, Don Giorgio. Asuma su responsabilidad. Recuerde que es el único espectador de la obra, de modo que no puede abandonarnos, porque si nos quedásemos sin público, se acabó su negocio. (*Breve pausa.*) El asunto está claro. Como la historia dice que Colón nació en lugares muy diversos, mi obra se atiene a la situación real, representándola con absoluta veracidad.

DON GIORGIO.— No insista más. Porque le guste o no, Colón fue un italiano.

DON CRISTÓBAL.— Perfectamente. En ese caso escuche. (*Llora un niño, siguiéndole los restantes, para concluir en un coro demencial, compuesto por los berridos que salen de todas las cunas.* DON CRISTÓBAL trata de reducir el estruendo mediante los gestos que hace con las manos. Al fin se restablece el silencio. A DON GIORGIO) ¿Qué le parece el griterío de las distintas ciudades italianas que reclaman la cuna de Colón? ¿A cuál de todas le corresponde? Me gustaría saber qué haría usted en mi lugar, si le encargaran una obra dedicada a un personaje tan evasivo como el nuestro.

DON GIORGIO.— Consultaría con un psiquiatra o intentaría suicidarme.

DON CRISTÓBAL.— O las dos cosas juntas. ¿Por qué no suicidarse ante el psiquiatra?

FILOMELA.— Porque quizá fuese este último el que se suicidara, en vista del estado del paciente.

DON CRISTÓBAL.— Entonces, para tranquilidad de la familia, del empresario y del cuerpo médico, suprimiré la

escena de las cunas. ¡Fuera del escenario todas ellas! (A la orden de DON CRISTÓBAL, llegan EL TANO, EL CHISPA y EL BACHILLER, quienes con la ayuda de ALONDRA y LAURENCIA despejan la escena con gran celeridad, dejándola libre de cunas y ausentándose después.) Desde ahora, Colón no nació en parte alguna, y si lo hizo, no lo veremos en mi obra.

DON GIORGIO.— De ser así, ¿qué haremos con las cunas?

DON CRISTÓBAL.— Arrumbarlas, venderlas en el rastro o donárselas a los menesterosos, pues abundan.

DON GIORGIO.— ¡Qué derroche! Ahora me explico su manera de malgastar mi capital.

DON CRISTÓBAL.— Diga, más bien, que en una obra difícil aventuré mi tiempo y mis propósitos. ¿Es que por ser los míos no valen nada? ¿Quién le paga al autor los pasos que da en falso? Eliminé la escena de las cunas porque cuando queremos contentar a todos, nadie queda conforme, y menos el autor. Usted la recusó también, creyéndola condenada al fracaso, pues algunos, como muy bien se sabe, sólo miran la obra con los ojos abiertos de las taquillas, en espera del éxito...

DON GIORGIO.— ¿Y usted qué espera, entonces, de sus textos?

DON CRISTÓBAL.— Que vivan, pero que no engorden, porque los globos, cuanto más se hinchan, estallan con mayor facilidad. Ya que me concedió el crédito económico, deme además el que me corresponde como autor. Si no es así, ¿para qué me eligió? ¿Por qué no le encargó a cualquiera que le hiciese la obra?

DON GIORGIO.— ¿A qué obra se refiere? Por ahora yo no encuentro ninguna.

DON CRISTÓBAL.— Yo, tampoco. Y eso es lo malo. Si no consigo verla yo, que soy el dramaturgo, mucho me temo que nadie la vea. Un poco de paciencia, Don Giorgio. Procedamos con orden. Recuerde que Colón no era mudo.

DON GIORGIO.— Al contrario. Con su mucha elocuencia convenció del valor de su empresa a fray Juan Pérez y a Marchena, que convencieron a la reina, la que a su vez convenció a varios financieros y al monarca, convenciéndose entonces los Pinzón, que después convencieron a la marinería...

DON CRISTÓBAL.— Para concluir convenciéndole a usted de la elocuencia de Colón, de la que yo me encontraba previamente convencido.

FILOMELA.— (*Aplaudiéndoles.*) ¡Bravo, bravo! Muy bien cerrado el tema con sus variaciones.

DON GIORGIO.— (*Perplejo.*) ¿De qué habla?

DON CRISTÓBAL.— De música.

DON GIORGIO.— No entiendo.

DON CRISTÓBAL.— Concéntrese y escuche. Ya que nuestro Almirante convenció a todo el mundo, tenemos muy a mano la fórmula del éxito: que nos hable Colón. Porque con su elocuencia persuadirá a los públicos de que la obra es espléndida. ¿Qué le parece?

DON GIORGIO.— Muy convincente.

DON CRISTÓBAL.— Entonces le daremos la palabra a Colón.

DON GIORGIO.— Sí, pero con cuidado. Recuerde que el teatro es ante todo un espectáculo.

DON CRISTÓBAL.— No merece la pena discutir el asunto trivial de si el teatro es visión o palabra. La visión sin palabra se quedará en meras imágenes, mientras que la palabra sin visión pudiera reducirse a ser un texto. El gran don del teatro consiste en hacer visible la palabra. Tengamos muy presente que sin conflicto y sin diálogo nunca habrá drama alguno. Pero escuchemos a Colón.

DON GIORGIO.— En italiano, por supuesto.

FILOMELA.— De ninguna manera. Si apenas empleó esa lengua... Más bien lo hizo en portugués o en gallego.

DON CRISTÓBAL.— O en catalán, o en ibicenco y mallorquín.

FILOMELA.— Recordemos que hay un Colón de Chipre.

DON CRISTÓBAL.— Tal como hay otro marsellés...

DON GIORGIO.— ¡No sigan!

DON CRISTÓBAL.— ¿Por qué no? Saquemos las debidas consecuencias de aquella escena de las cunas que nadie verá más. La regla puede ser: cuantas más cunas tenga el personaje, más variedad de idiomas empleará. (*A DON GIORGIO.*) ¿Recuerda usted la confusión de lenguas?

DON GIORGIO.— ¿Alude al esperanto?

DON CRISTÓBAL.— Me refiero a la Torre de Babel.

DON GIORGIO.— De niño me contaron esa historia, pero se me olvidó.

DON CRISTÓBAL.— ¿Conoce el papiamento?

DON GIORGIO.— Desde luego. Es el habla de una isla caribeña: Curazao.

DON CRISTÓBAL.— Una palabra en holandés, la otra en portugués, la siguiente en inglés y alguna más en español. Bajo los postes de alta tensión colocan un letrero que advierte: "Peligro de muerto". Pues bien, así ha de hablar nuestro Colón.

DON GIORGIO.— Pero si se expresara de ese modo provocará la risa, faltándole al respeto.

DON CRISTÓBAL.— No lo crea. Muchas autoridades sostienen que ésa fue su manera de expresarse. En ello, como en todo, me atengo estrictamente a la verdad. Escuche usted su habla: "Si voleu coñoscer il rumbo per arrivare al Cipango, falai con me e vos dardré ración sen coustas."

DON GIORGIO.— No lo entenderá nadie.

DON CRISTÓBAL.— Para eso sirve la elocuencia, para llegar a convencer a todos, aunque no nos entiendan. Al menos, con ese lenguaje deplorable persuadió a medio mundo de la certeza de una misión en la que nadie creía. Oigamos a Colón. Su palabra terminará por seducir al más escéptico.

DON GIORGIO.— Pero que hable en cristiano, se lo suplico.

DON CRISTÓBAL.— Agora lo veredes.

(*Entra EL BACHILLER, vestido como muchas estatuas de Colón: usa zapatos con hebillas, calzas, casaca y gabán de almirante. Lleva en la mano un rollo de pergamino.*)

EL BACHILLER.— Don Cristóbal...

DON CRISTÓBAL.— (*Sorprendido.*) No es eso.

EL BACHILLER.— Don Cristóbal...

DON CRISTÓBAL.— Te digo que no es eso.

EL BACHILLER.— ¿Cómo he de dirigirme a usted?

DON CRISTÓBAL.— Ocurre que el papel de Colón empieza de otro modo. Has de usar su lenguaje.

EL BACHILLER.— Desde luego. Pero es que necesito comunicarle...

DON CRISTÓBAL.— ¿Se te olvidó el principio? En la primera escena Colón no comunica nada.

EL BACHILLER.— Yo sí, porque no soy Colón.

DON CRISTÓBAL.— Si el que me habla es el Bachiller, ha de saber que ya no existe. Fue suplantado por Colón. (*Solemne.*) Le escucharé, Almirante.

EL BACHILLER.— (*Angustiándose.*) Es que ocurrió algo inesperado.

DON CRISTÓBAL.— (*Se sobresalta.*) ¿Embarazaste a Laurencia?

EL BACHILLER.— Todavía no.

DON CRISTÓBAL.— Entonces, a lo tuyo. Un actor que se precie, aunque se le hunda el mundo, efectuará el papel que deba, como sea. El tuyo es el de Don Cristóbal.

EL BACHILLER.— (*Patético.*) ¡Don Cristóbal!

DON CRISTÓBAL.— ¡No me repitas!

EL BACHILLER.— (*Desesperado.*) Es que le llamo por su nombre.

DON CRISTÓBAL.— Entérate que ése ya no es el mío.

EL BACHILLER.— (*Desconcertado.*) ¿Cuál debo darle?

DON CRISTÓBAL.— Aquel que te parezca.

EL BACHILLER.— Don Cristóbal.

DON CRISTÓBAL.— ¡No te repitas!

FILOMELA.— (*Riéndose.*) Tiene gracia. Ahora dialogan en forma de fuga.

DON GIORGIO.— ¿Qué es eso?

FILOMELA.— Música.

DON GIORGIO.— ¿Otra vez? Aquí se trata de teatro.

FILOMELA.— Por supuesto. Pero la obra dramática, en cuanto ordena frases, disponiéndolas en series temporales, adquiere cierta condición de música. Hace un momento las réplicas se organizaron como una fuga.

DON GIORGIO.— ¿Qué significa eso?

FILOMELA.— Hay una voz que dice: “Don Cristóbal”. La siguiente la imita: “Don Cristóbal”. Si añadimos una tercera voz que diga “Don Cristóbal”, tendremos una fuga a tres voces.

DON GIORGIO.— Aun cuando, de seguir así, la fuga será de tantas voces como espectadores haya en el teatro.

FILOMELA.— No sea derrotista, ni menosprecie al público del que usted vive. Al menos acepte que los espectadores también piensan, pues no van al teatro tan sólo a emocionarse, como si fuesen al fútbol o a los toros. (*Tras una breve pausa, dirigiéndose a su marido.*) ¿Por qué no escuchas aquella voz que dijo “Don Cristóbal”, dejándola seguir, a ver qué pasa?

DON CRISTÓBAL.— Está bien. Probaremos. (*Al BACHILLER.*) Di cuanto se te antoje.

EL BACHILLER.— Acaban de llegar varias delegaciones de distintos lugares del país, en espera de que usted las reciba.

DON CRISTÓBAL.— No es el momento.

EL BACHILLER.— Es que desean conocer este Colón que ahora preparamos.

DON CRISTÓBAL.— (*Consigo.*) ¿En dónde se informaron? (*Al BACHILLER.*) ¿Cómo lo saben?

EL BACHILLER.— Por la prensa.

DON CRISTÓBAL.— ¿Y la prensa?

DON GIORGIO.— (*Muy ufano.*) Por mí.

DON CRISTÓBAL.— (*Irritado.*) ¿Qué infamia es ésa?

DON GIORGIO.— Publicidad, y nada más. Ahora que ascendió de los títeres al teatro mayor ha de contar con la publicidad.

DON CRISTÓBAL.— No leo los periódicos. Al menos los del día. Ya ve qué me ocurrió al conocer en uno de ellos, con muchos años de retraso, que nuestros nombres han desaparecido. Antes que estar al día, es preferible hacerlo.

DON GIORGIO.— Hágalo usted a su modo, yo lo haré al mío. Si le parece, como se trata de la publicidad, yo le resolveré el asunto.

DON CRISTÓBAL.— Perfectamente. Aun cuando ha de quedar bajo su entera responsabilidad.

DON GIORGIO.— De acuerdo. Que pasen las delegaciones.

EL BACHILLER.— (*Anuncia con solemnidad.*) ¡Representante del Ayuntamiento de Carrizal de Abajo!

LAURENCIA.— (*Que llega.*) Como Delegada de Cultura del Municipio referido, me permito solicitar a Don Cristóbal que haga nacer a su Colón en nuestro territorio. De esa manera favorecerá la venta de encajes y sombreros típicos del lugar, tan apreciados por el turismo.

EL BACHILLER.— ¡Jefe de la Delegación de Carrizal de Arriba!

EL TANO.— (*Que llega.*) Como representante autorizado de la villa, según consta en las credenciales adjuntas (*saca un largo fuelle que extiende por completo*), expreso el deseo de que Colón nazca en nuestra comarca. Traigo el acuerdo unánime del vecindario. Se recogieron doscientas firmas. (*Entrega numerosas hojas de papel a los distintos personajes.*)

EL BACHILLER.— Presidente de la Comisión del Quinto Centenario de la localidad de Andanzas Cortas.

EL CHISPA.— (*Que llega.*) La Comisión que me honro en

presidir, con temores fundados de que en el Quinto Centenario no conociéramos nada nuevo sobre Colón, decidió descubrir y restaurar por cuenta propia la verdadera casa en que nació el Almirante. Este hallazgo inaudito se produjo por voluntad expresa del alcalde, al que contribuyeron los concejales y algunos eruditos de la localidad.

DON GIORGIO.— (*Fuera de sí.*) ¿Qué significa todo esto, Don Cristóbal?

DON CRISTÓBAL.— Pregúntenselo a ellos.

DON GIORGIO.— ¿No son, acaso, miembros de su compañía?

DON CRISTÓBAL.— Permítame dudar un tanto. Más bien sospecho que es usted el autor de este desastre.

DON GIORGIO.— (*Muy sorprendido.*) ¿Yo?

DON CRISTÓBAL.— Por cierto. ¿No dijo usted que deseaba hacerse cargo de las delegaciones que llegaran? Entonces el problema es suyo.

DON GIORGIO.— De ninguna manera. Sólo quise escucharlas con la intención de usar sus argumentos en la publicidad.

DON CRISTÓBAL.— Puede prescindir de ella, porque hasta los villorrios más pequeños desean un Colón que los rescate del anonimato. Y cuando no lo tienen, se lo inventan.

DON GIORGIO.— Basta de explicaciones. Ya no son necesarias. Está perfectamente claro que usted tramó esta burla contra mí.

DON CRISTÓBAL.— Por ningún motivo. Le aseguro que no hice nada de ello.

DON GIORGIO.— Entonces, ¿quién fue?

DON CRISTÓBAL.— Creo que se hizo solo.

DON GIORGIO.— Es lo que me faltaba oír...

DON CRISTÓBAL.— La fuerza del diálogo y de las situaciones condujeron a esto. Escriba usted una obra; verá qué le sucede. A veces se disparan solas y no hay quien las detenga.

DON GIORGIO.— (*Con encono.*) De modo que además de burlarse, ahora se me hace el inocente... (*Indignado.*) ¡Le costará muy caro, puede estar seguro! En este asunto, usted pretende tener la cabeza, pero yo tengo el capital. ¡Se acabó su Colón! ¡Qué se diviertan! (*Sale.*)

DON CRISTÓBAL.— (*Tras una larga pausa.*) Al fin solos, querida Filomela.

FILOMELA.— Todavía no. Aún falta la llegada de otra delegación.

EL BACHILLER.— (*Muy solemne.*) La muy gentil representante de la Sociedad de Aplausos Mutuos, que trae consigo sus mejores saludos para la concurrencia, ofrece su adhesión a nuestra compañía dramática. (*Entra ALONDRA, saludando sin tregua, como ella sabe hacerlo. Aplauden todos los personajes. Siguen y siguen los saludos de ALONDRA.*)

TELÓN

JORNADA SEGUNDA

(El mismo lugar, aunque completamente despojado de los enseres, objetos y trastos que aparecían en la jornada precedente. Sólo subsisten las figuras gigantescas de los reyes. En escena, DON CRISTÓBAL y FILOMELA.)

DON CRISTÓBAL.— Al fin solos, querida Filomela. ¿Qué nos dejó ese buitre?

FILOMELA.— La silueta de la carabela, allá en la lejanía. El rey, la reina y algún que otro cabezón.

DON CRISTÓBAL.— Que le aproveche. Porque nos embargó el cisne de Lohengrin, el arca de Noé, la gran serpiente de Quetzalcoatl...

FILOMELA.— El caballo de Troya, la escala cromática, el diván del Tamarit...

DON CRISTÓBAL.— Los cuatro jinetes del Apocalipsis, los trabajos de Hércules, la caja de Pandora...

FILOMELA.— El arpa de David y el violín de Ingres. ¿Te afectó mucho?

DON CRISTÓBAL.— En absoluto. Ahora veo más claro. Al despojarnos de tantos trastos viejos, pertenecientes a obras olvidadas o a los proyectos nunca concluidos, me despejó a la vez el campo y la cabeza. Sin embargo...

FILOMELA.— *(Sobresaltada.)* ¡Mucho cuidado! ¡Trata de no decirlo nunca más!

DON CRISTÓBAL.— ¿El qué?

FILOMELA.— "Sin embargo". Como el muy cerdo nos embargó desde el aliento hasta la sombra y el sombrero, de ahora en adelante procuraremos no usar esa expresión.

DON CRISTÓBAL.— Piénsalo bien, porque si dices "con embargo", aún puede resultar peor.

FILOMELA.— Dejémonos de especular. No divaguemos.

DON CRISTÓBAL.— Tienes razón. Vayamos a lo nuestro: divaguemos. Como pasó hace mucho el Quinto Centenario, nadie podrá situarnos entre aquellos que aprovecharon la coyuntura para escribir sobre Colón. De esa manera, dispondremos de todo el tiempo necesario para inventarnos un descubrimiento inaceptable, que será rechazado por unanimidad.

FILOMELA.— (*Entusiasmada.*) ¡Muy buena idea! Estupendo proyecto. Así fracasaremos una vez más y pasaremos a la historia como la compañía que haya malogrado más obras en toda la existencia del teatro. La frustración total, ¡qué gran intento! Prueba, Cristóbal, a ver si te resulta. En la figura de Colón tienes un buen modelo.

DON CRISTÓBAL.— Sí, pero me parece muy difícil inventar una obra destinada al fracaso. ¿Y si sucede que a la gente le gusta?

FILOMELA.— Sería decepcionante.

DON CRISTÓBAL.— Desde luego, porque no lograría su finalidad. En fin, hay que arriesgarse. Trataré de ensayar. (*FILOMELA se retira del escenario. DON CRISTÓBAL llama en voz alta.*) ¡Bachiller! (*Llega éste, vestido de Colón.*) ¿En qué Colón prefieres trabajar ahora, en el que parte o en el que llega? ¿En el que conoció la gloria y el aprecio o en el del menoscabo y los desastres?

EL BACHILLER.— Es complicada la elección, porque si bien el uno salió de Palos, el otro regresó de Paria. Escapar de los palos para volver en paria me parece un destino igualmente deplorable.

DON CRISTÓBAL.— De donde se deduce que debemos frustrarnos por completo para obtener el reconocimiento universal. Tratemos de representar a Colón cuando salió de Palos. Empezaremos con la escena del contrato de la marinería.

EL BACHILLER.— ¿Hablo en difícil, como Colón, o hago que los espectadores me comprendan?

DON CRISTÓBAL.— Háblales claro, aunque de todos modos nunca sabremos qué entendieron. (*Mira a lo lejos.*) Pero prepárate, porque llega un extraño.

EL BACHILLER.— Seguramente vio los anuncios que puse en las esquinas de Cádiz y Sevilla pidiendo navegantes, pues sin publicidad poco se logra...

(*Llega EL CHISPA. Viste un jubón y lleva calzas. Anda hacia atrás.*)

EL CHISPA.— (*Deteniéndose bruscamente. Habla consigo.*) Al fin dejó de caminar el mundo. Menos mal. Porque ese paisaje que se mueve y se mueve desde atrás, y me obliga a verle pasar por mis costados, a partir de la espalda y sin parar, realmente me fatiga. Puesto que ahora se detuvo, supongo que éste debe ser el lugar. (*Al BACHILLER.*) ¿Colón?

EL BACHILLER.— (*Ceremonioso.*) Servidor suyo.

EL CHISPA.— (*Mirándolo de cabeza a pies.*) No me lo creo.

EL BACHILLER.— Yo tampoco.

EL CHISPA.— Así da gusto. Espero que podamos entendernos.

EL BACHILLER.— ¿De dónde viene?

EL CHISPA.— ¿Venir? ¿Qué es eso? Es el camino el que viene desde atrás, circula y se me va. Por eso me detengo. Así quedará quieto. Desde ahora, ni vengo ni me voy. Espero que me lleven.

EL BACHILLER.— ¿Adónde?

EL CHISPA.— Al otro lado de la mar. Deseo conocer cómo se precipita el agua del océano en una gran sima sin fondo, bajo la observación atenta de los lestrigones y otros seres fantásticos que andan con una sola pierna o mantienen la cara sobre el pecho.

EL BACHILLER.— Eligió bien. Éste es el sitio que usted busca.

EL CHISPA.— Le conviene llevarme en el viaje, porque el

regreso al lugar de partida suele ser mas difícil que el salir. Si no, pregúnteselo a Ulises. Ya lo habrá comprobado en mi modo de andar: soy un especialista en los retornos. En caso de embarcarme, yo seré el único que sepa cuál es la ruta de regreso. Por ello, extiéndame un billete de ida y vuelta. Con el descuento del quince por ciento, desde luego.

EL BACHILLER.— Me temo que en la agencia le informaron mal. Aquí pagamos a los que quieran embarcarse.

EL CHISPA.— ¿Será posible? (*Piensa un momento.*) ¿Cuánta carga permiten?

EL BACHILLER.— Veinte kilos. Si viaja en primera serán treinta. Además de caviar, langosta y *Cordon Bleu*.

EL CHISPA.— ¿Puedo llevar paraguas?

EL BACHILLER.— Desde luego. Y un maletín de mano. Está todo previsto.

EL CHISPA.— ¿Y el seguro?

EL BACHILLER.— Será sólo de ida, porque la vuelta nos la asegura usted.

EL CHISPA.— Cuente con ella. Yo se la garantizo. (*Repara en DON CRISTÓBAL.*) ¿Quién es ese señor?

DON CRISTÓBAL.— Pueden llamarme Don Cristóbal.

EL CHISPA.— Entonces, ¿aquí hay dos? ¿Usted es Don Cristóbal (*se refiere al BACHILLER*) y usted también? (*Alude a DON CRISTÓBAL.*) Me parece muy bien que tomen precauciones y recurran a un doble para mayor seguridad. (*Reflexiona.*) Pero, ¿cuál es el doble y quién el original?

EL BACHILLER.— No está determinado. Por ahora somos igualmente originales.

EL CHISPA.— Eso complica algo el asunto. Dígame, ¿cuál de los dos es el que va y cuál el que regresa?

EL BACHILLER.— No se puede volver sin haber ido.

EL CHISPA.— Según. Camine como yo, dando la espalda al mundo (*lo hace*), y siempre se encontrará de vuelta, aun sin haber salido. (*Breve pausa.*) Tengo que confe-

sarle algo muy especial. Ahora preparo un nuevo lenguaje que vaya, como mi marcha, en dos sentidos: hacia adelante y hacia atrás. Un cangrejo ermitaño me reveló el procedimiento, comunicándome una frase de ida y vuelta. Dice así: "Dábale arroz a la zorra el abad." Repítala en sentido contrario.

EL BACHILLER.— Dábale arroz a la zorra el abad. ¡Un estupendo hallazgo! No cabe duda de que su mucha ciencia resulta imprescindible para la expedición. Quedará contratado. Ya puede embarcarse.

EL CHISPA.— Calma, señor, porque llega conmigo, aunque algo rezagado, otro importante especialista, muy necesario para la navegación.

(*Entra EL TANO. Hace una reverencia.*)

EL BACHILLER.— (*Correspondiéndole.*) ¿Qué especialidad tiene?

EL TANO.— ¿Conviene decirla? (*Baja algo la voz.*) Es el saber fundamental del navegante. Tan esencial que se reduce a una sola palabra. (*Dudoso.*) ¿La debo pronunciar aquí, en presencia de todos?

EL BACHILLER.— Pierda cuidado. Le guardaremos el secreto.

EL TANO.— (*A media voz.*) ¡Tierra! ¡Tierra! ¡Tierra! ¡Tierra! ¡Tierra!

EL BACHILLER.— Deténgase. No siga. La hemos entendido perfectamente.

EL CHISPA.— Misteriosa palabra, tan necesaria para la ida como para la vuelta, pues puede referirse al límite donde empiezan las aguas o donde terminan. (*Al BACHILLER.*) Sepa que el señor viene a incorporarse desde un barco famoso que surca los mares boreales sin prisa y sin pausa.

EL BACHILLER.— ¿Qué nombre tiene semejante navío?

EL TANO.— Uno lleno de gloria: *Stultifera navis*.

EL BACHILLER.— ¿Se refiere a "La nave de los locos"?

EL CHISPA.— Desde luego. Como el señor la abandonó

hace poco, ahora se pone a la disposición de la corona española, para servirla con la palabra más precia-da: tierra. Pues tierra y nada más que tierra quieren tener los portugueses y los holandeses, tal como los ingleses y los franceses.

EL BACHILLER.— No se equivoque. La palabra más codicia-da en este mundo es “oro”. Está bien demostrado.

EL CHISPA.— El oro, señor mío, sólo es un signo de riqueza, pero no la produce. Camine usted hacia atrás, a mi manera, y verá cómo España confundió la riqueza con el signo de ésta, arruinándose así.

EL BACHILLER.— Buena teoría, pero excesivamente cuer-da para el país en que nos encontramos. (*Tras una pausa.*) ¿No hay más dementes?
(*Se presenta DON CRISTÓBAL.*)

DON CRISTÓBAL.— Si le parece, me puede contratar.

EL BACHILLER.— ¿Qué locura es la suya?

DON CRISTÓBAL.— Ninguna.

EL BACHILLER.— ¡Ésa sí que es demencia! Embárguese el primero. ¿Qué sabe hacer?

DON CRISTÓBAL.— Teatro.

EL BACHILLER.— Una locura más, pues esa actividad exige representarlo todo. (*Pausa breve.*) ¿Qué espera de la expedición?

DON CRISTÓBAL.— Que me confirme si la obsesión del via-je hacia el oriente, que permitió a Colón estar en nue-vas tierras, le impidió descubrirlas.

EL BACHILLER.— ¿De dónde obtuvo tanta información?

DON CRISTÓBAL.— Basta con leer la historia.

EL BACHILLER.— Por ahora la historia del viaje se quedará en mera ficción, pues todavía no lo hemos emprendi-do. Usted no sabe qué voy a descubrir.

DON CRISTÓBAL.— Desde luego que sí: sus obsesiones y aquello que se las confirme. Es decir, nada.

EL BACHILLER.— Entonces, ¿Colón no descubrió Améri-ca?

DON CRISTÓBAL.— Por supuesto que no. Es cosa muy sabi-

da. Estuvo en ella, pero no supo dónde estaba. Deliró y obligó a que sus delirios se cumplieran, pese a las muchas evidencias que tuvo en contrario. Incluso, como no encontró el Japón y la China en parte alguna, hizo jurar a la marinería que estuvieron allí.

EL BACHILLER.— Pero si ya sabemos cuanto les pasó, ¿para qué vamos a viajar? Quedémonos aquí. De esa manera nos ahorraremos los gastos de la expedición y beneficiaremos al país.

DON CRISTÓBAL.— Tenga usted en cuenta que, según algunos, Colón era judío, pues tuvo mucha prisa por irse de España. Salió la misma noche en que vencía el plazo que los Reyes Católicos, sin cumplir sus promesas, les dieron a los hijos de Israel para que abandonaran estas tierras.

EL BACHILLER.— Si es así, no cabe duda alguna: tendremos que marcharnos.

EL CHISPA.— ¿En qué quedamos?

EL BACHILLER.— En que no nos quedamos. ¡Vámonos!

EL CHISPA.— Pero yo estoy de vuelta. Camine hacia atrás y verá qué le pasa. Yo ya regresé.

EL TANO.— ¡Tierra! ¡Tierra!

EL CHISPA.— ¿Para qué gritas tanto, si estamos en ella?

EL TANO.— ¿Dónde se encuentra el Almirante?

EL BACHILLER.— ¿Ya no me reconoce?

EL TANO.— Al contrario. Sucede que le conozco demasiado. En cuanto tiene un compromiso suele evadirlo, escabulléndose. (*Perentorio.*) Me debe diez mil maravedís y un jubón.

EL BACHILLER.— (*Sorprendido.*) ¿Cómo es eso?

EL TANO.— Usted los prometió al primero que dijera “tierra”. Yo lo hice en cuanto llegué aquí, de modo que ha de cumplir su ofrecimiento. Si no, me quejaré a los reyes y pasará a la historia como un tramposo y el mayor tacaño que haya parido madre.

DON CRISTÓBAL.— Orden, orden. Para empezar, respete-

mos el orden cronológico. Porque las quejas y la revuelta contra Colón tienen que producirse mucho tiempo después: cuando lleguemos al otro lado del océano. Aún no nos hemos embarcado y ya tenemos gresca. (*Al CHISPA.*) ¡Y no me venga usted con que ya está de vuelta!

EL CHISPA.— ¿Cómo que no? Le citaré a un poeta del siglo venidero, con anticipación de algunos años:

*Triste de mí que parto, mas no parto,
que el alma, que es de mí la mejor parte,
ni partirá ni parte.*

Ésa es mi situación real. Estoy de vuelta porque nunca partí.

DON CRISTÓBAL.— Bien me parece. Yo le replicaré con el texto de una canción muy conocida allá en el siglo veinte:

*Yo me voy,
me voy pero me quedo;
me voy pero me quedo,
y por eso me voy.*

Ya lo saben, señores: yo me voy. Hagan ustedes cuanto les parezca. La carabela nos espera para efectuar el despegue espacial, rumbo a la luna de Colón. Allí me encontrarán. (*Se marcha con prisa.*)

(*Cuando van a embarcarse los personajes que se encuentran en escena, suena un enorme griterío de voces muy agudas. Aparecen ALONDRA y LAURENCIA con sendas pancartas que exhiben ante el público. En la de ALONDRA se lee: "NO a los hombres en fuga". Y en la de LAURENCIA: "El poder femenino reclama su lugar en el viaje". Evolucionan con sus pancartas hasta que cesa el vocerío.*)

EL BACHILLER.— (*Alarmado.*) ¿Qué pasa en el puerto?

ALONDRA.— ¿No se ha enterado? La policía apalea a las

mujeres porque no quieren que sus hombres se embarquen sin destino alguno, dejándolas abandonadas.

LAURENCIA.— No es cierto. Lo que realmente deseamos es que los hombres cedan, permitiéndonos participar en el viaje. (*Alude a su pancarta.*) Aquí lo digo claramente. Los argumentos de Alondra son retrógrados.

EL CHISPA.— (*Se acerca a LAURENCIA. Camina de espaldas.*) Ilustre dama, no me ofenda. Soy un retrógrado, como se puede comprobar, y a mucha honra. Yo retrocedo constantemente para llegar a entender el origen de todo. Le guste o no, debe aceptar que los conocimientos más profundos intentan descubrir las causas de cuanto haya. Y a eso nunca se llega sin efectuar determinado retroceso.

LAURENCIA.— Muy abstruso, señor. (*A los demás.*) ¿Hay quien le entienda?

EL CHISPA.— Por cierto que sí. Yo me entiendo muy bien. Camine usted de espaldas y logrará entenderme.

LAURENCIA.— Jamás. Yendo de espaldas tropezaré constantemente.

EL CHISPA.— Tal vez le ocurra. Pero saque partido de sus muchos tropiezos. Le puedo asegurar que marchará más deprisa. Admire mi celeridad. Ya estoy de vuelta.

ALONDRA.— (*Muy asombrada.*) ¿Será posible? ¿Ya regresaste? Si no hace ni un minuto que te despedías...

EL CHISPA.— ¡Aquí me tienes!

ALONDRA.— ¿Qué me traes, adorable? ¿Qué joyas? ¿Qué riquezas? ¿Cuánto oro? ¿Qué nuevas posesiones?

EL CHISPA.— Amiga mía, supongo que te confundiste. Ni yo represento el papel del Almirante ni tú el de la reina Isabel. Tampoco estamos en Barcelona, donde los reyes asistirán a la olimpiada y recibirán a Colón.

EL BACHILLER.— (*Sorprendido.*) ¿Usted cómo lo sabe?

EL CHISPA.— Pues porque siempre estoy de vuelta. Aquí tiene el programa. (*Se lo entrega.*) Los monarcas le recibirán públicamente el treinta de este mes.

EL BACHILLER.— ¿Será posible? (*Lee el programa.*) El tiempo apremia. Nos honrarán a todos. Démonos prisa. (*Se va rápidamente, seguido de LAURENCIA y EL TANO.*)

ALONDRA.— (*Que retiene en sus brazos a EL CHISPA.*) Calma, mi navegante, ya se durmió la mar. No contestaste a mi pregunta. ¿Qué me traes?

EL CHISPA.— Experiencias.

ALONDRA.— No me sirven. Son tuyas. ¿Qué más traes?

EL CHISPA.— Consejos.

ALONDRA.— Guárdatelos.

EL CHISPA.— Conocimientos.

ALONDRA.— ¿Qué conociste?

EL CHISPA.— Lo desconocido.

ALONDRA.— (*Quedándose en suspenso.*) ¡Asombroso! ¡Describemelo!

EL CHISPA.— Nadie consiguió hacerlo, pues lo desconocido se desvanece de inmediato al conocerlo... Llego del otro lado. Caminando de espaldas arribé a los orígenes. Vengo del paraíso.

ALONDRA.— ¿Cómo es?

EL CHISPA.— (*Evoca.*) Radiante, verde, húmedo... También iban desnudos.

ALONDRA.— ¿Quiénes?

EL CHISPA.— Todos. Andaban sin cubrirse para no encubrir nada. Eran la inocencia en persona.

ALONDRA.— No exageres.

EL CHISPA.— Al menos, así me parecieron al principio. Realmente en ellos no descubrimos nada. Nos fue imposible. Ten presente que iban enteramente descubiertos... Más bien creo que fueron ellos quienes nos descubrieron.

ALONDRA.— ¿En qué sentido?

EL CHISPA.— Nos desnudaron, poniéndonos ante nosotros mismos. Incluso nos avergonzaron al comprobar que fácilmente les engañábamos. Hasta llegamos a cambiarles espejos por su oro...

ALONDRA.— ¿No sabes que un espejo, en ocasiones, puede valer todo el oro del mundo?

EL CHISPA.— Tal vez sea cierto, porque, al fin, ellos se convirtieron en el espejo en que todos nos mirábamos. Era el espejo de nuestras intenciones, y aún, si no pareciera redundante, era el espejo de la especulación. (*Breve pausa.*) Aunque ellos también especularon con nosotros.

ALONDRA.— ¿Trataron de engañaros?

EL CHISPA.— Al contrario... Más bien se engañaron. Nos creyeron sus dioses, pues procedíamos de la mar abierta, de donde nadie había llegado antes. Así que recibieron muy complacidos cuantos objetos les ofrecimos, ya que venían de las divinidades.

ALONDRA.— Voy de asombro en asombro. Tengo curiosidad. ¿Quieres decirme cómo se siente uno al actuar como un dios?

(*Se escucha una voz estruendosa que clama: ¡Herejía! ¡Herejía!.*)

EL CHISPA.— (*Habla más bajo.*) Al hacerte divino, eres dueño de todo. Das premios y castigos, como en el colegio...

(*La voz clama de nuevo: ¡Herejía! ¡Herejía!.*)

EL CHISPA.— (*Con cautela.*) Ya ves. Hay que tener cuidado. Aquí pueden asarnos a fuego lento. Como en nuestro viaje no vino ningún sacerdote, tal vez nos consideren sospechosos. Vámonos. Salgamos de aquí. (*La toma de la mano y marcha normalmente.*)

ALONDRA.— (*Sorprendida.*) ¿Qué te pasa, Chispa? ¿Te has olvidado de tu personaje? Recuerda que debes caminar de espaldas.

EL CHISPA.— Por ahora no. De espaldas nunca podré ir más lejos. Acuérdate que llego de los orígenes. Vengo del paraíso. (*Cauteloso.*) Para evitar problemas conviene confundirse con los demás. Andaré como todos. Sígueme.

ALONDRA.— ¿Adónde me llevas?

EL CHISPA.— A Barcelona. Allí disfrutaremos los festejos a los héroes del mar.

ALONDRA.— Un camino muy largo...

EL CHISPA.— No tanto. Mientras dure, conocerás el paraíso.

ALONDRA.— ¿Contigo?

EL CHISPA.— Sin duda.

ALONDRA.— (*Irónica.*) ¿De espaldas?

EL CHISPA.— ¿Por qué? Siempre podemos cambiar de postura...

(Salen corriendo, cogidos de la mano. Suenan clarines. Se mueven los gigantes que representan a los reyes, situándose en un costado de la escena.

Se descorre una cortina. Aparecen dos tronos, ocupados por DON CRISTÓBAL y FILOMELA, quienes asumen los papeles de DON FERNANDO y DOÑA ISABEL, respectivamente. EL BACHILLER se prosterna ante ellos.)

DON CRISTÓBAL.— Levantaos, Almirante. Bienvenido.

EL BACHILLER.— Recibid, majestades, el respeto de vuestro más humilde servidor, al que sumo el saludo de toda la tripulación.

FILOMELA.— ¿Qué nos traes, Almirante? ¿Qué joyas? ¿Qué riquezas? ¿Cuánto oro? ¿Qué nuevas posesiones?

EL BACHILLER.— Traigo grandes portentos que llenarán de espanto a nuestro siglo como a los venideros. El asombro primero son las aves parlantes, llamadas guacamayos, que dan noticia cierta de cuanto escuchan a su alrededor y sirven tanto de adorno en las habitaciones como de miembros del servicio secreto. Las grabadoras que desde el siglo veinte se usarán para espiar y retener todas las conversaciones no pueden compararse con las virtudes de estas aves. Admiradlas. (*Sobre un bastidor desfilan varios guacamayos que se mantienen en animada conversación.*)

DON CRISTÓBAL.— Un hallazgo muy útil y una considerable aportación a la comunidad. Seguid, si os place.

EL BACHILLER.— Llegan seis hombres de los mares lejanos, mas como van en cueros, por respeto a las damas y a las distintas jerarquías veréis sólo sus rostros.

DON CRISTÓBAL.— ¿Son de Catay o vienen de Cipango?

EL BACHILLER.— Esperan vuestro juicio. Vos diréis.

(Aparecen sobre el mismo bastidor seis cabezas iguales.)

DON CRISTÓBAL.— Digo que no son chinos. Tampoco japoneses. Son hombres emplumados. ¿Qué engaño es éste?

EL BACHILLER.— Admiradlos, señor; ahí están los caciques. Ante sus majestades se encuentran los primeros caciques arribados a España. Pronto se adueñarán de las aldeas y los ayuntamientos del país para gobernar desde ellos el territorio entero. Su gran espíritu de sacrificio les mantendrá siempre dispuestos a distribuir mercedes, favores y prebendas a cambio de los servicios que les presten. Desde ahora será imposible pensar en España sin contar con la muy noble institución de los caciques.

DON CRISTÓBAL.— Doy gracias al cielo por vuestra original contribución al bienestar de nuestro pueblo y al desarrollo del país. *(Las seis cabezas empiezan a fumar.)* Pero decidme, ¿a qué se debe ese olor a chamusquina que producen? ¿De dónde vienen sus emanaciones?

EL BACHILLER.— No hay que alarmarse, majestad. Es el aroma de los caciquismos.

DON CRISTÓBAL.— ¿No estarán incendiándose? ¿No corresponderá extinguir ese fuego que llevan consigo?

EL BACHILLER.— Por ningún motivo. El material combustible que consumen es el tabaco, y el acto de inhalar el humo y arrojarlo por las narices y la boca de ahora en adelante lo llamarán fumar. Dentro de poco, la

vega de Granada y las Canarias, entre otros lugares del país, se lucrarán con el cultivo del tabaco. De esa manera, nadie podrá decir que los maravedís aportados por la corona a mi empresa se hicieron humo, porque contrariamente, el humo del tabaco llenará vuestras arcas de maravedís. Pensemos, además, en las nuevas industrias subsidiarias –las de los ceniceros y las pipas, entre ellas–, que aumentarán la producción cerámica en Manises o en Talavera... de la Reina.

FILOMELA.– Mil gracias, Almirante.

EL BACHILLER.– Sabed que el humo del tabaco, expelido por los fumadores, mejora la salud del que lo arroja y del que lo recibe. Comprobadlo. (*Saca un paquete de cigarrillos y enciende uno de ellos. Dirige el humo hacia el soberano, dejándolo desconcertado.*) ¿Qué sentís, Majestad?

DON CRISTÓBAL.– Ausencia. Lejanía. Un vuelo estratosférico que me aparta del mundo, llevándome muy lejos...

FILOMELA.– ¿Son alucinaciones?

EL BACHILLER.– Desde luego. Como las que me hicieron cruzar el gran océano para traeros estas almas puras (*alude a las seis cabezas que fuman sobre el bastidor*), almas que deberán retirarse porque es la hora de la catequesis. (*Desaparecen las cabezas. A DON FERNANDO.*) Sin ánimo de importunaros, creo que os corresponde confirmar cuanto me prometisteis antes de emprender el viaje. (*Lanza una bocanada del humo de su cigarrillo en torno al soberano.*)

DON CRISTÓBAL.– Estad seguro. Todo lo refrendaré en el acto. El título de don, el de Gran Almirante de la Mar Océano, la parte de las tierras ofrecidas, en fin, cuanto queráis. (*Bate palmas.*) ¡Disponed los decretos de inmediato!

FILOMELA.– (*Al BACHILLER. Irónica.*) Compruebo que seguís alucinado...

EL BACHILLER.— Cada vez más. Como lo estaréis vos con una prenda íntima que os traigo desde la más remota lejanía. No la conoce nadie, está garantizado. Miradla y admiradla. (*La exhibe ante DOÑA ISABEL.*)

FILOMELA.— (*Muy asombrada.*) ¡Preciosa! ¿Qué nombre tiene?

EL BACHILLER.— Las enaguas. Es una prenda de uso interno y externo, según corresponda. Si estáis vestida, impide que bajo el vestido se aprecien transparencias indiscretas, y cuando os encontráis desnuda, ocurre que sobre el desnudo las provoca. De esa manera aumenta enormemente el poder femenino. (*Se la entrega.*) Las enaguas pronto estarán de moda en todas partes. Conviene que os adelantéis, usándolas antes de que las lancen al mercado los modistos franceses.

FILOMELA.— (*Mira y remira la prenda.*) Es una maravilla. Me tiene alucinada.

DON CRISTÓBAL.— Como a mí su tabaco.

EL BACHILLER.— (*Consigo.*) Y eso que si de alucinógenos se trata, algunos hay de aquellas tierras que privan definitivamente del seso al más pintado. Pero no hablaré de ellos, para que nadie suponga que dedicamos el viaje al tráfico de drogas

FILOMELA.— (*En el colmo de la felicidad.*) ¿Qué más nos traes, mi querido Almirante? ¿Cuántos tesoros y qué otros beneficios?

EL BACHILLER.— (*Alude a una fila de cabezas que circulan detrás del bastidor anteriormente mencionado. Cada cabeza porta sobre ella una canasta llena de los productos descritos por El Almirante.*) Mirad, señora mía, este desfile interminable de nuevos comestibles que pronto llenarán las tiendas españolas, llamadas, con razón, ultramarinos. Nuestra cocina del cerdo y del cordero se diversificará, enriqueciéndose con las patatas, origen inmediato de la famosa tortilla española, que los turistas consumirán con gran fruición

en tascas y tabernas. Ved los pimientos con que fabricaremos diversos embutidos, tales como chorizos y sobrasadas. También disfrutaremos los tomates, la piña indiana, los pavos y sobre todo el cacao, razón de las interminables tertulias españolas, a base de chocolate con churros, y de la conocida frase "las cuentas claras y el chocolate espeso." (*Concluye el desfile de cabezas.*) Las cuentas claras, majestades. Se necesitan diecisiete bajeles de alto bordo para traeros más y más riquezas en mi nuevo viaje.

DON CRISTÓBAL.— (*Solemne.*) Los tendréis.

FILOMELA.— (*Cómplice. Al BACHILLER.*) Los tendremos.

DON CRISTÓBAL.— (*Exaltado.*) ¡Ahora a desfilar por Barcelona! ¡El pueblo nos espera!

EL BACHILLER.— (*Mira a lo lejos.*) ¿Qué monumento es ése?

DON CRISTÓBAL.— El vuestro.

EL BACHILLER.— ¿Soy yo? ¿Cómo es posible? ¿Ya me lo hicieron? ¡Qué previsores son en esta tierra! (*Vuelve a mirar hacia lo lejos. Asombrado.*) Tan alto...

FILOMELA.— (*Refiriéndose a los gigantones.*) A nuestra altura.

EL BACHILLER.— ¿Aquí no hay un error? Esa figura mira hacia el oriente y mi navegación fue al occidente... (*Entra EL CHISPA. Camina hacia atrás.*)

EL CHISPA.— Pero Don Cristóbal, al parecer el éxito se os ha subido a la cabeza, haciendo que olvidéis vuestras ideas. Como siempre dijistéis, el camino más corto hacia el oriente es el del occidente. Por eso vuestra imagen mira hacia donde vais, dando la espalda al recorrido. Yo hago lo mismo, como se puede comprobar: miro al oriente y avanzo hacia occidente. (*Lo hace.*)

DON CRISTÓBAL.— ¿Quién es ese señor?

EL BACHILLER.— Es un insólito cosmógrafo y un experto piloto que me acompañó, marcándome con precisión el rumbo del regreso.

DON CRISTÓBAL.— Entonces le honraremos también. (*Se escucha una marcha lejana.*) Ya suena el himno olímpico. Desfilemos. Los caballos esperan.

EL CHISPA.— Señores míos, existe una dificultad. Siempre monto de espaldas, aunque el caballo vaya de cara.

EL BACHILLER.— Hay una solución. Consiste en colocar la montura al revés.

EL CHISPA.— También puede haber otras, pero las dejaremos para mejor ocasión, porque no es fácil encontrar un caballo que retroceda cuando avance o que progrese al regresar. Majestades, gracias por el caballo, pero soy mal jinete, debo reconocerlo. Prefiero desplazarme a pie. (*Sale de espaldas.*)

(*Le siguen todos, muy solemnes. Suenan coros lejanos, vítores y ovaciones.*)

TELÓN

JORNADA TERCERA

(La escena vacía. Silencio y penumbra. Los gigantes cambian de lugar, para hablar entre sí con voz grave y rotunda, tan excesiva como el tamaño de ambas figuras.)

DOÑA ISABEL.— Don Fernando, ¿ves lo que yo veo?

DON FERNANDO.— Si lo que ves desde esa altura es lo que veo, aprecio que Colón regresa de su segundo viaje despojado de sus galas de almirante, pues viene vestido de monje, con sayal pardo y cilicio de esparto. ¿Qué significa eso?

DOÑA ISABEL.— Mala conciencia o arrepentimiento por su incapacidad de gobernar y administrar las tierras que encontró.

DON FERNANDO.— No lo creo. Sólo es engaño. Teatro y nada más. El almirante se nos disfraza de continuo por no asumir sus responsabilidades. Ahora simula ser un santo, en espera de que le perdonemos sus muchos errores.

DOÑA ISABEL.— Tal vez los infortunios y dificultades que sufrió le hicieron recurrir a unos procedimientos poco claros.

DON FERNANDO.— Aunque posiblemente el disfraz de Colón se debe a otro intento frustrado de ese titiritero sabihondo, también llamado Don Cristóbal, para encontrar al personaje. Pues pese a que en su obra parece haberse doctorado en Heidelberg o en Salamanca —según le objetará la crítica—, se nota que no da pie con bola. Por eso nos convirtió en gigantes, dotándonos de la palabra, tal como hicieron los trágicos antiguos con los dioses que desde sus alturas les resolvían los conflictos. Sin embargo, ¿quién puede acep-

tar que los gigantes de las fiestas hablen, como hacemos ahora? Seguramente nadie. Ni siquiera nosotros. Si Don Cristóbal espera que al concedernos la palabra le brindaremos la solución de sus problemas, está rotundamente equivocado. En tanto no la encuentre él mismo, no se la vamos a facilitar nosotros, ya que formamos parte de sus invenciones. Callémonos, si te parece.

DOÑA ISABEL.— De ninguna manera, Don Fernando. Mientras me queden ganas y motivos de hablar, lo haré con entusiasmo, puedes estar seguro. Que me escuchen o no, ya no es asunto mío; me tiene sin cuidado. Porque de todos modos hablaré por mi cuenta. ¿Me oyes, Don Fernando?

DON FERNANDO.— Demasiado.

DOÑA ISABEL.— No es mucho.

(Entra un cabezudo, de los que danzan en las fiestas populares, vestido con un sayal pardo.)

EL CABEZUDO.— *(Inclinándose.)* Majestades.

DOÑA ISABEL.— *(Como en el ensayo de una transmisión con micrófonos.)* Probando, probando. Uno, dos, tres, cuatro, cinco... Probando, probando. ¿Me oye, Almirante?

EL CABEZUDO.— Sí, Majestad. Perfectamente.

DOÑA ISABEL. ¿A qué se debe ese hábito con el que regresáis de vuestro segundo viaje?

EL CABEZUDO.— Necesidad obliga.

DOÑA ISABEL.— Decid, más bien, nobleza obliga. ¿Qué nobleza es la vuestra?

EL CABEZUDO.— Deseo mostrar al mundo entero, y a Vuestas Majestades en particular, que soy un alma limpia, a la que no le guía ninguna pretensión de lucro, sino el deseo de evangelizar las tierras que incorporó a la corona.

DON FERNANDO.— Probando, probando. Uno, dos, tres, cuatro, cinco... Probando, probando. ¿Me oye, Almirante?

EL CABEZUDO.— Sí, Majestad. Su voz llega muy clara, aunque nos hemos distanciado mucho en estos años últimos. Cuanto más tiempo pasa, más lejano lo siento.

DON FERNANDO.— Tal como debe ser, pues nos molestan vuestros errores y las habilidades que empleáis para disimularlos. Quitaos ese sayal de franciscano, que no le sienta demasiado bien a un buscador de oro. ¿Dónde están los metales preciosos que siempre prometíais? ¿Y aquel tratado con el Gran Kan, tan favorable para España? Reconoced no haber logrado nada de cuanto pretendíais.

EL CABEZUDO.— (*Se quita la gran cabeza que le cubría y aparece como DON CRISTÓBAL.*) Reconozco que buscaba a Colón y no lo encuentro. Eso es todo.

DON FERNANDO.— Pero precisamente al no encontrarlo, esa frustración vuestra os hace coincidir plenamente con él, pues nunca encontró nada y fracasó constantemente. Ahora sólo os queda evitar que fracase la obra que lleváis entre manos.

DON CRISTÓBAL.— Ese último punto está completamente asegurado, porque mi obra no la haré jamás. Lo tengo decidido: nadie la verá nunca. (*Breve pausa.*) Aunque, de todos modos, como se ha convertido en mi obsesión, hallándome habitado por el Almirante, trataré de deshacerme de él, pensándolo a mi modo y dándole la forma que quiera. Por ello, Majestades, un poco de silencio. (*Se queda en suspenso. Después camina lentamente hacia un rincón, en donde se desprende del sayal. Aparece encadenado. Se sienta lentamente en el suelo.*) Así me encuentro ahora, tras de haber concluido mi tercer viaje. Encadenado, aherrojado por orden de Sus Majestades y del visitador que me enviaron, Francisco de Bobadilla, regresándome a España en estas envidiables condiciones. (*Dirigiéndose a alguien que no se ve.*) Gracias por su visita. Es usted muy amable. ¿Por que no se decide a entrar? No sea tan tímido. Esté seguro de que a Sus Majesta-

des les resultará muy grata su presencia, pues les mostró la gran lealtad que les profesa al liberar uno por uno a cuantos se me sublevaron en Haití. Pase usted, señor de Bobadilla. (*Entra éste. Hace una reverencia a los gigantes.*) Disfrute de su gloria y comparta, con la mucha piedad que le caracteriza, mis desventuras últimas, ocasionadas por haber inventado para España decenas de islas, debidas a mi imaginación delirante. (*Breve pausa.*) Le iba a decir que tome asiento, para tomar algo, pero aquí ni siquiera quedan sillas, gracias a aquel Don Giorgio que se llevó hasta la silueta de los muebles. (*Se sobresalta BOBADILLA.*) En vista de eso, no vaya usted a tomar las de Villadiego. Póngase cómodo, señor de Bobadilla, y quítese el disfraz, como yo hice con el sayal monástico. ¿Tiene reparos en aparecer como el que es: el empresario que me despojó de cuanto me quedaba, con la figura de Don Giorgio? Hágalo ahora por segunda vez, como el señor de Bobadilla, al privar de su honra al evasivo personaje que aquí represento, Don Cristóbal Colón.

DON GIORGIO.— (*Desprendiéndose de la capa con que cubría su rostro.*) Muy esquivo le será el personaje, pero a mi el suyo no se me escapará. Vea cómo lo tengo: encadenado.

DON CRISTÓBAL.— No lo crea. Compruebe qué fácil es librarse de sus cadenas. (*Levantándose.*) Yo me las puse al componer el personaje de Colón para el tercer viaje; de igual manera me privaré de ellas. (*Se desprende de las cadenas, haciéndolas rodar sonoramente por el suelo.*) Ahora, como buen empresario que usted es, Bobadilla o Don Giorgio, ¿qué asunto debo representar para obtener el éxito debido, lucrándose con mis invenciones? ¿Le parece oportuno un baile caribeño, en el que los participantes emprendan una rumba fogosa para el disfrute de la concurrencia? (*Suenan algunos compases de música tropical.*) ¿O

prefiere, al contrario, cierta escena patética, como aquélla en que la corona privó a Colón y a su linaje de cuantos beneficios les había concedido antes de los viajes a ultramar? Aunque quizá el conflicto indicado sea aquel en que el glorioso Américo Vespucio, que usted puede encarnar muy bien, se opone a Don Cristóbal el nulo, descubridor que nunca supo descubrir qué había descubierto. Tratemos de representarlo. Ahí tiene el bonete y la toga de Vespucio. (*Se los pone DON GIORGIO.*) Y no se haga ilusiones sobre su libertad, pues usted no pasa de ser una figura subordinada a cuanto se me ocurra.

DON GIORGIO.— Si obedezco y repito aquello que me dicte, la crítica dirá que soy un personaje en busca de autor. De esa manera cuestionará su originalidad.

DON CRISTÓBAL.— No diga tonterías. Que las digan los críticos. La situación real es otra. Tal como les ocurre a cuantos dramaturgos haya, yo soy sólo un autor en busca de sus personajes. Ése es mi drama. Y éste es el drama de mi drama: el de mi búsqueda infructuosa del más esquivo de los seres, Don Cristóbal Colón.

DON GIORGIO.— Jamás lo encontrará.

DON CRISTÓBAL.— ¿Por qué?

DON GIORGIO.— Porque él nunca supo en dónde estaba. Si es así, ¿cómo lo va a saber usted? Pasó por Venezuela, Panamá y Honduras, pero no se enteró de que se hallaba en otro continente de los conocidos hasta entonces. La denominación del continente es mía: “El mundo nuevo”. Y como el no poder nombrar aquello que sea supone no saberlo, el Nuevo Continente que Colón ignoró lleva mi nombre: América.

DON CRISTÓBAL.— ¿Habla como Don Giorgio o como Vespucio?

DON GIORGIO.— Como los dos.

DON CRISTÓBAL.— Se nota, porque llegaron a la perfecta identificación del uno con el otro. Le felicito, Don Giorgio, pues encontró al personaje que le correspon-

día. También le doy mis parabienes a Don Américo Vespucio, porque tiene en Don Giorgio a su representante más idóneo. Falsedad de falsedades y todo falsedad, ya que muchos sospechan que Vespucio nunca estuvo en el nuevo continente que nombró. Sea como fuere, señor Vespucio, debo reconocer sus méritos: usted es el precursor de un mundo sucedáneo y virtual, lleno de falsificaciones, que invadirá el futuro.

FILOMELA.— (*Que llega.*) Bien dicho, Don Cristóbal.

DON CRISTÓBAL.— Muchas gracias.

DON GIORGIO.— ¿Quién es esa mujer?

DON CRISTÓBAL.— Mi esposa, Filomela. Debo creer que la pregunta me la hizo Vespucio, porque lo que es Don Giorgio la conoce muy bien...

FILOMELA.— Desde luego. Ahora me reconocerá ese señor Vespucio, pues el nombre de América, en mi opinión, no es más que un mal producto de la publicidad. Así se hace la historia: los que llevan consigo más ruido que nueces están considerados siempre como los mejores, ateniéndose sólo a lo que dice la prensa o exhibe la televisión. Pero no hay que hacer caso. Porque si la grandeza de cada cual dependiese de la grandeza de quienes le rodean, aviados estábamos. (*A DON CRISTÓBAL.*) De ti se acordarán como la suma de los infortunios, mientras que de Vespucio quedará la memoria de su facilidad para situarse y suplantarte.

DON CRISTÓBAL.— Menos discursos, Filomela, si no dirán que mi teatro se basa, sobre todo, en la palabra.

FILOMELA.— ¿Hechos y no palabras? Aquí tienes los hechos. Mientras que de Vespucio sabemos con certeza dónde nació y en dónde reposan sus huesos, aún ignoramos dónde viste la luz y en dónde te enterraron.

DON CRISTÓBAL.— La escena de las cunas ya la hicimos.

FILOMELA.— De acuerdo, pero sin resolver nada. Ahora debemos tratar el tema de las sepulturas, aunque la situación sea idéntica, pues dada la considerable fama

de que disfruta el Almirante, el mundo entero quiere, a toda costa, tener un Colón. De modo que cuando no encuentran sus restos, los fabrican.

DON CRISTÓBAL.— No hay duda. Pero si somos consecuentes con la situación, tanto Vespucio como yo tenemos que haber fallecido, porque de seguir vivos nadie hablaría de nuestras tumbas. (*Solemne.*) Querida Filomela, en nombre de la lógica dramática tendré que desaparecer.

FILOMELA.— (*Sorprendida.*) ¿Adónde vas?

DON CRISTÓBAL.— Al más allá.

FILOMELA.— *Plus ultra?*

DON CRISTÓBAL.— Eso es. El otro mundo, el verdadero nuevo mundo. Esta vez no lo descubrirá Vespucio, puedes estar segura. Yo me adelantaré. (*Tras un silencio.*) Mi última voluntad es que te hagas cargo de la escena final y la resuelvas a tu gusto.

FILOMELA.— De ninguna manera. Que se haga sola, como toda la obra. Yo iré contigo. No voy a abandonarte en este grave trance en que te encuentras, a punto de llegar al otro mundo. El poder femenino te acompaña en tu último viaje.

DON CRISTÓBAL.— (*Irónico.*) ¿Es una reivindicación?

FILOMELA.— No. Es un deseo.

(*DON CRISTÓBAL y FILOMELA inician la salida, muy sonrientes, seguidos de DON GIORGIO, para desaparecer entre las nubes que se forman y aumentan a su alrededor. Poco después entran ALONDRA, LAURENCIA, EL TANO, EL CHISPA y EL BACHILLER. Hablan muy animadamente y actúan con gran libertad.*)

EL CHISPA.— Bueno, ¿qué pasa aquí? ¿Se terminó la obra?

EL BACHILLER.— Todavía no. Me encargó Don Cristóbal que nosotros se la deshiciéramos.

EL TANO.— ¿Cómo es eso? No hay quien te entienda, Bachiller.

EL BACHILLER.— Porque hay obras que empiezan y des-

pués se concluyen, como parece natural. Pero hay otras que se hacen y por fin se deshacen. La nuestra es una de ellas.

LAURENCIA.— Pero si la obra no está hecha, ¿cómo la vamos a deshacer?

EL BACHILLER.— Es que el teatro no es más que eso: hacer como que se hace y deshacer lo que se ha hecho. Ficción pura. ¿Tú crees que Don Cristóbal viajó al otro mundo?

LAURENCIA.— Entonces, ¿por qué no viene él a desatar el nudo?

EL BACHILLER.— Porque tenía un compromiso. Cuando regrese, espera que le hayamos resuelto la escena final. Ése es el ejercicio. Así que a trabajar. Nuestro tema es la tumba de Colón.

ALONDRA.— La tumba de Colón... ¡Vaya ocurrencia! Siento que me tiritan hasta los tuétanos.

EL CHISPA.— No veo cómo podemos abordar un asunto tan negro.

EL BACHILLER.— A lo que salga. A ver qué se os ocurre. Habrá que darle alguna conclusión a este galimatías.

EL CHISPA.— Muy cómodo el señor. Don Cristóbal se ausenta y que nosotros le resolvamos el embrollo.

EL BACHILLER.— No es eso, hombre. Él trata de poner a prueba nuestra imaginación. Quiere saber de qué somos capaces.

EL CHISPA.— (*Malhumorado.*) A mí no se me ocurre nada.

EL TANO.— (*Con desgana.*) A mí tampoco.

ALONDRA.— No me extraña.

(*LAURENCIA se ríe a carcajadas.*)

EL TANO.— (*Con sorna.*) A lo mejor, Laurencia nos da la solución.

LAURENCIA.— (*Tras una breve pausa.*) Te extraña o no, tampoco se me ocurre nada.

EL CHISPA.— Así da gusto. Podemos continuar de esta manera hasta pasado el día del juicio.

ALONDRA.— Espera... (*Piensa un poco.*) Aún queda una

salida. (*Dirigiéndose a los espectadores.*) ¿No habrá en el público algún dramaturgo de urgencia que nos ayude a salir del problema?

LAURENCIA.— Ni lo sueñes. Primero, porque forman parte de una especie en extinción. Segundo, porque si alguno subsistiera, no esperes nunca, ni por error, que vaya a ver una obra ajena.

EL BACHILLER.— En ese caso, si os parece, procuraré interpretar al dramaturgo que debe resolver el tema de la tumba de Colón. Cuento con vuestra ayuda. Empezaremos. Llega una delegación de Sevilla diciéndonos que Colón estuvo sepultado algún tiempo en La Cartuja.

ALONDRA.— (*Muy monótona.*) Esta delegación afirma que Colón estuvo sepultado en la Cartuja.

EL BACHILLER.— Ahora la delegación de Santo Domingo.

EL TANO.— (*Con muy poca fe.*) Hay pruebas suficientes de que Colón esta enterrado en la ciudad de Santo Domingo.

EL BACHILLER.— Sigue la delegación cubana.

LAURENCIA.— (*Con escaso entusiasmo.*) En representación de Cuba recordamos que la tumba de Colón se encuentra en La Habana.

EL BACHILLER.— De nuevo Sevilla.

ALONDRA.— (*Monótona.*) Esta delegación declara que Colón quedó definitivamente sepultado en la catedral

EL CHISPA.— ¡Pido la palabra!

EL BACHILLER.— Tuya es.

EL CHISPA.— Nuestra delegación reclama para la Alcarria y Cogolludo la sepultura de Colón.

LAURENCIA.— (*Asombrada.*) ¡No es posible!

EL CHISPA.— ¿Como que no? Si quieres, te daré la información debida.

LAURENCIA.— ¡Colón descansa en Cuba!

ALONDRA.— ¡No hay que olvidarse de Sevilla!

EL TANO.— ¡Ni de Santo Domingo!

EL CHISPA.— ¡Menos aún de Cogolludo!

EL BACHILLER.— ¡Basta, basta! ¡Pongámonos de acuerdo!

EL CHISPA.— ¿De qué acuerdo nos hablas? Mientras no lo consigan Cogolludo, La Habana, Santo Domingo, Sevilla y todos los lugares que aspiran a poseer las cenizas de Colón...

LAURENCIA.— Mientras no se terminen las ansias de notoriedad, basadas sobre pruebas muy escasas...

ALONDRA.— Ni se concluya el chovinismo universal...

EL TANO.— En esto, como en todo, nunca se logrará ningún acuerdo.

EL BACHILLER.— No hay más que hablar. Quedó perfectamente claro. Sobre la tumba de Colón, tal como con respecto de su cuna, no habrá consenso alguno. En vista de ello, le comunicaré a Don Cristóbal nuestro acuerdo.

EL CHISPA.— (*Sorprendido.*) ¿Cuál?

EL BACHILLER.— Ése: que no hay acuerdo. Por ello, como nunca encontramos al personaje que buscábamos, ni hay dramaturgo que quiera hacerse cargo de alguien tan evasivo, no haremos la obra que lo represente, ni le daremos solución a un tema que no existe.

LAURENCIA.— Entonces Don Cristóbal supondrá que no supimos resolver la escena última y nos pondrá de vuelta y media.

EL BACHILLER.— Al contrario. Él estará de acuerdo en que la única solución de una obra tan deshecha como ésta consiste en disolverla, y no en tratar de resolverla.

LAURENCIA.— Bien, pero ¿cómo se puede disolver?

EL BACHILLER.— Muy fácilmente: con el agua, considerada por algunos como el disolvente por excelencia. En una obra oceánica, como es la nuestra, el agua abunda, provocando el mareo de la concurrencia. Para librar al público de sus malestares, en lugar de analgésicos recurriremos a nuestra especialista, la muy gentil Alondra, que acabará por sumergir definitivamente

te a la obra bajo un gran oleaje de saludos. (*ALONDRA saluda, secundándola EL CHISPA, EL TANO y LAURENCIA.*) Por último, si algo quedara de esta pieza, terminará disolviéndose en una tempestad de aplausos o denuestos, porque de todo tiene la viña. (*Entran FILOMELA, DON CRISTÓBAL y DON GIORGIO, que en compañía de EL BACHILLER se suman a los saludos de los demás personajes.*)

TELÓN

Santiago de Chile, mayo de 1995.

EDIPO REINA O LA PLANIFICACIÓN

Ensayo dramático en dos partes

*"El curso de los acontecimientos
puede ser tan estúpido como los planes
que los hombres hacen. Por tal razón atribuimos
al azar cuanto sucede contra lo que esperamos".*

Tucídides (I, 40.) Palabras de Pericles.

PARTE PRIMERA

Sobre ruedas

PERSONAJES

CARPI
SELENE
VENTURINO

(La acción tiene lugar en un extenso cráter de fondo plano, al que se accede por medio de dos rampas, cada una de las cuales ocupa un lado de la escena. En el costado izquierdo, frente a los espectadores, figura una letra P, escrita en blanco sobre un rectángulo azul, soportada por un poste vertical, hincado en el terreno.

Silencio y penumbra. Luz fría, lunar.

Aparece CARPI en la parte superior de la rampa situada a la izquierda. Desciende por ella. Empuja un carrito metálico, de los utilizados en los aeropuertos para el transporte de equipajes, llevándolo cargado hasta los topes.)

CARPI.— *(Declama.)* “Fácil es, en cierta medida y cuesta abajo,...” *(Repíte con su voz normal.)* “Fácil es, en cierta medida y cuesta abajo...” *(Declama)* “...la marcha hacia lo que se desea.” *(Repíte con su voz normal.)* “...la marcha hacia lo que desea”. Palabras de un clásico. No me corresponden. Primero, porque nada deseo, así que no marchó hacia ello. Segundo, porque al ser más fácil desplazarse hacia abajo que hacia arriba, no se requiere ninguna cita literaria para confir-

marlo. (*Breve pausa.*) Citar una cita es recitar, y aunque detesto la recitación, tengo que hablar conmigo, porque es largo el camino en soledad. (*Llega a la parte llana del cráter. Examina el terreno.*) Buen lugar. Recogido. Apacible. Y a varias leguas del pueblo más cercano. ¿Ya está todo dicho? Todavía no. He de añadir que estoy muy complacido de... Porque ocurre que... Y que si voy hacia... es porque llego desde... Nunca se dice todo. Pues aunque hablemos demasiado, siempre nos queda algo que decir. (*Piensa un momento.*) Empezaré de nuevo, para no dejar nada incompleto. “Fácil es, en cierta medida...”.

UNA VOZ FEMENINA.— (*Interrumpiéndole.*) ¡Alto!

CARPI.— Bueno, si le molesta mi discurso, guardaré silencio. Ni una palabra más. (*Se desplaza un poco.*)

LA VOZ FEMENINA.— ¡Alto!

CARPI.— Ni alto ni bajo. Tan sólo de estatura media. Un metro setenta y algunos centímetros. No doy más detalles, porque nunca se dice todo. (*Emprende la marcha.*)

LA VOZ FEMENINA.— ¡Alto!

CARPI.— Está bien. Si insiste, aceptaré lo de alto, aunque no lo sea. (*Avanza otro poco.*)

(*Aparece SELENE. Gorra, camisa y pantalón azules. Lleva una pequeña cartera de cuero colgada de un hombro.*)

SELENE.— (*Perentoria. Extiende la mano derecha hacia CARPI.*)

¡Deténgase!

CARPI.— Eso es distinto. Ahora la entiendo. (*Cesa su marcha.*) Aquí me tiene detenido. ¿Es de la policía? ¿A quién tengo el honor de obedecer?

SELENE.— ¡A la señal! (*Se refiere a la indicación que hay en el poste.*)

CARPI.— ¿Señal de qué? (*Mira en vano hacia el poste.*) Como hay tan poca luz... Y ese cartel está al revés...

SELENE.—Depende de donde se mire. Trate de verlo por el lado contrario.

CARPI.—Imposible. La orden que usted dio —¡alto, deténgase!—, impide acercarse a la señal. (*Alude a ésta.*)
¿Puedo saber qué indica?

SELENE.—Lleva escrita una letra. Es una P.

CARPI.—Entonces, como nunca se dice todo, ¿habré de adivinar qué significa? ¿Es P de parsimonia o de preciosa? ¿De promontorio, percusión, primo, presencia, perengano, promoción, pastel...?

SELENE.—¡Deténgase!

CARPI.—Ya lo hice. Desde hace unos momentos que no avanzo.

SELENE.—Es P de parking.

CARPI.—¿Parking? Una palabra deplorable, ajena por completo a nuestro idioma. ¿Aludirá, tal vez, a las Parcas?
¿Nos encontramos en un cementerio?

SELENE.—Algo así. Un lugar de reposo y merecido descanso para distintos vehículos en uso.

CARPI.—Y usted, ¿qué hace aquí?

SELENE.—Me encargo de la iluminación y del cobro por horas. Soy Selene, la primera habitante del lugar.

CARPI.—Tanto gusto. ¿La diosa de los muertos?

SELENE.—Por ahora, no. Ya que citó a uno de sus clásicos, recurriré a otro. Yo también tengo el mío: “La luna llena, el más antiguo de los astros, el ojo de la noche...”.

CARPI.—Encantado. (*Vacila.*) ¿Señora o señorita?

SELENE.—Según se mire.

CARPI.—Yo me llamo Carpi.

SELENE.—Desde luego. Figura en el reparto. Entre los personajes.

CARPI.—(*Muy sorprendido.*) ¿Estoy en el programa? Lo ignoraba.

SELENE.—Esta es una obra antigua, en la que todo aparece programado. Nos cambiaron los nombres y algunas

circunstancias, pero la situación será siempre la misma.

CARPI.— ¿Incluso aunque figure la P de parking?

SELENE.— Desde luego. Pese a que le parezca un anacronismo.

CARPI.— En ese caso, ¿puedo estacionar aquí mi vehículo?

SELENE.— Por supuesto. Aun cuando tiene que pagar. La letra P es la inicial de “pago”. Hay letras de pago, habitualmente llamadas letras de cambio, consideradas por algunos como letra muerta.

CARPI.— ¿Cuánto es el precio?

SELENE.— De usted depende. En este mundo, siempre tenemos algo que pagar.

CARPI.— Entonces, ¿por eso me detuvo preventivamente?

SELENE.— ¿De qué se queja? Fue apenas un minuto.

CARPI.— ¿Y le parece poco? ¿No es igual un minuto que un siglo y que una eternidad?

SELENE.— A sus escasos años, siempre se vive acelerado. Pero tendrá que acostumbrarse, aunque sea a partir de un minuto. Aquí el tiempo no corre... (*Reflexiona un tanto. Vuelve a tomar el hilo.*) La verdad, la verdad es que esa letra no indica sólo parking o pago. Tiene también otros significados. Hay una sola letra, sin embargo, la verdad, la verdad es que esa letra única resume dos palabras: Prohibido pasar. Compruébelo.

CARPI.— ¿Puedo verla?

SELENE.— Sin duda. (*CARPI se acerca al poste con su carrito y corrobora la existencia de la señal.*) ¿Está conforme?

CARPI.— Por cierto. Hay una P.

SELENE.— Sin embargo, aunque la letra signifique *Prohibido pasar*, usted pasó, faltando a la advertencia.

CARPI.— ¿Cómo podía comprobar qué signo era, si no intentaba verlo de frente? Además, ¿cómo podía atribuirle una idea sola, si usted me dice que representa varias?

SELENE.— El mundo se encuentra lleno de ambigüedades

e inconsecuencias, para ocuparnos de ellas, interpretándolas. Así justificamos nuestra vida. (*Breve pausa.*) De todos modos, el hecho es que pasó.

CARPI.— No insista. Ya está dicho.

SELENE.— ¿Sabe qué representa pasar al otro lado?

CARPI.— ¿De qué lado me habla?

SELENE.— Del que está más allá de la línea.

CARPI.— No veo ninguna.

SELENE.— Me refiero a la línea imaginaria que viene por aquí. Tan invisible y tan real como las de los meridianos y los paralelos. Habiéndola cruzado, usted se encuentra desde ahora al otro lado.

CARPI.— ¿Cuál es el otro, si no conozco el uno? ¿Qué diferencia hay entre los dos?

SELENE.— Al parecer, ninguna, porque los confunde, ya que el uno es el otro para usted. Aunque así sea, por ahí cruza una línea real o imaginaria, que diferencia o une al mundo real y al imaginario...

CARPI.— (*Perplejo.*) En vista de que falté a las normas sin saberlo, tomo mi coche y vuelvo al lado opuesto.

SELENE.— Perderá el tiempo, porque aquel lado, como ignoró la línea divisoria, no lo encontrará nunca. Sin embargo, en cuanto atravesó la línea, su coche, nosotros, el estacionamiento de vehículos, esta gran fosa en que nos encontramos y el universo entero estamos en el otro lado.

CARPI.— ¿Y en qué se nota?

SELENE.— En nada. ¿Para qué notarlo, si a su entender no hay diferencia alguna entre uno y otro?

CARPI.— No me complique más. (*Decidido.*) Regresaré a la parte opuesta y se acabó el problema. (*Trata de empujar su coche, inútilmente. Hace toda clase de esfuerzos, pero el carrito permanece fijo. Resignándose.*) Al parecer, la mecánica terrestre es mucho más complicada que la mecánica celeste. (*Acude a su coche.*) No quiere moverse. (*Examina con cuidado su*

vehículo. Habla consigo.) ¿Qué tendrá? Yo no le encuentro nada.

SELENE.— Quizá exceso de carga.

CARPI.— Recorrí el mundo entero con ese sobrepeso y nunca tuve inconveniente alguno.

SELENE.— Recuerde que está en el otro lado.

CARPI.— ¿Y qué?

SELENE.— Aquí las cosas cambian. Además, tenga presente que debe pagar.

CARPI.— Ya sé. Por el vehículo.

SELENE.— No sólo. También por la carga.

CARPI.— Muy bien. ¿Cuánto es?

SELENE.— El precio ha de ponerlo usted.

CARPI.— ¿Cómo es posible? ¿No tienen tarifas?

SELENE.— Desde luego. Las hubo. Pero como en el lado en que estamos parece ser que el tiempo no fluye, se hizo imposible fijar el precio por horas de estacionamiento.

CARPI.— ¿Así se explica que mi carruaje no se mueva?

SELENE.— Tal vez. Y en cuanto a la carga, nunca pudimos precisar su verdadero peso. Recuerde que muchos suelen acarrear cargas ajenas.

CARPI.— ¿Y pagan por ellas?

SELENE.— Sin duda. Piense en aquel famoso, Edipo se llamaba, que asesinó a su padre sin saberlo, como ignoró después que tuvo cuatro hijos con su madre.

CARPI.— Pero hizo cuanto le fue posible por impedirlo...

SELENE.— Inclusive, sus sufrimientos se originaron en que intentó evitar que aquéllo sucediese. Así que su castigo se debió a su inocencia; es decir, su ignorancia.

CARPI.— Los dioses suelen ser injustos.

SELENE.— ¿Usted cree?

CARPI.— Sin duda, porque son sólo una mala imitación del hombre. Hicimos a los dioses a nuestra imagen y semejanza. Y como les atribuimos todo el poder que desearíamos tener, los hicimos injustos. Como usted sabe, poder y corrupción van siempre juntos.

SELENE.— Precisamente, para evitar abusos, preferimos que el cliente fije el valor de su carga.

CARPI.— Aquel que mató a su padre y cohabitó con su madre ignoraba quién era. Ése fue su castigo. El no pudo fijar el valor de su carga; yo, tampoco. (*Breve pausa.*) A propósito, ¿qué modelo económico ponen aquí en juego? ¿Es liberal o dirigido?

SELENE.— Este se encuentra libremente dirigido hacia la nada o hacia la eternidad, según prefiera. Ahora, al desprenderse de todo lo que traiga, se encontrará mejor. Inclusive, así podrá encontrarse. Frente a la economía del crecimiento, del consumo sin tasa y del llamado progreso, aquí practicamos la economía del decrecimiento, la de la consunción y del regreso.

CARPI.— En ese caso, ambos modelos tienen que ser opuestos.

SELENE.— No tanto. Se corresponden, como la vida con la muerte. El uno sin el otro carecen de sentido. (*Breve pausa.*) Como ya está informado de su situación real o imaginaria, y encontró al fin un estacionamiento definitivo, le ayudaré a desprenderse de cuanto lleve consigo. Desde ahora, usted ya no dependerá de lo que traiga o sea, sino de aquello que le atribuyan los demás. Ése es el precio.

CARPI.— No me parece demasiado caro, porque siempre fue así. La grandeza o miseria de cada cual depende habitualmente de la grandeza o miseria de quienes le rodean.

(*Empiezan a descender los bultos del carrito. La penumbra se convierte gradualmente en una oscuridad cerrada.*)

CARPI.— (*Sorprendido.*) ¿Baja la luz? Explíqueme, ¿qué ocurre? ¿Usted no es la encargada de la iluminación? Resulta imposible continuar así.

SELENE.— No es nada. Es una nube. Una nube que pasa oscureció a la luna. (*Directa.*) No se preocupe. Siga-

mos descargando su equipaje. Yo lo distingo todo perfectamente. Compruébelo. (*Breve pausa.*) Dentro del envoltorio que ahora llevo hay una foto en que aparece usted. Dos meses. En brazos de su madre.

CARPI.— Pascual Boldún, fotógrafo francés. “Tebas, 1915”, dice en el dorso con letra de mi padre.

SELENE.— Recuerda la fotografía...

CARPI.— ¿En dónde la encontró? La daba por perdida.

SELENE.— Hay, además, ropa de niño. Un traje azul, de marinero. Una pequeña copa deportiva.

CARPI.— Cien metros libres.

SELENE.— Partituras. Schumann, *Phantasiestücke*.

CARPI.— Es el otoño. Era en el piso que dominaba el valle.

SELENE.— Vienen algunas cartas.

CARPI.— De la lejana amiga mía...

SELENE.— Un uniforme militar.

CARPI.— Desgarrado en un hombro.

SELENE.— Perforado, más bien: hay una herida. Y otra. También un pasaporte.

CARPI.— ¿Para qué?

SELENE.— Para salir del paso. Carta de embarque.

CARPI.— ¿A dónde?

SELENE.— Carta de embarque. Nada más.

CARPI.— (*Apresurado.*) ¡Entonces, no hay tiempo que perder!

SELENE.— Ni que ganar. Llegará justo.

CARPI.— (*Con ansiedad.*) ¿A tiempo?

SELENE.— Cállese. En este mundo real o imaginario el tiempo siempre coincide con el tiempo. Cualquier tiempo es idéntico al anterior o al que le sigue. Todo le llegará con precisión; a su debido tiempo. Ni antes ni después. Ya que logró un estacionamiento indefinido, no tiene nada que esperar. Pasado y porvenir son un presente que existe de una vez y para siempre.

(*Un rayo de luz fría ilumina de nuevo el lugar. Decenas de objetos, libros y piezas de ropa se encuentran*

dispuestos ordenadamente en un costado de la escena, a la manera de un escaparate.)

CARPI.— (*Muy sorprendido.*) ¿Qué significa ésto? (*Con reproche.*) Puso a la vista de todo el mundo mi vida entera: aquello que guardé siempre conmigo.

SELENE.— (*Alude a los objetos.*) Esta presentación es una parte del precio del estacionamiento.

CARPI.— (*Estudia el muestrario en que figura su pasado.*) Pero aquí faltan muchas cosas: mis juegos y juguetes infantiles, varios papeles, algunos importantes, muebles, lugares... No todo está presente.

SELENE.— Desde luego. Esa omisión es otra parte del precio de su estacionamiento. Consiste en que de nosotros sólo quedan ciertos vestigios inconexos, con los que algunos tratan de reconstituir, a su manera, aquello que nos atribuyen. (*Pausa.*) Definitivamente, ése es el precio: el de estar convertidos en un constante malentendimiento, manipulado a voluntad por quienes nos ignoran, dando versiones diferentes del que somos. Ya que le cité a Edipo, recuerde cuántas interpretaciones sufrió el muy desdichado... (*Se detiene y escucha.*) ¿Oyó usted?

CARPI.— (*Tras poner atención.*) No oigo nada.

SELENE.— (*Un tanto ajena.*) Es mi niño. Parece estar inquieto. Tal vez empiece a tener ganas de llorar.

CARPI.— (*Sorprendido.*) ¿Entendí bien? ¿Usted oye sus ganas de llorar?

SELENE.— Desde luego. El llanto pueden escucharlo todos. Pero sus ganas de llorar sólo las oigo yo. Siempre llora por alguien. Es muy posible que ahora vaya a llorar por usted. Tendré que averiguarlo. Se lo preguntaré.

CARPI.— ¿Qué edad tiene?

SELENE.— Unos días... (*Sale precipitadamente.*)

(*Perplejidad en CARPI. Aparece VENTURINO en el plano superior. Después desciende por la rampa de la derecha. Empuja un carrito de supermercado repleto*

de mercancías. Lleva una gran bufanda de vistosos colores. Habla consigo.)

VENTURINO.— *Si rota defuerit, tu pede carpe viam.* Ovidio. *Arte de amar.* Traduzco a beneficio de estas peñas y de los animales agazapados en la oscuridad: “Si no tienes coche, ve a pie.” Otra versión: “Si careces de ruedas, disfruta del camino a pie.” Dos versiones distintas de un solo texto y de una situación. Porque este mundo es una traducción interminable, compuesta de primera versión, segunda versión, tercera versión y así sucesivamente. ¿En qué versión de nuestro asunto nos encontraremos? ¿Cómo se puede proponer de nuevo el conflicto en que estamos? (*Sorprendido. Al descubrir a CARPI.*) ¡Señor!

CARPI.— (*Presentándose.*) Carpi me llamo.

VENTURINO.— (*Presentándose.*) Venturino me llamo. “El rey” me llaman.

CARPI.— ¿Viajero?

VENTURINO.— No, viajante. ¿Y usted?

CARPI.— Desde que abandoné mi tierra, llevo conmigo auestas unos cuantos recuerdos. Ahí los tiene. (*Alude a la presentación hecha por SELENE.*)

VENTURINO.— (*Estudia los objetos con curiosidad.*) Este vaso me gusta. Es muy antiguo. La cítara también. (*A CARPI.*) ¿Los vende?

CARPI.— No me ofenda. Yo no comercio, como algunos, con sus memorias, destinándolas a embaucar al prójimo con lo que nunca hicieron.

VENTURINO.— En cambio yo le ofrezco el contenido íntegro de mi carrito. Elija cuanto quiera. Tiene usted suerte. Asistirá a la apertura de mi supermercado, en el que ofreceré por poco precio ofrendas a los dioses y al oráculo. Por algo me llaman “El rey”. (*Exhibe una corona. Después empieza a bajar mercaderías de su carrito, ordenándolas en el suelo, a la vez que las nombra con gran celeridad.*) Ha de saber que soy el rey

del arenque ahumado escandinavo, ¿no le parece honroso? Además soy el rey de las anchoas y sardinas oceánicas, del jamón pata negra de Jabugo, de los preservativos holandeses, de los quesos franceses e italianos, de las galletas alemanas, e inclusive, para ser breve y resumir, del chocolate suizo. (*Se toma un respiro.*) Mi experiencia me dice que hay dos maneras de conservarse bien: una es en hielo, la otra en el alcohol. Mis preferencias se inclinan por la última. (*Empieza a bajar frascos y botellas del carrito, a la vez que los nombra.*) Por ello soy el rey del mejor *whisky* escocés, del *amaretto*, del *ufo* y del *vodka*, del jerez y el oporto, del coñac y el champán (*Se relame.*) En fin, para ser breve, evitaré decirle que soy el rey del Valdepeñas y el Rioja, del Beaujolais y del Chablis, del *chianti*, del blanco del Rhin y el *resiné*. Por último, para concluir por tercera y última vez, diré que mi reinado se extiende a los perfumes orientales, a los desodorantes y dentífricos y a diferentes analgésicos. (*Breve pausa.*) Ahora, mientras acude la clientela para aclamar a su rey por la liquidación inesperada de su mercadería, el rey del precio justo le ofrece una permuta. (*Perplejidad en CARPI.*) Señor, no desconfíe. ¡Saldrá ganando! Su coche por el mío. ¿Qué le parece? Compare. (*Alude al suyo.*) Este es un último modelo. No contamina. Suspensión independiente. Freno de mano. Freno de pie. Tracción delantera o tracción trasera; a voluntad, según la posición del conductor. Espejos eléctricos. Cierre centralizado de puertas. Luces de posición. Aire acondicionado. Volante de inclinación y altura regulables, Dos limpia parabrisas de tres velocidades. Cambio automático. Asientos reclinables...

CARPI.— (*Abrumado.*) No tiene que esforzarse más. Me convenció. (*Tras un breve silencio.*) Por mi parte, le regalo mi coche.

VENTURINO.— (*Muy sorprendido.*) ¿Cómo?

CARPI.— Lo dicho. Que le regalo el mío.

VENTURINO.— Pero si el suyo es mucho mejor.

CARPI.— ¿Está seguro? A mí me convenció con su elocuencia de que ninguno es comparable al suyo...

VENTURINO.— De ser así, ¿por qué lo iba a cambiar?

CARPI.— Por altruismo.

VENTURINO.— (*Desconcertado.*) Tiene razón. No se me había ocurrido.

CARPI.— (*Con ironía.*) Usted es el rey del altruismo. Así se explica que cambie su vehículo perfecto por otro francamente inferior.

VENTURINO.— (*Recobrándose.*) Es verdad. Uno no acaba nunca de conocerse... (*Muy alegre.*) ¡Total, que soy el rey del altruismo! No lo sabía. (*A CARPI.*) ¿Tan buena imagen propia les doy a los demás?

CARPI.— Excelente. No puede ser mejor. Si usted es el rey de todo, ¿como no lo iba a ser del altruismo? En vista de ello, insisto, le regalo mi coche.

VENTURINO.— (*Tentado.*) Veamos esa joya. (*Examina el coche.*) Aquí dice: "Aeropuerto de Hong Kong. Este vehículo no puede ser usado fuera del límite del aeropuerto." ¿Va usted a decirme que estamos en el aeropuerto de Hong Kong?

CARPI.— ¿Por qué no? Nada impide aceptarlo. Veamos ahora su coche. Aquí dice: "Supermercado La Felicidad. Este vehículo no puede desplazarse fuera del límite del supermercado". Desde luego que no. Es absolutamente cierto, porque su gran cadena de supermercados invade el mundo entero y al parecer llegó hasta aquí. ¿A qué va a dedicar su nueva sucursal?

VENTURINO.— (*Con énfasis.*) Está al servicio desinteresado del fervor religioso y popular: el de los peregrinos que acuden a Delfos, a consultar con la Sibila sobre su incierto porvenir. Progreso, amigo mío. Me lo agradecerán los dioses.

CARPI.— ¿Entonces puedo preguntarle para qué quiere mi coche?

VENTURINO.— Prestigio, amigo mío. Prestigio. Primero, es un modelo exótico. No hay otro semejante. Segundo, arribó de muy lejos, de Hong Kong. La lejanía es el privilegio de unos pocos. Tanto es así que suelen darles la calidad de VIP, que traducida a nuestro idioma significa, en versión libre o literal, como prefiera, “Persona de gran importancia.” Tercero, porque el suyo es un modelo sumamente veloz, propio de un aeropuerto. Como sabemos, los que disponen de la mayor velocidad son quienes tienen más poder. Y viceversa. Para empezar, desde la antigüedad los poderosos emplearon el caballo. Después usaron la carroza. Ahora el motor y la carrocería. Por último, los aviones y los cohetes interplanetarios. No nos quejemos. Usted y yo somos, realmente, unos privilegiados: tenemos coche. Y aunque nos cueste empujarlo, bien merece la pena el trabajo que da, porque también brinda prestigio. (*Soberbio.*) Ese es nuestro prestigio: nuestra velocidad.

CARPI.— (*Tímido.*) Creo que se equivoca. Yo soy sólo un peatón.

VENTURINO.— Desde luego. Tal como todo el mundo. Que yo sepa, usted tiene que prescindir del coche para ducharse. ¿O no es así?

CARPI.— Excelente su ejemplo. Realmente ejemplar... Sin embargo, insisto en que soy sólo un peatón.

VENTURINO.— ¿Porque me regaló su coche?

CARPI.— No. Desde mucho antes.

VENTURINO.— ¿Desde cuándo?

CARPI.— Desde que llegué aquí. En esta versión del conflicto hago el papel de un peatón que detendrá el coche del monarca, impidiéndole el paso. Vea el programa. Al menos, la mayoría de los antiguos lo proponen así.

VENTURINO.— (*Desentendido.*) ¿Quiere hacerme creer

que usted no vino en coche hasta este punto? ¿No es éste su carruaje?

CARPI.— Sí. Pero se quedó estacionado para siempre en donde usted lo ve.

VENTURINO.— Rescátelo.

CARPI.— No puedo.

VENTURINO.— Yo me haré cargo del valor. ¿Cuánto tiempo se encuentra detenido?

CARPI.— Años. Siglos. No sé. Por lo visto, hay una decisión de alguien que me obliga a prescindir del coche, dejándome a pie. No llegaré muy lejos. Mire. (*Exhibe sus pies.*)

VENTURINO.— Están dañados.

CARPI.— Viejas heridas. Y no son mías. Son familiares. Vienen de mis antepasados. He de pagar por ellas.

VENTURINO.— Olvídelas. Tome su coche y váyase.

CARPI.— Es inútil. Al parecer, aquí aplican una tecnología que inmoviliza los motores, detiene a las personas, suspende los recuerdos y anula los proyectos. Todo se paraliza. Todo está detenido. Todo existe a la vez. Mírelo. (*Alude a una fotografía del muestrario instalado por SELENE.*) Ese soy yo. (*Refiriéndome a otra fotografía.*) Aquí aparece usted. Conmigo, ahora.

VENTURINO.— (*Asombrado.*) ¿Ya está hecha? Entonces, averigüemos qué nos ocurrirá después. Para eso van tantos a Delfos, a consultar qué les espera.

CARPI.— Las hojas del futuro están en blanco. Nosotros hemos de completarlas. Si apenas conocemos algo de lo que hicimos... En cambio, para otros, todo está resuelto.

VENTURINO.— ¿Quiénes son esos otros?

CARPI.— Los que paralizaron el coche. Compruébelo. Intente usted moverlo, a ver si puede.

VENTURINO.— (*Trata de hacerlo, inútilmente.*) Es extraño.

CARPI.— Ya ve.

VENTURINO.— Sin embargo, el mío se mueve fácilmente.
(*Lo hace correr con rapidez.*)

CARPI.— Por ahora.

VENTURINO.— (*Colérico.*) ¡No trate de engañarme! ¿Intenta devaluar mi coche? Vea usted. (*Mueve su coche a gran velocidad, encaramándose sobre él.*) ¿Qué le parece? Suba conmigo.

(*VENTURINO y CARPI montan sobre el carrito, deslizándolo aceleradamente.*)

CARPI.— (*Apeándose.*) Excelente modelo. A prueba de obstáculos. Pero existe una dificultad final que debe superar, si quiere convencerme. Tome su coche y llévelo al otro lado. Veremos qué pasa.

VENTURINO.— ¿A qué otro lado se refiere?

CARPI.— Al que está más allá de la línea. Porque hay una línea real o imaginaria que pasa por aquí.

VENTURINO.— ¿De qué línea me habla? ¿Dónde se encuentra el más allá? No venga con historias. Al parecer desea engañarme con sus descabelladas invenciones.

CARPI.— ¿Cruzó usted alguna vez la línea ecuatorial?

VENTURINO.— Nunca. Soy un hombre de bien y respetaré siempre las líneas continuas. Sobrepasarlas puede ser peligroso. Aprecie que mi coche no tiene ni la menor abolladura. Está intacto.

CARPI.— Conforme. Entonces, trate de pasar a este otro lado.

(*CARPI se coloca junto a su carrito. VENTURINO acelera el suyo, situándolo donde CARPI le indica. Después retrocede, llevándolo lejos. Vuelve a tomar impulso y lo deja de nuevo al lado de CARPI. El juego se repite varias veces, convirtiéndose al fin en frenéticas carreras de ida y vuelta, carentes de sentido.*)

CARPI.— (*Desesperado.*) ¡Basta! ¡No siga! Su coche resiste más que el mío, he de reconocerlo. Funciona perfectamente bien, aunque cruzó al otro lado. Le felicito. Me convenció.

VENTURINO.— (*Con extremada violencia.*) ¡A mi también me convenció! ¡Estoy completamente convencido de que no existe aquí ninguna línea real o imaginaria! ¡Me convenció de que como su coche no vale absolutamente nada, trató de regalármelo, desprendiéndose de él! Inclusive, si elogió mi altruismo, fue para que yo me hiciera cargo de los gastos de su desvencijado carruaje en este *parking*... ¡No es necesario más para estar cierto de que usted es el más peligroso estafador que haya parido madre! ¡Por ello, merece ser eliminado! ¡Incluso me tiene convencido de que he de eliminarlo yo! ¡Usted es un obstáculo! ¡Fuera de mi camino! ¡Apártese! ¡Deje paso a su rey! (*Arremete con su carrito contra CARPI. Este lo esquivo como puede. La situación se repite.*) ¡Un simple peatón es el impedimento de un rey que cede sus recursos a beneficio de los dioses y los menesterosos! ¡Apártate, alimaña! (*Saca un látigo y lo hace restallar en el aire.*) ¡Fuera de mi camino! ¡Aléjate! (*Le lanza varios trallazos.*)

CARPI.— ¡Se acabó! (*Sujetándolo de un brazo.*) ¡Ahora sabrás qué significa cruzar la línea real o imaginaria! ¡Te dejaré definitivamente al otro lado! ¡El rey del precio justo pagará el que merece! ¡Al fin comprobarás quién es aquí el monarca! (*Lo derriba, asfixiándolo luego. Deposita el cuerpo de VENTURINO sobre el coche de éste y mueve el pequeño vehículo, dejándolo estacionado junto al suyo. Despoja a VENTURINO de su bufanda, recoge la corona y poniéndose ambas sale con gran solemnidad.*)

Largo silencio. Aumenta gradualmente la luz. Regresa SELENE. Empuja un coche cuna.)

SELENE.— (*Hablándole al bebé.*) Mi rey, mi príncipe, mi niño. ¿Estás contento ahora? ¿Se te acabaron las ganas de llorar? ¿Va bien tu vida, como sobre ruedas? Pronto recibirás la merecida gloria. Vas a reinar sobre la altiva ciudad de Tebas, en compañía de la hermosa

Yocasta. (*Detiene su marcha. Alude a las imágenes del muestrario de CARPI.*) Aquí apareces ya, en la fotografía, coronado y con ella. (*Reinicia la marcha.*) Vamos, mi niño, olvida tu deseo de llorar. No me preguntes quiénes fueron los hombres que lucharon a muerte en esta encrucijada. Aún no tienes edad, ni tienes habla, para entenderlo y explicarlo. Pobre de ti cuando lo sepas. Ya te dirán más adelante –son las palabras de un presagio– “Temible es el saber si no concluye liberando al que sabe...” Por ahora, ¿qué sabes tú, mi niño? ¿Tú que sabes?

(*Empuja el coche cuna sale por un costado de la escena, acompañada de la luz, que se retira y baja gradualmente, hasta dejar el campo escénico en la mas absoluta oscuridad.*)

TELÓN

PARTE SEGUNDA

El enigma

PERSONAJES

YOCASTA

CREONTE

TIRESIAS

EDIPO

(El mismo escenario de la primera parte, en el que desaparecieron todos los accesorios utilizados durante la representación, incluido el poste con la letra P. Noche cerrada. El lugar se encuentra iluminado por algunos focos. En escena, YOCASTA, CREONTE y TIRESIAS. Los personajes visten a la usanza de la antigua Grecia.)

YOCASTA.— (*Consigo.*) Los hombres, los hombres... ¿Para qué los hombres? ¡No se les ocurre nada! Giró la rueda de la fortuna, el rey fue asesinado por un desconocido y cada vez la situación se nos complica más. (*Directa.*) ¿Quién gobierna ahora en Tebas? ¿Tú, Creonte, el jefe del Consejo y de la policía, que no encontró al culpable o los culpables? ¿Tú, Tiresias, el sacerdote, el adivino ciego que nunca sabe por dónde anda ni qué pasa? ¿O yo, que debo disponer de todo, sin hombre alguno que comparta conmigo la carga del poder? ¿Hasta cuándo podremos continuar así? Todo se trastornó desde que Layo, mi esposo y rey de Tebas, raptó y mantuvo trato con el joven Crispo. Los dioses,

ya sabéis, lo condenaron a no tener descendencia. Las razones: que Layo sería asesinado por su hijo, y que éste contraería matrimonio conmigo... ¿Por qué os reitero una vez más mi situación, ya que la conocéis de sobra? Pues por que me la digo y la repito sin cesar, desde aquel día en que Layo, ante el temor de que se cumplieran los anuncios, abandonó a las fieras del monte Citerón a nuestro único hijo, habido contra la voluntad divina, atravesándole los pies con garfios, los pies de mi pequeño animalillo, apenas de tres días... (*Largo silencio. Recobrándose.*) Ahora que los dioses ajusticiaron a Layo, dándole la negra muerte merecida, nuestro pueblo desea que el antiguo linaje perdure, perpetuándose. Sabe, además, que el tiempo apremia, pues dentro de unos años quedaré condenada a la esterilidad. No obstante, aunque haya tanta urgencia, hemos de preguntarnos con rigor quién se merece la corona de Tebas. Aún más, tendremos que fijar las pruebas que deberán cumplir los pretendientes que aspiren a obtenerla. ¿Cuál es vuestra opinión?

CREONTE.— Si es que deseas poner a prueba al que pretenda el trono de Tebas, hazle pasar por el terror. Que circule por el túnel del miedo y salga indemne de él. Yo tengo las instalaciones necesarias para medir su temple.

YOCASTA.— (*Despectiva.*) Las exigencias de la policía, como es habitual en ella, siempre recurren a producir daño en el otro. ¿Pero de qué te sirven los refinados métodos de persuasión de que dispones, si con ellos no descubriste todavía al asesino de Layo? Egoísta. ¿Acaso no los usas contra los ciudadanos —como algunos suponen—, apremiándolos, para obtener de ellos cuanto quieres?

CREONTE.— Yocasta, ya que me llevas por ese camino, seamos definitivamente claros. Ni tú, ni yo, ni nadie del país quiere el castigo para el criminal del rey. Al con-

trario, desean exaltarlo, porque nos liberó de la amenaza divina, falsamente anunciada por este sacerdote ciego. Aquélla de que vuestro hijo asesinaría a su padre y se uniría en matrimonio contigo. Afortunadamente, la desaparición de Layo confirma que nada de ello sucedió.

TIRESIAS.— (*Exaltado.*) ¡No sabes lo que dices!

CREONTE.— (*Despectivo.*) ¡Quién habló! Este vidente ciego, tan ciego a la luz del mediodía como a la luz de los hechos.

YOCASTA.— (*Interponiéndose.*) No renovéis vuestras viejas querellas. Atengámonos a cuanto nos importa: el dudoso futuro. Para evitar las amenazas que ocasiona en estos días de indecisión y crisis, desde ahora tendremos que planificarlo. Si así no fuera, concluiremos hundiéndonos en el pantano de lo impredecible. El porvenir de Tebas ha de estar orientado. Incluso aún más: ha de quedar dirigido.

TIRESIAS.— No entiendo cómo ni para qué.

YOCASTA.— Ya está dicho: para evitar el azar, el predominio de la incertidumbre.

TIRESIAS.— La sorpresa se esconde en nuestros planes como los escorpiones bajo las piedras del camino, porque nuestros propósitos pocas veces coinciden con los de los dioses. Así que no hay sorpresa alguna en el transcurso de los acontecimientos. Eso que llaman el azar es, realmente, la aparición inesperada de otra planificación distinta y superior a la nuestra.

YOCASTA.— Entonces, si así fuese, incorporémonos a ella, como sea. Podemos recurrir al terror sacro, para impedir que se presente en nuestros planes lo inesperado. Ya lo tengo resuelto. Todo el poder del miedo de que dispone Creonte quedará al servicio del temible poder de las creencias que tú tienes, para sembrar a la vez los terrores humano y divino en la convulsionada ciudad de Tebas. Así, ante esta amenaza superior, se

desentenderán los ciudadanos de los problemas que nos agobian. (*Breve pausa.*) Aún más, tú, el sacerdote, ya que tienes la fuerza de la persuasión, la pondrás al servicio del poder político y del programa que conocerás. De esta manera, por medio del terror, harás la propaganda de tu fe, ahora en decadencia, logrando acrecentarla. Porque siempre fue así: cuando los dioses pierden su poder, los sacerdotes se suelen dedicar a la política. (*Muy directa. A TIRESIAS.*) Dime, ¿tú crees en lo que crees?

TIRESIAS.— Forzosamente. (*Intrigado.*) ¿Qué insinúas? ¿Por qué me hablas en enigmas?

YOCASTA.— ¿Crees en Zeus y Atena, en Poseidón y en Afroditá?

TIRESIAS.— Sí, creo.

YOCASTA.— ¿Tú crees en los anuncios que pronuncia el dios Apolo en el oráculo de Delfos?

TIRESIAS.— Como todos. Sí, creo.

YOCASTA.— ¿Aceptas la existencia de seres horribles que se nos oponen, exterminándonos sin saber por qué?

TIRESIAS.— Seguro que existen.

YOCASTA.— ¿Como la demonia?

TIRESIAS.— Como ella.

YOCASTA.— ¿Crees que tiene garras?

TIRESIAS.— Sin duda. Las tiene.

YOCASTA.— ¿También tiene alas?

TIRESIAS.— No pueden faltarle. A veces acude como un torbellino. Sólo ella conoce dónde va en su vuelo.

YOCASTA.— ¿Es verdad que canta?

TIRESIAS.— Sí, canta. Y encanta. Sobre todo encanta.

YOCASTA.— ¿Con qué fin?

TIRESIAS.— Lo ignoro. Sé que paraliza y convierte en víctima a quien se le opone.

YOCASTA.— ¿Suele hacer preguntas?

TIRESIAS.— Siempre. Como tú.

YOCASTA.— ¿Para qué las hace?

TIRESIAS.— Para poner a prueba al que la enfrente.

YOCASTA.— ¿Como yo?

TIRESIAS.— (*Dudoso.*) Tal vez. Como tú. Algo así.

YOCASTA.— ¿Entonces puedo representar debidamente su papel?

TIRESIAS.— (*Sorprendido.*) ¿Qué dices? (*Alarmado.*) ¡No lo hagas!

YOCASTA.— ¿De quién hablo?

TIRESIAS.— De ella. De la Esfinge. ¡No lo hagas!

YOCASTA.— Hemos de utilizarla. Y tú no te opondrás, porque así cobrarán fuerza tus creencias, que ahora se desmoronan, desvaneciéndose.

TIRESIAS.— No veo cómo.

YOCASTA.— Recurriremos al terror que la Esfinge produce. Al fin y al cabo, hay muchos terrorismos, entre ellos, algunos religiosos. Si quieres contribuir a nuestra empresa, que también es la tuya, has de aceptar que la Esfinge, con el temor que inspira, ofrecerá una buena prueba del valor que posea quien quiera sustituir a Layo en el trono. Haremos que los pretendientes intenten oponerse a ella.

TIRESIAS.— Pero con el valor no basta. Tú lo sabes.

YOCASTA.— Por cierto. Ya que los pretendientes tendrán que demostrar también su inteligencia. No olvides que quien aspire a la corona, deberá responder a las preguntas de la Esfinge, derrotándola.

TIRESIAS.— (*Tajante.*) Concluyamos, Yocasta. ¿Para qué nos citaste? Porque hasta ahora, cuanto llevas dicho son sólo fantasías sin sentido, mera especulación y nada más. Por no decir que todo ello no es más una invención demencial tuya. ¡Cómo podemos suponer que la Esfinge, el más horrendo de los seres creados, se ponga a tu servicio, semejante a un cordero dócil y confiable? ¿En qué locura estamos?

YOCASTA.— En ninguna. Todo se encuentra debidamente planificado.

TIRESIAS.— ¿Cómo?

YOCASTA.— Para empezar, hay quienes creen que cuando algo se anuncia, ocurre de inmediato. Aunque puede pensarse lo contrario: que si algo ha de tener vigencia, debe anunciarse reiteradamente. Si así no fuera, ¿de qué iban a vivir la prensa y la televisión?

TIRESIAS.— ¿Y tú supones que anunciando la aparición de la Esfinge, ésta se nos presentará de inmediato?

YOCASTA.— Desde luego. Hay pruebas de que la publicidad hace creer al mundo hechos y cosas inverosímiles. Es más, con iguales recursos ilusorios mantienes la existencia de tu fe. Pero no es ése el punto. El tema de nuestra entrevista es el de la sucesión real. Has de saber que ya lo tengo todo decidido. Te guste o no, cuento con tu colaboración. Por su parte, Creonte, que se mantiene en silencio mientras estudia profesionalmente este extraño lugar, como es un experto en propaganda, contribuirá con ella a nuestras intenciones. Por ello, en nombre de la corona, anunciará la aparición de la Esfinge en este sitio. Además, convocará a los jóvenes de Tebas para que vengan a luchar contra ella. Así lo tengo programado y así se hará. (*Directa.*) Vamos, Creonte, usa el micrófono y difunde el anuncio a la ciudad. Ah, y anuncia también que ofreceré mi mano y la corona a quien consiga dominar al monstruo.

CREONTE.— (*Dudoso.*) Pero con ello me haces cómplice de un engaño absurdo. Porque si se comprueba que la noticia es falsa, como sucederá enseguida, nuestro gobierno perderá la poca credibilidad que aún tiene.

YOCASTA.— Tú sabes que la gente cree, sobre todo, aquello que le inducen a creer. Las creencias, tal como algunas enfermedades, también se contagian. (*Apremiante.*) Vamos, hazlo. Difunde la noticia. Por una vez te pido que tengas fe en mis planes.

CREONTE.— (*Tras vacilar un tanto, saca un pequeño micrófono y habla por él. Se escucha su voz amplificada*

considerablemente, luego de haberse oído un himno antiguo.) Ciudadanos. Una grave amenaza se cierne sobre Tebas. La Esfinge apareció esta noche sobre el monte Fikión, para exigir como tributo las vidas de nuestros hombres más audaces. Los voluntarios que estén dispuestos a enfrentarla, deberán inscribirse de inmediato en palacio. La corona y los esponsales con la reina se ofrecen como galardón al vencedor. *(Se guarda el micrófono. Breve pausa. Dirigiéndose a YOCASTA.)* Bien, ya está hecho. Ahora ¿como sigue tu plan?

YOCASTA.— Un poco de paciencia. Muy pronto lo sabrás. Mientras, daremos tiempo al tiempo, para que ocurra el acontecimiento que acabas de anunciar.

(Prolongado silencio. Se escucha un largo aullido, lastimero, estridente. Desgarradora música electrónica. Destellos de luz fría. YOCASTA se dirige a las rocas del fondo, desde donde surge la Esfinge con extremada lentitud. Es una brillante escultura de bronce, situada sobre un pequeño pedestal. Termina desprendiéndose por completo del fondo rocoso, para quedar instalada frontalmente, hacia la concurrencia. Cesan los efectos de luz y sonido.)

YOCASTA.— *(Irónica.)* En otra ocasión me hubiese correspondido presidir un acto oficial, en el que ante las autoridades locales, después de los discursos de rigor y de escuchar los coros infantiles de las escuelas públicas, hubiese descorrido un amplio velo, inaugurando un monumento dedicado al vencedor de tal o cual justa, deportiva o guerrera. Sin embargo, ahora la situación es diferente...

CREONTE.— *(Interrumpiéndola.)* Muy diferente, desde luego. ¿Quieres decirme quién hizo esa figura?

YOCASTA.— *(Sonriente.)* Los dioses.

TIRESIAS.— ¿Cómo te atreves?

YOCASTA.— Los dioses y los sacerdotes nos hicieron creer

que hay una Esfinge. Nosotros no podemos por menos que admitirlo, haciéndolo creer a todo el mundo. Tú el primero, Creonte, y tú también, Tiresias. De esta manera contribuiremos a la perduración del sacerdocio y a la propagación de sus ideas. ¿O es que no vamos a aceptar a esa demonia, que fue creada por nuestra religión?

TIRESIAS.— Desde luego que sí. Pero la que supongo aparecida en este sitio no pasará de ser una grotesca falsificación.

YOCASTA.— Carece de importancia. ¿Qué más da que sea falsa, si el pueblo la tendrá por cierta? Porque la falsificación puede ser mala, pero la intención no. Se hizo con el propósito de liberar a Tebas de su oscuro destino presente. Todos queremos que nuestra dinastía tenga la necesaria continuidad. ¿No es ése el problema?

CREONTE.— Por cierto. Pero ante todo me corresponde saber quién inventó este engendro.

YOCASTA.— Yo. ¿Quién pudo ser, sino yo? ¿No es ése el medio conveniente para encontrar al sucesor de Layo? Además, ¿quién iba a disponer de la tecnología necesaria para hacer una obra tan compleja como ésta?

CREONTE.— ¿Puedo saber de dónde vienen sus materiales?

YOCASTA.— De nuestra fábrica de armas. (*Acaricia a la Esfinge.*) No pueden ser mejores. Bronce y acero de óptima calidad.

CREONTE.— ¿Y el sonido? ¿Y todas esas luces deslumbrantes?

YOCASTA.— Efectos especiales. Los produjeron los ingenieros mejor calificados del ejército.

CREONTE.— Entonces podrán acusarte de malversar caudales públicos... ¡Eres completamente irresponsable! ¡Dedicar nuestros escasos fondos a satisfacer tu capricho, fabricando un juguete que para nada sirve! El pueblo entero te lo reprochará.

YOCASTA.— ¿Por qué? ¿Irresponsable me llamaste? ¿Es que

no es ésta mi responsabilidad mayor: la de perpetuar mi linaje con todos los recursos disponibles?

CREONTE.— ¿Y lo vas a lograr de esta manera? (*Silencio breve.*) También es de mi responsabilidad el conocer qué hacen, uno por uno, todos los ciudadanos. ¿Quieres decirme quiénes contribuyeron a fabricar la imagen de la Esfinge? Tendrán que ser investigados.

YOCASTA.— No te preocupes de ellos. Ya descansan en paz. Son los primeros hombres que devoró la Esfinge. Ninguno de ellos podrá dar cuenta del engaño, al que contribuyeron sin saberlo. Queda tranquilo: desaparecieron. De esa manera guardarán el secreto para siempre. ¿No son éstos tus métodos? Discúlpame el haberlos imitado...

CREONTE.— (*Con ironía.*) No importa. Nunca los patenté... Pero me importa, y mucho, que trabajes a espaldas de quien mantiene el orden y te mantiene en el poder. El que hayas hecho con el mayor sigilo una obra como ésta habla muy mal de mi trabajo y del servicio de seguridad. El poder público también depende de mí.

YOCASTA.— Por mantenerlo íntegro, y para tu merecida tranquilidad, difundiremos los nombres de quienes desaparecieron bajo las garras de la fiera. Un pueblo sin tensiones no es más que un cuerpo muerto. Yo dramatizaré la situación, honrando como héroes a los autores de la Esfinge. Toma nota. Estos cayeron en la supuesta lucha contra el monstruo: Aristoy, Georgacópulos, Brotos, Anticles, Filandros, Peridios, Antimo y Glauco. Todos los desaparecidos ofrecieron un bello ejemplo a la juventud. Ese será el argumento de mi discurso fúnebre, porque a los incentivos del heroísmo y de la gloria no se resiste ningún griego. Pronto la juventud tebana llegará en masa, para ganar aquí la gloria con el riesgo.

CREONTE.— (*Con intención.*) De esa manera elegirás per-

sonalmente a quien más te convenga o a quien te guste más...

YOCASTA.— Me había olvidado de que eres todo un profesional de la desconfianza y de la insidia...

CREONTE.— Por mi parte, no aludiré a tu posible profesión...

YOCASTA.— No es necesario. Sólo deseo elegir bien, para lograr el bien y el bienestar de todos.

TIRESIAS.— Muy segura te encuentras.

YOCASTA.— ¿Qué insinúa el agorero ciego?

TIRESIAS.— Nada. Me limité a escucharos, para saber, una vez más, qué mueve a los humanos.

YOCASTA.— Algo aprendiste entonces...

TIRESIAS.— Al contrario. Estoy decepcionado. No encontré nada nuevo en vuestros dichos.

YOCASTA.— (*Desentendiéndose. Alude a la Esfinge.*) Este es el mecanismo que inventaron los héroes, aniquilados por su propia obra. Lleva consigo música electrónica. Tiene amplificadores para la voz y el sonido. Las alas están articuladas. Si es necesario, cambia de posición o emprende el vuelo. Inclusive se hizo a mi medida. Puedo permanecer en ella largo tiempo. Tiresias, nuestro sacerdote, tendrá razón sobrada para creer en la Esfinge y para hacer que crean, pues aunque nunca se enteró, al fin comprenderá que yo siempre fui ella. Sobre todo porque a partir de ahora ella soy yo.

(*YOCASTA entra en el cuerpo de la Esfinge y hace ver su rostro en donde se encontraba la máscara de aquella. Largo silencio. EDIPO aparece en el plano superior y desciende por la rampa de la derecha hasta el nivel en que se encuentran los restantes personajes.*)

CREONTE.— (*Dirigiéndose a EDIPO. Apremiante.*) ¿Quién eres? ¿De dónde saliste? ¿Qué documentos traes?

EDIPO.— Edipo me llaman. Llego de Corinto. Veas mis papeles. (*Se los muestra.*)

CREONTE.— ¿Qué vienes a hacer?

EDIPO.— Eso me pregunto.

CREONTE.— (*Fuerte.*) ¡Eso te pregunto!

EDIPO.— (*Que acepta. Resignado.*) Eso me preguntas...

CREONTE.— (*Violento.*) ¿Qué vienes a hacer?

EDIPO.— ¿Por qué te repites? ¿No te he contestado? Me digo a mí mismo qué he de hacer aquí.

CREONTE.— ¿No lo sabes?

EDIPO.— No.

CREONTE.— ¿Andas al azar?

EDIPO.— Siempre existe azar cuando llegamos a lo desconocido.

CREONTE.— ¿Qué buscas?

EDIPO.— Aquello que no encuentro.

CREONTE.— ¿Qué haces?

EDIPO.— Por ahora, ser interrogado.

CREONTE.— ¿Qué esperas después?

EDIPO.— ¿Para qué preguntas, si de ti depende? ¿Eres policía?

CREONTE.— ¿Para qué preguntas?

EDIPO.— ¿Ahora me repites? Al parecer, en nuestros días, las interrogaciones más profundas acaban convertidas en interrogatorios, los más desgarradores interrogatorios. Todo ha de salir a la superficie.

CREONTE.— ¿Qué temes de mí?

EDIPO.— Nada. Nunca temí nada.

CREONTE.— ¿Tal vez que exponga tus secretos a la vista de todos, sacándolos a flor de piel, arrancándotelos uno por uno y con dolor?

EDIPO.— Ni siquiera eso. Mi dolor es otro. (*Alude a la Esfinge.*) Aquí está quien busco. Ésta es la causante.

CREONTE.— ¿Vienes por el premio?

EDIPO.— Vengo a saber cómo debo luchar contra el terror y contra lo ignorado. (*Marcha hacia la Esfinge.*)

TIRESIAS.— (*Interponiéndose.*) ¡No lo dirás dos veces! ¡Cuídate!

EDIPO.— Me basta con una. (*Aparta a TIRESIAS y enfrenta*

a la Esfinge.)

(TIRESIAS y CREONTE dejan solo a EDIPO, retirándose por la derecha.)

YOCASTA.— *(Canta una larga melodía, muy lenta e hipnótica, entre canción de cuna y planto funerario. Habla después con voz ligeramente amplificada y neutra.)*

Las reglas del juego. Esta es la primera: la pregunta es mía, tuya la respuesta. Esta es la segunda: el que pierde, paga. ¿Aceptas el juego?

EDIPO.— Vine aquí a jugar.

YOCASTA.— ¿Solamente a eso?

EDIPO.— Vine aquí a jugarme.

YOCASTA.— ¿Con qué pagarás?

EDIPO.— Con mi propia vida.

YOCASTA.— A tu edad no es mucha.

EDIPO.— Doy cuanto poseo y todo lo que soy. No puedo entregar más.

YOCASTA.— ¿Cuántos años tienes?

EDIPO.— Unos dieciocho.

YOCASTA.— ¿Qué haces?

EDIPO.— Me hago.

YOCASTA.— ¿Qué esperas?

EDIPO.— Espero.

YOCASTA.— *(Violenta.)* ¿Ésa es tu respuesta? ¿No estás imitándome?

EDIPO.— Esa es la respuesta que nos da un espejo. Tú también imitas. Estás repitiendo las mismas preguntas de la policía. Ya me las hicieron. Demuestra que tienes imaginación. En un caso así es recomendable...

YOCASTA.— *(Indignada.)* ¡No sigas!

EDIPO.— Puesto que faltaste a las reglas del juego, dándome una orden, ¿tengo derecho a preguntar?

YOCASTA.— Tienes la obligación de responder. Ésas son las normas.

EDIPO.— Aunque así sea. Si yo gano el juego, ¿con qué pagarás?

YOCASTA.— Al igual que tú. También con la vida.

EDIPO.— ¿Una por una?

YOCASTA.— Sí; como bien sabes, uno por uno es uno...

EDIPO.— ¿Supones, entonces, que ya somos uno?

YOCASTA.— (*Irritada.*) ¿Quién ha dicho eso? ¡Nunca te anticipes!

EDIPO.— Está bien, mamá. Cumpliré la orden.

YOCASTA.— (*Violentísima.*) ¡No seas insolente!

EDIPO.— ¿Son mis pocos años? Sólo preguntaba... ¿Tengo o no el derecho?

YOCASTA.— ¡Tienes el deber de contestar! Las preguntas son exclusivamente mías.

EDIPO.— Aclaremos, entonces, las reglas del juego. ¿Qué es una pregunta?

YOCASTA.— Háztela tú y dame la respuesta.

EDIPO.— ¿Abrir el mundo hacia la duda?

YOCASTA.— ¿Eso te preguntas? ¿Cuál es la respuesta?

EDIPO.— Abrir el mundo hacia la duda.

YOCASTA.— Dame el nombre de la capital de Hungría.

EDIPO.— Budapest, no hay duda.

YOCASTA.— Entonces, ¿no pregunté nada?

EDIPO.— Por cierto que no. Absolutamente nada. No me pusiste en duda. Pregunta y respuesta se corresponden como la huella con el pie que la imprime. Tal vez pertenezcan al campo neutro de la información. Iba a decir, al mundo estúpido de la informática, pero no lo diré.

YOCASTA.— Ya lo dijiste...

EDIPO.— Menos mal que te enteras. Creí que no ibas a lograrlo.

YOCASTA.— ¡No seas insolente!

EDIPO.— ¿Otra vez? ¿Me sobrepasé? Mis escasos años... (*Silencio breve.*) Propónme entonces una pregunta más. Pero que sea realmente tal; que me obligue a pensar o imaginar, a diferencia de las que se formulan en los concursos televisivos: ¿En qué se diferencia un dromedario de un camello? ¿Qué palabra les falta a las

frases siguientes? Haz bien y no mires a... Después de mí el... A buen entendedor, con pocas palabras...

YOCASTA.— ¡Basta!

EDIPO.— ¡Muy bien! ¡Ganaste! La respuesta es correcta: “A buen entendedor, con pocas palabras basta.” Y entonces los animadores te premian con un viaje a Miami o una poltrona de cuero. En cambio, aquí, lamentándolo mucho, tendré que darme por vencido. Tú ganaste. El acierto fue tuyo. Haz de mí lo que quieras... (*Reflexiona un momento.*) Aunque, pensándolo mejor, ¿no hemos cambiado los papeles? Porque interrogué yo, sin corresponderme... (*Consigo.*) Yo perdí, de acuerdo, pero lo hice preguntándote, yendo así contra las normas que impusiste. Entonces no he perdido... ¿Cómo podemos resolver el problema?

YOCASTA.— Te advierto que si continuas tus especulaciones, será imposible que sigamos. En ese caso, cuídate, porque tendré que devorarte. Esa es mi mala fama y ésta es mi obligación.

EDIPO.— (*Compasivo.*) No seas ingenua. Aquí no estamos en el viejo cuento de Caperucita. Todos los monstruos de este mundo desean devorar aquello que no entienden, para tratar de asimilarlo. Sin embargo, a diferencia de ellos, hay quienes llevan consigo y alimentan al monstruo que los aniquila. (*Deteniéndose.*) Aunque no divaguemos, porque otra vez faltamos a las normas. Has de seguir interrogándome.

YOCASTA.— (*Insegura.*) Sí, por cierto, ¿pero qué clase de pregunta debo hacer?

EDIPO.— Ya que desees ayuda, te la daré. (*Piensa un momento.*) Tenemos dos opciones: o bien intentas destruirme, dejándome sin respuesta, o prefieres que mi respuesta destruya tu pregunta, anulándola. ¿Cuál de las dos eliges?

YOCASTA.— Nuevamente me dejas en la duda. ¿Qué harías tú en mi lugar?

EDIPO.— Te ofrezco una salida. Como dicen que nadie sabe

muy bien quién es, si quieres derrotarme, pregúntame por el que soy. Pero no me propongas acertijos pueriles, como aquel que dice: “¿Quién camina por la mañana a cuatro pies, a mediodía en dos y hacia el anochecer en tres?” No seas infantil.

YOCASTA.— Me gusta la idea. Preguntaré por ti. (*Silencio breve.*) ¿Qué te parece esta versión de Edipo en que nos encontramos?

EDIPO.— Consulta con los críticos. Son ellos los que tienen la última palabra.

YOCASTA.— Te evades otra vez.

EDIPO.— Nada de eso. Es que nosotros aún hemos de concluir nuestra versión, de modo que la respuesta la tendrás al final, Si la tienes...

YOCASTA.— ¿Hasta cuándo recurrirás a las ambigüedades? Al parecer, no quieres correr riesgos.

EDIPO.— ¿Cómo que no? Sucede que tú esperas determinada respuesta y yo te doy otra o muchas más. Inclusive te sugerí el camino para salir del laberinto en que estabas. ¿No es ésa una respuesta?

YOCASTA.— Posiblemente.

EDIPO.— ¿Dudas?

YOCASTA.— Igual que tú. Porque en esta versión Edipo ayuda a la que debe destruirlo. ¿Cómo puede entenderse? ¿No es una inconsecuencia?

EDIPO.— Por cierto. Pero, de ser así, ¿quién gana la contienda entre tú y yo, la que interroga o el que contesta?

YOCASTA.— Respóndete a ti mismo. ¿Tú crees que como me ayudaste a deshacer el nudo que me ahogaba me tienes dominada o me venciste?

EDIPO.— Es una posibilidad... Aunque la afirmas preguntándote.

YOCASTA.— Porque me quedan muchas más.

EDIPO. — (*Dándole pie.*) Entre ellas...

YOCASTA.— Entre ellas, la Esfinge puede decirle a Edipo:

“Pese a que creas haberme derrotado, la que vencí fui yo”.

EDIPO.— (*Irónico.*) Excelente la idea. Entonces, ¿aquí el que pierde, gana?

YOCASTA.— ¿Por qué no?

EDIPO.— Algo aprendiste de mis procedimientos... ¿Quieres decirme qué ganaste?

YOCASTA.— No me preguntes más, pues va contra las normas. Dejémoslo en suspenso. Ya lo sabrás.

EDIPO.— ¿Cuándo?

YOCASTA.— En cuanto logres darle una solución a nuestro enigma, ése que dice: “Aquí el que pierde, gana.” (*Breve pausa.*) Aunque, si te parece, tratemos de resolverlo juntos. Yo perdí. Ayúdame a saber qué puedo haber ganado.

(Se escucha un largo aullido, mientras EDIPO despoja a YOCASTA de la coraza metálica perteneciente a la Esfinge, dejándola caer con estrépito. Luego le da la mano. Suben muy lentamente al plano superior por una de las rampas. Allí espera CREONTE. Le entrega una corona a YOCASTA. Suena un himno antiguo. Aclamaciones. YOCASTA corona a EDIPO. Después ocupan sendos tronos, situados frontalmente respecto a los espectadores. Permanecen inmóviles. Cesa el himno.)

Regresa TIRESIAS por el lado derecho del plano inferior. Habla mientras camina hacia el costado opuesto de la escena, deteniéndose en ocasiones.)

TIRESIAS.— ¿Aquí el que pierde, gana? Es un decir... ¿Qué ganó Yocasta al haber perdido? ¿Un rey, un esposo? (*Breve pausa.*) Edipo reina. Dispone de todo el poder. Sin embargo, el curso de los acontecimientos, que Yocasta quiso encauzar a su manera, demostrará que el verdadero enigma es este otro: “Aquí el que gana, pierde.” Edipo aún no lo sabe. Por ahora reina en Tebas, unido en matrimonio con su madre, Yocasta.

El pueblo le tributa su reconocimiento. ¿No libró a Tebas del horror de la Esfinge? Que disfrute su gloria. Merecida la tiene. (*Sale por el lado izquierdo.*)
(*Suena un himno antiguo. YOCASTA y EDIPO se ponen de pie. Aclamaciones.*)

TELÓN

Isla Negra, Chile, enero de 1999.

Bibliografía teatral de José Ricardo Morales

- Bárbara Fidele*, (Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1952), 116 págs.
- Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, (Santiago de Chile, El gallinero, 1955), 41 págs.
- La vida imposible*, (Santiago de Chile, Espadaña, 1955), 111 págs. [Contiene: "De puertas adentro", "Pequeñas causas" y "A ojos cerrados".]
- La Celestina* [adaptación escénica y versión moderna de J. R. Morales], (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1958), 79 págs. También en *Cuadernos de Teatro*, Santiago de Chile, 7 (marzo de 1983), págs. 21-87. Lleva 22 ediciones, realizadas por Editorial Universitaria.
- "Prohibida la reproducción", *Mapocho*, Santiago de Chile, 1964.
- "Los culpables", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, CXXII, 131 (julio-septiembre de 1964), págs. 65-92.
- Teatro de una pieza*, (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965), 161 págs. [Contiene: "La odisea", "La grieta", "Prohibida la reproducción", "La teoría y el método", "El Canal de la Mancha" y "La adaptación al medio".]
- "Dos piezas: 'La cosa humana' y 'Oficio de tinieblas'", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, CXXIII, 138 (abril-junio de 1966), págs. 166-190.
- "Hay una nube en su futuro", en *Teatro chileno actual*, (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966), págs. 12-50.
- "Un monólogo en un acto de José Ricardo Morales: Las horas contadas", *Árbol de Letras*, Santiago de Chile, 1, 8 (1968), pág. 84.
- Teatro*, (Madrid, Taurus, 1969), 175 págs. (*El Mirlo Blanco*, 12). [Contiene: "Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante", "Pequeñas causas", "Prohibida la re-

producción", "La odisea", "Hay una nube en su futuro" y "Oficio de tinieblas".)

"Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder". [Primer acto], Madrid, 122 (1970), págs. 51-62.

"El segundo piso", *Revista de Occidente*, Madrid, 91 (octubre de 1970), págs. 53-67.

Teatro, (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971), 93 págs. (*Cormorán*). [Contiene: "Un marciano sin objeto" y "Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder".]

No son farsas, (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1974), 238 págs. (*Cormorán*). [Contiene: "Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos", "La cosa humana", "El inventario", "El material" y "No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin".]

Teatro inicial, (Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1976), 116 págs. [Contiene: "Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante", "El embustero en su enredo", la trilogía "La vida imposible" y "El juego de la verdad".]

"La imagen", *Estreno*, Cincinnati, Ohio, III, 2 (otoño de 1977), 12 págs. con numeración propia.

Fantasmagorías (Cuatro apariciones escénicas), (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1981), 151 págs. (*Cormorán*). [Contiene: "Hay una nube en su futuro", "Las horas contadas", "La imagen" y "Oficio de tinieblas".]

Teatro, (Madrid, La Avispa, 1984), 188 págs. (*Teatro*, 5). [Contiene: "La imagen", "Este jefe no le tiene miedo al gato" y "Nuestro norte es el Sur".]

Españoladas, (Madrid, Fundamentos, 1987), 164 págs. (*Espiral*, 112). [Contiene: "Ardor con ardor se apaga" y "El torero por las astas".]

"Miel de abeja", *Art Teatral*, Valencia, 2 (1988), págs. 41-46.

"Obras dramáticas", *Suplementos Anthropos*, Sant Cugat del Vallés, 35 (noviembre de 1992), págs. 47-92. [Contiene:

“No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin”, “Un marciano sin objeto”, “La cosa humana”, “El material” y “Las horas contadas”).

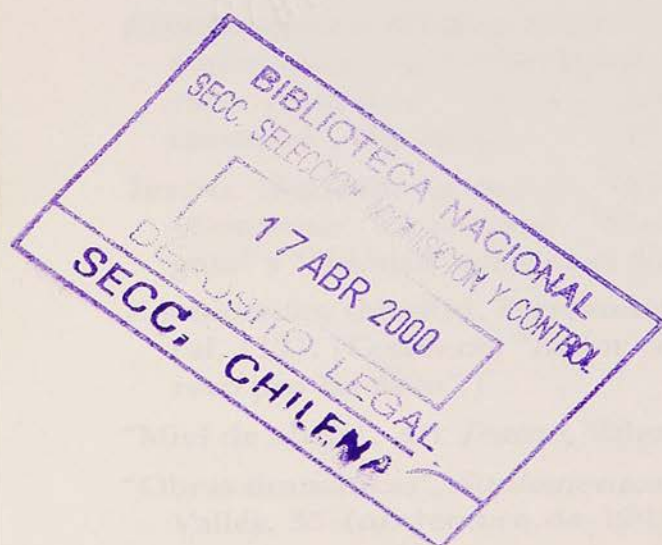
Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos, (Universidad de Murcia, 1995), 93 págs.

Cuatro imposibles, (Barcelona, Gexel / Universidad Autónoma de Barcelona, 1995), 145 págs. [Contiene: “Colón a toda costa”, “La corrupción al alcance de todos”, “El oni-roscopio” y “Miel de abeja”.]

“Recomendaciones para cometer el crimen perfecto”, *Revista Aérea de Poesía*, Santiago de Chile-Buenos Aires, Nº 2, 1998, 6 págs.

Teatro último, (En prensa, Universidad de Valencia.) [Contiene: “Recomendaciones para cometer el crimen perfecto”, “La operación” y “Edipo reina o la planificación”.]

Impreso en los talleres
digitales de RiL editores.
Santiago de Chile,
marzo de 2000.



chileno actual y la Colección *La fuente escondida*—, además de numerosos volúmenes de ensayo, entre ellos, *Estilo y Paleografía de los documentos chilenos*, que inicia los estudios paleográficos en el país, *Arquitectónica*, *Al pie de la letra*, *Mimesis dramática*, *Estilo, pintura y palabra* y *Ensayos en suma*.

Su labor como dramaturgo ha sido ampliamente reconocida desde que la gran actriz Margarita Xirgu le representó en varios países de América *El embustero en su enredo*, estrenándola en su versión definitiva a continuación de *La casa de Benarda Alba*, de García Lorca (Buenos Aires, 1945). Dicha actriz también le puso en escena su versión de *La Celestina*. A partir de entonces, las obras dramáticas de José Ricardo Morales —unas cuarenta— se estrenaron o se publicaron en España y en la mayoría de los países de América, inclusive en Estados Unidos, Canadá y Brasil, habiéndose traducido a varios idiomas. Entre diversas distinciones, ha recibido como dramaturgo la Beca de la Fundación Guggenheim, el Premio García Lorca, el Premio a la Creatividad (Universidad de Valencia) y la Medalla Rectoral (Universidad de Chile).

La Universidad Autónoma de Barcelona le dedicó una Colección de textos teatrales.



Las obras incluidas en el presente volumen, *Colón a toda costa* y *Edipo reina*, corresponden a uno de los aspectos más significativos del teatro de José Ricardo Morales, pues desde hace largos años trató en sus piezas dramáticas los

problemas inherentes al mito, entendiéndolo como la palabra que oculta determinada verdad, por lo que requiere siempre de alguna interpretación que la revele. Por ello, el teatro, en cuanto arte que pone al hombre ante sí mismo, acudió desde su origen a los mitos, representándolos conflictivamente.

En la primera de estas piezas, *Colón a toda costa o el arte de marear*, el personaje del Almirante adopta tantos aspectos distintos que la obra se hace en función de la imposibilidad de hacerla, dado que su figura principal se desfigura de continuo, evadiéndose, para adquirir de ese modo su oscura condición mítica. La otra pieza publicada, *Edipo reina o la planificación*, expone el problema de la infinita interpretación permitida por los mitos, dando lucidez sobre ella tanto al público cuanto a los personajes del drama. Así propone la obra una versión diferente del viejo tema de Edipo, basándose en las fases previas al *Edipo rey* de Sófocles, es decir, la muerte del padre, Layo, en manos del propio Edipo, para culminar la obra en las nupcias de Yocasta con su hijo, según la delirante planificación llevada a cabo por ella. La actualidad de ambas piezas radica en haberlas hecho actantes a partir de nuevos puntos de vista, debidos algunos de ellos a varios de los conflictos que actualmente nos afligen.