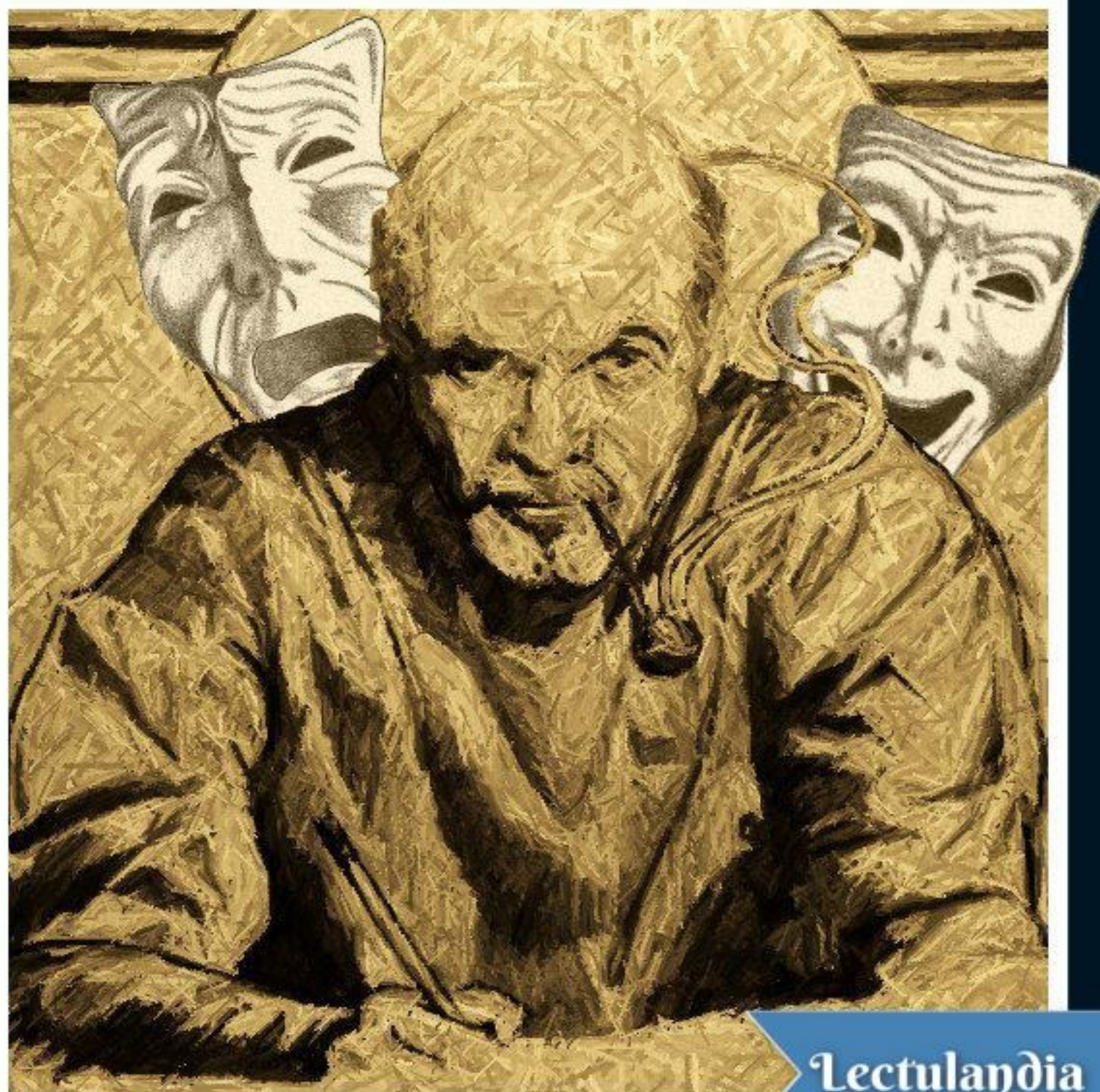


se

Abelardo Castillo

TEATRO COMPLETO



Lectulandia

Novelista y cuentista fundamental para la literatura argentina, Abelardo Castillo se dio a conocer con *El otro Judas*, una obra de teatro, género para el que ha escrito más de una pieza excepcional. El estreno de *Israfel*, protagonizada en los años 60 por Alfredo Alcón, sigue siendo un acontecimiento recordado del teatro argentino. Este libro reúne todas las piezas inéditas y representadas del autor. Una prostituta erigida en juez de su pueblo, el horror del nazismo, la vida tempestuosa de Edgar Allan Poe, los días angustiosos de la Guerra de Malvinas, una versión rioplatense de la Salomé bíblica, son temas que certifican las palabras de Leopoldo Marechal en el prólogo: «Advierto la tendencia de Abelardo Castillo a retomar los grandes temas y las figuras paradigmáticas; y esa predilección es otro tironeo del poeta que hay en él y lo va guiando por senderos imprevisibles».

Lectulandia

Abelardo Castillo

Teatro completo

ePub r1.0

Titivillus 25.02.2019

Abelardo Castillo, 1995

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.0



más libros en lectulandia.com

Prólogo

por Leopoldo Marechal^[1]

Antes de conocerlo como narrador, lo conocí como autor dramático: *Israfel*, la vida de un poeta. ¿Por qué? No se trataba de un poeta definido como tal en razón del «género literario» que cultivó el agonizante de Baltimore: se trataba de Edgar Allan Poe, cuya existencia se concretó en los términos de una necesaria «agonía» o combate, porque quiso «vivir poéticamente», sólo por eso, porque necesitaba, quiso y logró vivir poéticamente.

En *Israfel*, el mismo protagonista lo dice cuando sostiene que «la poesía es una manera de vivir», sobre todo, y no una mera función de lanzar al mundo criaturas poéticas. Y a mi entender, el secreto de Abelardo Castillo estaría en esa difícil y abnegada vocación existencial.

Hace mucho tiempo, cuando buscaba yo las razones que me inducían a ser un narrador sin dejar de ser un poeta, descubrí una verdad que desde entonces no ha dejado de hablarme. El viejo Aristóteles de la *Poética* tenía razón: todos los géneros literarios son «géneros de la poesía», el lírico, el épico y el dramático. Sigo creyendo que si no hay un poeta en el fondo de un narrador o un dramaturgo, el arte carece de «sabor» duradero. Porque la poesía es la «sal» de la letra o de las letras.

He seguido en el arte de Abelardo las huellas del poeta: están muy hondas en *Israfel*, en sus últimos relatos y en estas piezas dramáticas que presentamos ahora. Y esa «razón de poesía» lo está lanzando, según veo, a una ineludible «razón de arte» rigurosamente complementaria, vale decir al imperativo de restituirle al drama o a la novela su antigua codicia de ser una obra de arte, una criatura signada por la belleza y el *esplendor vivo* de los platónicos.

En mi carácter de viejo navegador, le diría yo a Castillo que va siguiendo la ruta verdadera, que por serlo es la más difícil, sobre todo en estos confusos tiempos de la transición humana en que un demonio alegre y destructor parecería querer borrar todas las definiciones.

En los tres dramas que protagonizan este acto de presentación, advierto nuevamente la tendencia de Abelardo Castillo a retomar los grandes temas y las figuras paradigmáticas; y esa predilección es otro tironeo del poeta que hay en él y que lo va guiando por senderos imprevisibles. De las tres piezas dramáticas, dos acuden a la literatura bíblica: *Sobre las piedras de Jericó* y *El otro Judas*.

Tengo la impresión de que Abelardo, más que trabajar con esa materia sagrada, se desdobra y polariza con ella, en una suerte de rebelión militante. Quiere reducirla, en un esfuerzo heroico, a las tres dimensiones convencionales del mundo visible; y sin embargo adivina, mal que le pese, una cuarta dimensión inasible por ahora, que, no

obstante, fundamenta y explica en el trasfondo las contradicciones de un drama que a la vez es humano y divino.

Y esa cuarta dimensión metafísica también está en el poeta. Porque el poeta trabaja con la hermosura, y la hermosura es uno de los nombres que tiene la divinidad.

EL OTRO JUDAS

Tragedia en un acto

PERSONAJES

- JUDAS DE CARIOTH, llamado Iscariote
- JUAN, el apóstol
- SANTIAGO, hermano de Juan
- SIMÓN, llamado Pedro
- DOS SOLDADOS, uno de ellos es Maleo
- SACERDOTE del templo
- VIEJA SORDOMUDA, una pordiosera
- VOCES
- CORO

Jerusalem, 33 de nuestra era, año XIX del reinado imperial de Tiberio. Israel, conquistada hace casi un siglo por Pompeyo, es poco más que una provincia romana. Herodes Antipas —hijo del siniestro Gran Herodes—, heredero, a la muerte de su padre, de uno de los tres principados en que se dividió el país, es tetrarca de Galilea. Pondo Pilato, procurador romano, gobierna Judea y la Samaria.

Acto único

Jerusalem, hacia la octava hora (dos de la tarde). Una callejuela tortuosa, las irregulares gradas de una escalinata de piedra la comunican con un callejón diagonal, en cuyo lejano extremo pueden verse la Torre Antonia, el Palacio de los Mármoles o un arco. El lugar no está muy apartado de las puertas de la ciudad. La tarde es pesada y silenciosa, pero tensa: una atmósfera extraña —cierta equívoca calma que amenaza estallar en cualquier momento— rodea a los hombres y a las cosas. De tanto en tanto, prefigurando la tormenta que se desencadenará luego, la calle se oscurece levemente y brillan algunos relámpagos. Es el viernes 14 de Nizam. En el cercano Gólgota se está llevando a cabo el ajusticiamiento de Jesús.

JUDAS y JUAN aparecen sentados sobre unas piedras. Judas es un hombre joven, casi bello. Sin ser demasiado corpulento, emana de él una rara sensación de fuerza; su rostro —de rotundo perfil y rasgos violentos— es hermoso, quizá como el de un Cristo, pero torvo, reconcentrado; delata la tempestuosa lucha de pensamientos contradictorios que se entabla en su espíritu. Juan es su antítesis: apenas un adolescente, muy dulce, parece turbado e indefenso. Durante unos segundos, la escena tendrá la inmovilidad de una estampa. Contra uno de los muros —visible, pero sin llamar la atención— hay un trozo de cuerda.

ESCENA PRIMERA

JUDAS — JUAN

.— Él decía: «Uno de vosotros me entregará»... ¿Comprendes esto? ¿Puedes comprender esto?... Uno de los Doce. Uno de los que, anoche mismo, partió con él las verduras amargas y el cordero. Uno de los elegidos... Pero, ¿cuál? ¿Quién mojó en su plato el pan de la traición? Oh, Judas, Judas. Hay cosas demasiado grandes para mi pobre entendimiento. (*Pausa.*) Tú, en cambio, que siempre fuiste el más sabio; tú, que nos explicabas el sentido de todas sus palabras, tienes que haberlo adivinado: ¿quién pudo ser? Dime, amigo, ¿quién? (*JUDAS permanece inmóvil, la mirada fija en el vacío. Silencio. JUAN oculta el rostro entre las manos. Habla con voz ronca.*) Pero no. No fue uno. Hemos sido todos. (*JUDAS vuelve la cabeza con lentitud y lo mira un instante; JUAN prosigue, ahora vehemente.*) Yo, y tú. Y mi hermano y Pedro: ¡todos! ¿Dónde están ellos ahora? ¿Están con él? ¿Estamos nosotros a su lado...? Anoche, mientras la multitud gritaba: ¡crucifícadle!, ¿alcé yo la voz para defenderlo? Fue alguno y clamó: ¡es inocente!; ¿se atrevió alguno?

s.— Anoche. Quién sabe hoy lo que pasó anoche.

.— Y unas horas antes yo estaba sentado junto a él. Cenábamos. (*Bruscamente.*) Entonces dijo aquella cosa horrible. (*Pausa, recordando.*) Reclinaba mi cabeza sobre su pecho. Tú también estabas cerca, y Santiago, y Pedro. Mucho he pensado en esto.

s.— Es verdad. Siempre estábamos juntos; los cuatro, a su lado. Anoche, cuando él dijo que beberíamos su sangre y comeríamos su carne, nos disputamos los sitios de privilegio.

(*sin advertir la intención de JUDAS.*)— Y él nos escogió a nosotros.

s.— Y nosotros lo rodeamos. (*Secamente.*) Como para devorarlo.

(*poniéndose de pie.*)— Oh, Judas... ¿Y si aún quedara tiempo?

s.— Tiempo. ¿Para qué? ¿Para arrancarlo de las manos de los soldados? ¿Para descolgarlo de allá arriba? ¡Tú y yo solos! ¿Te atreves, Juan? ¿O prefieres esperar a que caiga la noche, para que vayamos entre las sombras a robar su cadáver del sepulcro? Ya no queda tiempo.

.— Calla... Él vive todavía. Siempre tendremos un instante, siquiera para gritar: te amo maestro; creo en ti; ¡no estás solo!

s.— Corre, entonces. Aún te queda el tiempo que dure su agonía. Sin embargo, es tarde lo mismo. En la hora de la muerte, todos los hombres se quedan solos.

(*atemorizado.*)— ¿Era eso lo que me enseñabas ayer, hermano mío?

s.— No lo recuerdo. Pero sé que han cambiado muchas cosas durante la noche. El mundo, Juan, amaneció distinto.

.— ¿Y Judas, el bueno, el dulce Judas...?

s.— Es cierto. No fue el mundo. El mundo ya no se transforma. Yo conocí a uno que quiso hacerlo, y lo vistieron con el sayal de los locos y le escupieron la cara. Y lo abandonaron. Escucha: tu maestro ya no nos necesita. Le sobra, para morir, con una cruz en el Gólgota.

.— Judas...

s.— Y quizá, siempre estuvo tan solo como ahora. ¿Sabes?: los seres como el Rabbí se parecen al pájaro mágico del que hablan los moradores del bosque. Crees que existe, porque lo has escuchado cantar alguna noche; o tal vez, te imaginas haberlo visto a la luz de la Luna, entre las ramas de los olivos. Pero ellos son únicos. No tienen especie. O quién sabe: acaso ni siquiera existen.

.— Divagas, Judas. Él estuvo a nuestro lado, nos habló.

s.— Sí. De pronto, un día, él viene no se sabe de dónde y te habla. Y su voz es hermosa, como un canto, porque nadie dijo antes lo que él dice. Pero repentinamente todo vuelve a ser una ilusión. (*JUAN trata de interrumpirlo. JUDAS alza el tono.*) Una ilusión. Una mentira. Eso: la mentira de un mundo de amor y de justicia.

.— Ese mundo existe. ¿No lo ves resplandecer, allá, sobre nuestras cabezas?

s.— Sobre nuestras cabezas están las tempestades del cielo.

.— Y las estrellas, Judas.

s.— El trueno, el relámpago.

.— El sol, la lluvia que riega el erial.

s.— El diluvio, que cubre las montañas.

.— Y el designio inescrutable de Dios, aun mucho más alto que todo eso.

s.— Demasiado en lo alto. ¡No! Aquí abajo, en la Tierra quería Judas el mundo. Y ese mundo parecía próximo en el tiempo. Y era distinto del que conocieron Abraham, Jacob o Moisés. Un reino sin esclavos ni míseros, un reino donde la libertad de los hombres no dependiera del César extranjero que infama y ensangrienta la patria de tus padres. Un reino de paz.

.— El reino de Dios, Judas.

s.— El reino de los hombres, Juan.

.— ¿Y Dios, hermano? ¿Y Dios?

s.— No sé. A lo mejor, allá, como tú dices, sobre nuestras cabezas. Muy lejos. Como una última jerarquía, tan distante, tan sobrehumana que, acaso, mereciera existir.

.— ¡Calla! Flaquea tu fe. Te extraviarás, hermano mío.

s.— Es cierto. Judas se extravía. Oye: Judas ya se ha perdido sin remedio. Ha comenzado a dudar de los hombres.

.— ¡Qué importa el hombre, amigo, cuando sientes sobre ti la mano de Dios!

s.— Quién se acuerda de Dios, cuando va por la Tierra de la mano de un hombre. Yo iba de la mano de un hombre. Y cuando uno como aquél te acompaña, es una muchedumbre, apretada de esperanzas, la que va a tu lado. Y crees en la Tierra Prometida. Enarbolas un puñado de flores, en vez de espada, y te dispones a conquistarla, porque te ha parecido descubrir el camino de la verdad. Tienes fe. Y no te importa ya si cruzarás o no los umbrales de la Tierra; piensas: otros llegarán, y mi espíritu alentará en ellos ese día. Pues has comprendido, Juan, que tu propia justificación depende del triunfo de todos. Entonces sí puedes decir: nadie está solo, somos inmortales: el amor nos junta, y el amor es inmortal. Esperas que, como te lo han dicho, los últimos sean por una sola vez los primeros; imaginas que de la mano de aquel hombre, el Amor y la Verdad entrarán en el palacio del Tetrarca, crees que al solo influjo de su mirada y su palabra, los poderosos, los asesinos, los Herodes de toda la tierra, comprenderán. Sueñas: ha llegado la hora de que cada cual tome la parte que le corresponde, porque así fue anunciado... Y entonces te despierta un alarido bestial, que está reclamando: ¡crucifícadle! Y te das cuenta de que nadie ha comprendido nada. *Ellos* han triunfado una vez más. Todo está en el sitio de siempre, no derrumbaste el Palacio de los Mármoles con tus flores. *(Riendo amargamente.)* No era con rosas que se tumbaban las murallas de Jerusalem... *(Cambiando de tono.)* Entonces el Rabbí se queda solo, como el pájaro mágico de Getsemaní que creíste ver una noche. Solo, único. Demasiado pequeño al lado del patíbulo... Sin especie.

.— ¡No! Nosotros somos su especie, tú mismo lo decías. Hemos recogido su palabra, hemos aprendido su enseñanza... Oye, Judas, debemos ir y gritarle: no te hemos abandonado; aquí está Juan, aquí está Judas, y también vendrán Felipe y Mateo y Bartolomé. *(JUDAS ha hecho un gesto esperanzado, se incorpora a medias.)* Creemos que eres el hijo de Dios. ¡Ahora lo creemos!

s.— (vuelve a sentarse. Habla con violencia.) ¡Calla! ¡No vuelvas a repetir eso! ¿Es que no comprendes? ¿Es que tú tampoco comprendes?

.— A ti no te comprendo, hermano... Tu rostro empalidece y tu voz es tan extraña como la del Rabbí cuando se turbaba. A ti no te comprendo... Parece que un miedo secreto te oscureciera el alma. ¿Qué temes, Judas?

s.— Oye, niño... Si Judas te dijera algo espantoso; una cosa que, de sólo pensarla, hiela la sangre en las venas y transforma el corazón en un coágulo, tan frío, que es

como llevar a la propia muerte encerrada en el pecho... Si yo te revelara un secreto que he descubierto anoche, mientras buscaba a Dios entre los nubarrones, cuando todavía me quedaba una esperanza...

.— No. Tus palabras se arrastran como serpientes que quisieran envolverme: me quitas el aliento, hermano mío. ¿Quién le ha robado la dulzura a la lengua de Judas? Ahora tiene el amargor de la herejía.

s.— Escúchame, Juan... Óyeme, niño...

.— Me asustan tus ojos. Eran celestes como el cielo de Galilea, y se han vuelto negros...

s.— Como las fosas de los tigres de Antipas.

.— No quiero saber lo que te ha enseñado la noche. Sólo una respuesta necesita mi alma para quedar en paz. En la cabeza de Juan, sólo una pregunta clama por respuesta. Dime, Judas, ¿quién lo entregó? ¿Quién podía odiarlo tanto como para ir a venderlo a los príncipes del Sanhedrín?

JUDAS parece dispuesto a decir algo, pero se contiene. Sacude desorientado la cabeza. Hay un largo silencio.

s.— No lo comprenderías. Tú lo has dicho antes: todos somos culpables. Cuando muere asesinado un hombre, siempre es culpable toda la humanidad.

.— Asesinado... Oh, hermano mío; ¿no ves que debemos correr a su encuentro? Ven, busquemos a los otros. Mi hermano no puede estar lejos. Y Pedro, ¿cómo podría haber huido Pedro?

s.— No temas. Él no ha huido. Anoche yo vi cuando seguía a la soldadesca, desde lejos...

.— El único que se atrevió a seguirla. Y Pedro volverá, me lo dice el corazón.

s.— Pedro es piedra. *(Con ambigüedad.)* Su fidelidad es de roca firme. Él vendrá.

.— ¿Recuerdas, Judas?: cuando el maestro preguntó, en Cesarea de Filipo, quién creíamos nosotros que él era, Pedro fue el único en responder: «Tú eres el Cristo, el hijo del Dios vivo»...

s.— ¡Te he dicho que no lo repitas! *(Pausa.)* Oye, hay cosas que Simón no debió decir nunca... Pero, ¡qué importa! Pedro es fiel y vendrá. *(Pausa.)* Después volví a verlo. Sus ojos se cruzaron con los míos.

.— ¿Dónde? ¿Te habló?

s.— Hablaba. Luego calló, porque pasó el Rabbí. (*Silencio largo, y luego con desprecio.*) Anoche, en la cocina de la casa de Caifás.

ESCENA SEGUNDA

Los mismos — PEDRO y SANTIAGO

.— ¡Simón Pedro! ¡Santiago!

YAGO.— ¡Al fin, hermanos! Os hemos buscado por todas partes.

.— ¿Sabéis algo? ¿Traéis noticias?

O.— Lo han llevado al lugar de las calaveras. Cargaba una cruz sobre los hombros, dicen que apenas podía con ella... Han obligado a Simón de Sirene, el padre de Rufo, a ayudarlo. María, su madre, y la otra María, lo han seguido...

YAGO.— Cuentan que lo han flagelado hasta dejar su espalda convertida en una sola llaga; luego, hundieron a golpes una corona de espinas en su cabeza...

.— ¡Calla!

O (*después de una pausa*).— Y ahora, ¿qué haremos?

S (*amargamente*).— Lo mismo que hemos hecho durante todo el día: escondernos.

.— ¿No comprendéis que esto es monstruoso? ¡Debemos ir allá! ¡Es preciso que nos vea! ¡Debe saber que aún estamos juntos!

S (*poniéndose de pie*).— ¿Oyes, Pedro? ¿Oyes, Santiago?; juntos. Aquí nos tienes, niño. Los cuatro, nuevamente juntos.

O.— Es cierto. Como en Cafarnaum y en Betania. Juntos...

YAGO.— Como en la casa de Jairo.

.— Como en la casa de Lázaro.

S.— ¡No! (*Pausa.*) En aquellas dos oportunidades, el Rabbí me había mandado con mis pobres.

YAGO (*recordando, con arrobó*).— Bien haces de entristecerte... (*Pausa, y luego consolador, dulce.*) Sin embargo, era hermosa tu tarea. Él mismo te eligió para que fueras el encargado de repartir las limosnas.

O.— Siempre confió en ti. Sabía que eras el único a quien no podía tentar el dinero.

S.— Mi padre era un rico mercader, eso quieres decir. Tienes razón: ¿cómo podía tentar a Judas, el hijo de Simón de Carioth, un puñado de sucias monedas? Aquí tienes un símbolo, Juan (*dirigiéndose a éste y a SANTIAGO*); vuestro amor... (*dirigiéndose a PEDRO*): tu fidelidad, Simón... Y la bolsa de Judas.

IAGO.— ¿De qué hablas, amigo? Acíbar parece tu palabra, y el sentido de lo que callas, aún más amargo... ¿Qué nos ocultas, sabio hermano?

.— Un secreto de hiel moja la lengua del dulce Judas. Conoce al que lo vendió, estoy seguro.

O.— ¿Es verdad, eso?

IAGO.— ¿Lo sabes?

.— ¡Dinos! ¡Responde una vez más! Tú eres, ahora, el único que puede. ¡Habla!, ¿quién lo odiaba, quién le temía hasta tal punto?

s (*secamente*).— Acaso, Dios.

y Santiago.— ¡Judas!

O.— ¡Blasfemas, Iscariote! ¡Blasfemas y te pierdes!

s (*inexpresivamente*).— No lo comprendéis. No comprendéis que Judas, si esto es obra de Dios, estaba perdido desde antes que Caín engendrarse en su mente el primer asesinato, e Israel, maldita desde antes que las aguas se apartaran para dar paso al primer brote...

IAGO.— ¿Tanto sufres? ¿Ya no crees en la salvación? No todos habremos muerto antes de que Israel sea libre: él lo ha prometido. Los hombres aprenderán el idioma que tú querías enseñarles. Él volverá, Judas. Esto no es más que una prueba...

s.— ¡Silencio! Los hombres necesitamos sangre todavía. ¿No nos escuchabas anoche, Santiago? ¿No te escuchabas a ti mismo, aullando, pedir la cruz para el Rabbí?

IAGO.— Calla...

s.— ¡Hablas de pruebas! La única prueba es que los hombres, después de agonizar, mueren. ¡Él volverá!... ¿Has visto, alguna vez, que un cadáver del Gólgota descina sus ligaduras y vuela a reunirse con sus amigos?

O.— No es lo mismo. Los del Gólgota, son cadáveres de ladrones, asesinos, falsos Mesías, perjuros...

s.— ¡De hombres! Sólo hay hombres. Y los hombres no resucitan, Pedro.

.— ¿Y Lázaro?

IAGO.— ¿Y la hija de Jairo?

s.— Yo no los vi muertos. ¿Y vosotros, podéis dar testimonio de que lo estaban realmente? Quién sabe de verdad qué pasó entonces. No sólo aquella vez, Martha y María, empaparon de aromas las tiras de lienzo para amortajar a su hermano, y no por eso dejó de despertar Lázaro. Ni esto le ha ocurrido solamente a él; ¿quién no oyó

hablar de alguno que, arrancándose el sudario del rostro, miró a su alrededor con asombro, y vio que sus amigos lo estaban llorando muerto?

YAGO.— Es cierto. Pero aun así, ¿por qué te esfuerzas en destruir la única esperanza que nos queda?

s.— Porque llamas esperanza a la mentira. En verdad te digo, Santiago, que la salvación de los hombres depende de los hombres. Anoche condenamos a uno que podía guiarnos, acaso el único. No te fuerces a creer que regresará su fantasma.

o.— Tú mismo, hasta ayer, nos decías que él era inmortal.

s.— Lo es. Todos los hombres son inmortales. Pero no como vosotros lo entendéis.

(que, desde hace un momento, está como pensativo).— Ya no queremos entenderte, Judas. *(Repentinamente, y con tono por primera vez agresivo.)* Además, ¿qué importa todo esto! Si nosotros no podemos afirmar que Lázaro murió realmente, ¿puedes, tú negarlo? Tú, que no estabas junto a su sepulcro, ¿con qué pruebas te atreves a negarlo?

s *(mientras los otros miran asombrados a Juan).*— El pequeño poeta. Muchas cosas, es cierto, cambiaron en el trascurso de la noche. Has crecido, niño... Mientras su maestro agoniza, Juan razona como los fariseos.

.— Sí, Judas, y mientras él agoniza, ahora, cuando él no ha entregado su alma todavía, tú ya nos enseñas que no volverá. Insensato. ¿Quién puede asegurarnos, siquiera, que va a morir? Escúchame: ¿y quién sabe tanto como para negar mi fe? ¿Quién nos dice ahora, cuando ya nadie comprende nada, que mi maestro es igual a los demás hombres? ¡Yo he visto su rostro trasfigurado! ¡Yo vi, anoche, cómo brotaba sangre de su frente! ¡Yo escuché cuando él anunciaba las torturas a que sería sometido!

s.— ¡No puede haber algo más alto que los hombres! El sudor, que quema la frente; la sangre; que mancha los vestidos; el dolor, que lacera las espaldas, es sudor y sangre y dolor de hombres. No le quites su valor, para trasformarlo todo en una pantomima simbólica. Ahora, eres tú quien me espanta.

YAGO.— Debemos creer, Judas: sólo la fe nos salvará.

o.— No podemos medir el arcano de Dios con la vara de nuestra razón humana.

s.— ¿No comprendéis que Judas quiere creer?

.— En qué, amigo...

s.— En que el pájaro mágico no es un sueño. En que su canto será oído por todos. Su verdadero canto.

o.— ¿De qué hablas?

.— ¡Basta! Deberíamos estar postrados ante su cruz, y estamos aquí, disputando en vano, sin poder siquiera comprendernos... (*Perentorio.*) ¿Quién me sigue? (*JUDAS ha vuelto a sentarse: PEDRO y SANTIAGO vacilan.*) Nadie me sigue... Pues, escuchad: yo creo. Yo sí creo. Creo que su nacimiento fue precedido por maravillosos signos, creo que tenía el poder de realizar prodigios, creo que sus ojos eran la luz misma. Creo que, siendo nada más que un hombre, no podía tener tanta dulzura en los labios, tanto calor en el pecho. Su amor por los desgraciados no era un amor humano.

s.— Tan mal os trató la vida, que cuando visteis al prójimo lo transformasteis en leyenda. (*Violentemente.*) El samaritano de la fábula, ¿era un ángel acaso? ¿Era un dios?

.— El samaritano de la fábula era el Rabbí. Sólo él hubiera sido capaz de tanto. Oye, Judas: él es el Mesías. ¡Y yo iré a gritarlo al Gólgota! Yo creo. Y si vosotros no sois capaces de seguirme, me marcharé solo. (Juan hace ademán de irse; Santiago lo detiene.)

s.—Déjalo, Santiago. Ve, pequeño; ve, niño...

JUAN se suelta y echa a correr por la calle lateral. Allí se para.

.— Yo, al menos, no he de entregarlo. El mundo sabrá por mi boca su vida y sus milagros. ¡Yo daré testimonio! (*Sale.*)

ESCENA TERCERA

JUDAS, PEDRO y SANTIAGO

s.— Acaso tu amor te salve, Juan. Acaso tú estás a tiempo. (*Duramente.*) ¿Y vosotros, os quedáis? (*Ellos se miran irresolutos.*) La puerta de la ciudad está cerca: salid por ella y estaréis entrando en el paraíso. (*Pausa.*) Quedaos. Es menester que hablemos. Debemos lavarnos los pies unos a otros.

YAGO.— Anoche, el maestro también decía eso.

o.— A veces era difícil desentrañar el significado de sus palabras. Sin embargo, hablaba como el que conoce la verdad.

s.— Dijo: «Uno de vosotros me traicionará».

o.— Dijo tantas cosas.

s.— Dijo: «Me negarás, Pedro». ¿Se ha cumplido eso?

o.— ¡No! ¿Cómo podría...? (*Cantó un gallo.*)

s.— ¿Oyes, Simón? Igual que anoche, en el patio de la casa de Caifás.

o.— Calla, hermano mío...

s.— Hermano mío. No sabes cuánta verdad acabas de decir. Todos estamos igualmente sucios. (*Larga pausa, PEDRO y SANTIAGO se sientan cerca de JUDAS, abatidos.*) Él nos buscará con la mirada, y sólo a uno encontrarán sus ojos. El pequeño Juan tenía razón: al nombrarlo, ya lo hacemos como si estuviese definitivamente muerto. ¿Tiene sentido esto? ¿Tiene sentido que Barrabás ande libre por el mundo, y él, en cambio, agonice con las muñecas destrozadas por las cuerdas?

YAGO.— Por los clavos, Judas. Cuentan que lo han clavado a los brazos de la cruz.

o.— ¡Oh, Judas, Judas! Tú comprendías mejor que nadie los misterios de los libros y de los hombres; explícanos esto. Dinos por qué ha pasado todo, encuentra un motivo para que todo lo ocurrido sea inevitable. Estas cosas deben estar escritas en alguna parte... Él decía: las profecías se cumplirán. Lo he negado, es cierto. (*SANTIAGO lo mira estupefacto.*) ¡Sí, lo he negado! Pero, ¿pude dejar de hacerlo? ¿No había anticipado él: me negarás? ¿Quién hablaba por su boca anoche? El que todo lo ha dispuesto, su Padre, ¿no era quien le daba aquella certeza en el augurio?

s.— Su padre era un carpintero. Pero el Rabbí conocía demasiado el corazón humano para ignorar que, puesto de cara ante el miedo, el mismo apóstol Pedro sería capaz de maldecir a su maestro.

O.— Eres cruel, eres despiadado. ¿No me ves? Tengo miedo. ¡Absuélveme, Judas! ¡Absuélvenos a todos!

YAGO.— Oye, Judas, es necesario que lo sepas todo. Cada una de las cosas que sucedieron anoche. Ayer, cuando saliste de la casa de Nicodemo, a cumplir lo que él te encomendara...

S.— Lo que él me encomendara.

YAGO.— Sí, después de tu partida, nos condujo al Getsemaní. Y mientras él oraba en el monte, nosotros... Oh, Judas. (*Se cubre la cara.*)

O.— Nosotros dormíamos. Por dos veces nos dormimos, como bestias repletas de comida.

S (*después de una pausa*).— No todos, en verdad, dormíais.

YAGO.— Tú no, es cierto. Tú llegaste luego.

O (con rencor).— Y el otro tampoco. El otro tampoco dormía.

S.— ¿El otro?

O.— El otro. El que se levantó furtivamente en mitad de nuestro sueño, y fue a traicionarlo ante los sacerdotes.

S (*mirando fijamente a PEDRO*).— ¿Y si hubiera sido, también esto, el cumplimiento inevitable de una profecía?

O (*súbitamente esperanzado*).— ¿Es cierto eso? ¿Oyes, Santiago? ¿Lo crees, Judas? ¿Crees tú que hemos obrado así porque una fuerza superior nos impulsaba?

S.— ¿Lo crees tú?

O.— Cualquier cosa creería con tal de no seguir soportando mi vergüenza.

YAGO.— ¡Cuidado Pedro!

S.— Déjalo. (*Riendo amargamente.*) Pedro es exaltado. Anoche mismo decía algo muy parecido a esto. Decía: «si es así maestro, lávame no sólo los pies, sino también la cabeza...» Todo es bueno cuando de ello depende nuestra eterna justificación. Oye, Pedro, y si así fuera, ¿serías capaz de perdonar al que lo entregó?

O.— Lo perdonaría.

S.— Lo que atares en la Tierra, Simón, será atado en el cielo.

YAGO.— No sigas, hermano. Ignoro a qué quieres llegar, pero sí que debemos creer. Como Juan. En lo explicable y en lo inexplicable, creer. Porque tal vez Pedro tiene razón: ¿pudo nuestra voluntad hacer que las cosas sucedieran de otro modo? Él parecía desear su muerte. Ayer mismo, hizo todo lo posible por acelerar el juicio del populacho, en casa de Anás...

s.— ¡No nombres la casa de Anás!

o.— Es cierto. Él dijo que era el Cristo, el hijo de Dios vivo.

s.— ¡Callad!

YAGO.— ¡Todos lo escuchamos! Él aseguró: «...y aun os digo que desde ahora me veréis sentado a la diestra de la potencia de Dios».

s.— ¡Mientes!

o.— ¡No, no miente! Todos lo escuchamos. ¿No comprendes, Judas?: él necesitaba morir, necesitaba que todo aconteciera como está escrito, para salvar nuestras almas. Esto estaba dispuesto desde siempre. David ya lo había anunciado. ¿No recuerdas aquel salmo que tú mismo nos recitabas?

s.— David hablaba de Salomón. Y si algo prometía, era la justicia de un rey. David dijo: pondrá a salvo a los hijos de los afligidos y humillará al calumniador, librándolo del poderoso al pobre y al desvalido que no tiene quien le valga. Y ese rey, Pedro, o todavía no ha nacido, o está agonizando donde mueren los ladrones y la canalla.

YAGO.— El maestro era el Mesías, Judas, yo escuché cuando lo proclamó en el atrio, ante los varones de Israel.

s.— ¡No! Él sólo respondió a Caifás: «Tú lo has dicho». Dejadme interpretar a mí esas palabras. Creedle a Judas, como le creíais antes. Escuchad: él quiso decir que era el Pontífice, y no otro, quien inventaba aquella historia. Tú, Caifás, lo dices, no yo.

o.— Ya no podemos creerte, Judas. Algo se ha roto en tu espíritu y quieres perdernos... Él dijo, ante el Gabatha, que su reino no era de esta tierra.

s.— ¡No!

o.— ¡Él era el hijo de Dios!...

s.— ¡No!

o.— Yo lo supe siempre.

s (*con desesperación*).— ¿No comprendéis, insensatos, que si fuera así todo se ha perdido? ¿No comprendéis que no puede ser el hijo de Dios, sin ser Dios mismo?

o y Santiago (se miran, como si aquello no se les hubiera ocurrido nunca; luego sus rostros adquieren lentamente una asombrada expresión de contento. Hablan uno después del otro rápida, y vehementemente).— ¡Lo es, Judas! ¡Lo es, Judas!

s.— No puede serlo. Dios no vendría al mundo para negar a Dios. Dios duerme en los dorados tabernáculos de los templos, no anda, hambriento, entre los esclavos y los leprosos. Dios es el símbolo de la única desigualdad contra la que no se puede luchar. Porque Dios es inhumano.

o y Santiago (sin escuchar, con la misma expresión de hace un momento).— Lo es, Judas.

s.— Y él era como nosotros. Él era un carpintero, hijo de carpinteros. Él era hombre.

o (el mismo juego).— Has descubierto la verdad, hermano.

s.— De lo contrario, todas sus palabras cobrarían ahora un significado horrible. «Pagad a César lo que es de César»; ¿qué infamia legaliza un dios, cuando dice esto?

YAGO (*enajenado*).— Todos lo hemos escuchado. Todos liemos visto sus prodigios. Ahora todas sus palabras son símbolos.

s.— ¡Basta! ¡Farsantes! Nadie escuchó nada, nadie vio nada.

PEDRO y SANTIAGO parecen salir de su éxtasis. Miran con sorpresa a Judas. Pequeña pausa.

o.— Tú eres el farsante... Anda, ve y pregúntale a la turba que lo rodeaba anoche si no se proclamó hijo de Dios y rey de los judíos.

s (*de pie*).— Bien haces de creer, Simón. Lávate no sólo los pies, sino también las manos, como el Procurador. Y la cabeza. ¡Lávate! ¡Todos estamos limpios ahora! Pedro ha resuelto su problema de conciencia; nos absuelve a todos... Ya no le importa la verdad al hijo de Jonás. (*Con ira.*) Sigue la farsa, ahora. ¡Miserable! Perdona al traidor, perdona a los asesinos del Rabbí y a los asesinos de tu pueblo. Nadie es culpable de nada. ¡Volemos todos al Paraíso! Tú serás quien abra, en el futuro, las Puertas del Cielo, Pedro.

YAGO (*sin violencia, pero cortante; desgarrado*).— ¿Qué pasa hoy en el mundo...? (*Pequeña pausa. Dulcemente ahora, con dolorida ternura.*) El sufrimiento ensombrece tu alma. Debemos aceptar las señales de Dios; es necesario tener fe.

s (*torturado, casi en un murmullo*).— Dudáis de los hombres: por eso necesitáis a Dios. (*PEDRO parece dispuesto a responder, SANTIAGO, con dulzura lo contiene. JUDAS prosigue con voz ronca; luego secamente.*) Mira el cielo, Santiago, hay sangre y ceniza entre las nubes... Cuando Judas haya perdido la última esperanza en su hermano, entonces iré a pedirle un signo a Jehová. Antes, no.

YAGO.— Bien sabes que Pedro ha dicho la verdad. Todos lo escuchamos. Tú también, Judas.

s (luchando contra el desaliento. Se sienta. Habla a media voz).— Lo escuché. Pero no puede ser cierto.

YAGO (siempre con mucha dulzura).— ¿Qué murmuras, hermano?

s.— Él no podía traicionarme.

YAGO.— ¿No lo recuerdas, Judas? El maestro hablaba contigo más que con nadie en los últimos tiempos. Anoche mismo te encomendó una tarea: «Lo que tienes que hacer, hazlo pronto», te dijo. Eres el último que lo sirvió. No tienes motivos para desesperar. Y en el huerto, antes de que lo prendieran, tú, Judas, lo besabas.

s.— Lo besaba.

Ruido de armas. Entran dos Soldados. Pedro y Santiago corren a ocultarse.

ESCENA CUARTA

JUDAS - LOS SOLDADOS

Ellos no reparan en JUDAS, quien, un poco detrás, sigue sentado sobre una piedra, de espaldas. El Soldado más joven es MALCO, uno de los que prendieron a Jesús en el huerto.

ADO.— Las puertas están cerradas; las ventanas, mudas. El pueblo anda merodeando por las cercanías de la fiesta, en el Calvario.

CO.— O permanece en sus casas, orando por el Rabbí. Soldado (*mira extrañado a su compañero. Pausa. Con ironía*).— Tarde demasiado quieta, llena de peligros ocultos. Gravita de manera extraña sobre la imaginación. (*Pausa.*) Te noto raro, Malco.

CO.— Escucha: ¿crees que a la muerte del Galileo sucederán grandes prodigios?

ADO.— Sería preferible eso, a que se desatara una revuelta. (*Ríe.*) El astuto Caifás supo hacer bien las cosas. Si anoche el loco responde como muchos esperaban, no sé... Se estaba volviendo peligroso. Jerusalem hierve de circuncisos para estas fechas, y él conocía la manera de hablarles...

CO.— Pueblo increíble éste. Mil años perseguidos, saqueados, humillados, y aún siguen creyéndose ungidos por Dios.

ADO.— Un Dios realmente siniestro. Ordena a Abraham acuchillar a su hijo; a Josué, pasar a degüello toda Jericó, menos a una prostituta. Y ellos obedecen sin chistar. Por eso son esclavos. La Ley, los Ancianos, Nabucodonosor, Ciro, Alejandro o Pompeyo son otras tantas formas de Dios. Aman la esclavitud... Y, sin embargo, son fuertes: Tiberio, en toda su locura, no les podría causar más daño que Jehová... No sabrían qué hacer con la libertad; por eso le piden ayuda a Roma para ajusticiar al Cristo. (*Ríe.*) Caifás sabía esto. ¿Viste con qué ardor gritó: «blasfemo», y se rasgó las vestiduras?

CO.— ¿Y si acaso fuera cierto lo que dijo el Rabbí?

ADO.— ¿Crees tú, mi buen Malco, en las patrañas urdidas por un grupo de fanáticos? En esta tierra, a cada minuto nace un profeta o un enviado del cielo.

CO.— Sin embargo, hace unas horas, hasta el mismo Pilato parecía tener miedo.

ADO.— Pilato siempre fue débil; hoy demostró que también puede ser necio. El hijo de Dios. ¡Bah! Supercherías de viejas, que prueban cuánta falta les hace a estas aldeas la verdad de hierro del Imperio. ¡El hijo de Dios! (*Con repentina violencia.*) ¿Crees tú, por ventura, que el demente de la túnica blanca y el cetro de caña puede tener algún parentesco con Júpiter? ¡El divino Jesús! Azotado públicamente por

cuatro sayones y conducido a puntapiés a una celda. ¿Qué tiene de sobrehumano ese desesperado que, ahora mismo, está muriéndose entre dos malhechores? (*Ríe, pero hay algo dudoso en su sarcasmo; un casi imperceptible matiz de nerviosidad.*) ¿Te imaginas a un Dios vestido con el sayal de los locos y llevando un cetro que yo le puse entre las manos? Escupido, magullado, ¡sirviendo de mofa a los esclavos y a las putas! Traicionado por su mejor amigo.

s (*sin moverse del lugar en que está, vuelto el rostro hacia el fondo del escenario*).— Calla de una vez, víbora. Acaso tú también crees en el Cristo, puesto que así te empeñas en negarlo. ¿Tienes miedo, sucia raposa?

ADO (*quien, igual que MALCO, recién advierte a JUDAS*).— ¿Y éste?

s (*en la misma actitud*).— ¿Tampoco tú me reconoces, Malco?... ¿O es que de día, búhos, no conocéis la espalda de quien os guía por la noche?

CO.— ¡Judas!

ADO.— Ah, Judas...

s.— El mismo. (*Volviéndose, su voz, despojada de énfasis, es sin embargo, altanera, insultante.*) Judas, hijo de Simón de Carioth.

CO.— Tú, bastardo, tú, cerdo... El amigo que traicionó. El que por treinta piezas de plata entregó al Rabbí que hablaba de amor entre las gentes...

El SOLDADO mira con sorpresa a MALCO; JUDAS está de pie.

s.— Yo. Judas. El más infame. El que vendió a un hombre por el precio de un mulo. (*Hay algo majestuoso en sus palabras; despectivo y, al mismo tiempo, terrible.*) Por lo que vale un esclavo muerto.

ADO.— No le encuentro motivo a tu orgullo, judío.

s.— Cada cual se enorgullece de lo que tiene. Tú, del Imperio criminal que representas; yo, de mi propio crimen. (*Lo ha dicho con tono equívoco. Desafiante, pero en secreto, lacerado: se dijera que oculta una monstruosa ironía.*) Y te aseguro que cuando se hacinen por escombros las grandezas de tu Roma, aún se hablará de Judas. Tú ya no existirás para nadie, y yo seguiré siendo el símbolo de lo más protervo: la traición.

CO.— ¡Traidor, cínico traidor...!

s (*con velada fiereza, como si lo amenazara*).— Estás a punto de salvar tu alma, Maleo...; pero escucha, ya que hoy eres juez te mostraré a dos más que necesitan justicia. (*Llamando hacia el lugar donde aún permanecen ocultos PEDRO y SANTIAGO. Rudamente ahora; desbordándose poco a poco.*) ¡Eh! ¡Salid del cubil, perras

sarnosas! Vamos, Pedro, tú, que le metiste en la cabeza la idea de que era hijo de Dios, y lo negaste luego; tú, que blasfemas a tu maestro entre las criadas, ven, defiéndelo ahora, que aquí está Maleo, al que casi hieres anoche. Y tú, Santiago, que no fuiste capaz de seguir a tu hermano, ¡fuera!, ¡ven aquí!

Entran SANTIAGO y PEDRO: aquél, confuso, atormentado. PEDRO, con ira.

ESCENA QUINTA

Los mismos — PEDRO y SANTIAGO

O.— ¡Ah, maldito... ahora comprendo!

YAGO.— Judas, hermano Judas. ¡Di que es mentira! *(Se acerca y lo toma, con desesperación, de la túnica. JUDAS, se dijera que sin esfuerzo, lo aparta brutalmente y, tenso, encogido sobre sí mismo, queda enfrentando a PEDRO. Truenos muy lejanos. La tempestad, que durante todo el tiempo se sintió gravitar en el aire, amenazante ahora, se preludia sobre la calle. JUDAS no se mueve, su actitud es de una salvaje violencia, paralizada, a punto de estallar. SANTIAGO retrocede hasta un rincón de la escena, dando visibles muestras de estar moralmente aniquilado.)* Pero, por qué... ¿Por qué? *(Echa a correr en dirección contraria a la seguida por JUAN.)* ¡Judas lo vendió! ¡Judas lo vendió! *(Sale, su voz se oye todavía una vez más, ahogada.)* ¡Judas lo vendió!

ESCENA SEXTA

JUDAS - PEDRO - LOS SOLDADOS

o.— ¡Hijo de mercader habías de ser! ¡Traidor! ¡Asesino traidor!

s (*casi en un murmullo: ferozmente*).— Eso, eso... Maldice, Pedro... Maldice como anoche. Grita. Alivia tu culpa. Insulta a Judas para olvidar que tú tampoco estás limpio. Él te lavó los pies —¿recuerdas?—: Dios mismo se arrodilló ante ti, como una ramera, y te lavó los pies. Y te decía: «no todos estáis limpios»; a ti te lo decía, Pedro... Recuérdalo. ¡No todos estáis limpios! (*Grita. Ha perdido el control que tuvo desde el comienzo. Corre hacia el lugar por donde salió SANTIAGO.*) Y tú, Santiago, ¡regresa! No temas a los soldados de César: ¡no huyas! (*Se encara con los guardias.*) Y vosotros: ¿estáis más limpios que Judas o que Pedro? (*Al Soldado que retrocede.*) Tú, ¿no fuiste el que lo abofeteó anoche en el Sanhedrín: no fuiste uno de los que hundió, a palos, la corona de espinas en su frente? ¿No fue tuya, romano, la idea de la caña?... ¿Y tú, Maleo, que ahora crees en el Mesías, desenvainaste anoche tu espada, en el olivar, cuando el Rabbí impidió que éste (*señalando a PEDRO*), te partiera la cabeza de un golpe? ¿Desenvainaste tu espada para volverte contra los tuyos, o contra Judas, que lo había entregado? ¿Necesitabas más pruebas de su inocencia, Maleo? (*JUDAS los enfrenta; ellos no se mueven.*) Todos sois iguales: ¡necesitáis prodigios para convencerlos! ¿No es ya suficiente milagro que en esta tierra se hable de amor? ¡Os hacen falta dioses, templos, becerros, diluvios, fantasmas! Odiáis a los hombres. Y Judas comienza a parecerse a vosotros.

co (*desenvainando lentamente*).— ¿Por qué lo entregaste?

s.— Nunca lo entregué.

o.— ¡Eres el demonio, Judas! Vendiste al hijo de Dios. ¡Reventará tu vientre, y los buitres disputarán tus entrañas!

s.— ¡Él no era hijo de Dios! ¡Aunque en un momento de locura lo haya dicho, no lo era! ¡Él era un hombre!: aunque a su muerte se derrumben el Sol y las estrellas, y se haga la noche eterna sobre el mundo.

co avanza hacia Judas con la espada lista para herirlo. En ese instante, la escena queda completamente a oscuras. Es la hora nona. Acaba de morir Jesús. Relámpagos iluminan la calle. Una voz, potentísima y grave dice las palabras bíblicas:

«ELI, ELI, ¿POR QUÉ ME HAS ABANDONADO?»

LOS SOLDADOS y PEDRO se abrazan, empavorecidos, y huyen juntos. JUDAS queda solo.

ESCENA SÉPTIMA

JUDAS

Los relámpagos, vivos y muy frecuentes, permiten ver todo lo que ocurre.

s.— Todo está consumado. (*Larga pausa.*) ¿Y ahora, cómo interpretar la sombra?

Vuelve a sentarse; se aprieta las sienes. A partir de este momento, las actitudes de Judas serán, gradualmente aumentando, las de un desequilibrado; su razón ha sufrido un violento golpe: no comprende. Se oyen voces confusas.

Voz.— ¡Atranca las ventanas y las puertas!

∧ Voz.— ¡Algo ha ocurrido en el Templo!

s.— ¿Entonces, era yo el que no comprendía?

∧ Voz.— No es más que una tormenta pasajera.

∧ Voz.— ¡Buscad a los sacerdotes!

s.— ¿Entonces, era cierto?

∧ Voz.— ¡Algo ha ocurrido en el Templo!

Por el callejón, al fondo, se ve pasar a un sacerdote. JUDAS lo ha visto.

s.— ¡Es él!

Se levanta y corre a su encuentro. Ambos desaparecen.

ESCENA OCTAVA

El escenario solo. Casi en penumbras. Los relámpagos, menos brillantes. Una luz, fija, o casi ininterrumpida, ilumina La Cuerda, que ahora pasa a primer plano. Sólo se verán las siluetas de JUDAS y el SACERDOTE.

RDOTE.— ¡Tú, renegado!

s.— Yo. Escucha: el Rabbí era inocente.

RDOTE.— ¿Y ahora qué? Debieras haberlo visto antes de venderlo.

s.— ¡Siempre lo supe! ¡Nunca lo vendí! ¿No comprendes, imbécil, que treinta monedas no son el precio de un hombre? ¿No comprendes que Judas nunca las necesitó, puesto que tenía a su disposición la bolsa de los Doce?

RDOTE.— ¿Qué pretendes decir, bandido? ¿Olvidas que fue conmigo mismo que trataste el precio? ¿Quieres más ahora?

s.— No vengo a vender nada, sacerdote: vengo a comprar. Judas despreció el dinero al seguir a su maestro. Vosotros, en cambio, lo amáis; él es el símbolo de ese templo. ¡Tómalo, hijo de Leví! ¡Tómalo!: te compro tu testimonio. ¡Ningún sacerdote del mundo rechazaría esta oferta! Adoráis al oro más que a vuestros dioses. ¡Tómalo!

RDOTE.— Enloqueces, Judas. Aparta de mí ese dinero impuro.

s.— Oye... ¿Queríais comprar el terreno del alfarero, no es cierto? (*Ríe.*) Toma, pues, estas monedas a cambio de tu testimonio. Aquélla es tierra inútil, ha de valer poco... ¡Toma tu dinero! Erigid vuestro soñado cementerio allí. ¡Judas paga! (*Ríe.*) ¡Venid, peregrinos de toda la Tierra, a morir a Jerusalem! ¡Judas os regala el valor de un mulo para vuestra última morada!

RDOTE.— Pierdes los sentidos, Iscariote.

s.— ¡Tú los pierdes, si no aceptas! (*Ruido de monedas que caen.*) ¡Recógelas, viejo chivo! ¡Eso!, arrójate a los pies de Judas para recoger el dinero que Judas devuelve. ¡Así! ¡Él era inocente! ¡Él era inocente! Y ahora, ve y cuenta a todos que Judas arrojó las treinta piezas de plata de su traición y gritó: ¡Él era inocente!

RDOTE.— ¡Loco!

s.— Él era hombre, por eso era inocente. A pesar de la sombra que nos envuelve, Judas tiene fe.

Ruido de pasos que se alejan corriendo. Silencio. Después, murmullos confusos.

VOZ (*potente y patética*).— ¡Milagro! ¡Milagro! ¡El velo del templo se ha rasgado!
(*Larga pausa.*)

VOZ.— ¿Conoces a aquél?

ES (*a coro*).— Judas. Es Judas.

Caen piedras. Una de ellas rueda hasta la escena. Luego aparece JUDAS. Trae el rostro cubierto de sangre. Se pasa la mano por la frente. Los relámpagos han dado paso, imperceptiblemente, a una luz azulada y fantástica.

ESCENA NOVENA

JUDAS

s (*se pasea. Habla con extravío: evidentemente ha perdido el juicio*).— El velo del templo se ha rasgado... Entonces, era yo el que no comprendía. Oh, maestro, maestro, ¿por qué me has abandonado? El romano tenía razón: somos supersticiosos como viejas, y débiles..., por eso Dios se enseñorea con nosotros. (*Tocándose la frente.*) A mí también me han lastimado, maestro. Y por la herida se me metió en la cabeza toda la superstición de mi raza; toda la sombra de Dios... ¡Pero igual veo claro: tú, tampoco estabas limpio! ¿No se alzó desde el sepulcro la voz de Raquel, para pedir justicia? Las mujeres cuyos hijos asesinó César, a quien tú reconociste dueño de esta tierra, ¿no te odiaban? ¿Qué reino de amor era el tuyo, levantado sobre los cadáveres de los justos?... ¿No murió el Bautista por tu culpa, y aún sigue con vida Antipas? ¿No se pierde ahora tu amigo Judas, tu hermano Judas?... «¿Cógense uvas de los espinos, o higos de los abrojos?»; eso nos enseñabas. Y nos enseñabas: «Quien ame su alma, que la pierda». Yo no amaba mi alma; yo te amaba, maestro, y te lo hubiese perdonado todo. (*Torvamente.*) Pero anoche, ante Caifás, dijiste algo más inexplicable que todas tus otras palabras... ¿Por qué me abandonaste? ¿Por qué ha caído la sombra, y se ha rasgado el velo? ¡Quién sabe ahora de la espantosa soledad de Judas!

Entra LA VIEJA sordomuda. Viste harapos. Viene asustada. Al ver a JUDAS ensangrentado y gesticulando, oculta el rostro, y, vuelta contra uno de los muros, allí se apoya. JUDAS se acerca.

ESCENA DÉCIMA

JUDAS — LA VIEJA sordomuda

s (con gran dulzura, y sin alzar demasiado la voz).— Oye, mujer... no temas. Yo sé una hermosa parábola para que la cuentes a tus hijos. La parábola de dos hombres que se amaban, con amor de hombres. O acaso, era uno solo el que amaba... Y el otro le pidió un día (aquí JUDAS levanta el tono): traicióname, Judas... (LA VIEJA sigue en la misma actitud; JUDAS, que ha llegado junto a ella, le planta una mano sobre el hombro; la mujer se encoge y se da vuelta, horrorizada.) ¡Mírame, mujer! Yo soy Judas. Y tú eres mi testigo y mi justificación. (De pronto, JUDAS, que ha mirado a la mendiga, lanza una carcajada.) ¡Tú! ¡Tú, vienes esta noche, vieja maldita; tú, que eres sorda y eres muda, vienes para servir de testigo a Judas!... ¡Eli, Eli! ¡Yo, apóstol de tu hijo, si es verdad que existes, te conjuro a que devuelvas los sentidos a esta vieja infame! ¡Has triunfado, Dios de los judíos! ¡Judas también te pide un milagro! ¡Hazlo! ¡Uno solo, en toda tu eternidad, que sirva a los hombres! (Cambiando de tono.) Óyeme, mujer... ¿No comprendes? ¿Es que no me escuchas? ¿Es que nadie me escucha?... Óyeme, vieja, yo sé un cuento. Es la hermosa historia de un hombre que traicionó por amor. Su hermano le dijo: entrégame, amigo, ya es tiempo. Y había una piedad infinita en su voz cuando agregó: aunque más te valiera no haber nacido... Y yo era aquel amigo traidor. Y yo pensaba: después de esto, todos comprenderán... ¿Sabes?: él anunciaba un mundo donde todos seríamos hermanos. Porque él, en la montaña, dijo que la tierra sería de los mansos. Y dijo que habría consuelo para los que lloran, y justicia, y misericordia... Era el mundo de los perseguidos y los hambrientos, y los sitibundos, y los pobres de espíritu, y los miserables de bienes. Porque en verdad te digo que le sería más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja, que a un poderoso entrar en aquel reino... ¡era un mundo para ti, mujer! Para los que saben remendar sus sayales y segar las espigas, para los que dejan el rebaño y van, entre las zarzas, a buscar la oveja perdida... Di que me comprendes, vieja, viejecita... ¡Responde, vieja repugnante! (La mujer trata de huir; JUDAS la retiene y sigue hablando, sin mirarla ya.)... Y anoche parecía llegado el momento. Y él, mirándome con aquella mirada triste, que parecía hecha de la tristeza de todos los hombres, me dijo: «Lo que tienes que hacer, hazlo pronto»... (La mujer, que ha estado dando muestras inequívocas de no comprender, quiere desasirse, JUDAS lo impide. No la mira.) Y yo corrí a la casa de los príncipes. Y yo pensaba: de todas partes han venido las gentes para celebrar la Pascua; tiene que ser hoy mismo, todos los judíos, reunidos en el atrio, le proclamarán libertador... Cuando él les hablara, ellos comprenderían. En Betania y en Cafarnaum y en Belén, en la Judea y en la Samaria y en la Galilea, se alzarían las voces de los esclavos y los oprimidos. La rebelión cundiría como el fuego en los pajonales resecos, como el agua desbordada...

¡Y yo corría a entregarlo y a perderme!... ¡Ay, Judas, más te valiera no haber nacido! Porque él enloqueció, mujer, enloquecimos todos. En lugar de seguirle, lo disfrazaron de rey, escupieron su rostro, negaron su nombre. Porque él enloqueció... Y entonces, ayer, en la Casa de Caifás, dijo que era hijo de Dios. *(Ha pronunciado estas palabras con voz opaca; su tono fue rencoroso y, al mismo tiempo, desgarrado: lo que acaba de decir es algo que trató de callar, de olvidar, desde el día anterior. Ahora hay un largo silencio. Luego, mientras habla, Judas soltará a la vieja.)* Oye, vieja pordiosera, ve y cuenta que Judas se creía amado y justificado. Da testimonio del acto de amor con que Judas entregó a su hermano. Y cuenta cómo, su hermano, traicionó a Judas. Diles a todos que el mismo Rabbí dulce, el que amaba a los niños y hablaba como música, es el que incendió Sodoma y Gomorra; el que quiso ahogar a todos los hombres; el loco asesino ciego, cuyo símbolo es el patíbulo ensangrentado del Golgotha. Ve y cuenta que Judas reniega del beso, que no pudo dejar de darle cuando se lo llevaban...

JUDAS ha quedado completamente solo. La luz azulada desaparece. Truenos, relámpagos. La calle toma el mismo aspecto que tenía al final de la Escena Sexta. Un Coro recitará párrafos del Salmo 12 de David: son voces graves; parecen venir, alzarse, de la tierra misma, de los campos, del desierto. Es un clamor hondo, enteramente humano. Judas no la escucha.

ULTIMA ESCENA

JUDAS - VOCES DEL CORO

s.— ¡Eli, Eli! Una señal, Eli. ¡Una sola, para la salvación de Judas!

Cuando Judas ha dicho: «una señal, Eli», comienza el Coro. Al principio es como un murmullo, que puede ser confundido con los truenos lejanos; luego irá creciendo hasta ser perfectamente audible. Judas y el Coro hablarán juntos al comienzo.

o.— «Él juzgará a su pueblo con justicia y a tus afligidos con equidad...»

s.— ¡Háblame! ¡Judas está solo! ¡Tu sombra ha caído sobre mi esperanza; necesito creer en algo!

o.— «Los montes llevarán paz al pueblo, y los collados justicia...»

s.— ¡Devuélveme la fe en el destino de los hombres! ¡Habla!

o.— «Juzgará a los afligidos de tu pueblo, salvará a los hijos del menesteroso, humillará al calumniador, quebrantará al violento.»

El Coro ya ha alcanzado su tono máximo; es independiente de la voz de Judas.

s.— ¿Por qué callas? Tu silencio es aún más siniestro que tu sombra. Y tu sombra ha entrado en la casa del hombre. ¡Ya estaban en ella la miseria, la calumnia y el puñal...! ¿Qué nos espera ahora?

o.— «Y será como el Sol y la Luna, por generación de generaciones.»

s.— Ya no quedan astros en el cielo. Los enamorados no irán a la orilla del Cedrón, esta medianoche, a buscar la moneda de plata de la luna para comprar un sueño. *(Cambiando violentamente de tono.)* ¡Las monedas de plata ya no sirven más que para comprar tumbas! ¡Una señal, Eli! ¡Dispersa la sombra y abre mis ojos, Dios!

o.— «Descenderá como la lluvia sobre la hierba cortada, como el rocío sobre la tierra. Florecerá en sus días la justicia y la abundancia de paz...»

s.— Ya no amanecerá sobre los áridos campos de Israel. La tierra está partida, seca. Tus tempestades, Dios, ya ni siquiera traen el consuelo del agua... Sólo la sombra.

o.— «Y dominará de mar a mar, y desde el río hasta los cabos de la tierra.»

s.— Se agotarán los mares y los ríos. Y ya no habrá una flor ni en el más remoto cabo de la Tierra.

o (que comienza a decrecer).— «Porque libraré del poderoso al pobre, y al desvalido que no tiene quién le valga...»

s.— ¡Una señal, Eli! ¡No dejes que me pierda en la noche! Dime que él era inocente, que no jugó con su hermano; dime que padeció dolor, que lloró lágrimas saladas (*mostrando sus manos*), que su sangre era sangre como la mía... ¡Contesta!

o (que irá perdiéndose, hasta desaparecer totalmente).— «Y en su tierra, aun en la cima de los montes, habrá sustento, se verán sus frutos en la cumbre del Líbano y se multiplicarán en la ciudad, como la hierba en los prados...»

s.— No hablas. Tú también eres sordo y eres mudo. ¡Una señal, Padre, un signo, un símbolo! (*Se escucha un fortísimo trueno. Pausa. JUDAS ríe.*) ¡Ah, respondes! Era tu hijo, pues... ¡Asesino! ¡Filicida! Quiero una señal positiva. (*Las sombras han vuelto a insinuarse; los relámpagos se suceden con menos frecuencia. JUDAS ríe con extravío; hace ademán de cubrirse el rostro, y, al darse vuelta, repara en el trozo de cuerda. Se agacha a recogerla.*) Esta es tu señal... ésta es tu señal... (*Se ha puesto de pie. Con la soga en el puño, blandiéndola, hacia el cielo, dice:*) ¡He comprendido!

La oscuridad es total.

TELÓN

POSFACIO Y APUNTE PARA UNA ESCENA FINAL

a Arnoldo Liberman

Si escribo estas palabras —que debieron ser un prólogo—, si las escribo aquí, es porque siempre he desconfiado de las explicaciones laminares del autor: son tendenciosas. Comprendo también que no bastará cambiar de nombre, o de sitio, a un prefacio para que todo lo anterior se justifique, si no es helio, o se aclare de pronto, si es hermético; pero así, al menos no influirán sobre el lector hasta que se haya formado su propio juicio. De cualquier modo, tengo más de una poderosa razón para agregar esta nota: la traición del Iscariote ya ha tentado famosamente a la literatura y a la exégesis, y mucho me temo que «otro» Judas pueda —a quien conozca tanta ilustre bibliografía— parecer innecesario; en tal sentido, Kierkegaard me absuelve desde hace un siglo. *Quien quiera escribir un libro —dice— hace bien, a mi juicio, en forjarse toda clase de ideas acerca del asunto sobre el cual desea escribir. Tampoco es malo que trate de conocer, hasta donde le sea posible, lo escrito anteriormente sobre el mismo tema (...). Si ha hecho esto con toda tranquilidad y apasionado entusiasmo, no necesita más.* (Soren Kierkegaard: *El Concepto de la Angustia*, pág. 11). Que «no necesite nada más» puede no ser riguroso, pero, todo lo anterior, se me figura de una elemental honestidad. Pues bien. A las lecturas que consigna Ordaz en su Prólogo^[2] debo agregar yo los *Judas* de Andreieff y Lanza del Vasto, el drama de Marcel Pagnol, las *Memorias de Judas*, de Petrucelli Della Gattina, y una versión —tres notas de un autor italiano cuyo nombre no recuerdo— que fue transmitida, hace unos años, por el conjunto Las Dos Carátulas. En casi todas estas interpretaciones —y lo que diré no implica un juicio estético— el personaje, cuando no un perfecto canalla, es el traidor irredento o el predestinado maldito que ha de servir de antítesis a Jesús. De Quincey proponía una hipótesis que Borges traslada así: «Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma» (*Tres Versiones de Judas*). Della Gattina, cuyo libro es una voluminosa —documentada y a veces magnífica— blasfemia, supera, en fantasía, a los propios textos evangélicos: Cristo no muere en la cruz, todo es una patraña, y, al final de la novela, Judas, Jesús, Pilato, se encontrarán en Roma. No sé si esta versión es la más inverosímil, pero suele ser la más espantosa. En cuanto a mí, y en lo que atañe a los datos bíblicos, no pretendí ser demasiado original. No me pareció justificable —necesario— apartarme de cierto «esquema exterior», que, perteneciendo a la tradición popular, es de algún modo el más legítimo. Él nos informa que Judas fue el tesorero del grupo de los Doce; que por la insultante alegoría de treinta monedas, precio —según el *Exodo*— de un esclavo muerto, entregó al rabbí Jesús de Galilea, de quien el propio Caifás había dicho ante el tribunal supremo: *Vosotros no sabéis nada; ni pensáis que os conviene que un*

hombre muera, y no que toda la nación se pierda (Juan XI: 50, 51). Treinta piezas de plata que luego arrojó frente al templo, y con las que los sacerdotes, y no Judas — como contradictoriamente se desprende del testimonio de Pedro consignado en los *Hechos*—, comprarían un terreno que se llamó «Campo de Sangre» y fue utilizado para enterrar a los peregrinos que morían en la ciudad. Judas se ahorcó.

He respetado la narración bíblica, pues, como si se tratara de un hecho histórico irrefutable; sólo me reservé la más absoluta libertad de interpretar el «subtexto». De ahí, según tengo oído (ya que no entendido), cierto escándalo a los ojos de quienes, para tranquilidad del Bien y el Mal, prefieren un Judas sin atenuantes, arquetípico — me atrevo a pensar: inexistente— y con la más desoladora falta de imaginación, entienden que todo el Universo padece de igual carencia. Pretender que Judas — Judas personaje, libremente elegido por un autor, creado o recreado ente dramático— debe NECESARIAMENTE tener ciertas características deleznable, un alma ruin, un rostro feroz, es un lugar común que no por ético deja de ser un disparate. Daría lo mismo pretender, seriamente, que los ángeles graban códigos en la cumbre de los montes, las vírgenes dan a luz o que una edificación tan complicada como inventar el mundo, acontece en siete días, puesto que el mismo documento atestigua aquel prontuario y estas mara villas.

No sólo algún fervoroso creyente, lo que en cierto modo me parece natural y justo, sino también escritores más cerrarlos, opinan, sin embargo, que para juzgar a Judas es bueno aceptar «la letra»; para juzgar el Diluvio Universal, no. ¿Cómo conciliar semejante inconsecuencia? Así; siendo ludas para todos («todos», aquí, quiere decir «nosotros», como siempre, y no vale para los islamitas, los budistas, los sintoístas o los hotentotes), siendo sinónimo de la traición, no tiene derecho el escritor de confundir a las buenas gentes —sean materialistas dialécticos o cuáqueros — proponiendo esta odiosa hipótesis: Judas bien pudo no haber traicionado.

No estoy, claro, cometiendo la tontería de abogar estéticamente por El Otro Judas. Allí queda su texto y —afortunado o no— es el único que dará testimonio de mí. Defiendo otra cosa: una actitud ante la obra de creación. Ésta: la sola cosa prohibida para un escritor —se proponga escribir un drama, una novela, un cuento, una epopeya o un dístico— es escribir mal. Mal, digo, en el entero sentido del calificativo; porque, a mi juicio, elaborar con corrección una obra infame, también sería «escribir mal». Dichosamente para la Historia de las Letras, y de la Humanidad, no hay un solo ejemplo de semejante aberración: la obra de arte abominable. La belleza no puede delinquir. Si algo es auténticamente bello acabará siendo positivo —útil—, ése es el único límite de la creación artística, y él, se quiera o no, condiciona y determina la eficacia del arte. Porque así como no bastan buenas intenciones para pintar los Ciclos de la Capilla Sixtina, difícilmente, con malas intenciones, pueda uno pintar algo más que una esvástica en el frente de una sinagoga, y nadie —nadie capaz de ideación normal, al menos— pretenderá hacer una obra bella exaltando el antisemitismo, el

crimen, la explotación o cualquier otra miseria humana. Miserias, ya lo escribí otra vez, que también son formas de la fealdad.

La traición, nadie lo duda, es todo lo contrario de una bella virtud; pero conjeturar que La Traición y Judas Iscariote son la misma cosa, y que, por lo tanto, el escritor que trate de explicar humanamente a uno justifica al mismo tiempo, y en escala universal, a la otra, es un despropósito algo brutal. Claro que hay un arquetipo de Judas; pero de ahí no se sigue que sea intocable. La literatura, quizá, no es sino eso: la interminable modificación de algunos arquetipos. Como el de Judas, también hay un burdo fantasma de Sancho, y es sólo eso: un engaño. Si un poeta quisiera reivindicar, restituir a Sancho (y Gabriel Celaya lo ha hecho hermosamente), con qué derecho podría impedírselo nadie: el único límite de su obra lo marcaría el resultado. La inversa en cambio —aminorar El Quijote— sí sería injurioso. Pero quién lo intentaría, y además: *para qué*. Ahí está la cuestión: un propósito mezquino aniquila de hecho la tentativa artística, siempre vinculada a la idea de lo «poético», y es por eso que si bien puede imaginar un escritor la rehabilitación de Barrabás, o de Caín, personajes semifabulosos, que participan del mito, de lo inverificable, nunca —y escribo esto porque una literata, confusamente, supuso que no habría mayor distancia entre las letanías de Baudelaire y el *Mein Kampf*—, nunca podría idear la vindicación de un Hitler, de un Goering. Hay cierta repulsiva diferencia entre la libertad de creación y la libertad de infamar a la especie humana.

Respeté, decía, los datos bíblicos; no así el arquetipo. Pretendí que Judas, «el otro», no fuese un individuo absoluto, irredimible. Se me ocurre bastante más hermoso que no lo fuera. Pertenecía, tanto como cualquiera de sus compatriotas — como aquel Macabeo que llevó su nombre— a un pueblo perseguido, esclavo mil años, a esa raza tremenda y miserable, que, demasiado aplastada por la ferocidad de Dios, no podía entonces liberarse de una dictadura humana. Judas no traiciona. Pacta. Pacta con Jesús. Cree en aquel que (según escribió Renán) había concebido *la apoteosis del débil, la predilección del pueblo. La rehabilitación de cuanto hay bueno, verdadero y sencillo*. El Iscariote que imaginé, no digo el que escribí — porque hace años de éste: aquel otro, en cambio, me andará siempre tan cerca que, si alguna vez me muero, van a tener que enterrarlo conmigo—, Judas, digo, se elegía traidor: acataba una orden. Porque era necesario que Jesús hablara a los varones de Israel, quienes, habiendo llegado de todas partes a Jerusalem, se reunían —una vez al año— a celebrar la Pascua. La fecha era impostergable. Y Jesús dijo: «—Lo que tienes que hacer, hazlo pronto». *Mas ninguno de los que estaban a la mesa, entendió a qué propósito Jesús dijo esto* (Juan XIII: 27,28). Borges (*Artificios*, 1944) sospecha que en un cenáculo de París, o aun de Buenos Aires, un literato podría reinventar un Judas que intuyera «el terrible propósito de Jesús»; pero dice: *estas tesis, propuestas en un cenáculo, serían ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia*. No fue mi intención conseguir tan poco. El cristianismo, considerado como hecho histórico, no tiene mucho que ver con los teólogos o los heresiarcas; sí, con la

revolución. Pienso un Judas que aguarda al libertador de carne y sangre anunciado por las profecías; un Judas que no traicionó; obedeció el mandato que sellaba un pacto. Los sucesos de la casa de Anás, el juicio ante los setenta y un ancianos del Sanhedrín, las equívocas palabras de Jesús, el pueblo enardecido, gritando a Pilato: «deja libre a Barrabás», desbaratan luego su esperanza. Al día siguiente, entendí, comienza la tragedia.

Judas se ahorca —he dicho que me ceñí al dato bíblico—, y puesto que el desenlace resultaba inevitable, cantado como el destino en una tragedia griega, imaginé que se perdía por locura, por desesperación, porque estaba solo y no pudo (o no supo, o no quiso) escuchar en el momento decisivo la voz del pueblo de David.

Alguien, cuya opinión respeto, quizá, más que ninguna otra, me reprochó alguna vez el pesimismo de la escena final; pensando en él, escribo ahora esto. Hace tiempo, mientras copiaba la versión de *El otro Judas* que envié a concurso, se me ocurrió un bosquejo de escena —que en rigor no pertenece a la obra—, un apunte puramente literario, caprichoso, una alegoría. Maeterlinck (su pájaro azul) tiene la culpa de que lo haya incluido aquella vez, Amoldo Liberman, su amistad, la culpa de que hoy lo transcriba. El drama, no obstante, termina cuando Judas, habiendo levantado del suelo la cuerda —una cuerda física, real, en absoluto mágica o divina—, grita: he comprendido.^[3]

No creo, repito, que las explicaciones del autor puedan aclarar el sentido de su obra. Si ésta no se justifica por sí misma, aquéllas sólo servirán para poner de manifiesto su incapacidad artística de hablar claro. En la Historia del Cristianismo y en la Biblia —fuente, esta última, a quien reconozco íntegro el patrimonio de mi tragedia— se hallan explícitas las cosas que narro: desconfianza de los apóstoles en la divinidad de Jesús, predilección de éste por cuatro de ellos, según lo confirma el sitio que ocupaban en los triclinios (Judas, al mojar el pan en el plato, no podía estar sino junto a Jesús, o separado, a lo sumo, por el largo de un brazo); la tormenta que azotó a Judea, tierra de fáciles tormentas, la voluntad de Jesús de que las profecías se cumplieran. En ocasiones he conservado aún las palabras del texto. El «motivo» de la traición, creí haberlo descubierto entre líneas.

A. C.

ESCENA FINAL

El telón ha caído entre la oscuridad total que precederá al último trueno —indicador del fin de la tempestad—: lentamente, vuelve a levantarse. El coro, que aún se escucha a lo lejos, crecerá luego: hay en las voces una variación imperceptible, jubilosa. La calle ha recobrado su aspecto primitivo. La luz ha vuelto. Atardece. Entra el NIÑO 1º: trae una jaula hecha de cañas.

1º— (llamando).— ¡Saúl!... ¡Saúl!

DEL NIÑO.— ¡Voy! (Pausa. Entra corriendo el NIÑO 2º) ¿Lo has traído?

1º.— Aquí está. ¿Te atreves?

2º.— Tú y yo, solos. (Pausa.) Pero, ¿crees que lo cazaremos?: bien sabes que es mágico.

1º.— Mi padre que conoce el bosque, me ha dicho que alguien lo atraparé algún día... (Echan a andar.)

2º (deteniéndose).— ¿Y si lo hubiese matado la tormenta de esta tarde?

1º (vacila, luego con resolución).— ¡No seas tonto! El pájaro mágico es inmortal.

Salen, tomados de la mano. El coro, jocundo, estalla en la triunfante apoteosis de un Aleluya.

A PARTIR DE LAS SIETE

Monodrama en un acto

PERSONAJE

- ADELAIDA. *Una mujer de algo más de treinta años.*

La acción en Buenos Aires. Época actual.

ACTO ÚNICO

Habitación del departamento de los Córdoba. Al fondo, hacia la izquierda, una puerta entreabierta comunica con el resto del departamento. Hay una ventana, que se abre hacia el interior del edificio. No se ve, pues, la calle. A la derecha, cerrada, hay una segunda puerta: da a un pasillo que conduce al exterior. La presencia de esta puerta cerrada debe ser muy fuerte. Los muebles son pesados, conventuales y oscuras; las paredes, gris piedra. No se ve más color que el de una gran reproducción del Van Gogh de la oreja cortada. Hay también otras dos láminas, de Beardsley: la severidad de los muebles confiere a estos dibujos una ambigua malignidad que los vuelve casi obscenos. Se advierte en todo esto una personalidad marcadamente masculina, alguien, un hombre, ha ordenado cada detalle como quien organiza las piezas de un juego, sin atender a que los otros lo comprendían o no. Un jarrón con flores —lilas y crisantemos— parece ser la única concesión a una mano femenina.

Al levantarse el telón, sentada en uno de los sillones, no demasiado cómodos, aparece ADELAIDA. Tiene algo más de treinta años. Está inmóvil junto a la mesita del teléfono y acaricia lenta y circularmente el remate del brazo del sillón, la pequeña cabeza esférica. Todo en ella está como contenido, menos esa mano que rodea suavemente la madera. Sus manos son largas, llamativamente largas y finas, dan la impresión de comunicarla íntegra con el exterior; como si toda la fuerza de sus sentimientos se hubiese concentrado en ellas. Esa mujer entiende las cosas a partir del momento en que las toca.

Se pone de pie, inquieta. Parece esperar algo que, aunque previsto y calculado, se demora sin motivo. Toma un libro y, luego de hojearlo, vuelve a ponerlo en su sitio. Mira furtivamente hacia el teléfono; luego hacia el reloj que, perfectamente visible, cuelga de la pared. Son las siete de la tarde.

ADELAIDA va hasta la ventana. El teléfono comienza a llamar.

AIDA (*sobresaltada al principio, y después sonriendo con satisfacción*).— Bueno, bueno... Te decidiste a llamar, por fin. (*Al teléfono, con irónica reverencia, sin levantar el tubo.*) ¿No lo soportabas más, hermoso mío? (*Con movimientos de cabeza va acompañando las llamadas.*) ¡Uh! Esta vez vas a llegar a cien, a mil... Vamos a ver: las siete en punto. No debo olvidarme de esto. (*Parodiando la voz de un hombre.*) «Dónde estabas esta tarde, cuando te llamé...» (*Con su voz.*) En casa... (*Lo mismo.*) «Estás mintiendo.»... Puedo probártelo: eran las siete en punto. (*Como aceptando lo irrefutable del argumento, el teléfono deja de sonar. Esta relación se advertirá a lo largo de todo el acto. ADELAIDA sonrío ahora y se queda a la espera, tensa, junto al aparato. El llamado se repite.*)

No. No marcaste equivocado. Esta es la casa de tu mujercita. Tu casa. La casa del Gran Mongol. Todo está en su sitio... Sólo que a tu mujercita se le ocurre repentinamente un juego: no atenderte. (*Imitando otra vez la voz de él.*) «Y si estabas, ¿por qué no contestaste?» (*Con fingida mezcla de resentimiento y sumisión.*) Tenía miedo... Miedo de tus palabras. (*El teléfono ya no suena.*) Entonces va a pedir perdón y va a jurar portarse como un chico bueno, y, durante un tiempo, se va a portar como un chico bueno. (*Pequeña pausa.*) Pero, antes, es necesario que te vuelvas dócil, que te sientas blando, que estés asustado... Porque hoy, el señor ha hecho una gran porquería. Y eso va a costarte sangre, ángel mío... (*Pausa.*) Un día vas a terminar estropeándolo todo. Desde chico tuviste esa virtud. Tu hermana lo cuenta, con orgullo. Marcela: ella te admira, ¿ves? Ella todavía te admira. (*Ríe.*) Y apuesto a que dentro de un minuto vas a llamarla. Seguramente ya la estás llamando... Pienso si no te casaste conmigo porque me parezco a tu hermana. Es muy probable, sí; esas monstruosidades están muy dentro de tu estilo: Poe y Virginia, el loco y el ángel, Hamlet y Ofelia. El estupro o el incesto, pero jamás nada normal, nada vulgar. Nunca nada a ras del suelo. Eso es lo indignante, tu aire de pensionista del infierno, de histrión fatal que enloquece a las muchachas vestidas con cintitas, que las perturba con la cercanía del pecado... Pero en el fondo sos puro, ése es tu gran secreto. Una vez lo dijo: le gustaría ser el recuerdo nostálgico de innumerables abuelas, el amor imposible de cuando fueron adolescentes. Sólo que nos estamos poniendo viejos, amor; pronto vamos a empezar a recordar nosotros. Será terrible. (*Está junto al jarrón de los crisantemos y las lilas. Con suavidad hunde la cara en ellas. Corta una flor. La pone en el hueco de la mano. La mira un momento.*) Las cosas debieran morir en el esplendor de su belleza, de su juventud... De lo contrario, envejecen. (*Va hacia la ventana, da la impresión fugaz de mirarse en el vidrio. Levanta la mano, como si fuera a tocarse la cara, pero se limita a dejar caer la pequeña flor.*) Será por eso que ya no me produce admiración nada de lo que inventes, puerco, para maravillarme. De muy pocas cosas se maravilla una después de los treinta años. (*Pensativa.*) Debió resultarte sencillo deslumbrarme. Tan alto parecías, tan... (*Cambiando bruscamente de tono.*) ¡El talentoso y joven Fauno! Y

hay que reconocer que el personaje todavía le sienta, relativamente hay momentos en que todavía le sienta. Sólo que, por cuánto tiempo... Un día te vas a sorprender a vos mismo haciendo muecas delante del espejo, o algo peor: ellos te van a sorprender. Los delfines. A ellos sí que les tenés miedo. Los de veras jóvenes delfines que un día pueden no admirar más al hombre de talento, y dejarlo solo, que un día pueden robarse a todas las muchachas de cintitas, acostarse con ellas, y dejarte el recuerdo de una corona de laurel marchito sobre tu hermosa frente, y un espléndido par de cuernos.

(El teléfono vuelve a llamar; ADELAIDA, imperceptiblemente se sobresalta. Habla con odio velado, herida por ese involuntario estremecimiento.)

Ah... No estás convencido. O a lo mejor te imaginás que voy a atender. ¿Sí? Pero no, no voy a atender. Estoy acá, a dos pasos del teléfono, y no voy a atender. Después, sí, pero no ahora. Después, cuando tengas miedo, y me imagines y... *(esto lo ha dicho en tono creciente, como para no oír el sonido terco del teléfono, y ahora casi en un grito.)* ¡... dejame vivir en paz!

(El teléfono calla. ADELAIDA parece sorprendida, luego ríe. Su risa es mucho más juvenil que ella: da la impresión de no pertenecerle. Deja de reír.)

Es extraño... Las cosas, los objetos; se diría que hay algo animado, vivo, en las cosas. O solamente en sus cosas. Algo de él que se queda prendido en ellas, adherido: algo peor que un fantasma. Casi se lo puede tocar... No debo pensar en esto. Marcela, sí. Seguramente ahora la estás llamando. «¿Está ahí mi mujer?» *(Con voz tierna, buena, en un leve tono farsesco.)* «No, Andrés, aquí no ha venido... pero, ¿qué pasa? ¿Pasa algo? *(Con pesadumbre.)* Han vuelto a discutir ustedes...» Y ella dirá hermosas palabras de Ondina, balsámicas palabras de mujer inimitable que aún borda en las ventanas los días de lluvia... ¡Discutir! Llamalo así, si eso te parece lo más terrible que puede suceder en el mundo... Pobre Marcela. Sin embargo, hay algo que permanece inalterado en ella. Detenido a los quince años. Eso es lo que la hace insoportable. Y por eso la está llamando ahora. *(Secamente.)* Yo, en cambio, he crecido; puedo jurártelo. *(Pausa.)*

Pienso si ella no notó algo el otro día. «Le das demasiada confianza a ese chico discípulo de Andrés», dijo. *(Con tono equívoco, provocativo.)* Bueno, es el preferido de mi esposo, Marcela; además, me lo recuerda un poco... como era antes. Un delfín. Jugar a un juego peligroso, dijo, parece que no lo conocieras a Andrés. *(Cambiando de tono.)* ¡Uh, si lo conozco! Vaya si te conozco, bebé. Mejor que a mí. *(Va hacia la ventana. Pausa.)* Hace quince años que lo conozco.

(Jugando. Se inclina, abriendo su pollera en abanico.) ¿Andrés Córdova?... Encantada. *(Tiende su mano con lentitud. De pronto, se opera en ella un cambio real. Ya no juega. Ve algo en el recuerdo, y está maravillada por lo que ve. Sus gestos son como ajenos a ella. Relajándose, se abandona. Al hablar lo hace con una voz extraña, donde se mezclan la ingenuidad y el extravío. Hay una subterránea locura en todo esto.)* Cómo no... aunque lo hago muy mal...

(Ha extendido sus brazos. La juvenil inhibición del gesto da paso, luego, a un entregado movimiento de baile. Girando lentamente sobre sí misma, canturreando a media voz, ADELAIDA «es» la muchacha de hace quince años.)

... No sé; es tan difícil de explicarlo. Bueno, nunca creí que algún día... La gente, los diarios, hablan de una persona; dicen: Andrés Córdova, y una no se imagina muy bien que... Cuando era chica, por ejemplo. Papá me llevó una tarde a la Recova, y allí estaban el Cabildo y la Catedral... eran los mismos que aparecían dibujados en las láminas de los libros, y, sin embargo, allí estaban, con sus altas ventanas enrejadas, con sus paredes amarillas. Existían. *(ADELAIDA, detenida en el centro de la habitación, ya no baila; desde hace unos segundos sólo hace girar la cabeza echándola hacia atrás con un movimiento sonámbulo, monótono, incontrolado. Luego mira hacia el frente, como si acabara de reparar en algo.)* Usted se ríe... *(La sonrisa aniñada desaparece repentinamente de su rostro; con visible esfuerzo da un paso atrás, como si se apartara violentamente. Cambiando de tono.)* Voy a terminar por... *(Estuvo por decir: volverme loca. Larga transición. Se apoya fatigada en la puerta de la derecha. El teléfono vuelve a llamar; ella no le presta atención, quizá, ni siquiera lo oye. Cuando el sonido cesa, habla con voz opaca, despojada de énfasis. Ha estado recordando los primeros años de su matrimonio y, simplemente, concluye una reflexión.)*

Hasta que aprendí a despreciarte. Soportarlo todo, al principio: ése era el precio. Llorar desconsoladamente hace mucho. Y yo lo soportaba todo, Dios Santo, ¡todo! Tus celos, tus pequeñas manías, tus ridículas manías de hombre superior, ¡tus majestuosos arrebatos!... Hasta que aprendí a despreciarte. Ésa era la clave. *(Se separa de la puerta.)* No podés imaginarte, ángel querido, no podés imaginarte cómo se puede llegar a despreciar a un hombre. *(Lentamente ha ido recuperando su aplomo, su tono entre divertido y malicioso.)* A fuerza de verlo en pantuflas. Y no sólo en pantuflas; lavándose los dientes, bostezando o resfriado. Nunca debiste resfriarte delante de mí. Los hombres como vos debieran esconder sus pequeños lugares comunes... Te he visto dormir, ¿entendés esto?, ¡te he visto dormir...! El señor duerme con la boca abierta, como los muertos, y le corre un hilito de saliva por los labios, como a los bobos. *(Con grandilocuencia.)* ¡Pasen a ver, señores, pasen a ver! ¡Dentro de unos momentos, Andrés Córdova, el Emperador de la China, el atormentado Andrés Córdova!, saltará de la cama en tremendos calzoncillos y hará algunos ejercicios gimnásticos... Tus piernas son *tan* absurdas. *(Recitando.)* «Juan Lanas, el mozo de la esquina / es absolutamente igual / al Emperador de la China / los dos son el mismo animal...» Ellos conocen tu Oobra, yo conozco tus piernas... Uno, dos. Arriba, abajo. *(Ríe largamente. Su risa es de veras divertida; hay en ella, sin embargo, algo anormal. Va transformándose por grados en un sonido desarticulado y amargo. Ahora está seria.)* Y todo lo otro. Todo eso que te vuelve una pequeña bestia torpe, un bicho lujurioso y sin orgullo. Y tus celos. Tus inmundas sospechas. ¡Inmundas, sí; porque al principio, antes, eran inmundas!

(Volviéndose repentinamente hacia la puerta cerrada que da al pasillo, donde algo o alguien acaba de hacer ruido.) ¿Quién anda ahí?

(Inmóvil, paralizada de miedo por lo que ha dicho, ADELAIDA escucha sin mover un músculo. Pausa muy tensa. El teléfono vuelve a llamar. Ella, al oírlo, se relaja.) Dios Santo... Todavía no te he perdido el respeto... Me tenés los nervios hechos pedazos: eso es lo que ocurre... *(Riendo ahora.)* ¡El respeto! No, ya no te respeto. *(Al teléfono, desafiante.)* No te respeto... Me basta con imaginarte, Rascolnicov. *(Con creciente desprecio.)* Ahí, en una cabina telefónica, desmelenado como cuadra a un hombre sensible, con ojos de caos y catástrofe, pensando: «¡La mataré!» *(El teléfono calla. Ella se calma, mira el reloj.)* Sí. Seguramente a esta hora todavía piensa en matarme. *(Pausa.)* Después no. Después va a reflexionar sabiamente, se tragará su orgullo y cuando yo levante el tubo dirá algo en el estilo de: «Perdón, Adelaida, soy un canalla.» Pero antes es necesario que tengas miedo, miserable amor, que tu cochina imaginación invente las cosas más extravagantes, que me imagines a mí, sabe Dios cómo, y tengas miedo... para que después te sientas dulce y necesites venir. Inmundo. *(En voz baja, con odio.)* Hoy has hecho la más hermosa de tus hermosas porquerías. Debí habérmelo imaginado: te temblaban las manos al tocarme. Y yo empecé a sentirme estúpidamente indefensa. Fue uno de tus maravillosos momentos. Entonces, acariciándome, en voz muy baja, me dijiste dulcemente: Puta *(Pausa. Cambiando de tono.)* No se debe decir la verdad de esa manera. Me asustaste, sabés: pensé que te habías enterado de todo. *(Suspirando, con repentina, con forzada frivolidad.)* Afortunadamente, no. Era otro de tus grandes momentos. *(Pausa.)* «Perdón, Adelaida, soy un canalla.» Es raro. Creo que hasta resulta encantador oírte decir cosas así. Y juraría que a vos también te gusta escucharte. Siempre supiste elegir las palabras justas. *(Neutra.)* Por eso empecé a odiarte. Podés llegar a ser demasiado chocante. Nunca te equivocaste, además. Ni siquiera hoy. Y eso también es chocante. «Me vas a traicionar algún día.» *(Riendo.)* ¡Mi carne perversa...! ¡Qué exageradamente literario fuiste siempre...! Por otra parte, amigo mío, cometiste un delicado error: enseñarme que no eras el único hombre del mundo. *(Está frente a la lámina del autorretrato de Van Gogh. Con un dedo, le ha tocado la nariz.)* Tanto hablar de ellos, bueno, comencé a fijarme. Y no son del todo desagradables, ¿querés creerlo? No lo son. Lo fundamental es no llegar a conocerlos mucho, y hasta es preferible no conocerlos en absoluto. Cuando comienzan a ponerse familiares: adiós, hermoso mío, no estás triste.

(El teléfono vuelve a llamar. Ella, habla con fatiga.) Dije: más tarde. Te conozco, querida lagartija. Si atendiera ahora, serías capaz de echarlo todo a perder. Siempre tuviste la virtud de estropearlo todo. El miedo a que las cosas se estropeen, eso justamente, es lo que las rompe... Conjura uno al Diablo. *(Lo ha dicho confidencialmente hacia el teléfono; el teléfono deja de sonar.)*

Llorabas de chico, Marcela lo cuenta. Durante meses pediste un juguete. Era caro seguramente, era el mejor seguramente. Lo veías todas las tardes, al volver del

colegio. Cuando por fin te lo compraron, también lloraste. Se me va a romper, dijiste, algún día se me va a romper. Fue *lo único* que se te ocurrió. Y al día siguiente lo hiciste pedazos vos mismo. *(Pausa brevísima. Lo que va a decir es una consecuencia absoluta pero oscura, inconsciente quizá, de lo anterior.)* Me dejabas a solas con tus amigos, puerco. Para espiarme. O a lo mejor ni siquiera eso. Para imaginarme y sufrir en silencio y atormentarte. Era imposible soportarlo. Adivinarte, peor que si estuvieras detrás de una puerta o con el oído pegado a la pared; adivinarte imaginando mis gestos, mis palabras: volviendo sucios mis menores gestos y mis palabras. No se puede acostar una con otro hombre en semejantes condiciones. Eso entra dentro de *tu* locura y lo echa todo a perder. No sirve. Tus delfines, en cambio... El primero fue uno de tus muchachitos. Te admiraba tanto, pobre ángel. Lo mandabas a casa con cualquier pretexto. *(Riendo.)* Un ángel de la guarda, con su mirada transparente y su carita de andar perdido... Se asustaba en mi presencia... «Usted es tan hermosa», dijo. Y después: «Perdón, señora.» Tan frágil, tan indefenso. No sabés lo importante que es eso: tener algo, alguien para proteger, temblando como un pájaro. Tenías demasiada confianza en tus delfines: eso era todavía más insultante que tus celos. Confianza en vos. Vieras su turbación después, y la de todos los otros; vieras sus ojos desolados. Engañarte a vos, al hombre admirable. Acostarse con la mujer del hombre admirable, ellos, en la propia cama del hombre admirable... Uno solo no se atrevió. Fue el único que no se atrevió. Nunca más volvió después... Se te parecía tanto.

(Suena el teléfono; ella, sentándose, habla con vos repentinamente gastada.)

Sí... Sí... *(Tiende la mano sobre el aparato, casi con un gesto de dolor físico, y allí la deja.)* La próxima vez, amor... Yo voy a levantar el tubo y voy a escuchar tu voz apagada, de chico bueno, tu arrepentimiento un poco solemne, y voy a decirte palabras bellas de consuelo y perdón. Y todo, durante un minuto, será hermoso...

(El teléfono ya no suena. La mujer, que ha ido abandonándose, cierra los ojos, sacudida por una nerviosa convulsión que, poco a poco, da paso a una risa triste, monocorde, y acaba rompiéndose en un sollozo largo. El teléfono vuelve a llamar; ella se rehace. Su expresión cambia. Levanta el tubo. Antes de que tenga tiempo de oír la voz del otro lado, habla con tristeza.)

¿Para qué llamaste...? *(Pequeña pausa. Su actitud, súbitamente, cambia: evidentemente no oye la voz que esperó oír.)*

Oh, Marcela... Perdóname, creí que... No. Andrés no está en casa... *(Escucha. Su rostro cambia de expresión. Se pone de pie.)* ¿Qué estás diciendo? *(Mira el reloj. En sus ojos hay una mezcla de perplejidad y sospecha: una premonición repentina, aún inconcreta, pero horrible. Con voz cortante, casi histérica.)* ¿Desde qué hora estás llamando? *(Mecánicamente, mira otra vez el reloj. Con el tubo en la mano, sin importarle ya lo que del otro lado están diciéndole, se vuelve lentamente hacia la puerta cerrada. El picaporte comienza a girar. Mientras la puerta se abre, cae el)*

TELÓN

ISRAFEL

**Drama en dos actos y dos tabernas,
sobre la vida de Edgar Poe**

Prólogo

La presente colección, que entiende ofrecer aspectos vigentes y universales del teatro^[4], se inaugura con mucho sentido con un drama de autor argentino, cuyo tema, en cuanto a la lucha del talento con su propio medio asfixiante, asume la categoría de un símbolo universal.

Suele decirse, y no sin razón, que una obra localista o, si se quiere, sustentada en el color y sabor de un vigoroso fondo de costumbres —poderosa refracción del ambiente—, puede llegar a la universalización con más legítimo derecho artístico que muchas otras de solemnes pretensiones intelectualistas o estetizantes: pero la verdad completa es que el escritor posee dos ambientes propios. Objetivo y subjetivo, a la vez, el que le circunda en su tiempo; puramente subjetivo, el que satura y sustancia su espíritu. Y a ninguno de los dos escapa. Tal el caso de Israfel, donde el poeta dramático escruta la pasión y el martirio de la creación espiritual. Como previo sello de extensión, por lo demás, Israfel fue señalada por un eminente jurado internacional, que, al reunirse en París, en 1963, concitó la convergencia de personalidades ilustres de Europa, Hispanoamérica y los Estados Unidos, señeras en lo que atañe al conocimiento de la materia teatral en su significación artística, (¿Es que, por ventura, se nos preguntará, tal materia puede tener otra significación que la artística? La tiene; puesto que existe la explotación del teatro, como industria, a los fines de acudir al solaz público: misión no siempre desdeñable.) Unesco había formulado un llamamiento a los dramaturgos de nuestro continente, tanto mejor si inéditos. Y al Centro Argentino del Institut International du Théâtre cumplióle transmitir la invitación a los de nuestro país. Hubo que seleccionar entre más de setenta manuscritos y, por consenso unánime, quedó destinado al envío, en apresuradas versiones inglesa y francesa, el texto de Israfel. Intensa fue la satisfacción de saberla consagrada, aun con sólo apreciar el jurado europeo una especie de borrador. Por mi parte, y en calidad de Presidente de dicho Centro Argentino, declaro haber sentido muy hondo regocijo, aunque, a la verdad, cierto eventual compromiso de congresistas en Europa me haya privado de tomar parte en la auspiciosa votación de Buenos Aires. Tanto mayor mi orgullo para reconocer y proclamar a boca llena que mis colegas del ITI tuvieron el talento de encontrar el talento.

Abelardo Castillo era poco pero favorablemente conocido como autor dramático, en virtud de haber hecho sus primeras armas desde el escenario propicio de Los Independientes mediante un singular enfoque del mito de Judas, contrapersonaje evangélico, que poetas, novelistas y dramaturgos de diversas épocas han coincidido en querer reivindicar, pincelada de sombra que realza el resplandor de la tragedia del Gólgota. En Israfel, el protagonista, haz de luz y sombra, involucra otro mito que atañe a otra pasión, y a otro calvario y camino de amargura: aquel arrebató del

espíritu que florece en la pureza del canto poético, y, consecuente a él, la Via Crucis del tránsito lastimoso del creador ante los filisteos. Porque el personaje que revive en este drama se llamó Edgar Poe, sobre cuyo genio el alegórico cuervo aún clama su fatídico «never-more». Rápidas estampas de la vida de un poeta exasperado, de quien se ha dicho cómo dramatizó y embelleció la muerte en una invocación constante de ella, poeta de la ensoñación hacia la pesadilla, por entre delirios henchidos de miedo.

Existen bibliotecas sobre Poe, pero siempre hemos de volver a Baudelaire ante el prodigio de haberse encontrado a sí mismo en las alucinaciones y las frases del norteamericano, tal como cualquier espejo le traía a Poe la imagen admonitoria de William Wilson. El joven dramaturgo argentino nos lo muestra en las más aparentes de sus miserias: aquellas que, siendo dolorosamente reales, pasaron a la leyenda; las que le sirvieron a Rufus Griswold, designado por Poe su albacea testamentario, para vomitar sobre ese mandato en nombre de La Moral, escandalizado ante el diabolismo del alcohol y del opio. Por cierto que Castillo contempla en la figura estúpida de Griswold un ínfimo avatar de Judas.

En muchísimas de las páginas de Poe están contenidas referencias a sus propios aspectos morales y sentimentales. Y lo importante es que Castillo esté, como lo está, nutrido en tan densa médula y su obra se aparte así de la mera biografía hecha de gastados episodios, o conforme a datos trocados en clisés. Israfel refleja la vida de un hombre, autor de Las Historias Extraordinarias, tan movimentada en la constante tempestad de su alma como pueden ser agitadas en medio de calamidades las aventuras viajeras de Gordon Pym: en vez de cambiantes horizontes, el panorama visible no es otro que el de una taberna, poblada de visiones. Poe del mito, pero también el verdadero, en quien encontraron su propia esencia Baudelaire y Rimbaud, Heine y Kafka, así como también aquel caótico Lautréamont, vale decir, la poesía que con sus alas franqueó el «anéantissement» del sueño. Desdeñando la presunción de locura, Poe mismo nos habla de la hiperestesia proclive a las excitaciones, de las que, patológicamente, sufre la avidez.

El planteo conceptual del drama es en extremo sencillo y transparente, situándolo en la repulsa a la materialidad, desde que —como ha dicho Ramón Gómez de la Serna, precisamente de Poe— vegetar en la plena materialidad es como no vivir, y sólo se vive de verdad gracias al contraste de lo material con lo espiritual. En el simbolismo de Castillo, el poeta maldito se yergue con la conciencia de su genio en ruptura con la incomprensión. Tal la lucha, a vencer más allá de la muerte. De ahí el título, Israfel, que sugiere un anuncio de apocalipsis y hace pensar en las terribles trompetas que proclaman la hora del Juicio Final. Canto al fin, contra cuyo salterio destructor se rebela la pequeñez impotente del hombre. El advenir de la muerte no intimida, porque la muerte ya ha operado, y el otro yo que es el imaginario William Wilson ha podido decir: «En lo sucesivo estarás muerto ante el cielo y ante la misma esperanza. Contempla, pues, en mi muerte, cómo te has

asesinado a ti mismo»^[5]. *El espectro ha reflejado al poeta que se quema en su propio, voluntario, aniquilamiento; aparición que a igual que en el poema de Musset se le aparece como un hermano. La voluntad lo es todo. Y es la voluntad herida la que cede el paso a los ángeles y a la muerte, según la cita que, en Ligeia, hacía de una frase de Glanwill; la voluntad, que habría sido invencible si poseyera el poder omnímodo del ángel.*

Escribió Mallarmé, a modo de epitafio de Poe, que nadie habló de la muerte con más profundidad que él, y que la eternidad lo ha fijado despertando y dando la voz de alarma a su siglo espantado de no haber advertido que su voz extraña era la voz aterradora de la muerte. Ángel anunciador del día del juicio, por lo tanto, ISRAFIL, o ISRAFEL. Tema abismal en el que el dramaturgo mide su propia categoría.

Reconforta que a un escritor teatral que así se presenta se le prometan, abiertas, las grandes puertas. Pero, ¿acaso han visto ustedes que los teatros oficiales del país o los grandes promotores de los negocios teatrales en Buenos Aires hayan acusado noticia del alto galardón? En otros tiempos, hablamos de los tiempos de Florencio Sánchez, comportaba un honor en nuestro medio teatral acorrer de urgencia al hallazgo de un dramaturgo. Y así se instauró al fin un teatro nacional, que ya tenía historia, y que fue nacional no sólo por su ambientación localista colorida, sino en fuerza de la aspiración artística de nuestros escritores, en un ámbito-crisol para las razas y también para el pensamiento.

Me acojo con placer a las bellas tradiciones olvidadas de nuestro teatro, al saludar, en Abelardo Castillo, el advenimiento de un dramaturgo; aparición siempre milagrosa. Palabras mayores.

EDMUNDO GUIBOURG

In memoriam
Virginia Clemm

¿Quién dice semejante cosa? ¿El fuego del sol sería más eficaz que el de la cocina? ¿Y eso de una «grandeza impoluta»? ¡Que tenga yo que oír semejantes cosas...! ¿Crees tú, pues, en un genio que no tenga nada en común con los infiernos? *Non datur*. El artista es hermano del criminal y del demente. ¿Piensas tú que jamás obra placentera alguna haya podido realizarse sin que su creador se haya asimilado la esencia del criminal y del demente? Lo morboso, lo sano, ¿qué significa eso? Sin lo morboso, la vida no hubiera podido jamás bastarse a sí misma.

(Thomas Mann, *Doktor Faustus*.)

ISRAFEL

PRIMER PREMIO INTERNACIONAL DE AUTORES DRAMÁTICOS LATINOAMERICANOS CONTEMPORÁNEOS, Institut International du Théâtre (UNESCO), París, 1963.

JURADOS:

- Eugene Ionesco — Francia
- Claude-André Puget — Francia
- Christopher Fry — Gran Bretaña
- Marc Connelly — Estados Unidos
- Miss Rosamond Gilder — Estados Unidos
- Diego Fabbri — Italia
- Alfonso Sastre — España
- Mario Rivera — Perú
- Arvi Kivinaa — Finlandia
- Jack Witikka — Finlandia
- Bohdan Korzeniewski — Polonia
- Heinrich Schnitzler — Austria

Estrenada en 1966 en el Teatro Argentino, de la ciudad de Buenos Aires, dirigida por Inda Ledesma, con Alfredo Alcón en el papel de EDGAR POE, Alfredo Iglesias, en LIPPARD, y la participación especial de Milagros de la Vega, en MUDDIE.

PERSONAJES

- EDGAR POE
- VIRGINIA CLEMM, su prima, luego su esposa.
- MUDDIE (María Clemm), madre de Virginia y tía de Poe.
- GEORGES LIPPARD
- UN CADETE DE OFICINA
- EL TABERNERO
- THOMAS BOLLING
- MISTER KENNEDY
- AMIGO 1
- AMIGO 2
- AMIGO 3
- TÍO NILSON
- SEÑORA GRAHAM
- DAMA ZENOBIA
- RUFUS GRISWOLD
- RUFÍAN
- EL ESCRIBIENTE
- MARINERO
- EL POLÍTICO
- OBRERO DE LA CONSTRUCCIÓN 1
- OBRERO DE LA CONSTRUCCIÓN 2
- UN CABALLERO DE NEGRO.

ESCENARIOS

PRIMERA TABERNA

Una posada en las afueras de Richmond. Nochebuena de 1826. Un poco antes de la medianoche.

ACTO I

Casa de María Clemm, en Baltimore, al atardecer. Ocho años después.

ACTO II

1. Cuarto de Lippard: un ruinoso cobertizo de extramuros en Filadelfia, entre el atardecer y la noche. Ocho años más tarde, 1843.
2. Casa de Poe, en Filadelfia, un año antes, por la tarde.
3. Interior de la Casa Blanca, en Washington, por la mañana. A principios de 1843.

ÚLTIMA TABERNA

Una posada exactamente igual a la de Richmond. En Baltimore, la noche del 2 de octubre de 1849.

IN TABERNA

RICHMOND, 1826

Una posada del sur de los Estados Unidos, a la que Edgar Poe ha ido a refugiarse después de una terrible disputa con su tutor. Lo acompaña su amigo Thomas Bolling. Los dos, a juzgar por sus ropas y modales, pertenecen a la «Juventud Dorada» de Virginia. Educados al sur de la línea Mason-Dixon, es fácil advertir en ellos —muy especialmente en Edgar— una doble influencia: la de lord Byron, lectura obligada y modelo físico de la época, y la de la *mammy* negra: alguna ancha nodriza de color que, no hace demasiado tiempo, los durmiera cantándoles la nana del duende robador de niños, el negro del levitón de azufre o el decapitado del camino. Edgar tiene dieciocho años. Físicamente, pese a no ser en modo alguno corpulento, supera a los muchachos de su edad. De mediana estatura, delgado, delicadamente hermoso, asombra que prevalezca entre una juventud cuyas supremacías suelen argumentarse a puñetazos. Traduce lenguas clásicas con la misma facilidad que versifica en ellas; estudia flores, dibuja y canta. De golpe, sin embargo, se arroja de cabeza al James y, durante horas, nada contra la corriente su versión del Helesponto; las niñas sureñas, en la orilla, se asustan, lo admiran y lo aman. Tres años atrás ha escrito *To Helen*, uno de sus poemas más perfectos. Lo dedica a la madre de un condiscípulo: ella, después de volverse loca, ha muerto. Desde entonces comenzará a murmurar «Leonora». Recién llegado de la Universidad de Jefferson —borracheras, barajas, pistoletazos—, trae con él las únicas cosas para las que no hace falta el dinero de un tutor: el más brillante promedio, su orgullo y un destino irreparable. Todavía es un poco personaje de Byron, pero ya empieza a identificarse consigo mismo. Lo han visto rondar tumbas. Lo han visto emborracharse brutalmente, como si se odiara. Nadie advertirá entonces el drama íntimo, su desgarrada urgencia de felicidad. Borracho, queda de él una imagen más fácil, más inmortal. La del Poeta Maldito, que arquetipo para la historia.

ESCENARIO

El interior de la taberna es rústico, extravagante y sombrío. A la izquierda, oblicuamente emplazado, un mostrador de irregulares perspectivas. Detrás, un estante; botellas con etiquetas de todos los colores. La entrada de la taberna está ubicada al fondo, hacia la derecha; es una puerta vaivén, baja, oculta por un tintineante cortinado hecho con cordones de metal retorcido. De los anchos travesaños que, entrecruzándose, apuntalan el techo, cuelga alguna lámpara tiznada y macilenta. En el centro de la escena, sentados ante una mesa de toscas y gruesas

tablas, aparecen EDGAR y THOMAS. Detrás del mostrador, adormecido, el TABERNERO. Sólo se ven de él sus gigantescos hombros y su cabeza poderosa, totalmente rapada, que apoya sobre los brazos; permanecerá en esta misma actitud, inmóvil, suceda lo que suceda. EDGAR, en quien la embriaguez, exteriormente, NO se distingue de la más absoluta sobriedad, irá emborrachándose hacia adentro; cada nuevo trago (y esto se advertirá a lo largo de toda la obra) ejerce sobre su exaltado temperamento el efecto de un estallido. Una especie de hiperlucidez fulminante, inmediata. Lo menos parecido a una borrachera. Su voz es grave, honda perfectamente modulada.

La acción transcurre en las afueras de Richmond, en la Nochebuena de 1826.

ESCENA PRIMERA

EDGAR y THOMAS,— *aparte, dormitando, el TABERNERO*

AR.— Lo dicho: mi tutor es un cochino. Eso. Un escocés tacaño y cochino. (*Imitando la severidad de su tutor.*) Edgar, me dice, no tienes en absoluto sentido de la realidad. Y qué es para él «la realidad»: sus plantaciones de tabaco, sus esclavos negros y sus dólares. Oh, sus dólares. ¡Sus mágicos, maravillosos, prodigiosos dólares, con los que puedes comprar todo lo que existe! (*Pausa.*) Pero no. Para lo que yo quiero, no sirven los dólares. (*Confidente.*) Te contaré un secreto: yo quiero lo que no existe. (*Bebe.*)

MAS.— Entendido, entendido. Pero no puedes pasar la Nochebuena fuera de tu casa.

AR.— Mi casa, dices. ¿Qué casa? (*Grandilocuente.*) La casa de Míster John Allan, el acaudalado plantador de Richmond. ¡El generoso John Allan! ¡El que me hizo el honor de recibirme en su casa, por caridad, cuando quedé huérfano...! Filantropía que se esmera en recordar cada vez que puede.

MAS.— Como quieras. Pero es mejor que vuelvas. Plantar a todos los invitados, sin decir siquiera buenas noches, fue una torpeza. (*EDGAR lo mira inexpresivo—, THOMAS prosigue, conciliador.*) Además, está la señora Francés de por medio.

AR (*cambiando su actitud*).— Sí. Eso es lo único que me preocupa. (*Agresivo.*) Lo único. (*Con ternura, y luego torvamente.*) Pobre mamá Francés... A veces pienso de qué modo se las ingenió el viejo para casarse con una mujer así.

MAS (*suspirando*).— Eres injusto con él. Esta misma noche te acaba de demostrar...

AR (*cortante, con terco desprecio*).— ¡Que es un infame escocés, abominable y mezquino...! Me odia.

MAS.— O mejor: tú no lo quieres. Te vas, golpeando puertas, el mismo día que, con bombos y platillos, se dispone a dar una fiesta en tu honor.

AR.— ¿Fiesta? ¿A eso le llamas fiesta? Qué mal conoces al viejo. Eso no es una fiesta: es una trampa. (*Cambiando de tono.*) ¡El bueno de Mister Allan celebra el regreso del Hijo Pródigo! ¡Venid a ver cuánto ama Mister Allan al díscolo Edgar Poe...! Pero, ¿no viste? ¿No viste que ha invitado a todos mis compañeros de la Universidad? Quiere humillarme.

MAS.— Concedamos que tu conducta en Jefferson...

AR.— Concedido. Contraje deudas, sí. Me emborraché, a veces. Y qué. ¿Sabes? Mientras estuve allá no me envió un solo centavo. No. No entiendes lo que significa eso. En un lugar como aquél no basta ser un alumno brillante; debes ponerte a la altura de las circunstancias, si no quieres que te miren como a un gusano. ¿Te has

sentido gusano alguna vez? Yo, sí. Cuando uno de aquellos mequetrefes, me decía: «Edgar Allan, ¿tampoco esta noche vienes a la taberna?», yo me sentía gusano. No comprendes, ¿verdad? No comprendes que jugar a los naipes o pagarse una prostituta sea más importante que tener talento. Yo tampoco lo comprendo. (*Bebe. Una pequeña pausa.*) Dime, has escuchado alguna vez que digan de ti: es un pobre diablo, el hijo de una cómica, vive de la caridad de un matrimonio rico, y, quién sabe, su pelo es demasiado negro y su cutis tiene un color extraño: puede que también sea mestizo.

♠AS.— Tonterías. (*Con cierta aprensión.*) ¡Mestizo tú!

♠R.— Tonterías, no. (*Tomándolo de las manos. Violento.*) ¡Mírame! (*THOMAS obedece, un tanto rígido.*) Ahí lo tienes. Si Edgar Poe fuera mestizo, su amigo Thomas saldría corriendo por esa puerta, Eres un auténtico caballero sureño. (*Suelta sus manos.*) También los he oído decir: «No, el sabio Edgar no nos acompaña: tiene que estudiar para que su tutor esté orgulloso de él, y le deje su herencia...». Y ahora están allí, en «mi» tiesta.

♠AS.— Todo lo exageras. Pero el caso es que deberías volver.

♠R.— Nunca más. Volver significa oír cuchicheos a tu espalda. Risitas cómplices. Gente que murmura: Elmira no ha venido... ¡Por supuesto! ¡Cómo iba a venir Elmira, si, mientras yo estaba en Jefferson, su padre y mi tutor se encargaban de casarla con el acaudalado Míster Shelton! (*Bebe.*) Lo bueno del alcohol es que lo embriaga a uno.

♠AS.— Deja eso. Para lo que otros necesitan una botella, tú tienes de sobra con dos vasos.

♠R.— La primera mujer que amé duerme bajo la tierra; la segunda, bajo Míster Shelton. (*Ríe.*) Bajo los dólares de Míster Shelton. ¿No es gracioso? Míster Shelton, el Becerro de Oro, me ha robado la novia. ¿No es gracioso? (*Repentinamente sombrío.*) Oye: creo que voy a matarlo.

♠AS.— Eddie, Eddie...

♠R.— Tienes razón. Lo que voy a hacer es suicidarme.

♠AS.— ¡Edgar!

♠R.— ¿Tampoco? Entonces, voy a emborracharme. (*Bebe.*)

♠AS.— Supongo que ahora será imposible llevarte allá.

♠R.— Celebro que seas inteligente. La inteligencia es una gran virtud. Algún día valdrá tanto como el dólar.

Aparecen en la puerta tres amigos. Visten con elegancia. Jóvenes de la misma edad de Poe, divertidos por naturaleza, ahora, visiblemente achispados por el alcohol. Hablan desde la puerta.

ESCENA SEGUNDA

Los mismos. Tres amigos

BO 1.— ¡Ecce Homo! ¿No les decía, camaradas? ¡Lo reconozco por su jacintina melena y el romántico porte de su cabeza!

BO 2 (*poniendo una mano sobre las cejas*).— Y el que lo acompaña, ¿no es el Reverendo Thomas?

BO 3.— Y eso que hay entre ambos, ¿no se parece ostensiblemente a una botella?

OS.— ¡Es una botella!

Se precipitan sobre la mesa. Con gran batahola arriman sillas, etcétera.

BO 2.— Caballero Edgar Poe, saludo en usted al más grande poeta norteamericano... que frecuenta este infame tugurio. (*Risas. A EDGAR, no le ha hecho gracia; THOMAS no disimula hallarse molesto.*) ¡A ver, patrón, despierta, que ha llegado la alegría! (*EL TABERNERO permanece inmóvil.*) ¡Es menester que traigas ginebra, muchísima ginebra, ríos de ginebra...!

BO 3.— ¡Mares de ginebra!

BO 1.— ¡Océanos de ginebra! ¡Pues vamos a brindar por la juventud errática que huye de las fiestas burguesas y se refugia en las tabernas!

AR (*refiriéndose al TABERNERO; habla casi gravemente, sin ironía*).— Déjenlo dormir. Despertar a un hombre que sueña es tan sacrílego como violar un sepulcro.

BO 3.— ¡Anotadlo! ¡Anotadlo! ¡No permitáis que se pierda tan bella imagen!

BO 2.— Tan lapidaria imagen.

BO 1.— Tan siniestra imagen. Nuestro amigo, el bardo, acaba de tomar contacto con el más allá. Cuéntanos alguna historia horrible, Eddie.

MAS.— Déjenlo.

BO 2.— Algún cuento de muerte. Algo que nos haga olvidar la vida.

AR.— Al padre Thomas le disgustan mis desvaríos macabros. (*Raro. Con repentina seriedad.*) Me recuerdas a William Wilson.

BO 1.— William Wilson. Ese no es de Richmond.

AR (*siempre extraño*) Oh, no Lo conocí en la Universidad. (*Bebe.*)

MAS.— No sigas bebiendo. Te hará daño.

AR.— «In taberna cuando sumus, non curamus quid sit humus».

Apenas dicho esto, los amigos lo repetirán, pero en otro tono, y seguirán recitando, cantando casi, el resto del poema. El ritmo, percutido con los puños sobre la mesa, recordará la obsesiva música de Carmina Burana, e irá creciendo hasta alcanzar el frenesí de un aquelarre. THOMAS y EDGAR no se unirán al canto. EL TABERNERO sigue en la misma posición.

*In taberna cuando sumus
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus
cui semper insudamus.*

*Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus.*

PO 1 (*señalando a EDGAR en actitud de brindis*).— ¡Bebe el mago!

PO 3.— Bebe el Diablo.

PO 2 (*recibe la botella y la pasa a THOMAS, quien, resignado, acepta*).— ¡Bebe el fraile!

Aplausos, risas, brindis; todo en la mayor confusión.

MAS (*cuando vuelve la calma*).— Y bien, a qué han venido.

PO 3.— A rescatarlo de tus consejos.

MAS.— Hablo en serio.

AR.— Thomas siempre habla en serio. (*A THOMAS, con reprimida violencia*.) ¿Quieres saber a qué han venido? Yo te lo digo. Han venido, por encargo de mamá Francés, a devolverme a la trampa. Pero yo no iré.

PO 1.— Míster Allan se pondrá furioso.

PO 2.— Tus compañeros de la Universidad pensarán...

AR (estallando).— ¡He dicho que no iré! (Se pone de pie, y apoyando las manos sobre la mesa, inclina el cuerpo hasta quedar con su rostro casi al nivel de los demás.) Y pueden decirle a Míster Allan, y a mis compañeros de la Universidad, que se pudran.

Tambaleante, va hacia el mostrador.

BO 3.— Esta vez es grave. ¿Sabe lo de Elmira? (THOMAS asiente.) Entonces, no vuelve.

BO 2.— Esta noche escribiré algún poema e iré a recitarlo sobre la tumba de Helena. Oigan, ¿se han fijado que todas las mujeres de las que se enamora...?

MAS.— Se parecen.

BO 1.— Todas tienen algo de moribundas...

MAS.— Cállate. Y ahora, váyanse. Digan allá que no lo han encontrado.

Ellos se resisten. THOMAS, pese a las protestas, los conduce hasta la puerta. EDGAR, que estaba bebiendo junto al mostrador, se da vuelta.

AR.— ¡Y díganle al cochino escocés que no les disputaré la herencia a sus bastardos!

MAS (empujando a los otros).— Digan que no lo han encontrado.

Salen, incluso THOMAS. Pausa, EDGAR sigue junto al mostrador. Vuelve a entrar el AMIGO 1. Recoge la botella de la mesa y habla desde la puerta.

BO 1 (con acento declamatorio).— ¡Oye, tabernero! ¡Tú que conoces la verdad, pues la escuchas a diario en boca de tantos iluminados; iluminado tú mismo, puesto que también te emborrachas! ¡Tú, elegido entre los hombres para infundirles el Espíritu del Cristal! ¡Dios tú mismo! Acoge a nuestro hermano Poe, estámpale en la frente tu símbolo divino, hazlo tu hijo predilecto y guíalo desde hoy... (El AMIGO 1 desaparece de la puerta, arrastrado por los otros; desde afuera aún se le oye gritar.) ¡Hasta la plutónica Taberna de la borrachera definitiva!

EL TABERNERO ha levantado la cabeza, EDGAR está junto a él. Se miran fijamente. Por un instante, la escena adquiere una fantástica grandeza; pero, de inmediato, el rostro del TABERNERO recobra la atónita expresión de la ebriedad, y, apoyando la cabeza sobre los brazos, queda otra vez dormido.

ESCENA TERCERA

EDGAR, aparte, el TABERNERO

AR *(recoge una botella y, con una última mirada al TABERNERO, vuelve hacia la mesa. Antes de llegar se detiene súbitamente. Queda allí, balanceándose y mirando con hosquedad hacia la puerta, donde, sin que nadie entre en la taberna, las cortinas, tintineantes, se han movido).*— ¡Tú...! *(Pausa larga, durante la cual parece seguir con la vista los movimientos de alguien muy odiado. Después, relajándose, como aceptando la situación, susurra.)* Tú. Has vuelto a encontrarme, ¿eh...? Está visto que no voy a poder huir de tus ojos. De tus grises ojos. *(Se sienta. El otro, a juzgar por la mirada de EDGAR, está en una mesa próxima.)* Sabía que estabas cerca. ¿Quieres beber...? Ah, no, perdona. Tú no bebes. Tú sólo me miras. Tanto peor: lo haré yo por ti. *(Bebe; luego, con violencia.)* ¡Mírame!
¡Mírame cuanto gustes! Vigíleme. Entiendo, entiendo... Por eso te odio. Y, por eso, algún día voy a matarte. *(Bebe.)* ¡Qué! ¿Te desagrada? También te desagradaba que jugase y me emborrachase allá, en la Universidad... A ti te desagrada todo lo que está mal. Sí, igual que a mí: en eso también nos parecemos. Nos parecemos en muchas cosas. *(Pausa.)* Escucha: he resuelto ser un gran poeta. El más grande poeta norteamericano... *(Ha recalcado agresivamente esto último; ahora amenaza en voz muy baja.)* Y no sonrías. *(Cambiando de tono.)* ¿Sabes? Hace un momento han dicho: «el más grande poeta norteamericano... que concurre a este tugurio infecto». Eso han dicho. ¡Y yo me reí...! Debí aplastarle la cara con una botella... Por lo tanto, he decidido ser un gran poeta. Abandono todo: mi casa, las plantaciones del mugriento escocés, a mamá Francés. Todo. A Elmira también. Sí, sí, comprendo; a ti no se te puede engañar, a los otros, sí, pero a ti no. Y bien. La señorita Elmira no me quiere. *(Divertido.)* ¡Ha preferido al Becerro de Oro! *(Bebe. Con gravedad.)* Eso también está mal. *(Pensativo.)* Estoy por descubrir que el dinero y la muerte se parecen. Acaban corrompiendo a la gente. Con el dinero se puede comprar todo, por eso corrompe. Y no está bien, oyes: ¡no está bien...! Pero hay algo que no se puede comprar. Lo que yo necesito, no. *(Agresivo.)* ¿Quieres que te diga lo que yo necesito? *(Ríe, turbado, como si acabara de olvidarse.)* No sé. *(De pronto.)* Alas. Sí, por ejemplo, eso, tener alas. ¿Nunca has querido volar? *(Con desprecio.)* No, claro que no. Tú estás pegado a la tierra... Es en lo único que no nos parecemos... Cuando te mate voy a poder volar. *(Lo ha dicho con tono entre perplejo y maravillado, como quien descubre, de pronto, una verdad simple y deslumbrante. Pausa larga. POE, como al principio, va siguiendo con la mirada los movimientos de alguien, que ahora se aleja. Las cortinas vuelven a moverse, tintineantes; EDGAR, con el cuerpo sobre la mesa y el brazo extendido hacia la salida, le apunta con el dedo, amenazador.)*

¡Cuando te mate voy a poder volar...! *(Se aferra a los bordes de la mesa, y, llamando, grita.)* ¡William Wilson! *(Entra THOMAS).*

ESCENA CUARTA

EDGAR y THOMAS,— el TABERNERO

MAS.— ¡Edgar...!

AR.— Ah, tú. ¿De dónde demonios sales?

MAS (*acercándose, visiblemente impresionado por el aspecto de Edgar*).— Los acompañé hasta el cruce. Pero, qué te ocurre. A ti habría que preguntarte de dónde sales.

AR.— De aquí. (*Ha señalado el pico de la botella. Ahora parece preocupado.*) En el camino... ¿no te cruzaste con nadie?

MAS (*advertido*).— No. Con quién podría haberme cruzado.

AR.— Con un íntimo, muy íntimo, amigo mío.

MAS.— William Wilson.

AR (*sobresaltado*).— ¿Cómo lo sabes?

MAS.— Lo llamabas. A gritos... Pero no, no me he cruzado con nadie, Edgar... No podía cruzarme con nadie, porque aquí, ¿oyes?, aquí no había nadie.

AR.— ¡Qué sabes tú de eso! Siempre hay, alrededor de los hombres, más cosas de las que se pueden ver. (*Confidente.*) Algunos, sí las vemos.

Se sirve un vaso. THOMAS lo detiene.

MAS.— Deja eso. No sé a qué extremos...

AR.— Tú también dices: ¡Edgar, pobrecito, no tienes el menor sentido de la realidad! Cierto. Las únicas realidades están en los sueños. La mentira, ¿entiendes?, es lo que hace soportable el mundo. Quién sabe... a veces pienso que los hombres llegarán a la Luna.

MAS.— No permitiré que sigas este juego.

AR (*desafiante*).— A la Luna, sí. Pero, mientras tanto, ¿qué podemos hacer sino mentir? Anótalo. Las mentiras de hoy serán las realidades del futuro. (*Exageradamente.*) ¡Brindo por la mentira, madre de todas las realidades bellas! (*THOMAS sacude la cabeza; EDGAR, de un trago, bebe su vaso. De pronto, a lo lejos, se escucha la primera campanada de la Nochebuena, EDGAR, excitadísimo, perdido ya el control, se ha puesto de pie. A medida que habla van sonando, nítidas, las doce campanadas.*) ¡Despierta, tabernero!; te cambio tu sueño por una mentira. ¡Abre los

ojos lagañosos, viejo buey! Brindemos por Jesús de Galilea, que acaba de nacer en un pesebre, para bien del hombre. No importa que sea mentira: es bello. ¡Despierta, demonio! ¿No entiendes la fábula? A la humanidad le hace falta magia; sólo puede salvarla un niño. *(Ha llegado al mostrador. Sacude al TABERNERO por los hombros.)* ¡Escucha las campanas! Un muchachito tramposo nos juega la mala pasada de mentirnos la Felicidad Eterna. *(Pausa. El TABERNERO levanta la cabeza—, EDGAR lo tiene tomado por los hombros, con ambos brazos extendidos. Se miran fijamente. THOMAS, en segundo plano, inmóvil, ya pretérito, no participa de la escena. Cuando las campanas dejan de escucharse, EDGAR, tal vez refiriéndose a sí mismo, tal vez a Cristo, murmura.)* Acaba de nacer tu hijo, tabernero...

El TABERNERO, con lentitud, apoya una de sus manos sobre la de POE, como protegiéndolo, casi tiernamente. THOMAS se ha marchado. Mientras siguen mirándose, la escena va quedando a oscuras.

TELÓN

PRIMER ACTO

BALTIMORE, 1835

Casa de Muddie (María Clemm), tía de Edgar y madre de Virginia. Han pasado casi nueve años desde la escena en la primera taberna. Durante ese período, Poe ha sido foguista de un barco carbonero, soldado, vagabundo y poeta. En Boston publica su primer libro de versos, *Tamerlan* —ningún periódico lo comenta; nadie lo compra—; se enrola luego en el ejército de los Estados Unidos (mayo de 1827); regresa a Richmond dos años más tarde, y, sin poder ver por última vez a mamá Frances, que ha muerto (será enterrada junto a la tumba de Helena), ingresa en la Academia Militar de West Point. En febrero de 1831 se reúne el Consejo General de Guerra; Edgar A. Poe, el inculcado, no asiste a misa, desobedece órdenes, se fuga de los cuarteles. Declina defenderse y es expulsado. Viaja a Baltimore. Allí, en casa de Muddie, conoce a una niña de mirada increíble: se llama Virginia y es su prima. Más tarde él la llamará Eleonora, Ligeia, Berenice, Eulalia, se casará con ella y la amará como a ninguna otra mujer en el mundo; poco después la nombrará Ulalume, y en su último poema, Anabel Lee. Virginia, que en 1835 tiene catorce años, es una muchachita de encantador aspecto; sin embargo ya se advierten en ella —en el brillo de sus ojos, en el color de sus mejillas, en algún subrepticio acceso de tos que trata de ocultar— los primeros síntomas de su enfermedad. Bellísima, trivial, enamorada secretamente de su primo, Virginia responde exactamente a este párrafo del propio Poe: «*Tenía la belleza de los serafines, pues era una niña sin artificio, e inocente como la breve vida que había pasado entre las flores. Ninguna astucia cubría el fervor del amor que animaba su corazón.*» En la época de su estada en Baltimore, Edgar ya posee los rasgos característicos —tanto físicos como psicológicos— que lo individualizarán durante toda su vida. Arrogante hasta la soberbia, tumultuoso, contradictorio, cae en la depresión o se remonta a la hipérbole con la misma insensata violencia, sin transiciones. En su casa, sin embargo, es alegre y cariñoso como un chico, esto último (la infantil ternura que siente por Muddie y por Virginia) ha de tomarse como detalle fundamental para fijar su carácter. Muddie es una mujer fuerte, sufrida. Ama a Edgar y a la pequeña Virginia con sentimiento egoísta, excluyente. Sin ser bella, posee una íntima nobleza; algo espiritual, profundo, que la personaliza. De pronto es sólo una mujer, desolada o puerilmente alegre por sus hijos; de pronto, apenas con un gesto, tendrá toda la autoridad de una matrona. Hay en Muddie algo inexplicable y poderoso: matriarcal. O quizá, maternal, simplemente.

ESCENARIO

Interior de la casa. Sala pobremente amueblada. Sillones, una mesita, algún estante con libros. Se advierte gran pulcritud, pero no frialdad ni orden excesivo; hay —en su justo término— ese desorden íntimo, cálido, humano, que transforma a una casa en hogar. No obstante, la atmósfera de la habitación sugiere algo irreal. El color de los muebles es oscuro; la iluminación, pobre. Algún pesado cortinaje o tal vez la encuadernación de los volúmenes insinúan esa idea fantástica, antes mencionada; la sensación de estar ante una estampa; ante un grabado minucioso, melancólico, de libro antiguo. A la izquierda, un pequeño pasillo, en el que desemboca una escalera. De ésta se ven solamente parte de la balaustrada y unos cuantos peldaños. Un corredor, a la derecha, comunica con la puerta de acceso a la casa.

MUDDIE y NILSON en escena. En el piso superior se oyen voces y risas. Atardece. Aún no se han encendido los quinqués.

ESCENA PRIMERA

MUDDIE y NILSON

DIE.— Ahí los tienes. ¿Oyes...? Edgar y la alegría entraron juntos en esta casa. (*Se sienta. Comienza a coser.*)

ON.— Eso es cierto, sí.

DIE.— Creo que Virginia no podría vivir sin él. (*NILSON la mira con cierta aprensión; actúa como quien, queriendo decir algo, no encuentra el modo.*) Pues, sí. Juegan, ríen. Él le habla a veces durante horas, de lo que escribe, de sus proyectos... (*Sonríe con bondad.*) Y cuando discuten... Son dos criaturas.

ON.— María... (*Su voz ha sido extraña; ella levanta la mirada, interrogante.*) De Edgar quiero hablarte.

DIE.— Y bien.

ON.— Yo sé perfectamente cuánto quieres a tu sobrino.

DIE.— Casi tanto como a mi hija.

ON.— Lo sé. Y sé el apego que Virginia siente por él. (*Se sienta.*) De eso quiero hablarte. Virginia es *realmente* una criatura. A su edad, cualquier mala influencia...

DIE (*alertada, con rigidez*).— No entiendo.

ON.— El caso es que se murmuran ciertas cosas por ahí. La conducta pública de Edgar, digo.

DIE.— Conozco a la gente. En lo que respecta a esta casa, y a mi hija, Eddie nunca les ha dado el menor motivo de escándalo.

ON.— Yo también conozco a la gente. (*De pie, paseándose.*) Pero, además, conozco al muchacho. Y desde antes que viniera a Baltimore. Tú lo sabes: su comportamiento... no siempre ha sido el que uno esperaría de un joven con su inteligencia. Hace ocho años, cuando se *escapó* de Richmond, cometió la primera tontería. Y hasta una injusticia. No lo niegues. Pudo haber sido un gran abogado, condiciones no le faltaban, y Míster Allan no le hubiese negado su apoyo. Pudo haber sido un próspero comerciante.

DIE.— No. No creo que pudo haberlo sido.

ON (*hace un gesto*).— Su carácter. Comprendo. (*Habla sin saña; expone hechos, simplemente. Sus palabras son las de un hombre sensato; razonablemente piensa que un poeta no lo es.*) Pero el carácter, mujer, es un artículo de lujo. Ya ves. Cuando pudo ser un verdadero militar, un militar de carrera, qué resultó: su expulsión de West

Point, un libro de versos... Y el propósito de alistarse como voluntario, en Polonia. ¿Entiendes esto? Sus actitudes, a veces, son desconcertantes.

DIE.— Él decía que los polacos luchaban por su libertad.

ON.— ¡Digno de Lord Byron! Perfecto. Pero Polonia está muy lejos: la realidad está cerca. Y la realidad es ésta: el escocés acaba de morir sin dejarle un solo centavo. Edgar no es un lord. Siempre se comportó como si despreciara el buen sentido.

DIE.— Allan hizo cosas peores que dejarlo en la miseria. Tú no comprendes.

ON.— Ay, María. Yo no comprendo, es cierto. Pero yo no comprendo cómo se las arregla ese muchacho para ganarse el corazón de las mujeres.

DIE.— Sufre.

ON.— Lo sé, lo sé. Es como si la fatalidad... Sus padres, luego aquella Helena, de la que se figuraba estar enamorado, después, la pobre Francés... Oh, no creas, no creas: yo también lo quiero. Pero no soy ciego. Hay algo en él que me preocupa. (*Pausa. Luego, sombrío.*) No debiera decirlo en tu presencia, pero su familia y la bebida...

DIE.— ¡No la nombres!

ON (*imponiéndose*).— Su padre, su hermano; su hermano Henry, ahí tienes. Estaba lleno de posibilidades hermosas. Tal vez no fuera ni la mitad de bueno que Edgar, pero era un muchacho bello, capaz. Y murió quemado por la tuberculosis, bebiendo hasta matarse.

DIE.— ¡Cállate...! No, en mi Eddie no se repetirá...

ON.— Entonces, es cierto que...

DIE.— No. (*Turbada.*) No sé. Es cuando sale por ahí, con sus amigos. Beberá un poco, como todos. Es joven, es sano.

ON.— Tiene veintiséis años; no es un niño. Y sus amistades, bueno; eso es lo que se murmura. En cuanto a la salud... No sólo el cuerpo puede estar enfermo. (*La interrumpe con un gesto.*) Esas historias que escribe, por ejemplo: esas historias horribles, de personajes maniáticos, extraviados... ¡Oh, no sé!

DIE (*forzadamente*).— Esas historias, como dices, algún día lo harán famoso. (*Cambiando de tono con rapidez.*) Acaba de ganar un concurso, pobre hijo mío. (*Con pueril vanidad.*) Uno de los jurados lo invitó a su casa.

ON.— Entre tú y Virginia me lo han contado diez veces. Sólo que Virginia agregó algo más. Cuando Míster Kennedy lo invitó a comer, Edgar tuvo que escribirle, negándose. Pues no tenía ropa que ponerse. (*La mira rectamente. Pausa.*)

DIE.— Míster Kennedy supo comprender, vino él mismo. Nos ha ayudado tanto.

ON.— Es muy probable, sí. De eso también quería hablarte. Fuera de esas historias, que lo harán famoso y que ganan concursos, ¿no ha intentado...?

DIE.— Trabajar.

ON.— Sí.

DIE.— Nunca he visto a nadie más empeñado en vivir de su trabajo. Escribe día y noche, va a las redacciones, habla con gente. Desea tanto tener una revista propia.

ON.— Lo sé. Pero no hablo de eso sino de un empleo. Algo seguro; algo que también sirva para ayudarte a ti.

DIE.— Hace cuatro años que Edgar vive en esta casa, desde entonces, no ha hecho otra cosa que ayudarme. Su sola presencia me ayuda. *(Con entusiasmo.)* Estamos esperando noticias acerca de un cuento que mandó a una revista. El dice que puede ser muy importante. *(NILSON ha sacudido la cabeza, pero sin violencia. MUDDIE, que lo advirtió, suspira.)* Y bien, por si quieres saberlo: sí, ha intentado trabajar. Él no me lo ha dicho, pero sé que le ha pedido un puesto de maestro a Míster Kennedy.

ON.— Bueno, bueno, se diría que lo lamentas. De todos modos, eso ya es otra cosa. *(Sonríe.)* No tengo nada más que decir. *(Consulta su reloj.)* Ya es hora de que me vaya.

Cuando NILSON está por salir, se oye, en el piso superior, un gran tumulto. Risas de EDGAR y la voz enojada de VIRGINIA. Un portazo y por la escalera de la izquierda aparece la chica. Es una encantadora muchachita. Alegre, infantil, la armonía de sus proporciones la ha convertido prematuramente en mujer. Sus ojos, de un prodigioso color violeta, asombradamente grandes, son el detalle característico de su rostro.

ESCENA SEGUNDA

Los mismos; VIRGINIA

INIA (*a MUDDIE*).— Puedes ir a ver cómo sigue tu sobrino, pues acabo de tirarle uno de sus enormes libracos por la cabeza. (Reparando en Nilson, quien, igual que Muddie, sonrío divertido.) ¡Oh, perdón! No sabía que todavía estaba aquí, tío.

ON.— ¿Qué sucede? Discutieron.

INIA (*indecisa al principio; luego alzándose de hombros y como para sí misma*).— Bah. Si unas cuantas bobaliconas andan locas por él, no seré yo quien lo impida.

ON (*mientras MUDDIE, sin prestar atención, se levanta a encender un quinqué*).— A ver, cuéntanos qué ocurre. (*Lo ha dicho con interés, ya no sonrío.*)

INIA.— Que «el poeta egresado de West Point» —¡egresado!—, como lo llaman a Eddie las muchachas, quería que Virginia (*se ha señalado a sí misma con importancia*) fuese a llevarle un madrigal a no sé qué señorita encopetada. Y Virginia le ha tirado un libro por la cabeza.

ON.— De modo que ya no quieres hacer de Cupido.

INIA.— ¡Por supuesto que no! Eso estaba bien cuando yo tenía diez años, pero ahora, ¡no señor! Una vez —cuando me acuerdo lo mataría— me hizo conseguirle un rulo, de la estúpida ésa...

DIE.— Virginia.

INIA.— Claro que sí.

ON (*siempre con interés, casi preocupado y mirando furtivamente a MUDDIE*).— De quién hablas, veamos.

INIA (*con graciosa afectación; frunciendo los labios*).— De la señorita Mary Deveraux. (*Conteniendo la risa.*) Pero terminó armando un lío.

DIE (*sin darle demasiada importancia, pero un poco tensa*).— Niña, no creo que a tío Nilson le interesen esas cosas.

ON.— Te equivocas. Vamos a ver, Virginia, ¿de qué «lío» se trata? Cuéntame.

INIA.— Cuando ellos se pelearon, porque Eddie no la quería —cómo iba a querer a una mojigata toda llena de moñitos—, él publicó un poema, tratándola de voluble y coqueta. La familia de ella se ofendió mucho.

ON.— Bueno, no es para menos. (*Mirando a MUDDIE, que trata de aparecer indiferente.*) Aunque, conociendo a Edgar, eso no me parece tan grave.

INIA.— ¡Es que no terminó allí!

DIE.— Vete a seguir jugando. Al tío Nilson se le hará tarde.

ON.— Deja, tengo tiempo. Y, ¿dónde terminó?

INIA.— En la tienda del tío de Mary. Eddie recibió de él una carta insultante. Entonces compró una fusta y lo molió a palos.

MUDDIE sacude la cabeza, desalentada.

ON (*a MUDDIE, en voz baja*).— Bien, esto ya es otro asunto.

INIA.— La esposa del hombre, y sus dos hijos, trataron de echar a Edgar de la tienda, y, tirón va tirón viene, le rompieron toda la levita. (*MUDDIE y NILSON se miran largamente; la actitud de la mujer es orgullosa, casi desafiante.*) Y entonces, Edgar, con la levita destrozada, seguido de una multitud, llegó a la casa de Mary, gritó a todo el mundo y, cuando ella vino, él le arrojó la fusta a sus pies, diciendo (*imita el presunto gesto grandilocuente de POE*): «Toma, aquí te regalo esto». Dice mamá que cualquier caballero sureño hubiese hecho otro tanto. (*Pausa.*)

DIE.— Puedo agregar que eso ocurrió el año pasado, y que nunca ha vuelto a repetirse nada parecido. Es impulsivo, cierto, pero eso no cambia en absoluto mi opinión: tiene un corazón maravilloso.

VIRGINIA, sin entender qué ocurre a su alrededor, parece preguntar: «¿Dije algo inconveniente para Edgar?». *NILSON desvía la mirada y observa a VIRGINIA.*

ON.— Y tú, Virginia, qué opinión tienes de tu primo Eddie.

INIA (*a quien la pregunta le parece perfectamente absurda*).— Para mí también tiene un corazón maravilloso. Todo en él es maravilloso. (*Turbada por lo que ha dicho. Con rapidez.*) Me está enseñando francés, y también me enseñará a tocar el arpa.

La voz de POE, llamándola desde lo alto, corta una pausa embarazosa. VIRGINIA, indecisa, mira a su madre. El llamado se repite, y MUDDIE, con un gesto, la autoriza a abandonar la sala. Sin esperar más, pero evidentemente turbada, VIRGINIA corre escaleras arriba.

ESCENA TERCERA

MUDDIE y NILSON

DIE (*como desafiándolo a hablar*).— Y, entonces...

ON.— María...

DIE.— Sí.

ON.— Esto es un poco más grave.

DIE.— Lo de los fustazos y la levita, dices.

ON.— No. No me refiero al episodio de María Devereaux. Me refiero al episodio de Virginia Clemm. (*MUDDIE trata de no demostrar su tensión.*) Pues quiero creer que, como madre, aún no comprendes lo que ocurre en tu casa.

DIE (*a la defensiva*).— Y qué es «lo que ocurre».

ON.— Tu hija está enamorada del muchacho.

DIE.— Y bien.

ON.— ¿Eso es todo lo que dice? ¡Y bien...! ¿Pero no te das cuenta de lo que puede pasar?

DIE.— Nada grave.

ON.— María, tu proceder...

DIE.— Nadie mejor que yo para juzgar mi proceder. Se trata de mi hija. Y de Edgar. ¿Crees que le permitiría quedarse un solo minuto más en esta casa, junto a Virginia, si no supiera que...? Además, nadie ha dicho que él se fijase en ella.

ON.— Pero, ¡supongamos que lo haga!

DIE.— Si él se fijara en Virginia, pasaría lo que pasa entre la gente honesta. Tú lo sabes: uno se enamora y se casa.

ON.— ¡Justamente! Pero, se diría que lo apruebas...

DIE.— ¿Y si te dijera que sí? ¿Acaso no depende de ello la felicidad de mi hija? Y mi propia felicidad. Y algo más, ¿sabes? La salvación de Edgar. ¿Quieres creerlo? Me siento madre de los dos.

ON.— No lo digas... (*Confuso.*) Hay algo turbador en tus palabras. Hacen pensar... (*Estuvo por decir «en un incesto»: tal vez lo ha dicho.*)

DIE (*de pie, con majestad*).— ¡Nilson...!

ON.— Perdona, perdona, te lo suplico. Es que tú misma lo sugeriste. (*Tratando de*

contenerse.) De todos modos, ¿olvidas que Virginia tiene catorce años?

DIE.— Lo sé perfectamente. Todavía no los ha cumplido.

ON (*molesto*).— No entiendo, no entiendo. (*De pronto.*) ¡Ah, no! El concepto que la gente se ha formado de Edgar, no coincide con el tuyo. Con honestidad te lo digo: yo no dejaría a una niña en manos de un hombre como él. Sus inclinaciones...

DIE.— ¡Ya basta! Me ofendes. No permitiré que, en esta casa, se diga una sola palabra más en ese tono. Ya lo sabes.

NILSON hace un gesto que significa: «Está bien, está bien: pero sigo sin entender». Pequeña pausa, muy tensa. Lllaman a la puerta. MUDDIE, algo rígida, toma el quinqué y sale por la derecha. La luz ha disminuido. NILSON, sentado, se pasa una mano por la barbilla. En la escalera, aparece EDGAR.

ESCENA CUARTA

NILSON — EDGAR

NR.— Qué sucede. Me pareció escuchar... ¿Y madre?

ON.— Fue a atender la puerta.

NR.— ¿Discutían ustedes?

ON.— No. Era un simple cambio de opiniones. Quiero hacerte una pregunta.

NR.— Sí.

ON.— A qué aspiras en la vida.

NR.— Haces preguntas importantes. Te lo diré. Quisiera tener una revista propia. Y, además, aspiro a ser inmortal.

A veces, también me gustaría volar.

ON.— Te he preguntado en serio.

NR.— Y yo te he respondido en serio.

Vuelve la luz. Entra MUDDIE, acompañada por KENNEDY. La mujer parece haber olvidado lo ocurrido; deja el quinqué en cualquier sitio y, radiante, se acerca a EDGAR; tomándolo de la mano, lo mira con ternura, maravillada. Toda la escena que sigue es confusa.

ESCENA QUINTA

Los mismos; MUDDIE y KENNEDY

AR.— ¡Kennedy! (*Mirando a MUDDIE, sonrío turbado.*) Pero, ¿qué pasa aquí?

ON (*se ha puesto de pie. Mientras tanto, EDGAR, sigue mirando perplejo a la señora CLEMM.*)— Ah, el famoso Mister Kennedy. (*Le tiende la mano.*) Me han hablado mucho de usted. (*KENNEDY, con un gesto, explica que son exagera dones.*)

DIE (*a KENNEDY, anhelante.*)— Dígalo.

NEDY.— Bueno... (*Con misterio; divertido.*) Lo diré de golpe, pues tengo una cita importante. (*Mira el reloj.*) Y me queda poco tiempo. (*Pausa. Sin el menor apuro, saca una carta del bolsillo.*)

AR.— Diga usted, ¡bendito sea! (*Empezando a comprender.*) Acaso, ¿Berenice...?

NEDY.— Exacto.

AR.— ¡Dios Santo! ¡Madre!, ¿no te lo decía yo? (*La abraza, hace un grotesco paso de baile.*) ¡Dios Santo!

NEDY.— Además, el director quiere conocerte. Me ha pedido tus datos. Le he escrito una carta que te hace justicia. Además...

AR.— ¿Quién quiere saber más? ¡Oh, Muddie! (*La besa.*) ¿Lo oyes? (*Llamando.*) ¡Virginia! (*Va hacia la escalera.*) ¡Dios Santo! Soy feliz, y me siento enfermo, muy enfermo... ¡Virginia! (*Empieza a subir.*) Perdóneme, Mister Kennedy. Le beso las manos. A todos... ¡Virginia!

Desaparece. KENNEDY sonrío; se ha quedado con la carta en la mano y sacude la cabeza. MUDDIE, aparte, se acerca disimuladamente un pañuelo a los ojos. NILSON, evidentemente, se siente tan fuera del juego como un cuerdo en un manicomio.

ESCENA SEXTA

NILSON y KENNEDY, MUDDIE aparte, y luego, EDGAR y VIRGINIA

NEDY.— Loco soñador...

ON.— Creo haber entendido algo acerca de un director. ¿De qué escuela se trata?

NEDY.— ¿Escuela? ¿Qué escue...? ¡Ah!, el puesto de maestro, dice usted. No. No es eso, afortunadamente.

ON.— Afortunadamente.

NEDY.— Edgar no tiene carácter para maestro. Ni tampoco hay muchas posibilidades. *(Con entusiasmo.)* Se trata de una revista: *El Mensajero*, de Richmond. Publicarán un cuento suyo. Berenice. *(A MUDDIE)* A propósito, aquí tengo la carta de White, el director, léala usted, señora Clemm.

MUDDIE, aún no repuesta, se acerca, toma la carta y va a sentarse aparte. Al hacerlo, se ha llevado el quinqué. NILSON y KENNEDY quedan en la semipenumbra. El pasillo de la escalera, en cambio, está iluminado, lo mismo que la figura abstraída de MUDDIE. Se acentúa la atmósfera irreal, antes advertida.

ON.— Se trataba de un cuento.

NEDY.— Lo malo es que Edgar siempre exagera demasiado.

ON.— Quiere decir que, económicamente, esta publicación...

NEDY.— Por ahora, no. *(Mira a la ausente MUDDIE.)* Y lo siento. *(Optimista.)* De todos modos, es un buen comienzo. White ha quedado muy impresionado por la historia.

ON.— No lo dudo.

NEDY.— Está realmente aterrado. *(Sonríe. Pausa.)* La imaginación de Edgar es prodigiosa, casi anormal. A veces pienso que la utiliza como un caparazón, como una rebeldía, contra este país, este siglo...

ON *(con cierta aspereza)*.— Este país, este siglo, son el progreso, Míster Kennedy.

NEDY.— Los hombres como Poe, también son el progreso. No necesitan plantar tiendas o colonizar tierras a balazos. Vienen a contrabalancear el sistema. *(Con ironía.)* La realidad, de otro modo, sería un paraíso de mercachifles.

ON.— Creo entender por qué lo aman a usted en esta casa.

NEDY.— César y Dios ya tienen su moneda. Alguien debe pagar tributo a los demonios. Poe, es de éstos. Berenice, por ejemplo: es algo tan descabellado, tan

atrevido, que casi repugna la imaginación, sin embargo, es bello.

ON.— Se entusiasma usted.

NEDY.— ¿Si me entusiasmo? ¡Es lo más sobrecogedor que he leído en mi vida! En manos de un escritor común, no hubiera pasado de ser un relato horrendo, o escandaloso.

ON.— Escandaloso, también.

NEDY.— Los protagonistas son primos hermanos.

ON (*súbitamente interesado*).— Continúe.

NEDY.— Verá... (*En ese instante aparecen en la escalera, iluminados, EDGAR y VIRGINIA; se detienen allí al oír la voz de KENNEDY; éste y NILSON no los advierten. MUDDIE, en la claridad de la derecha, continúa ausente. El conjunto tiene la inmovilidad de una pintura. Los movimientos de la pareja, adecuados a ciertas palabras del relato, serán, pues, muy lentos, pero sin exageración. KENNEDY prosigue.*) Él es un soñador. Un hombre melancólico y extraño que ha vivido siempre en soledad, dedicado a lecturas y meditaciones extravagantes. Un monómano. Incapaz de abandonar un proyecto, por espantoso que sea, una vez que lo ha concebido. Berenice es su antítesis: una muchachita graciosa, pueril, traviesa.

ON.— Casi una niña.

NEDY.— Exacto. El amor entre ellos adquiere un carácter poco menos que monstruoso; porque Berenice enferma, y recién entonces él comienza a amarla... (*En la escalera, VIRGINIA se ha llevado un pañuelo a los labios, evitando toser; sin notarlo, EDGAR la toma de la mano.*) Sabe que va a morir. Sin embargo, se diría que, justamente, lo que ama en ella es la *idea* de la muerte. Una noche, estando él en su gabinete, entra Berenice. Y aquí comienza lo terrible, lo genial. (*En la escalera, al escuchar estas palabras, EDGAR se ha dado vuelta y mira a VIRGINIA. Ambos sonrían. Luego, POE se queda serio, contemplando la sonrisa de VIRGINIA.*) ...Porque Berenice, sonrío. Y él se obsesiona con aquella sonrisa, *con los dientes* de aquella sonrisa.

ON.— ¡Gran Dios!

NEDY (*mientras EDGAR y VIRGINIA terminan de bajar el tramo de la escalera y quedan fuera de la vista*).— Y esa sonrisa lo persigue día y noche. Torturado, se encierra en su cuarto, sin poder olvidar la blancura de aquellos dientes. Por fin, un grito lo arranca de su obsesión. Berenice ha muerto. Después de enterrar a su esposa, vuelve al gabinete. A su lado, sobre la mesa, una cajita llama su atención; pero ya no recuerda su significado. Entonces se oye otro grito. Entra un sirviente y cuenta, con horror, que Berenice no ha muerto. Fue enterrada viva y han hallado su cuerpo, aún amortajado, fuera de la tumba violada, con el rostro deshecho.

AR (*entrando de improviso, con el cabello revuelto y la ropa en desorden*).— Lanzando un grito salté hacia la mesa y agarré la caja que había sobre ella. Pero no tuve fuerza para abrirla y, en mi temblor, cayó pesadamente al suelo. De ella, con ruido tintineante, se escaparon algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos piecitas blancas, marfilinas, perfectas, que se esparcieron por el suelo, aquí y allá. (*Con calma*.) Eran los dientes de Berenice, que yo le había arrancado en su tumba.

INIA (entra).— ¡Muy bien! ¡Muy bien!

Ante la estupefacción aterrada de NILSON y KENNEDY, ríe a coro con EDGAR. MUDDIE, que también está de pie ahora, sólo murmura: «Hijo, hijo», y moviendo la cabeza, acerca la luz.

AR (*arreglándose parsimoniosamente la ropa*).— Ese es el final de mi cuento. Lo corregí tres veces.

ON.— Tienes un sentido muy raro de lo que es el humor.

NEDY.— En eso estamos de acuerdo. (*Consulta su reloj*.) Pero, ¡bendito sea! Qué tarde se ha hecho... (*MUDDIE le devuelve la carta*.) No. Déjesela a Edgar. (*EDGAR y VIRGINIA se disputan la lectura*.) Debo irme. Buenas noches.

ON.— Yo también me voy.

Salen. MUDDIE los acompaña. Se oye aún la voz de KENNEDY; dice: «Espantoso, ¿verdad?». Y luego, la de NILSON: «Quiero hablarte, María».

ESCENA SÉPTIMA

EDGAR y VIRGINIA

Se disputan la carta, la esconden, se persiguen, etcétera. De pronto, ella se detiene. Llevándose el pañuelo a la boca trata de no toser, pero no puede evitarlo; se muerde los labios.

AR.— ¡Sissy!

INIA.— No es nada. (*Él la mira casi con espanto.*) ¡No es nada, te digo! Es la excitación.

AR.— Has tosido.

INIA.— Vean qué inteligente.

AR (*bruscamente*).— No te burles. Has tosido...

INIA.— ¡Te digo que no es nada! Y no me mires así. Voy a pensar que soy un fenómeno de la naturaleza porque he tosido. Ni que hubiese ladrado.

AR.— Eres tonta.

INIA.— Ven. (*Toma sus manos. Camina hacia atrás y se sienta en uno de los sillones. EDGAR a sus pies, en el suelo.*) Vamos a ver, cuéntame qué harás cuando tengas mucho dinero.

AR (*aún parece preocupado: pero se repone, dispuesto a proseguir el juego, como quien ahuyenta un mal pensamiento*).— Compraré una casa. Una casa enorme, en una colina. Un castillo. A él iremos a vivir tú, nuestra madre y yo. Fundaré una revista. Además, compraré libros. Muchos libros. (*VIRGINIA lo mira fijamente.*) Y antes compraré un arpa, un arpa para ti. (*Incómodo.*) ¿Por qué me miras?

INIA.— Porque eres bueno. Sigue.

AR.— Y compraré... No puedo seguir si me miras.

INIA.— Entonces, eres un gran mentiroso.

AR.— No entiendo nada.

INIA.— Porque tú dices que, si yo no estoy cerca, no puedes inventar historias.

AR.— Es distinto. Cuando escribo no veo tus ojos.

INIA.— Y qué tienen mis ojos.

AR.— Son grandes. Enormes como los de la gacela de la tribu...

INIA.—... que vive en el valle de Nourjahad. Ya lo sé. Ese cuento se llama Ligeia.
¿No puedes inventar algo para mí?

ΛR.— ¡Si los ojos de Ligeia son tus ojos!

INIA.— ¿Y cómo son *mis* ojos?

ΛR.— Como dos grandes violetas transparentes. Son bellos.

INIA.— Tú lo dices en broma. Pero a mí me lo han dicho, y en serio.

ΛR.— Qué bien. Y quién te lo ha dicho.

INIA.— Alguien.

ΛR (*con cierto recelo*).— Tú no tienes ningún alguien.

INIA.—...«¿Quién eres tú, que así, envuelto en la noche, sorprendes de tal modo mis secretos?»

Esto lo ha dicho recitando. Poe, aceptando este nuevo juego, la imita.

ΛR.— «No sé cómo decirte con un nombre quién soy. Mi nombre, santa adorada, me es odioso por ser para ti un enemigo...»

INIA.— «Todavía no han libado mis oídos cien palabras de esa lengua, y conozco ya el acento. ¿No eres tú Romeo, y Montesco?»

ΛR.— «Ni uno ni otro, hermosa doncella, si los dos te desagradan.»

INIA.— «Y dime: ¿cómo has llegado hasta aquí, y para qué? Las tapias del jardín son altas y difíciles de escalar, y el sitio de muerte, considerando quién eres, si alguno de mis parientes te descubriera.»

ΛR.— «Con ligeras alas de amor franquéé estos muros, pues no hay cerca de piedra capaz de atajar el amor; y lo que el amor puede hacer, aquello, el amor se atreve a intentar. Por lo tanto, tus parientes no me importan.»

INIA.— «¡Te asesinarán si te encuentran!»

ΛR.— «¡Ay! Más peligro veo en tus ojos que en veinte espadas de ellos.» (*Toma su mano.*) «Mírame tan sólo con agrado...» (*Ella lo mira y EDGAR se interrumpe. Pausa. Cambiando de tono.*) Tú no tienes ningún alguien.

INIA (*divertida*).— ¡Así no sigue! Romeo le dice... (*Pausa.*) ¿Y por qué no puedo tenerlo? ¿Acaso soy fea?

ΛR.— Al contrario. Eres muy bonita. Pero muy pequeña para... (*Recapacita en lo que ha dicho.*) Muy bonita. Oye, eres muy bonita. (*Suelta su mano.*)

INIA.— ¿Por qué me sueltas la mano?

AR.— Por nada.

INIA.— Además, no soy tan pequeña. ¡Ahí tienes! Julieta se casó a mi edad. ¿Nunca has pensado que alguien puede enamorarse de mí y pedirme en matrimonio?

AR.— ¡No! ¡Maldito sea...!

INIA.— ¡Eddie...!

AR.— Oye, Sissy...

INIA.— Qué.

AR.— Nada.

INIA.— Algo ibas a decir.

AR.— Iba a decir que no te casaras nunca. (*Vehemente.*) No quiero que me dejes.

INIA.— Cuando corres detrás de las muchachas, alborotando toda la ciudad, no pareces tan desvalido.

AR.— Virginia. (*Le toma las manos.*)

INIA (*un poco retraída*).— Sí...

AR (*con seriedad, sin mirarla; casi hoscamente*).— ¿Quién es alguien?

INIA (*volviendo a jugar*).— Es un caballero. Quiero decir: todo un caballero. Joven. Hermoso. (*Retira sus manos y comienza a hacer la descripción del propio EDGAR, quien no da señales de advertirlo; por el contrario, su rostro, que ella no ve, adquiere gradualmente una expresión de profundo terror.*) No es muy alto: como tú. Nunca he visto otra frente tan amplia como la suya, ni una cabeza más noble. Siempre la lleva erguida. Su cabello es negro, negro como las alas del cuervo. Tiene unos increíbles ojos grises, penetrantes...

AR (*a media voz, roncamente*).— Su nombre.

INIA.— William Wilson.

EDGAR se ha levantado de un salto. Toma a la aterrada VIRGINIA por los hombros y la hace poner de pie.

AR.— ¡Mientes!

INIA.— ¡Eddie!

AR (*amenazante*).— Di que mientes.

INIA.— Me haces daño... (*Lo ha dicho simplemente, ya sin temor. EDGAR la suelta en el acto y, volviendo la espalda, se lleva una mano a la cara. Hay en la voz de*

VIRGINIA una suave tristeza: habla y lo mira como si hubiera crecido.) Eras tú, tonto. Eras tú. Lo leí entre tus papeles, y se te parecía tanto...

AR (*torturado; sin violencia*).— Déjame solo. Déjame solo, por el amor de Dios.

VIRGINIA, al escuchar esto, pierde su valor; vuelve a ser una criatura. A punto de llorar, echa a correr por la escalera.

ESCENA OCTAVA

EDGAR, después MUDDIE

AR (deja caer, sin fuerzas, lentamente, los brazos. Está casi frente a un espejo, pero no lo mira. Habla con voz opaca, y, por momentos, mueve los labios sin emitir sonido). — William Wilson... (Pausa. Lucha con todas sus facultades por mantener la cordura.) Es que... ¿ahora vendrás aunque yo no esté borracho...? Tus grises ojos, William Wilson. (Sin verse, se está mirando en el espejo. Habla con odio.) A Virginia no. ¡A ella sí que no...! (Ha reparado en su propia imagen. Claramente ahora, pregunta.) ¿William Wilson?

Ruido de puerta. Entra MUDDIE. POE, con gran esfuerzo, consigue controlarse. Se retira del espejo.

DIE.— ¡Edgar!

AR.— Tú, madrecita... No. No te asustes. (Ríe con nerviosidad.) Me pareció, ¿sabes?, me pareció que estaba a punto de descubrir algo, una cosa. No sé. Lo he olvidado. ¿Por qué me miras? Ya pasó. Fue como un mareo. (Larga pausa en la que EDGAR trata de evitar los ojos de MUDDIE.) ¿Y Nilson?

DIE (sin contestar de inmediato, lo observa; al fin, parece más tranquila).— Se ha marchado. Escucha; pero antes, siéntate. (EDGAR obedece; el tono de MUDDIE le ha causado extrañeza.) Nilson quiere llevarse a Virginia.

AR (nuevamente exaltado).— Pero, ¿qué dices?

DIE.— Piensa llevársela por un tiempo. Piensa...

AR.— ¡No!

DIE.— Piensa que ella estará mejor...

AR.— ¡No! (Con desconfianza.) Muddie, ¿qué me ocultas? ¡Muddie! ¿Es que Virginia...? ¡No! Virginia está perfectamente. Virginia nunca tuvo nada, ¿me oyes? (Llamando.) ¡Virginia!

DIE.— ¡Edgar! pero, ¿qué tienes?

AR (se ha puesto de pie).— ¡Virginia!

DIE.— No se trata de su salud. Nilson cree...

AR.— No me interesa.

VIRGINIA aparece en la escalera. EDGAR la mira como si de ello dependiera su vida.

DIE.— Escucha...

AR (*sin apartar los ojos de la chica*).— No me interesa. (*Avanza hacia el centro de la sala; lentamente, estira su brazo. VIRGINIA, como hipnotizada por ese gesto, viene a su encuentro. La voz de EDGAR es terrible; la pregunta que hará, es, tal vez, un secreto desafío a la locura.*) Sissy... ¿Hablabas de mí? ¿Me juras que hablabas de mí...? (*Ella asiente. Sus ojos, fijos en los de POE, parecen responder: «Y de quién, si no».* MUDDIE *está de pie; EDGAR se vuelve hacia ella. Habla con voz perfectamente normal.*) Madre: quiero que Virginia sea mi esposa.

TELÓN

SEGUNDO ACTO

FILADELFIA, 1843

Poe llega a Filadelfia en 1838. Richmond y Nueva York, antes, también lo habían visto llegar, tomar respiro y proseguir su égira desesperada, siempre acompañado por dos mujeres mágicas: una de ellas es su madre, o su tía, o su suegra; y la otra —nadie comprende bien esto—, su hermana pequeña, o su prima, o su novia. Ella asombrosamente explica ser la señora Poe, sonrío y tiene ojos color de violetas. Pero hay también un cuarto personaje, que, pertinaz, lo sigue a todas partes: la miseria. Entonces comienza el más memorable período de las letras americanas, porque Poe necesita comer, y escribe; a capotazos, como quien trata de ahuyentar lo irreparable: la tos de Sissy, ahí, tabique por medio. Virginia tiene ahora veintiún años. Apenas se diferencia de la muchacha que, en 1835, correteaba por la casa de Baltimore, sin embargo, se ha operado en ella un cambio fundamental, secreto: hay en su rostro cierta resignada serenidad, cierta grave belleza que oscuramente prefigura la muerte. Edgar ha cumplido treinta y cuatro años. Larga melena, pañuelo de tres vueltas alrededor del cuello, chaleco prendido en el primer botón, es, cada día que pasa, más exacto a sí mismo. Se halla en la plenitud de su fuerza creadora. Mientras tanto, como no tiene zapatos que ponerse, Muddie irá a golpear por él la puerta de las redacciones, y a Poe ya no le bastará ser el más grande escritor de su tiempo; de pronto no es nada más que un marido frustrado, un hombre que no puede mantener a su familia. Entonces pierde el ritmo. Él lo advierte, acaso, en algún temblor subrepticio de sus manos: se está volviendo loco. Muddie lo encontrará una noche, en los bosques de Jersey City, dialogando con los árboles. «*Durante esos arranques de absoluta inconsciencia, yo bebía... sólo Dios sabe cuán a menudo o en qué medida. Corrientemente mis amigos atribuyen la locura a la bebida, más bien que la bebida a la locura*». Hay que comer, hay que escribir. Es necesario emborracharse ferozmente, de un trago, y recuperar el tropezante equilibrio. Al otro día volverá a sentarse ante su escritorio de redactor. Gana un dólar diario.

ESCENARIO

Dividido en tres planos. Primero: INTERIOR DE LA CASA DE POE. Sobre el nivel del escenario, a la derecha. Apenas se diferencia, en atmósfera, del descrito en el primer acto, y, aunque menor que éste, será, tanto en tamaño como en moblaje, el más importante de los tres. Tiene dos puertas, una comunica con las demás dependencias de la casa, y, la otra, con el exterior. Una ventana grande con persiana

y algún mueble cargado de libros, un sillón, algunas sillas, una pequeña mesa y un arpa, ésta en un lugar prominente, completan el pobre decorado.

Segundo: *INTERIOR DE LA CASA BLANCA*, en Washington. Un pasillo, con puertas de oficina a ambos lados, tres y tres. Emplazado al centro, atrás, se proyecta largamente hacia el fondo.

Tercero: *EL CUARTO DE LIPPARD*. Está ubicado al frente, sobre la izquierda. Muy escuetamente sugerido: una mesa, libros, un ventanuco sin vidrios, es cuanto se ve. Sobre la mesa, en el suelo, entre los libros, botellas de toda especie. Una de ellas hace las veces de candelabro. El cuarto, en general, da la idea de ser un cobertizo. Pertenece a una ruinoso covacha de las afueras de Filadelfia y sirve de guarida a bohemios y vagabundos. Al levantarse el telón, sólo está iluminado el cuarto de Lippard. En escena, *GEORGES LIPPARD* y *RUFUS GRISWOLD*. El primero, escritor de novelas negras, bebedor empedernido y gran amigo de Poe, es un tipo singular. De fogoso temperamento, su aspecto exterior, descuidado pero bello, es del más acabado romanticismo. Está ebrio desde hace varios días, conserva, sin embargo, su lucidez. *RUFUS GRISWOLD*, escritorzuelo de ínfima categoría, es un resentido sin talento. Exteriormente revela, aunque sin concesión al tipo folletinesco del malvado, sus bajas cualidades. Ex pastor dedicado a la literatura, aún conserva algo de clérigo: cierto aspecto jesuítico, villano. Es el Rufus Griswold que, nombrado por Poe su albacea testamentario, cometió contra su memoria lo que alguien llamaría «una infamia inmortal». Baudelaire, refiriéndose al discurso leído por aquél en la tumba de Poe, escribió: «¡No existe, pues, en América, una ley que prohíba a los perros la entrada en los cementerios!».

El cuarto permanecerá iluminado durante todo el acto. *LIPPARD*, siempre en escena. De tanto en tanto, sacará la vela que tapa la botella, y echará un formidable trago.

ESCENA PRIMERA

LIPPARD y GRISWOLD, después EDGAR

WOLD.— Me marchó. Ya no vendrá.

ARD.— Lo habrá detenido algún fantasma por el camino. O algún bandolero. Estos arrabales están llenos de ambas cosas.

WOLD.— Yo tengo otra idea acerca de qué pudo haberlo detenido.

ARD.— ¡Narices! ¿Tú también tienes ideas, Rufus Griswold? ¿Y qué ideas son esas?

WOLD.— Hay demasiadas tabernas en Filadelfia. Tú lo sabes. Lippard.— ¡Que si lo sé! Las conozco a todas. Las más bellas, las más sórdidas, y las mejor provistas tabernas del País de las Tabernas, ¡están en Filadelfia! (*Secamente.*) Eres un infame.

WOLD.— Como quieras. Pero te digo que si continúa así, perderá su puesto en el *Giaham*. Un redactor borracho no es lo más indicado para una revista.

ARD.— En cambio, tú, Rufus, sí eres el hombre indicado. ¡No lo niegues! Eso piensas. Te sobran motivos para odiarlo: el talento siempre es chocante.

WOLD.— Su talento. Lo tiene, sí. Me apena que lo desperdicie en resolver problemas de criptografía. (*Con sorna.*) ¡Ha lanzado un desafío al mundo! ¡Se atreve a resolver cualquier frase en clave, en siete idiomas! «Lo que el genio humano cifra, puede ser resuelto por el genio humano.» Se siente un semidiós.

ARD.— Eso apena, tienes razón. Apena que, siendo el mejor escritor del país, se queme la inteligencia jugando a los acertijos, para no morir de hambre. También apena que, hasta la fecha, los haya resuelto a todos. Lo odias, dilo.

WOLD.— Estás borracho. (*Con intención.*) Y tú no tienes excusas.

ARD.— Es cierto: no las tengo. ¿Sabes?, cuando uno es sólo el Hombre de la Multitud, un mero animal de la especie, carne pura, entonces no tiene excusas. Como tú, como yo. Nosotros sólo tenemos biografía: nuestros actos son los que cuentan. Los Diez Mandamientos están hechos para ti y para mí... ¡Pero ellos! Cuando el día del Juicio se les pregunte: «Y ustedes, ¿qué han hecho?», ellos mostrarán la *Capilla Medicea*, o la *Virgen de las Rocas*. O un soneto. Y al Buen Dios ya no le importará cómo se han portado. Te contaré un secreto: prefiero ser Shakespeare —debiera ponerme de pie al nombrarlo, pero estoy demasiado borracho—, prefiero ser Shakespeare, y tener el esfínter roto, a ser virgen llamándome Georges Lippard.

WOLD.— Sin duda estás borracho. Pero no me refería a esa clase de excusa, suponiendo que el genio sirva de excusa a la anormalidad.

ARD.— El genio es, por sí mismo, una anormalidad.

WOLD.— Yo no hablaba de su genio, sino de Virginia, su mujer. La enfermedad de ella es su excusa; se embriaga para olvidar que está tísica: eso, al menos, trata de hacer suponer... A propósito: cuántos años hace que se casaron.

ARD.— Seis, me ha dicho.

WOLD.— ¡Seis años...! Ahora me explico cómo, una mujer tan encantadora, pudo enamorarse de él. Sería impúber,

ARD.— ¿Anduviste tú por sus algodones? Oye, Rufus: nunca te muerdas la lengua. Caerías muerto en el acto, envenenado. Pero tienes razón, también apenas que haya encontrado una esposa como Virginia... ¡el eterno ideal de los poetas! Ni mujer, ni niña. Una ondina; una imaginería de amapolas. Una moribunda. Si no conociera el carácter de Edgar, me enamoraría de ella. *(Saca la vela de la botella y echa un trago.)* ¡Brindo por la belleza efímera!

WOLD.— Tú brindarías por mí, pese a que me odias.

ARD.— ¿Odiarte? No te lo mereces. Eres una consecuencia de la Democracia: un número triste. Te desprecio, apenas.

WOLD.— Poe no opina lo mismo. *(Despreocupadamente.)* Me ha pedido que sea su albacea testamentario. *(Ambiguo.)* Deja su inmortalidad en mis manos. *(Mira largamente a LIPPARD y sonrío.)*

ARD.— Tienes nombre de villano: Rufus.

WOLD.— Debo irme. Dile a Poe que otro día me contará su «aventura» en Washington. *(Ha recalcado con cierta malevolencia esto último. Ahora, extrañado, pregunta.)* ¿No tenías un espejo aquí?

ARD.— Lo tenía. *(Divertido, señalando las botellas.)* Vidrio por vidrio, prefiero éstas... Fue una sugerencia de Poe, Odia los espejos.

WOLD — Es natural. Uno se ve en ellos.

ARD.— «*Non omnis moriar!*», lo dijo Horacio. Tú tampoco morirás entero, lo digo yo. *(El otro lo mira sorprendido.)* A las víboras les sobrevive la piel.

WOLD.— Ahórcate. *(Sale.)*

ARD.— ¡Después que tú, Iscariote! Serías capaz de jurar sobre mi tumba que fui abstemio. *(LIPPARD se queda solo. Destapa la botella y bebe un largo trago. Sonriendo, murmura.)* Beber o no beber: ¡he ahí el dilema...!

Pausa. Entona, con destemplada y grave voz, alguna canción de escabrosa truculencia. Momentos después entra EDGAR. Está sobrio.

AR.— ¡Salud!, deleznable temulento. Tus mugidos se escuchan desde el infierno.

RD.— ¿Cómo lo sabes?

AR (*sin énfasis*).— Vengo de allá. (*Se sienta.*)

RD.— Ahora me explico tu tardanza.

AR.— Las ratas, los asesinos y los borrachos que tropecé en la escalera no me dejaban llegar. ¿Cómo puedes vivir en esta casa?

RD.— Di más bien cómo puedo vivir.

AR.— Lo sospecho. (*Alza una botella.*) ¿Cuántas semanas hace que estás en tan buena compañía?

RD.— Lo ignoro. De todos modos, no recuerdo haber estado sobrio nunca en mi vida. ¿Sabes?: tuve una madre tan borracha que mi primera orgía fue tomar la teta. Y tú, ¡Caballero de la Templanza!, ¿cuántos minutos llevas en ese vergonzoso estado de continencia?

AR.— No volveré a beber.

RD.— Me asqueas. ¡Traicionas a nuestros antepasados! Embriagarse, para un anglosajón, es una cuestión racial. ¿Olvidas que somos el pueblo más alcohólico de la Tierra? Aquellos bárbaros, que ingerían calaveras de miel fermentada, te contemplan con lástima. (*Pausa.*) Menos mal que mientes.

AR.— Es cierto: miento. (*Bebe.*) Pero, al menos, yo recuerdo cuándo empecé. Empecé el 20 de enero de 1842...

Se apaga la luz. Sólo queda LIPPARD, iluminado por la vela. Vuelve a encenderse en el cuarto de POE.

ESCENA SEGUNDA

EDGAR y MUDDIE: después VIRGINIA y dos DAMAS. Es de día.

AR (entrando: viene de la calle).— ¡Virginia...! ¡Muddie...! ¡Seré aduanero...! ¡Tendré mi revista propia! ¡El Presidente de la República será mi mecenas!

DIE (sale del interior).— ¿Qué estás diciendo?

AR.— Escucha. Pero mejor, siéntate. ¡Siéntate, digo! ¿Sabes quién es el Presidente de la República?

DIE.— John Tyler. Pero...

AR.— ¿Y sabes que su hijo se llama Robert? ¿Y que Robert Tyler admira a Edgar Poe? ¿Y que de esa admiración puede surgir un puesto de recaudador de aduanas y una revista que se llamará...?

DIE (con leve tono de reproche).— Qué dices, hijo.

AR.— Lo que oyes. Iré a la mismísima Casa Blanca. ¿Comprendes? ¡A la mismísima Casa Blanca! (MUDDIE sacude la cabeza, pero luego, a medida que POE atropelladamente habla, comienza a maravillarse.) El Presidente se ha interesado por mí. ¿No entiendes el milagro? ¡Oh, madre, madrecita! Tendré mi revista. Un tal Clarke invertirá sus dólares en ella: en Washington lo han dispuesto todo. (Llamando.) ¡Virginia...! Mientras tanto seré recaudador de aduanas. ¿Parece absurdo?: ¡es absurdo!, pero permite vivir y deja tiempo. ¡Escribiré, madre, escribiré hasta que mi nombre se estrelle contra el cielo! En Washington haré suscripciones, ¡cientos, miles de suscripciones: suscribiré a todos los ministros, a todos los escribientes, al edecán, a los secretarios, a la Primera Dama, a los porteros...!

DIE.— ¡Jesús me ampare! Tu ropa. Es necesario preparar tu ropa... Ay, pero cómo no me has avisado con tiempo. No puedes ir vestido así. Habrá que recurrir... Pero, ¿a quién?

AR.— Bueno... en realidad, no hay tanto apuro. En fin: no es, digamos, tan inmediato.

DIE.— Edgar...

AR.— Madre, madrecita: lo importante es que es cierto. Esta vez, sí, ¿entiendes? Podremos vivir en otra casa, donde haya luz, aire. (Llamando.) ¡Virginia...! No tendré que escribir más en una revista ajena, a capricho de un patrón imbécil. Nadie volverá a engordar con mi talento. ¡Recogeré a todos los poetas hambrientos de América, y les pagaré sus versos como nunca se imaginó nadie...!

DIE (con ternura casi dolorida).— Eddie, Eddie...

ΛR.— Esto no fracasará, Muddie. Esto no puede fracasar... Pero, ¿y Virginia?

DIE.— Ha salido a dar su paseo; ya tendría que estar aquí. (*Mira por la ventana.*) Ahí la tienes.

ΛR (*acercándose*).— Una de esas mujeres, ¿no es la señora Graham?

DIE.— Sí.

ΛR.— No me gusta que salga con ella.

DIE.— Es la esposa de tu patrón, Edgar.

ΛR.— Por eso. Virginia, vestida como una huérfana, y ese espantapájaros, con aires de gran dama. Y con mi dinero.

DIE.— Eddie...

ΛR.— Con mi dinero, sí. Con el dinero que gana su marido a mi costa. A costa de mi cerebro. ¡Resolver criptogramas! ¡Lapidar a cuanto poetastro y chupatintas anda suelto por allí! (*Cambiando de tono.*) Madre: tengo miedo.

DIE.— No hables así. Eres el crítico más grande de los Estados Unidos: todo el mundo lo dice. Eres temido, eres respetado.

ΛR (*secamente*).— Soy un pordiosero. ¿Hasta cuándo puede ser respetado un pordiosero? (*Anhelante.*) Yo no nací para esto. Yo quería ser poeta, madre.

DIE.— Lo eres. El mejor de todos.

ΛR (*se rehace. Murmura amenazante*).— Algún día...

Pausa. Entra VIRGINIA, cuya encantadora sencillez hace resaltar la serenidad que ahora tiene su belleza: con ella, las dos DAMAS; visten con extrema elegancia.

INIA (*dirigiéndose derechamente a POE*).— Ha sido un paseo maravilloso. Mira: las he juntado para ti.

Le da un ramito de violetas, acercando su frente a los labios de él.

GRAHAM.— Lo mimas demasiado. (*A la otra DAMA, que está junto a MUDDIE.*) ¿Quieres creerlo, Zenobia? Lo espera todos los días...

A (*amaneradísima*).— ¡Con un ramillo...! ¡Es tan romántica la juventud! (*Mientras la SRA. GRAHAM saluda a MUDDIE.*) Ah, Míster Poe, Míster Poe... (*Ríe con aturdimiento.*) Siempre he pensado que los poetas, como los colibríes, debieran alimentarse con zumo de flores. (*Con tono entre estúpido e intencionado.*) Libando hoy aquí, mañana allá...

MR.— ¡Bellísima imagen! (*Con leve ironía.*) Y, además, resultaría más barato que un buen guiso, ¿verdad, madre?

A.— ¡Bromista!

DIE (*sonríe forzadamente*).— Pero, tomen asiento. Deben estar fatigadas.

MR (*a VIRGINIA*).— ¿Y tú? (*Ella hace un gesto negativo.*)

A.— ¿Lo ves? (*Con afectado reproche.*) Nadie pensaría que ese dulce palomillo es el nocturno búho de los aterradores cuentos.

GRAHAM.— Mi esposo me ha dicho que su último relato, Míster Poe, es aún más impresionante que los anteriores.

MR.— Debe serlo, sí. Me ha aumentado medio dólar.

DIE.— Edgar... Virginia y yo, digo, prepararemos algo para las señoras. (*Con intención.*) Mientras tanto, ¿quieres tú ser cortés con ellas...? Ven, hija. (*MUDDIE y VIRGINIA salen. Pausa.*)

A.— Desfallezco de un deseo, Míster Poe.

MR.— Diga usted, señora.

A.— Quisiera saber cómo pudo ocurrírsele a usted esa escena de Arthur Gordon Pym.

MR.— La de antropofagia.

A.— ¡Qué horror! Sí.

MR.— Pues, verá... (*Larga pausa. El tono de POE será deliberadamente escalofriante. Se está burlando de ellas.*) Fue una noche de hace diez años, tal vez, algo más. Yo era cadete en West Point. Era una noche helada, tenebrosa, de tormenta. Una noche especial. En nuestro cuarto, el 28 del Cuartel Sud, la botella de ginebra estaba vacía; se hizo una cuestión de honor salir a buscar otra, para lo cual, y como ocurre en Gordon Pym, propuse tirar la suerte de las pajitas... Éramos cuatro. La suerte recayó sobre mi compañero de habitación... con él salí, al toque de retreta, llevando —aún lo recuerdo— mi última manta. Pasados los límites del cuartel, nos separamos; él siguió solo: yo me quedé a la espera, merodeando por las inmediaciones, bajo la llovizna... No sé por qué, acaso un presentimiento, pero aquella noche el camino se me antojó más áspero, más sombrío que nunca... Cuando mi amigo regresó de la cantina —el dueño era un viejo extraño, (Benny se llamaba)—, cuando regresó, digo, trayendo la botella, traía además las ropas ensangrentadas y algo, algo horrible, sanguinolento, colgado de su mano. Algo como una cabeza. (*Pausa. Las DAMAS han hecho un gesto.*) Corrí a mi cuarto y fingí enfrascarme en la lectura de un libro. Él llegó después. Venía bamboleante, desenchajado... (*Dramático.*) Y yo lo sabía. Lo sabía todo.

AS.— ¿Qué es lo que sabía?

AR.— Lo que había sucedido. No obstante, pregunté: «¡Dios mío!, ¿qué es lo que ha sucedido?». Y él, en medio del horror de todos, gritaba furiosamente: «El viejo... ¡El viejo!». Pero no se refería a Benny: hablaba —y yo lo sabía— del viejo... Perdonen que omita su nombre.

A.— ¡Siga usted, por favor!

AR.— «¿Qué hay con el viejo?», pregunté. Él me respondió: «¡Que ya no volverá a interponerse en mi camino!». Y, al decirlo, sacó de entre sus ropas un largo cuchillo. «Lo maté».

AS.— ¡Oh!

AR.— «¡Disparates!», alcancé a murmurar. Y él, ¡ah!, yo sabía su respuesta, gritó: «Imaginaba que no me creerían: por eso he traído su cabeza. Aquí está.» Y la arrojó sobre la única vela que había en el cuarto. (*Silencio. Las DAMAS están petrificadas.*) Cuando volvimos a encender la luz, uno de nuestros compañeros se había tirado por la ventana; el otro parecía muerto en vida. (*Despreocupadamente.*) Después, y de ahí surgió la escena de Gordon Pym, nos comimos la cabeza del viejo.

A (*cubriéndose la boca*).— ¡Ah!

GRAHAM.— Pero... ¡oh...!

EDGAR las mira, inexpresivo. No agrega una palabra: se tiene la incómoda impresión de que no ha hablado nunca. Las mujeres al fin parecen resucitar. Inquietas risitas, sofocaciones, aleteos de pañuelos o abanicos.

GRAHAM.— Aún siento escalofríos.

A.— ¡Qué hombre, Dios mío! Se diría que una casi siente placer al escucharlo.

AR.— Es placer. (*Con tono muy equívoco.*) El placer que toda mujer siente al liberar sus demonios.

GRAHAM.— ¡Dice usted cada cosa!

A.— Parece un diablillo que quisiera perdernos.

AR.— Todos llevamos dentro un diablillo. Usted, y usted... El diablillo de lo perverso. Lo que usted llamó escalofrío no es otra cosa que la caricia del diablillo: nuestra perversidad, a flor de piel. Un duende corcovado, que nos obliga a escuchar lo que nos turba, y a hacer lo que no debíamos. Las mujeres saben bien eso.

GRAHAM (*evidentemente confusa*).— ¿Lo escuchas, Zenobia?

A (*mirándolo bobamente*).— Se me eriza la piel.

AR.— El terror que eriza la piel, ya lo he dicho, es como un contacto sutil... con lo prohibido. Con lo impensable. (*Toma las manos de ambas mujeres, que no se resisten. Sensualmente.*) El contacto con unos dedos fríos, comprometedores. La urgente revelación de eso que permanecía sumergido en nuestras almas. (*Con sequedad.*) El presentimiento de la muerte.

Suelta sus manos. Pausa azorada de las DAMAS, al cabo de la cual entran VIRGINIA y MUDDIE. Ésta trae una pequeña bandeja con un juego de té. Todo vuelve a ser normal. Las DAMAS sonrían, algo desconcertadas aún.

INIA.— Madre me ha contado que irás...

AR.— Después hablaremos de eso. (*Con ternura.*) Tú y yo, solos.

DIE (*a la SRA. GRAHAM*).—¿Mucho té? (*Inocentemente.*) Su esposo ha aumentado el tiraje de la revista, ¿no es verdad?

GRAHAM.— Sí. Dice que, de seguir así, llegará a cincuenta mil ejemplares.

DIE.— Cuando mi Eddie empezó en ella —¿más azúcar?— eran muchos menos, ¿no?

GRAHAM.— Está bien, gracias. ¡Oh, sí! Muchos menos.

AR.— Yo te informaré, madre. (*Leyendo un periódico que ha sacado de entre unos papeles.*) «Los editores de ninguna revista, sea en América o en Europa, se sentaron a fin de año a contemplar el progreso de su labor con más satisfacción que nosotros ahora.» (*La SRA. GRAHAM asiente con la cabeza, halagada.*) «Nunca periódico alguno presenció el mismo aumento. Etcétera.»

GRAHAM.— Con justicia le digo que es obra suya.

AR.— El artículo, también; lo redacté yo.

DIE (*sirviendo a la DAMA y luego de mirar con reconvención a EDGAR*).— Pienso en su esposo; digo, en caso de que todo siga marchando bien...

GRAHAM.— Hablaré con él, no se preocupe. (*Sonríe.*) Claro que usted sabe, hay tanto gasto. El diagramado, las colaboraciones...

AR.— Tiene razón, madre. (*Siempre en tono casual, informativo.*) Drake y Halleck, que en paz descansen, han escrito los versos más estúpidos de nuestro idioma. Sin embargo, Virginia podría vestirse con lo que cuesta uno de sus libros. (*A las DAMAS*). Y yo conozco un autor vivo al que no se le puede pagar lo que merece. ¿Saben ustedes por qué? Porque tiene demasiado talento. Eso le han dicho, al menos. Su estilo, sus ideas, están por encima de lo que se puede permitir una revista leída por norteamericanos.

A.— ¡Qué horror!

GRAHAM.— ¿Lo conoce mi marido?

AR.— Lo ve todos los días. Soy yo.

A (*mientras MUDDIE y la SRA. GRAHAM parecen un tanto azoradas*).— Siempre ocurre así. Mire usted que Nathaniel Hawthorne... (*De pronto.*) ¡Usted! (*Se cubre la boca.*)

AR (*jocoso*).— Pero tendré estatua, no se preocupen. Hawthorne también. La estatua es el sueldo atrasado que la Humanidad paga al genio.

Todos ríen, aliviados.

INIA (*tomando la tetera de manos de MUDDIE. Dispuesta a servir a POE*).— ¿Quieres?

EDGAR, *con disimulo, levanta la tapa, y viendo que el té no alcanza, sonríe.*

AR.— No. Sírvete... Yo seguiré el consejo de Madame Zenobia.

A.— ¿Mi consejo?

AR.— Me comeré las violetas de Virginia.

A.— Se burla de mí, diablejo... Pero lo perdono. Con una condición: quisiera que la pequeña cantase algo. Sé que lo hace divinamente.

AR (*repentinamente molesto*).— Si no está muy fatigada... ¿Quieres, Sissy?

INIA.— Si tú lo deseas...

GRAHAM.— ¡Claro que lo desea, queridita! Y tocarás el arpa también. ¿Verdad? (*A la DAMA*). Se acompaña como un ángel.

INIA.— Edgar me ha enseñado.

VIRGINIA se levanta y va hacia el arpa tomada de la mano de POE.

DIE.— No saben ustedes cuántas noches en vela ha pasado mi Eddie para poder comprarla... Pobrecitos hijos míos.

A — ¡Qué románticos! (*Suspira.*) Aún parecen novios.

Una breve introducción de arpa, que recuerda el murmullo del agua, y VIRGINIA canta: su voz es pequeña pero dulce, y notablemente expresiva. EDGAR, sentado a sus pies, la escucha con expresión sombría.

INIA.—

*La niña fue por el agua,
aire y alhelí sus labios.
Salió a buscar lunas frías
que se han perdido en el lago.*

*Príncipe Hamlet de sombra:
¿qué buscas, llora, llorando?
—A la niña que cantaba,
cisne de espuma y de nardo.*

*Entre guirnaldas de orquídeas
dicen, ay, que la encontraron.
Dormía bajo la Luna
un sueño de algas sin pájaros.*

De pronto, al llegar a una nota aguda, la voz de VIRGINIA se quiebra y, ante la alarma de todos, se lleva un pañuelo a los labios. Mira aterrada a EDGAR, quien, poniéndose de pie, la toma por la cintura mientras ella trata de ocultar su rostro. MUDDIE está junto a ellos. Las DAMAS, que también se han levantado, son detenidas por un gesto —o tal vez una mirada— de POE. MUDDIE sale de la habitación llevándose a VIRGINIA. EDGAR, tenso, se queda apoyado largo rato con las manos en los marcos de la puerta, mirando hacia el lugar por el que acaban de salir, como si estuviera por echar a correr detrás de ellas. Las DAMAS, a su espalda, se miran consternadas, sin atinar a moverse. EDGAR se vuelve lentamente; su rostro tiene la dureza inexpresiva de una máscara.

GRAHAM.— ¿Ocurre algo?

MR.— No. Nada importante. (Se desplaza con movimientos medidos, lerdos; su calma es exasperante. Va hacia un mueble, toma una botella y sirve un vaso. Lo hace con naturalidad, sin violencia. Aún no bebe. Habla con voz normal.) Por la prosperidad del Graham. Por que puedan ustedes sentarse, cada año, a contemplar satisfechos el progreso.

GRAHAM.— Míster Poe...

MR.— Mientras yo me siento a redactar artículos, diariamente, por un dólar y medio cada día. (Alza la mano suavemente, como para no ser interrumpido. Luego, con la

punta de los dedos, toma una de las cintas del traje de la SRA. GRAHAM. El ademán es casi delicado.) ¡Hermoso vestido! Mi madre y mi mujer cosen sus propias ropas, y también ropas ajenas. (A la otra DAMA). Usted lo dijo: «siempre ocurre así». (Bebe con tranquilidad.) Ahora tendrán que marcharse. Ya hemos narrado historias, hemos cantado, y ahora tendrán que marcharse. (A media voz.) Fuera de aquí.

GRAHAM.— Míster Poe... Pero, ¿qué ocurre?

MR.— Nada. Una hemoptisis. Nada del otro mundo: mi mujer se ha vuelto tuberculosa.

A.— ¡Oh! Habrá que buscar un médico. (EDGAR la mira con ferocidad.)

MR.— ¡Fuera de aquí, mamarracho! ¡A los enfermos de esta casa no puede curarlos un médico! Aquí se muere uno de miseria.

Se apaga la luz. Sólo queda LIPPARD, apenas alumbrado por su vela; cuando el cuarto se ilumina totalmente. POE está junto a él, como al principio.

ESCENA TERCERA

EDGAR y LIPPARD

ARD.— «¡Fuera de aquí, mamarracho!» Eso estuvo bueno, ¿sabes? (*El gesto de POE es torvo, y ahora, también, el tono de LIPPARD.*) Y ella, ¿cómo sigue?

AR.— Muriéndose. (*Pausa. Bebe largamente. Cambiando con brusquedad de tono.*) ¿Y el maldito Fray Medardo?

ARD.— ¿Griswold? Acaba de bajar al mismo sitio de donde vienes. Se ha ido al infierno. (*Pausa.*) Oye: ¿es cierto que has pensado hacerlo tu albacea...? (*EDGAR asiente.*) ¡Estás loco! ¡Te odia!

AR.— Justamente. Él me hará justicia. Dirá: fue un miserable. (*Violento.*) Un hombre que no puede mantener a su familia, ¿sabes?, es un miserable.

ARD.— Cuéntame de Washington.

AR.— Un miserable degenerado que se emborracha como un cerdo mientras su mujer se muere. (*Con extravío.*) ¿Crees en augurios?

ARD.— Háblame de la Casa Blanca.

AR.— ¿Crees o no crees?

ARD.— Verás. Cuando sueño con whisky, sí.

AR.— Yo sueño con cuervos. Un cuervo, de ojos centelleantes y alas majestuosas.

ARD.— ¡Mátalo a botellazos! (*Bebe.*) ¡No hay criatura, con plumas o sin ellas, que resista eso! (*Le pasa la botella.*) Y vamos, cuenta cómo te las arreglaste en Washington. Cómo es la democrática jeta de nuestro presidente.

AR.— No la vi.

ARD.— Malo, malo. Cuando ataca a la vista...

AR.— No es eso. No llegué a hablar con él. Antes hubo una recepción, ¿comprendes? (*Pausa.*) Dow, un tal Dow, fue el encargado de hacerme los honores. Le decían: Dow «el bullanguero».

ARD.— Un tipo como quien dice apropiado, ¿eh? ¡Cuáquero, sin duda...! Debiste haberme llevado contigo. *Dow el bullanguero...* ¡Ja!

AR.— Me forzaron a beber oporto. Yo no quería, lo juro. Meses y meses cuidándome, y me forzaron a beber oporto. Después, no sé. Estuve a punto de batirme a duelo con los fantásticos mostachos de un caballero español. Y alguien tuvo una idea: para reanimarme, me dieron a beber ron.

ARD.— Envidio tus amistades.

AR.— Al día siguiente anduve merodeando por la Casa Blanca.

ARD.— Con la capa vuelta del revés.

AR.— ¿Cómo lo sabes?

ARD (*mientras la luz decrece*).— Ya casi es célebre.

LIPPARD, siempre visible a la claridad de la vela, queda solo. Comienza a iluminarse el pasillo de la Casa Blanca.

ESCENA CUARTA

EDGAR; después El escribiente y El cadete

POE, algo tambaleante pero con gran dignidad, viene avanzando desde el fondo de pasillo. Trae bastón y una enorme carpeta bajo el brazo. Los escribientes que, a cada lado de POE, salen de las oficinas ubicadas tres y tres, a ambos lados de la galería, son idénticos; es decir, el mismo. Visten camisa rayada; la manga, sujeta con una liga, y almohadillas en el codo; son calvos e insignificantes. EDGAR, cautamente, llama a la primera puerta del fondo, a la izquierda.

IBIENTE.— Buenos días.

AR.— Buenos días, caballero. Soy Edgar Poe, de Filadelfia. Se trata de una revista, la suscripción a una revista literaria. Colaborarán en ella...

IBIENTE.— Por escrito, en papel oficio sellado.

Cierra la puerta. EDGAR se encoge de hombros; llega a la segunda oficina y golpea, menos cautamente que la vez anterior.

IBIENTE.— Buenos días.

AR.— Edgar Allan Poe. Buenos días. He sido director de diversas publicaciones literarias, y al presente redacto el *Graham Magazine* de Filadelfia. El caso es que estoy buscando suscripciones para una futura revista. El profesor Lowell, Nathaniel Hawthorne...

IBIENTE.— Por escrito, en papel oficio sellado.

Cierra la puerta. POE, frunciendo el entrecejo, se queda mirándola. Amaga volver a golpear, pero se dirige a la tercera oficina. Resueltamente, llama.

IBIENTE.— Buenos días.

AR.— Soy Edgar Allan Poe Arnold, nieto del general David Poe, que combatió junto a Lafayette por la independencia de los Estados Unidos.

IBIENTE.— Para pensiones a militares retirados debe dirigirse al segundo piso. Allí le informarán. *(Cierra la puerta.)*

AR *(a la puerta cerrada)*.— ¡Y he venido a Washington a entrevistarme con el Presidente para conseguir un puesto de recaudador de aduanas!

Diagonalmente cruza la galería y se detiene ante la primera oficina de la otra pared, al fondo de la escena. Golpea violentamente.

IBIENTE.— Buenos días.

AR.— Escucha, cretino; soy el cuentista más grande de los Estados Unidos, y quiero tener una revista propia. Y no me digas que necesito un papel sellado, porque te ahorco.

IBIENTE.— No sé de qué me habla, señor.

AR.— Hablo de mí. ¿Sabes quién soy?

IBIENTE.— Creo haber oído...

AR.— El más grande cuentista de los Estados Unidos. ¡Del mundo! Pero necesito comer. En mi casa todos necesitan comer.

IBIENTE.— Lo siento; sin embargo...

AR.— ¿Debo dirigirme al segundo piso? ¿O al sótano? ¿O al cielo? ¿Hay que pedirle audiencia a Tyler? ¿O a Dios? ¿Quién distribuye la ración en este cochino planeta? ¿Cómo hay que hacer para llegar a recaudador de aduanas, siquiera?

IBIENTE.— Para asuntos aduaneros, el trámite...

Poe, plantándole la mano en la cabeza, lo empuja hacia adentro, y él mismo cierra la puerta. Se para en mitad del pasillo, deja la carpeta en el suelo y da vuelta del revés su capa. Saca del bolsillo trasero de su pantalón una botella y bebe. Golpea la otra puerta.

IBIENTE.— Buenos... *(Se interrumpe al advertir el estado del poeta.)*

AR *(con calma)*.— Presumiblemente desciendo del abominable Benedict Arnold, el más tenebroso traidor a la patria; el que en 1780 entregó la fortaleza de West Point a los ingleses. De todos modos, el Presidente de los Estados Unidos me ha prometido una entrevista. Mientras tanto, y por hacer algo, he pensado suscribirte a una revista literaria que no existe, que nunca existió, que no existirá *jamás*. ¿Qué me cuentas?

IBIENTE.— Yo creo, mister...

AR.— ¡Mister Cristo! Tú crees que Mister Cristo está borracho, ¿verdad? Pero no, ¡está loco! ¿No estás viendo que llevo puesta la capa del revés? ¿No sientes mi mirada de maniático? *(Confidente.)* Todos estamos locos.

IBIENTE.— Debo prevenirle, caballero...

AR.— ¡Prevenirme! ¿Prevenirme qué? ¿Que aún no se ha abierto el Registro de los Locos? Pues bien. Yo vengo a la Casa Blanca a inaugurar la locura. Anota: Edgar El Mesías; profesión: aprendiz de milagrero; estado: loco. (*Reflexionando.*) Hay muchas maneras, ¿sabes?, muchas maneras de ser Cristo... (*El ESCRIBIENTE, espantado, cierra la puerta. EDGAR grita.*) ¡Hay muchas maneras de ser Cristo!

Se detiene, indeciso, ante la última oficina; parece dispuesto a golpear, luego renuncia. Cuando está a punto de marcharse, la puerta se abre sola. Sale del interior un joven cadete de escribanía. Casi un niño, se diferencia notablemente de los anteriores: apenas puede dar crédito a sus ojos maravillados. Se miran un instante.

ETE.— ¿Usted no es...? ¡Pero, claro que es usted! ¡He visto su retrato en los periódicos!

AR (*desconfiado*).— ¿Dices que me conoces?

ETE.— ¡Cómo no conocerlo! He leído todos sus cuentos. Usted es... ¡usted es admirable!

AR (*agresivo*).— Nómbrame.

ETE.— Poe, Edgar Poe.

AR.— Y me conoces...

ETE.— ¡Quién no conoce a Edgar Poe! Sé todas sus anécdotas... aquella vez que adivinó cómo terminaría la novela que Dickens no había acabado de escribir... ¿Es cierto que él le preguntó si usted tenía tratos con el Diablo?

AR.— Es cierto.

ETE.— ¿Y el crimen de María Roger? Ése también lo descubrió usted. Dicen que la verdad era igual a la que Dupin adivinó en su cuento. Y el jugador de ajedrez de Maelzel.

AR.— Y el viaje a la Luna...

ETE.— ¡Y el Escarabajo de Oro!

AR.— Y aquél del hombre perseguido...

AR (*con extraña sequedad*).— Ése no.

ETE.— Sí, y que una noche se encuentra con el otro, con el perseguidor.

AR.— ¡No se encuentra!

ETE.— Se encuentra, y lo mata. Y recién entonces comprende.

AR (*interrumpiéndolo*).— William Wilson.

ETE.— ¡Ése! Después que lo leí no podía dormir. ¡Y El Gato Negro! ¿Cómo hace para que todo parezca tan real?

AR.— A veces... miento.

ETE.— ¡Y sus poemas! Nunca leí nada igual.

AR.— Mis poemas. ¿También conoces mis poemas?

ETE.— Los aprendo de memoria. Yo... yo escribo versos. (*Apresuradamente.*) Son muy torpes, claro. Pero algún día... ¿Sabe?, yo quiero ser como usted: un gran poeta.

AR.— Más grande... ¡Escucha...! Fundaré una revista. Una hermosa revista. (*Con ansiedad.*) Quieres... ¿quieres enterarte? (*Abre nerviosamente la carpeta.*)

ETE.— Oh, sí...

AR.— ¡Escucha! (*Al decir esto, POE se ha puesto de espalda, como si buscara la luz. Comienza a leer; su voz, pese a lo impersonal del texto, o tal vez por eso, es de un desgarrado patetismo: voz de hombre que, fracasado, sueña el más hermoso sueño de su vida. Miente, lo sabe, pero se justifica ante un semejante. Lee pausadamente.*) «En el primer número, el director iniciará la publicación de una obra en la que ha estado trabajando toda su vida... Todas las ramas de las Bellas Artes, y el teatro, y la crítica, tendrán cabida en ella...» (*Leyendo, el bastón colgado de su brazo y la carpeta abierta, avanza hacia el fondo de la galería. Su figura es casi chaplinesca. La luz comienza a decrecer.*) «Ya se han hecho los arreglos convenientes en nuestro país y en el mundo entero...»

Ha llegado al extremo del pasillo y la escena —salvo por la vela de LIPPARD— está a oscuras. Su voz sigue oyéndose. A medida que el cuarto de LIPPARD se ilumina, POE entra en él, no trae la carpeta ni el bastón, pero hay «continuidad» entre ambas escenas —una especie de coda musical—: es como si, realmente, volviese de la Casa Blanca.

de EDGAR y luego EDGAR.— «... el Presidente de la República, destacados hombres públicos, nos ha prometido su apoyo. En todas las materias está asegurada la colaboración más efectiva... (*ha llegado a la mesa; sentándose, dice las últimas palabras*)... el más grande ilustrador de Filadelfia...»

Deja caer la cabeza sobre los brazos. Solloza. Larga pausa.

ESCENA QUINTA

LIPPARD y EDGAR

ARD.— ¡Nada más bello que un poeta en la miseria! Menesteroso que sueñas, ¡brinda conmigo! *(Pausa.)* No. El aguardiente te pone trágico. No sirve para ti. Oye... yo conozco algo. *(Se da vuelta en su silla y busca entre los libros. EDGAR sigue en la misma actitud. LIPPARD apoya ahora los codos sobre la mesa; aprieta algo en un puño, la otra mano, extendida, sostiene un pequeña tableta del tamaño de una nuez, haschich. Sus movimientos son casi los de un prestidigitador.)*... ¡El antiguo secreto de los Escitas...! *(Sopla sobre la tableta y mira hacia arriba, como quien sigue las evoluciones del humo.)* ¡El vapor alucinante...! Bangie se llama, pero también se llama Teriaki. Y se llama sueño. Los árabes felices lo nombran a media voz: Madjud, y significa Imposible. Híncale el diente y verás: tiene el sabor dulzón del almizcle, pero es el alma venenosa del cáñamo florido... ¡Mira! El misterio.

AR *(levantando a medias la cabeza, hace un gesto de rechazo despreciativo)*.— Es poco. Eso yo puedo hacerlo solo.

ARD *(sonríe. Acerca su mano al rostro de POE, como tentándolo, y luego la cierra de improviso; abre lentamente el otro puño: sobre la palma hay un diminuto frasquito de opio)*.— ¿Y esto? El zumo enloquecedor de las adormideras verdes, ¡el espíritu de las rojas amapolas! Y se parece a una botella. ¡Mira! Pero no entorpece la razón como el aguardiente. Es la pequeña botella del naufragio, portadora de todos los mensajes... *(Mirando a través de ella.)* El caleidoscopio de todos los prodigios. ¡Bebe! Y sentirás cómo te crecen las alas que escondes bajo el pellejo...

AR.— ¿Alas?

ARD.— Y te remontarás lejos, por encima de los tabacales y los presidentes, las aduanas y los escritorios de redacción; los collares de las damas bobas y los pañuelos ensangrentados de las moribundas.

AR.— Calla...

ARD.— ¡Bebe!

AR.— ¿Y después?

ARD.— La abyección, la locura, y la muerte.

EDGAR se ha puesto de pie; al aceptar el opio, su mano y la de LIPPARD quedan juntas un instante, estrechadas, como sellando un pacto. Después, tambaleante, se marcha. LIPPARD queda solo. Canturrea en voz baja, destapa una vez más el improvisado candelabro y bebe largamente. La vela se ha apagado.

TELÓN

IN TABERNA

BALTIMORE, 1849

La parábola trágica de Poe, comenzada 22 años antes en Richmond, ha terminado. El Cuervo, publicado en 1845 (y por el que recibió cinco dólares), le ha hecho conocer un excitante más enloquecedor que el opio: la celebridad en vida. Pero, como el de las drogas, su efecto fue corto y brutal. Dos años después muere Virginia; el capote militar de Poe y su gran gata de angora —Catherine— fueron las únicas cobijas de la moribunda. A partir de este momento, Poe se identifica con los personajes culpables y torturados de sus historias. Se embriagará a muerte, con láudano, pero no podrá olvidar que, según cree, ha matado a Sissy. María Clemm es la única que consigue calmar los feroces arrebatos del poeta. En ese estado acaba su vertiginoso poema cosmogónico, *Eureka* dicta alguna conferencia (ante auditorios que no lo escuchan, pues esperan que recite El Cuervo), escribe todavía unos versos memorables o se atraganta de opio, para matarse. El 30 de junio de 1849 ve por última vez a Muddie. Después —nadie sabe cómo— llega a Filadelfia. Entra corriendo en la redacción de una revista; asegura que quieren asesinarlo, más tarde cuenta que un fantasma, en el que reconoció a Virginia, impidió que lo matasen. Escribe a Muddie: «... Sólo nos resta morir juntos. De nada sirve ahora razonar conmigo, debo morir. Desde que completé *Eureka* no tengo deseo alguno de vivir. Nada más puedo hacer. Sería hermoso vivir por usted, pero debemos morir juntos. Para mí usted ha sido todo, todo...». Es el fin. Sus últimos días se precipitan en un frenético apuro por morirse. Como si quisiera acabar prolijamente su autodestrucción, sella el trato con Griswold: él lo representará ante la posteridad. Deja dos poemas, For Annie —dedicado a una de las tantas mujeres que dijo amar, y, acaso, a la única que quiso realmente después de la muerte de su esposa—, y su evocación inmortal de Virginia: la balada de Annabel Lee. El 27 de septiembre, en perfecto estado de sobriedad, abandona Richmond, ciudad a la que había llegado como quien cierra un ciclo. Seis días después —se ignora qué pasó en ellos—, aparece en Baltimore. Es el 2 de octubre de 1849. Hay elecciones. Sujetos de la más baja estofa recorren la ciudad emborrachando a cuanto miserable sirva para emitir un voto.

ESCENARIO

El mismo de la primera taberna. Un gran espejo del tamaño de un hombre es lo único que lo diferencia de aquélla. El TABERNERO, dormitando tras el mostrador, es también el mismo. Junto al espejo, un CABALLERO DE NEGRO. Estos dos personajes serán nada más que una vaga presencia. Durante todo el acto permanecerán

inmóviles y en segundo plano, cuando la luz caiga sobre la taberna, ellos seguirán en penumbras. En escena, EDGAR, el MARINERO y el RUFÍAN.

Al levantarse el telón, el escenario está casi a oscuras. No se ve la taberna; no estamos quizá, en ella. La luz de una lámpara cae cenital sobre la figura de POE, quien, sentado, recita la última estancia de El Cuervo: sólo se lo ve a él. Por un momento, la escena tiene algo de intemporal y una casi religiosa gravedad; de algún modo, debería poder sugerir que esto no ocurre ahora, ya ocurrió, y está como ligado a la última escena del acto anterior. La ilusión dura un instante. De inmediato, en una mesa cercana, aparecen el MARINERO y el RUFÍAN, y, al iluminarse del todo el escenario, se advierten las viejas ropas de EDGAR y su miserable estado físico. No ha envejecido, pero tiene cuarenta años. Es igual al POE de la primera taberna, al de la casa de MUDDIE, al que pactó con LIPPARD, y al mismo tiempo ya ni siquiera es POE. Apenas quedan jirones de su antigua nobleza, sólo su frente erguida, algún momentáneo relámpago de orgullo. El que aparece ahora, es, exactamente, un hombre que ha escrito esta carta: «He llegado aquí con dos dólares, de los cuales le envío uno. Por Dios, madre, ¿volveremos a encontrarnos? Si le es posible, venga. Mis ropas se hallan en estado miserable, y yo me siento tan mal... Escríbame, madrecita... No lo olvide. Que Dios la bendiga siempre».

ESCENA PRIMERA

EDGAR, — después el MARINERO y el RUFÍAN. Aparte, en segundo plano: el TABERNERO y un CABALLERO DE NEGRO

AR.—

*... Dijo el Cuervo: nunca más.
Y aún el Cuervo, inmóvil, calla:
quieto se halla, mudo se halla
en mi puerta, junto al mármol
donde Palas, blanca, está.
Y en sus ojos, torvo abismo,
sueña, sueña el Diablo mismo
y su negra sombra tiembla
sobre el suelo, fantasmal,
y mi alma de esa sombra,
negra sombra, siempre sombra,
¡no ha de alzarse, nunca más!*

La luz, lentamente, ha ido creciendo hasta ser normal en el centro de la escena. El Marinero cambia con el Rufián una mirada de profundo tedio. Su voz es destemplada y chocante.

INERO.— *Los muchachos prefieren canciones de otro estilo. (Reanimándose.) ¡Vamos...! No sabes esa que dice (canta):*

*Mi pequeña Kattie,
soy tu marinero;
te arriaré los trapos
como a mi velero...*

Ríe a carcajadas.

ÁN.— ¿Qué modales son esos? (A EDGAR, que permanece en actitud hosca y extraviada.) Créemelo: eso vale. Te lo digo yo... A ver, patrón: ¡whisky para el poeta...! Arrímate, bardo. (EDGAR lo mira.) ¡Que te arrimes, hombre!

EDGAR, sin levantarse, acerca su silla. Observa con fijeza al Marinero; luego, habla abruptamente.

AR.— A ti no te ha gustado, ¿verdad...? Te lo agradezco.

El RUFÍAN se ríe, divertido.

INERO (al RUFÍAN, con resentimiento).— Apostaría a que tampoco entendiste ni media palabra. ¡Un cuervo que habla! (A EDGAR). ¿Y has dicho que «eso» le gustaba a la gente?

AR (sin énfasis).— ¿Quieres creerlo?: acabas de escuchar el poema más bello de la lengua inglesa.

ÁN (con un guiño).— ¿Oíste?

INERO.— ¡Esto hay que celebrarlo! (Se levanta y va hacia el mostrador, donde el TABERNERO, en penumbras, permanece impassible. Regresa con la botella.) A ése no hay graznido que lo despierte. (Se sienta.) ¡A tu salud!

AR.— Hasta él tuvo que reconocerlo. (Respondiendo a la tácita pregunta de los otros.) Griswold.

ÁN.— ¿Griswold?

INERO.— Yo conocí un Griswold, en Providence... Era dueño de una cadena de prostíbulos. Un día se enamoró de la mismísima Santa Inés; entonces quiso regenerarse, lo vendió todo y se hizo más puritano que el reverendo Mather. Pobre tipo. Murió el año pasado: Santa Inés le contagió una sífilis. (Ríe.)

ÁN.— Discúlpalo. Es un cerdo.

AR.— El Griswold que yo digo, también es un cerdo. Pero está vivo... (Con repentino extravío, sonriendo.) Lo nombré mi albacea. (Hoscamente.) Es de la gavilla.

ÁN.— ¿De la gavilla?

AR.— ¡Chist...! La gavilla que me persigue. (Temeroso.) Tú no eres de la gavilla, ¿verdad? (Los otros se miran furtivamente, con sorna. EDGAR, olvidando su propia pregunta, continúa.) ¡Ellos me acosan!, pero los he despistado. (Confidente.) Acabo de afeitarme el bigote... (Sonríe.)

INERO — ¡Por mi madre que eres astuto...! Y dime, tu chica, Leonora...

AR.— ¿Leonora?

INERO.— La del verso, hombre.

AR.— No se llamaba Leonora: se llamaba Virginia.

El MARINERO hace un gesto.

ÁN.— Cosas de poetas. Tú no entiendes.

INERO.— Ah... Y cómo era ella, ¿eh? (*Codeando a POE*). Cuenta.

AR.— Tan hermosa que tu sucia imaginación no lo entendería. (*Secamente*.) Yo la maté.

INERO (*después de una azorada pausa*).— ¡Mierda! Así que... (*Al RUFÍAN*.) ¿Oíste? Igual que Wilkie. (*A EDGAR*.) Willcie McCarthy: encontró a su dama acostada con otro, y la limpió. El gato alcanzó a escabullirse por la ventana, ¡desnudo! (*Ríe*.) Pero se encontraron en el mismo calabozo: el otro estaba preso por andar en cueros, corriendo por la calle... Terminaron siendo los mejores amigos del mundo. Wilkie dice: si cada cornudo matara a su mujer, acabaríamos con la inmunda especie humana en menos de un siglo... ¡Y fíjate que es cierto! Wilkie...

AR (*interrumpiéndolo, pero sin ira*).— Quieres cerrar esa maloliente cloaca...

ÁN.— Eso, cállate. El caballero parece nervioso. (*A EDGAR, que permanece fuera del juego*.) A ver, cuéntame: ¿cómo la sacaste?

INERO.— A Wilkie le salió barata. (*Señalando al RUFÍAN*.) Gracias a él, ¿sabes?, tiene amigos influyentes, arriba. Veinte años a la sombra; uno detrás del otro. ¿Y tú?

AR (*con amargo sarcasmo*).— Yo soy el Condenado Vitalicio. Cadena perpetua; siempre a la sombra.

INERO.— ¿Andas prófugo?

ÁN.— Eso es serio.

AR.— ¿Prófugo? ¡Prófugo, dices! Todos somos prófugos: los prófugos de la luz. Aquí no sirven tus amigos del gobierno. Dios nos ha condenado. (*Violento*.) ¿Entiendes? No entiendes.

Ellos se miran sin comprender; el MARINERO se encoge de hombros.

INERO.— Al menos explícanos por qué la mataste.

AR.— ¿No te lo he dicho?: era hermosa. Todo lo que es hermoso debe morir pronto; de lo contrario, envejece. La vejez es horrible, pero no hay nada tan espantoso como la

vejez de lo que fue bello. Por eso la maté.

INERO.— Dices que...

VAR.— ¡No, imbécil! ¡Se murió tísica: se murió de pobreza, de hambre y de frío (*al RUFÍAN*), se murió porque tus amigos, los de la Casa Blanca, no quieren recaudadores de aduana borrachos! (*Agotado por el estallido: tomándolo de las manos.*) Escucha: yo no quería beber... Meses y meses cuidándome, y me obligaron... (*Alucinadamente.*) Eran los de la gavilla. Me ataron a un palo y me daban ron. Y se reían. Entonces ella se murió. (*Pausa.*) De vergüenza.

Ruidos fuera. Entran el Político y dos Obreros de la construcción.

ESCENA SEGUNDA

Los mismos, el POLÍTICO y dos OBREROS

ÓNICO (*ampuloso*).— ¡Salud en la Democracia a todo el mundo! (*El Marinero y el Rufián se han puesto de pie, olvidándose de Edgar, que con la cabeza apoyada en los brazos ha quedado solo en la mesa. Servilmente rodean al Político, saludan a los Obreros, etcétera*) ¡A ver, patrón! ¡Whisky para estos ciudadanos! ¡La Nación corre con los gastos! (*El Marinero y los Obreros van hacia el mostrador; allí se quedan bebiendo. El Rufián y el Político se sientan aparte.*) ¿Y?, ¿cómo marcha eso?

ÁN.— Todo en orden, senador.

ÓNICO.— Futuro senador. Y con los votos de toda la gente, mañana. No lo olvides.

Siguen hablando en voz baja. El OBRERO 1, desde el mostrador, señala a EDGAR.

OBRERO 1.— ¿Y ése? (*El MARINERO hace un gesto: «Es un chiflado».*) ¡Eh, muchacho!, ¡resucita, que ha llegado el Gremio de la Construcción!

OBRERO 2.— ¡Paso al Progreso, camarada! (*Se acerca.*) Camina, a dormir la mona a un banco de la plaza.

AR (*levantando la cabeza*).— Te equivocas. No estoy borracho.

OBRERO 1.— Pídele disculpas, el señor es un caballero: sólo está ebrio. (*Risas.*)

AR.— También te equivocas. No soy un caballero.

OBRERO 2.— Eres una dama, entonces. (*Acercándose.*) ¿Viaja de incógnito, madam? (*Se apoya en la mesa y mira amenazante a EDGAR, que responde con igual gesto. Pausa. Al MARINERO, que siempre permanecerá en la semipenumbra del mostrador.*) Oye: dile a tu amigo, el de la melena, quiénes somos.

OBRERO 1.— Somos los Obreros de la Construcción. Eso somos.

OBRERO 2.— El senador dijo: «los hombres que harán este país». Eso dijo.

AR.— Yo también fui de tu gremio.

OBRERO 1 (*sentándose*).— ¿Tú?

OBRERO 2 (*ídem*).— ¿Con ese esqueleto?

AR.— Todos los hombres pueden llegar a ser Obreros de la Construcción.

OBRERO 1.— ¿Y a qué Sindicato perteneces?

AR.— Al mismo de ustedes (*ellos se miran, extrañados*); al de los miserables borrachos que festejan su condenación en las tabernas.

ERO 2.— ¡Mira que...!

PICO (*desde la otra mesa*).— ¿Qué pasa ahí, muchachos? Vamos, vamos: nada de líos esta noche.

ERO 1.— Acá hay uno que tiene la lengua áspera.

ERO 2.— Es un espía. O un anarquista. Eso es.

PICO (*mirando preocupado a EDGAR*).— ¿Eres de éstos...? No. No lo eres. ¿Cómo te llamas?

AR (*sin énfasis*).— Jesucristo. ¿Y tú?

ERO 2.— ¡Eh!, ¡no faltes el respeto!

PICO (*parece turbado; pero se rehace de inmediato*).— Déjalo que me tutee: la Democracia, es la Democracia. Beban. ¡Bebamos todos! (*Pausa. Con tono tribunicio.*) ¡Y qué importa cómo se llame! Ha pasado la época de los nombres; ahora sólo cuenta la Nación. (*Se pone de pie. Mientras habla, el rostro de POE, que sonreía irónico, irá transfigurándose hasta adquirir una expresión de espantada perplejidad.*) El año pasado, México tuvo que entregarnos California, junto con Nuevo México y Arizona: ¿es una casualidad que en California estén los yacimientos de oro más ricos del Continente? No. Es el cumplimiento irrevocable de aquella profecía de Jefferson: ¡el Destino Manifiesto de la patria! Ya somos —¡ya lo somos! — una única persona, múltiple, democrática, anónima: Norteamérica. ¿Y quién es Norteamérica? (*Pausa.*) Todos. (*A EDGAR.*) Nadie. ¡Qué importan los nombres! (*Enfático.*) ¡Han quedado disueltos, como gotas pequeñas, en la ola colosal de la Democracia!

OS (*menos EDGAR*).— ¡Bravo! Así se habla. ¡Viva el senador de Baltimore! ¡Vivan los americanos sin nombre!

Aplausos, etc. El POLÍTICO vuelve a sentarse junto al RUFÍAN.

INERO (*acercándose*).— Qué tal. Ése habla mejor que tu cuervo, ¿eh? (*Se sienta.*) ¡Eh!, baja de la Luna, compañero.

AR.— Eso que ha dicho; eso que ha dicho de los nombres, ¿lo has oído? (*A los OBREROS.*) Ustedes, ¿lo han oído? (*Ellos se miran, estupefactos. Pausa. EDGAR bebe largamente. Sonríe ahora.*) ¿La Luna? Has hablado de la Luna. Escúchame... ustedes también. Oigan.

Sigue hablando en voz baja.

PICO.— ¿Quién dijiste que es?

ÁN.— Uno que está listo. Llegó a Baltimore hace tres días; desde entonces, vive a láudano. Parece que lo trastornó la muerte de la mujer, y de la madre, una tal Muddie. *(Divertido.)* ¡Hoy lo hemos hecho recitar! *(Imitando la grave voz de POE.)* «¡Nevermore!»

PICO.— ¿Crees que podrá ir al comicio?

ÁN.— Descuide, patrón. Mañana, Baltimore también cumplirá su Destino Manifiesto.

PICO.— Si Dios quiere, si Dios quiere.

Risas en la otra mesa.

INERO.— Eh, señor senador: oiga esto.

ERO 1.— ¡Nos está contando cómo se puede ir a la Luna!

PICO *(al RUFÍAN)*.— Esto no me gusta. *(Cambiando de tono.)* ¿Y para qué quieres ir a la Luna?

AR *(sin ironía, torvamente)*.— Para fundar una revista literaria. *(Risas.)*

PICO.— ¡Gran idea! ¡Gran idea! *(Al RUFÍAN.)* Al de la Luna, mejor le quitas los documentos; alguno votará por él. *(Poniéndose de pie, dispuesto a marcharse.)* También iremos a la Luna, algún día.

AR *(mirándolo con despectiva insolencia; sin disimular su sarcasmo)*.— Te creo, sí. A clausurar mi revista.

ERO 2.— A ver si te callas.

ÁN.— ¿Sabes con quién estás hablando?

AR.— Y él, ¿lo sabe? *(Se ha puesto de pie, arrogante, enfrenta al POLÍTICO. Repentinamente, su rostro se demuda.)* ¡Ahora entiendo...! Eres de la gavilla. Querían saber mi nombre; querían emborracharme para que te lo dijera.

PICO *(al RUFÍAN)*.— No quiero escándalos. A los muchachos te los llevas en seguida.

Los otros, entre divertidos y asustados, han ido poniéndose de pie; el POLÍTICO va hacia la puerta. Allí lo detiene la voz de POE.

AR.— ¡Ahora entiendo! Tú eres el buen Thomas, y el honesto tío Nilson, y los estúpidos empleados de la Casa Blanca, y el infame Griswold... ¡Eres muchedumbre!

El Hombre de la Muchedumbre.

A una señal del RUFÍAN, lo sujetan.

ΠΙΚΟ.— Sin lastimarlo. *(Al Rufián.)* Sólo los documentos.

(Sale.)

ΛΡ.— ¡Te reconozco bajo este nuevo disfraz! ¡Hombre de la Multitud! ¡Vuelve!
Conmigo no podrás: yo soy único.

Los Obreros, regocijados, sujetándolo por los hombros, lo obligan a sentarse.

ESCENA TERCERA

Los mismos, menos el Político

ÁN.— Cálmate.

AR.— Yo soy único.

ÁN.— De acuerdo, pero cálmate.

AR.— Se han confabulado para asesinarme... ¡Suéltenme!

ÁN.— Nadie te causará el menor daño. Somos gentes de paz.

AR.— Mientes.

ÁN.— Es la verdad, suéltenlo. (*Ellos obedecen; el RUFÍAN se sienta y le alcanza un vaso de whisky.*) Toma, bébetelo. Y ustedes, muchachos, a seguir la fiesta.

Los otros tres, riendo, van hacia el mostrador. EDGAR, desconfiado al principio, se ha tranquilizado después de beber.

AR.— Lo desenmascararé a tiempo. (*Ríe.*) ¿Viste cómo huyó?

ÁN.— ¿Desde cuándo te persiguen?

AR (*nuevamente desconfiado*).— ¿Tú eres mi amigo? (*El otro asiente; EDGAR prosigue en voz baja.*) Desde pequeño. Me despertaba a plena noche, sintiendo una mano helada sobre la cara. Eran ellos. Ahora han vuelto. (*Con odio.*) William Wilson los envía. Siempre sabe dónde encontrarme... Volvieron cuando murió Virginia. (*Alucinado.*) ¡Al principio era terrible! Llegaban furtivos, hasta mi cama, dando brincos... Muddie tenía que tomarme de la mano, para que yo pudiera dormir, como a los niños. (*Cambiando de tono.*) El miedo nos vuelve niños. Por eso yo les enseñé a los hombres a tener miedo. (*En secreto.*) Para que se vuelvan niños. (*De pronto.*) Muddie también ha muerto.

ÁN.— Y ella, ¿no veía a los de la gavilla?

AR (*extrañado*).— Tienes razón: ella no los veía. (*Pausa.*) Si ella estuviera conmigo, tampoco yo los vería. Oye, ¿no sabes dónde puedo encontrarla?

ÁN.— Dices que ha muerto.

AR.— ¿Dije eso? Es extraño; por momentos, todo se confunde. (*Violento.*) ¿Y te he dicho también que lo mataré algún día?

ÁN.— A quién.

AR.— A William Wilson.

ÁN.— Te meterán en la cárcel.

AR.— Tú no entiendes... (*Confidente.*) Nadie podrá encontrarme después... Ni la gavilla, ni los gendarmes. Yo estuve preso una vez: en Moyamensing. (*Con extravío.*) Virginia vino; se acercó al parapeto, vestida de blanco. De no haber oído lo que ella dijo, hubiera sido mi fin.

ÁN.— Tengo una idea: dame tus documentos.

AR (*sobresaltado*).— ¿Para qué los quieres...? No.

ÁN.— Sé razonable, hombre. Si te hallan los documentos encima, te reconocerán. (Pausa.) Y te matarán.

AR.— Eres un gran tipo. (Le da los documentos.) Toma.

ÁN (los guarda sin mirarlos. En voz alta).— ¡A ver, muchachos, el último brindis por la Democracia!

INERO.— ¡Viva la gran Democracia Norteamericana!

EROS.— ¡Viva!

Beben, se acercan: ya están completamente borrachos.

INERO.— ¡Viva el poeta nacional!

Dando vivas, rodean a EDGAR.

ERO 1.— Pero, entonces, éste es Francis Scot Kay, el autor del Himno. (*Destempladamente, comienzan a cantar el Himno.*)

ÁN.— Bueno, bueno. Ya es bastante. Ahora tenemos que marcharnos. (*A EDGAR.*) Tú puedes quedarte. Bebe cuanto quieras.

AR (*asustado*).— Me dejarás solo...

INERO.— Que antes termine de contar su viaje a la Luna.

ERO 2.— ¡Eso, que lo cuente!

ERO 1.— ¿Cómo dijiste que se llamará la revista?

AR.— Nunca lo dije. (*Bebe.*)

ÁN.— ¿Y por qué irás a editarla a la Luna?

AR.— Porque es imposible.

ERO 1.— ¡Un brindis por el Caballero de la Luna!

ERO 2.— ¡Y otro por tu revista!

INERO.— ¡Y el último por Santa Rita, patrona de lo imposible!

Brindan y beben con grandes carcajadas; el RUFÍAN los llama con un gesto: «Ya basta, muchachos; vamos». Se alejan, riendo, hacia la salida.

AR.— No quiero quedarme solo. (Tambaleante, se levanta y corre detrás de ellos.)
¡Llévenme! (Tomando al Rufián de sus ropas.) Estar solo es como estar muerto.

ÁN (con un guiño).— Llévenlo a dar un paseo. (Sale.)

ESCENA CUARTA

Los mismos, menos el RUFÍAN

OBRAERO 2.— ¿Juras que quieres venir a dar una vuelta con nosotros?

OBRAERO.— Te lo juro. No me dejen.

OBRAERO (*acercándose por detrás, lo toma del brazo, de tal modo que ambos quedan mirando hacia direcciones opuestas; luego, mientras habla casi cantando, le hará dar un giro completo. Al soltarlo, hacen lo propio, alternativamente, cada uno de los OBREROS. El grotesco baile tiene algo de diabólico ritual*).— A dar una vuelta, entonces. ¡Vamos! ¡Arriba esas piernas! Ritmo, muchacho, ritmo que no bailas solo. (*Lo suelta.*)

OBRAERO 1 (*girando con EDGAR*).— ¡Eso, que no bailas solo! ¡No hay que perder el paso! ¡Hay que bailar a compás!

OBRAERO.— Dijo el Cuervo: ¡nunca más!

El Obrero 1 suelta a Poe.

OBRAERO 2 (*girando*).— Rápido, camarada. ¡Síguenos!

OBRAERO 1.— ¡Él no puede! ¡Él es único!

OBRAERO 2 (*siempre girando*).— ¡Abre bien las alas, entonces, que te dejamos en la Luna!

Lo deja libre, de golpe; EDGAR da una torpe voltereta, y, mientras ellos salen riendo a carcajadas, cae pesadamente al suelo. Larga pausa. La luz va extendiéndose por la escena, salvo en el plano donde aún permanece, inmóvil, el CABALLERO DE NEGRO. El TABERNERO ha levantado ahora la cabeza.

ESCENA QUINTA

EDGAR y el TABERNERO

AR (después de una larga transición. Habla desde el suelo, sin reparar aún en el TABERNERO).— ¿Qué es esto...? ¿La Luna? (Ríe.) ¡También en la Luna hay tabernas...! Si lo supiera Lippard. (Pausa. Trata de levantarse, pero no lo consigue. Ha advertido la presencia del TABERNERO. Se miran fijamente.) ¿Tú...? (Con violencia.) ¿Qué haces tú en la Luna?

BERNERO (su voz es profunda e impersonal).— No estamos en la Luna. Estamos en Baltimore. Y, que yo sepa, no te has movido de aquí en todo el día.

AR (siempre desde el suelo).— No estamos en la Luna... Da lo mismo. (Cambiando abruptamente de tono.) En todo el día, has dicho. ¡En toda la vida! No me he movido de aquí en toda la vida. (Ríe.) ¿Sabes...? He descubierto que todas las tabernas del mundo son iguales. Son la misma. (Seriamente.) Y tú también eres el mismo... debe ser un símbolo, ¿entiendes?

BERNERO.— Entiendo.

AR.— Esto también es un símbolo. (A carcajadas.) ¡Me han tirado a la basura! (Agresivo.) ¿Has visto muchos como yo?

BERNERO.— Siempre era el mismo.

AR.— ¡Mientes! Yo no me parezco a nadie.

BERNERO.— ¿Quién eres?

AR.— A ti puedo decírtelo. (Intenta ponerse de pie, sin lograrlo.) Creo que estoy borracho. Muy borracho. Aquella noche también lo estaba. (Con brusquedad.) ¿Te acuerdas?

BERNERO.— No.

AR.— Aquella noche, cuando prometí ser el poeta más grande de los Estados Unidos. (Se incorpora, desafiante.) Aquí me tienes.

BERNERO.— No sé de qué hablas.

AR.— ¡Sí lo sabes! Fue en este mismo tugurio... Tugurio infecto; eso dijeron. O infame tugurio. Una noche de hace veinte años. (Titubea.) ¿O fue en Richmond...? (Súbitamente aterrado, se aparta del mostrador.) ¡Echa a esos inmundos bichos! (El TABERNERO lo mira impasible.) ¿Quieres hacerme creer que no los ves? Mira... allí, entre las botellas... (El TABERNERO, lentamente, se da vuelta. Pausa.) Se han ido. Tenían los ojitos rojos y brillantes.

TABERNERO.— Estás enfermo.

AR.— Sí. Tengo una fiebre extraña: se llama vida. (*Violentemente.*) Mátame, tabernero.

TABERNERO.— No.

AR.— Temes a los gendarmes. (*Pausa.*) Yo estuve en la cárcel, hace poco. En Moyamensing. Junto a las murallas había un caldero... donde ardían espíritus. Un gendarme me preguntó: «¿Quieres tomar una copa?». Pero Virginia me había prevenido que no lo hiciera; de aceptar... «¡Bebe!», me susurraban, y trajeron a Muddie, mi madre, para torturarme y estrujar mi corazón... «¡Bebe!», y le amputaban los pies, y luego las piernas hasta las rodillas... «¡Bebe!», sus muslos, sus caderas... (*Cubriéndose la cara.*) ¡Basta!

TABERNERO.— Estás loco.

AR.— Loco... (*Reflexiona.*) Loco, has dicho. Alguien dijo una vez: la abyección, la locura...

TABERNERO.— Y la muerte.

AR.— ¿Cómo lo sabes...? ¡De nuevo tus ratas! ¡Échalas! (*Pausa; ya no las ve. De pronto.*) ¡Ahora comprendo! Tú no eres el tabernero. (*Pausa.*) Tú eres Dios.

TABERNERO.— ¿Lo crees?

AR.— ¡Escucha! Si fueras Dios... ¿me perdonarías?

El TABERNERO ha llenado un vaso. Luego, con gesto que tal vez recuerda vagamente el de poner algo en el platillo de una balanza, lo apoya sobre el mostrador junto a POE. Se miran con fijeza.

TABERNERO.— Toma.

AR (*después de una brevísima pausa; como aceptando, pasivamente, sin defenderse, una decisión adversa e irrevocable. Habla con melancólico sarcasmo.*)— El poema más bello de la lengua inglesa. Eso dijeron... ¡Fuera, inmundo! (*Con irritación, ha hecho ademán de apartar algo molesto de su rostro: un ademán rápido, mecánico, como pensando en otra cosa.*) Browning, en Londres, se aterró al escucharlo; esta carta lo dice... ¿Sabes?, hubo quien debió sacar de su estudio un busto de Palas (*ríe a media voz, con infantil picardía*): al atardecer, no podía soportarlo. (*Con orgullo.*) He horrorizado al mundo. (*Cambiando de tono.*) Toma, lee esta carta...

TABERNERO.— No.

AR (*receloso*).— No me crees. Piensas que miento, ¿verdad? Pues, mira. (*Saca de sus bolsillos recortes de periódicos que va poniendo sobre el mostrador.*) ¡Este soy yo!

¡Y éste! En Richmond, y en Lowell, y en Filadelfia. En el Liceo de Boston..., en la Sociedad Histórica de Nueva York... ¡Edgar Poe! ¡Lee!

TABERNERO.— Tú tampoco tienes nombre ahora. El senador lo dijo.

AR.— ¡No!

TABERNERO.— Ya nadie tiene nombre.

AR.— Entonces... me han engañado. ¡No! Yo soy... *(Se interrumpe; señala hacia la puerta de la taberna, por la que acaba de pasar la silueta de un hombre.)* ¡Rufus Griswold...! Mira, ahí va uno que dará testimonio de mí. *(Tambaleante, va hacia la salida; allí se detiene. Recuperando de pronto su serena arrogancia, mira al Tabernero con naturalidad.)* Me odia; pero él sabe quién soy. Me odia por mi grandeza. *(Llamando, con repentina desesperación.)* ¡Griswold...! *(Sale.)*

ESCENA SEXTA

Largo silencio. El TABERNERO sonríe, luego ríe por lo bajo, largamente; su risa es grave, impersonal, tan equívoca como su voz, como él mismo. El CABALLERO DE NEGRO, siempre de espaldas junto al espejo, sigue inmóvil; su figura, ahora, se percibe con mayor nitidez. La risa del TABERNERO se apaga gradualmente. Acaso, sólo fue la carcajada estúpida, y sin alegría, de un borracho. Entra EDGAR, derrotado; ha perdido totalmente el juicio.

AR.— No era Griswold. (*Riendo.*)  Ni siquiera Griswold...! Era mi amigo, el que me invitó a su mesa... (*Extiende la mano.*) Me ha dado un dólar. «B betelo y déjame en paz», dijo... La Democracia acaba de indemnizar al poeta grande de los Estados Unidos. Me han robado el nombre, pero me dieron una bella moneda de oro. Brilla, es hermosa... (*Sin miedo, con asco, hace un gesto, como de espantar algo.*) Fuera, bicharraco repugnante... Su fulgor los atrae. (*Llamando.*)  Virginia! Nos han regalado un sol peque nito.  Lo quieres? No lo quieres; es demasiado peque nito... Escucha, tabernero, tengo una hermosa moneda dorada (con desprecio): te compro el mundo.  Fuera, bichos...! O no...; su ltalos. Deja en libertad a tus animales. (*Agach ndose.*) Ven, ratita, ven...  Huele...! (*Arroja el dólar lejos, hacia el público.*) Mira, Virginia, mira. Ratas, cientos de ratas, miles de ratas.  Mira cómo la persiguen! Todas las ratas del mundo, detrás de una moneda. Se muerden, mira, se despedazan.  Eso!  As ! Hinqu ense el diente.  Bravo! (*Con horror.*)   chalas, tabernero, se devoran vivas! (*Con súbita calma.*) D jalas. (*Ríe en voz baja. Larga pausa.*) Sólo ha quedado el dólar, intacto, sin dueño. (*Se acerca a la mesa del CABALLERO DE NEGRO.*)  Entiendes? Es mi última historia de horror. La última fábula de Edgar Poe... (*Con brutalidad.*)  A ti te hablo! (*El otro parece no oír, EDGAR, lentamente, tiende la mano sobre él, y tomándolo por el hombro, lo hace dar vuelta. El rostro del hombre es idéntico al de Poe. Éste, con un alarido de triunfo, exclama:*)  William Wilson! (*Ambos están ahora de pie, enfrentados. Durante un brevísimo instante, parecen desafiarse. EDGAR, buscando tras de s , amenazante, una botella, se da vuelta y tantea entre las mesas. El otro, con lentitud, abandona la taberna. EDGAR no lo advierte. Ha quedado solo, frente al espejo. Blandiendo la botella, la arroja contra el cristal y grita:*)  Puedo volar, William Wilson!

TELÓN

POSFACIO

El estreno de *Israfel*, a casi siete años de su borrador original, se demoró lo suficiente como para permitirme, también a mí, descifrar algunas de sus características. Que se noten, es la intención de esta página. Por ejemplo, *Israfel* no es, no anhela ser una biografía: quiere durar como drama. Además (o por lo mismo), los cuatro apuntes biográficos que prologan cada acto *no deben* ser dichos en escena. Ni en *off*. Ni proyectados ni divulgados por cualquier otra incómoda o ingeniosísima invención. Cierta música, cautiva en la prosa de esos textos, justificaría, según me han dicho, el riesgo de escenificarlos: yo malicio otra razón menos musical: cierta tendencia a la pedagogía, a la demagogia (el sinónimo lo fundó Unamuno), cierta propensión argentina a confundir los móviles de la creación estética con los de la Enciclopedia.^[6] Hastiar al público, no obstante, sigue pareciéndome mucho más temible para su inteligencia que dejarlo restaurar, por sí mismo, los espacios vacíos, los huecos, la otra (tan conjetural, de todos modos, como ésta) vida de Edgar Poe. Inventándola, por ejemplo. O consultando un Diccionario Biográfico. Y que la gente siga yendo al teatro a ver dramas o comedias, ficciones, no a documentarse. Creo, sí, con Lorca, que el teatro es ni más ni menos que literatura, o de lo contrario es mero espectáculo, circo; pero sé que *no toda literatura* es teatro; y esos apuntes biográficos no toleran el escenario. Son un disimulo o una coerción destinados a que algún *régisseur* abúlico se oriente, sin gran esfuerzo, sobre lo que *a mí* me importó de aquella tempestuosa y torturada vida, y sólo se justifican en libro, al modo, digamos, de los prólogos de Bernard Shaw, de las maniáticas y acaso inútiles acotaciones de O'Neill.

Todo esto me parecía natural antes del estreno de *Israfel*. Hoy, después de la bella puesta en escena de Inda Ledesma y el memorable trabajo de Alfredo Alcón, descubro sin sorpresa que yo acerté. Más de doscientos mil espectadores han visto *Israfel*; una docena (imagino caudalosamente) conocería de antes la biografía de Poe. Dicho lo cual daría por terminado este posfacio, si no fuera que debo hablar del sentido de *Israfel*.

Escrita y vuelta a rescribir, íntegra, entre 1959 y 1961, leída bajo la dirección de Camilo Da Passano en el teatro Sarmiento, rápidamente prohibida por un funcionario que la juzgó pérfida con nuestra Grandeza Democrática, ensayada meses bajo la dirección de Lautaro Murúa y nuevamente impedida por otra enigmática autoridad que decidió demoler o barrenar el escenario donde debía montarse, corregida entre una cosa y otra no menos de diez veces, editada dos, traducida algunas, tachada súbitamente hoy mismo antes de sentarme a redactar este posfacio, yo calculo que entre borradores, textos enviados a concurso, libretas de apuntes, modestos papelitos y copias en carbónico, debo de haber escrito unas veinte o treinta mil hojas sobre el tema que me ocupa. Me puedo permitir una o dos más.

Toda representación teatral participa de la condición fluyente, huidiza, de la música. Se borra, a medida que transcurre. Va aniquilándose, cada noche, mientras se acerca a su forma definitiva. Cuando el drama ha terminado ya es irrecuperable. (Y quizá hubo una noche única en que Hamlet fue irrepitiblemente Hamlet, no digo el que escribió Shakespeare sino el único, el arquetipo, quizás unos iluminados músicos tocaron alguna vez, o tocarán, la Sinfonía 40, de Mozart.) Pienso en esas transitorias estatuillas de tiza, que destruía Giacometti, nacidas para ser bellas sólo unas horas. Pienso en la vida, en suma.

Yo no vi ni veré ese *Israfel* ideal, pero vi (acabé de ver) su sentido, en un gesto de Alfredo Alcón, en un ensayo. Con ese gesto subió *Israfel* al escenario, y ése es el que quiero fijar ahora, para perderlo menos.

Lo sé: suele negársele al dramaturgo autoridad para hablar de la puesta en escena. Muy razonable. Yo, por ejemplo, ignoro todavía cuál es la zona del teatro que los entendidos llaman foro. Cosa que no me resulta un gran obstáculo, lo confieso, para tener una idea general del mundo: una *Weltanschauung*, digamos. Y a eso aludo cuando escribo *sentido*. Pensar puedo, aunque me resulte indescifrable el tablero de los *spots*. Pero también esta autoridad suele negársele al escritor, autoridad para razonar sobre su propia obra, vale decir, sobre sus propias ideas: que se supone estarán contenidas en ella. El artista es una especie de loco, una pitonisa; déjeselo inventar, en seguida vendrá un ensayista que lo explique. Parece que tal manera de entender las cosas —ya lo notaba Chestov, hace más de medio siglo— se la debemos a los críticos: el creador no es lo bastante lúcido, es necesario que haya gente para explicarlo, para indultar su obra, y así los poetas, sin darse cuenta de ello, deben aspirar ni más ni menos a la misma meta del crítico (León Chestov, *La Filosofía de la Tragedia*). Hay artistas algo idiotas, cierto. Y yo conozco algunos. También hay escritores muy notables que juegan a ese juego de lo Inconsciente para no asumir sus propias ideas. No niego, claro, que lo irracional exista; ni ignoro que, en el caso del teatro, sólo la puesta en escena, al encarnar las palabras en seres vivos, dilucida y completa el significado último de un drama; sólo el actor y el director pueden expresar, iluminar un texto, y hasta engrandecerlo; pero sospecho que sólo el autor conoce, intelectualmente hablando, el intencionado porqué de sus palabras. De algunas, al menos: las que lo comprometen. Y no escribo esto porque sueñe que *Israfel* volverá a montarse en vida mía, sino por todo lo contrario. Temo que la muerte me siegue varios siglos antes de su reposición. Temo a los empresarios que, para esos festivales, decidan exhumarlo sin que esté yo para defenderlo, de ellos, de imaginativos *régisseuis*, de actores con temperamento.

Y bien, ya lo insinué: *Israfel* no es una biografía de Poe; ni siquiera una biografía dramática. Es un drama, una obra teatral: una invención. Lo es, pongamos, ni más ni menos que *Julio César*, para decirlo de golpe. Y, en tal sentido, admite ser refutada por cualquier crítico ilustrado o prolijo historiador, hábiles en dudar si existían relojes de péndulo en la Roma de César, o pólvora en la Dinamarca de Hamlet, o si

Ricardo III dijo la augusta música aquella sobre el caballo y el reino, que lo inmortalizó. Yo también noto, sí, que convocar a Shakespeare resulta temible, pero, si me ha sido deparada la impunidad de robarle una de sus más hermosas escenas sin que un cataclismo me hunda, no veo por qué sus descuidos históricos no podrán también apadrinarme con su ilustre sombra. Se entiende (espero) que no exalto las cualidades estéticas de *Israfel*, ya que ignoro si las tiene. Hablo de cómo es, no de cuánto vale. Y si para mi desventura fuera sólo una biografía, no se me perdone haber usurpado un género —el teatro—, quizá el único lenguaje humano que se arrima a la poesía (cuya alta fiesta a mí me está vedada) para rebajarlo al más subalterno ejercicio de la prosa: la crónica, la retórica de fichero.

Voy a dar una pista, aparentemente pueril, de lo que entiendo por *verdad* teatral: mi Poe, por ejemplo, no necesita tener bigotes. Y hasta me parece mucho mejor que no los tenga: esas pegatinas suelen ser endebles, y ni el mayor divo del mundo podría superar la depresiva rareza de quedar lampiño en mitad de una escena. La única vez que el personaje hace alusión a ellos, por lo demás, es para decir que antes, alguna vez, los tuvo: quizá en los años que van del segundo acto a la última taberna.^[7] He advertido también algo que en su origen fue un disparate y hoy es un voluntario y muy pensado anacronismo. Los revoloteos de abanicos de las «damas bobas» y el paseo de Virginia (Acto 2, esc. II) son altamente improbables, en el hemisferio boreal, en un día de enero: desconozco el clima de Filadelfia, pero me basta pensar que aquello es el norte y que enero, pleno invierno, es un mes contiguo de aquel célebre *Bleak December* en que *each separate dying ember wrought its ghost upon the floor...* Nadie reparó en este hecho, y ahora yo debo inventar su verosimilitud y le encuentro algún sentido. Pudo ser un día inesperadamente primaveral; tal vez, en el orbe imaginario de *Israfel*, hasta hacía demasiado calor. En el mundo anglo-sajón se han visto fenómenos atmosféricos más extraños. Si hemos de creerle a John Swan (*Speculum Mundi*, Universidad de Cambridge, 1643), no es cierto que una vez llovió un becerro entero, sólo admite que hayan llovido ranas y también leche de vaca: la leche puede llover en países cálidos, en cuanto a las ranas, afirma que son engendradas en el cielo por el vapor que exhalan los pantanos. Y, de cualquier modo, sea o no verano en los Estados Unidos, lo es en nuestro país. Más de una página de *Israfel* está escrita desde ese mundo ambiguo, desde esa tierra de nadie que es tanto la Argentina de hoy como la patria de Poe en el siglo pasado. Algún día quizá me atreva a llevar hasta las últimas consecuencias esa yuxtaposición y reemplace el tú por el vos y haga una versión con nuestras bárbaras y entrañables formas verbales, para uso nacional. Pero hay todavía en *Israfel* una infidelidad biográfica mucho más importante, mucho más necesaria e inapelable: mi Poe no debe emborracharse. Salvo, quizá, en la última taberna.

Edgar Poe, es fama, se embriagaba de inmediato. No era un gran bebedor ni un borracho, sino un dipsómano. (Casi nadie cae en cuenta de que un borracho difícilmente tenga la lucidez que hace falta para escribir páginas de transparente hielo

como las de *Marginalia*, como las de *Filosofía de la Composición*, como las de la crítica a Hawthorne, como ciertos clarividentes momentos de *Eureka*, sin contar el impresionante volumen de sus escritos narrativos, acumulados en poco más de diez años de luminosa pesadilla: muchos lo vieron embriagarse, nadie lo veía cuando, sobrio, se encerraba a trabajar en su casa.) Mi personaje, en cambio, sí es un gran bebedor, aunque tampoco es un «borracho». No habla barboteante nunca ni pierde, en ningún momento, el dominio sobre sí mismo: salvo, como dije, en la última taberna. Pero aun así su locura se avecina más a la locura hiperlúcida de un Leverkühn —de un Nietzsche, para no salirme de la realidad; de un Strindberg—, que al ortodoxo *delirium tremens* de una Gervasia, por impresionante que sea el baile de San Vito que describió Zola. Que esto que digo no coincida con la psiquiatría, la Medicina Natural o la vida del propio escritor norteamericano, me tiene sin cuidado: coincide con mi personaje (y quizá también con el Poe esencial), coincide, sobre todo, con el sentido de *Israfel* en tanto finalidad. No es un tartamudeante ex hombre el que quiere comprar el mundo, tal como está hecho hasta él, con una insultante moneda dorada; es un hombre ferozmente lúcido, que le ha puesto *precio* al mundo. Que paga lo que ve por lo que cree que vale. De ahí que a partir del momento en que el tabernero, en la escena quinta del último acto, ha hecho el gesto de poner una pesa en el platillo de una balanza, Poe no apartará las ilusorias alimañas con espanto, sino con repulsión y hasta con cierta casual naturalidad; la de un hombre que, preocupado por algo realmente importante —la muerte—, se quita de encima una cucaracha o un ciempiés, inmundos, sí, pero sobre todo molestos. Y de ahí que en la escena final, los bichos y las alimañas ya ni siquiera pertenecen a la zoología o a la teratología, sino a la humanidad. En este momento, el drama ha dejado de ser (si alguna vez lo fue) la vida probable de un poeta norteamericano del siglo pasado, y se instala en el ahora y aquí; complica al espectador. La moneda que Poe arroja, *el gesto* de arrojarla —como el desprecio de Kean, al final del acto II de la comedia de Sartre— agredirá al público: lo tentará. Y aun suponiendo una puesta en escena hartamente realista (o brutal) que no consiga o no quiera atenuar la pesada realidad física de la moneda, poco importa si va a darle en la cabeza a algún desprevenido espectador. Quizá, se lo merece. En países como el nuestro, el público está vastamente formado por aquel que, como decía León Bloy, cuando abandona los negocios y consigue casar a su última hija, se aficiona a las artes: el Burgués. Ya habrá tiempo, algún día, de cambiar la dirección del gesto.

Y para terminar. Ciertos críticos, aun los más apologeticos, juzgaron excesiva mi libertad de invención, en lo que atañe a Poe y la democracia. Soy tendencioso, han descubierto. En efecto: ellos también, pero al revés. De todos modos, para tranquilidad de la Historia, transcribiré unas imprevistas opiniones del propio Poe, el poeta de las muchachas muertas y el arcángel que tenía la voz más dulce entre todas las criaturas de Dios. Se oyen antidemocráticamente así:

Es mil veces deplorable que las mezquinas ingeniosidades de unos pocos impugnadores profesionales tengan fuerza suficiente para impedir la adopción de un nombre (Apalacha) para nuestro país... América, no lo es, y jamás lo será... Sudamérica, es América; e insistirá en seguir siéndolo. Apalacha es un nombre aborigen y nace de uno de los rasgos más distintivos y magníficos del país. Empleando esta palabra honramos a los indígenas, a quienes hasta ahora hemos despojado, asesinado y deshonrado despiadadamente. (Marginaba, CXXIX)... ese sentimiento de insulto e injuria provocado en todas las inteligencias activas del mundo, el amargo y fatal resentimiento excitado en el corazón universal de la literatura, resentimiento que no hará, que no puede hacer, sutiles distinciones entre los perpetradores del daño y esa democracia en general, que permite perpetrarlo. (Marginaba, CCH.) Motivo por el cual, un día, se preguntó: ¿Es un hecho o no que el aire de una democracia le sienta mejor al mero talento que al genio?

A. C.

SOBRE LAS PIEDRAS DE JERICÓ

Drama en 4 actos y 17 escenas

ADVERTENCIA

El escenario es único, dividido en planos de iluminación. Las escenas de cada acto se suceden sin esperas ni pausas. Unidas por un simple cambio de luz irán adquiriendo hacia el final un ritmo creciente, en modo alguno «cinematográfico», sino teatral: el diálogo las enlaza, la palabra. Toda la acción se organizará alrededor del único tema, del motivo excluyente de la pieza —la inevitable caída de la ciudad sitiada— y alrededor de dos presencias obsesivas: la de RAJAB, la prostituta, erigida en juez de la ciudad, y la de JOSUÉ, el sitiador, quien inexorablemente tumbará las murallas y entrará a degüello en Jericó.

Hay también una pesada ausencia, la de Dios. El juicio es una especie de Juicio Final puramente humano, sin excusas para nadie, sin Dios. O mejor: cargado de la indiferente ausencia de Dios.

PERSONAJES

- RAJAB, *la prostituta*
- ISMAEL, *su padre*
- SARA, *la loca; mujer de Ismael y madre de Rajab*
- CALEB, *el enano; criado de Rajab*
- REY DE JERICÓ
- SACERDOTE, *ministro del rey*
- CAPITÁN, *amante de Rajab y capitán de los guardias de la ciudad*
- JOSUÉ, *príncipe de Israel*
- ELEAZAR, *Gran Sacerdote de Israel*
- JUDÍO 1º
- JUDÍO 2º
- GUARDIAS, ANCIANOS, CANANEOS

La acción, en el siglo XV (a. C.), al finalizar el Éxodo, durante el sitio a Jericó.

ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA

Interior de la casa de RAJAB. En un rincón se lo ve a CALEB, el contrahecho. Desde el cuarto vecino llegan voces, una, burlona y muy joven, de mujer: la de RAJAB, y otra de varón, hostil y admonitoria, como de monje: la voz del Sacerdote de Jericó. Fuera de la casa, en la escalera que se supone da a la calle, se oyen pasos; luego, llamando a RAJAB, entra ISMAEL, padre de la muchacha. Es un viejo pequeño, bello. Hablador, soez, mentiroso y bebedor empedernido, ISMAEL puede llegar a ser simpático o abominable, ruin, lírico, inescrupuloso o hasta heroico, y también cualquier otra cosa, según el efecto que el vino haya causado en su fantástico y versátil ánimo. Viene ebrio, pero conserva una dignidad sospechosa, calculada. CALEB, al oírlo, se ha puesto de pie y va a su encuentro. CALEB es poco más o menos un enano; una cruel joroba le deforma atrocemente la espalda. Es feo, pero en modo alguno repulsivo: simple y puramente feo. Hay en su fealdad algo armonioso, perfecto en sí mismo. Es casi fascinante. Al caminar, lo hace sin pesadez, con un leve bamboleo.

EL.— ¡Rajab!... (Asomándose.) ¡Rajab!

B.— Qué quieres a esta hora. Ella te pidió que no volvieras.

EL.— Debo hablar con mi hija.

B.— Debes irte.

EL.— Y esperaré. (Se sienta.) Hasta que se desocupe.

B.— No te queda dignidad, Ismael.

EL.— ¡Dignidad! Él, a mí, y en esta casa impura, me habla de dignidad. Hermoso anda el mundo.

B (sin violencia, casi con tristeza).— Vuelve allá, a acabar de emborracharte. Y déjala en paz.

EL.— Astarté me deje sordo o se te pudra la lengua, bicho corcovado. ¡Borracho yo! (Echando aliento.) Huele, patizambo.

B.— Sopla delante de esa lámpara, Ismael; vas a ver cómo arde toda Jericó.

EL.— ¡Qué humillación no soportaré en esta casa!

B.— No vengas más. Eso es lo que deberías hacer.

EL.— Ahora entiendo, ya entiendo por qué los dioses nos han mandado esos bárbaros de allá enfrente.

B (con extraña gravedad).— No los nombres...

EL (siniestro).— Ellos levantarán sus tiendas, cruzarán el Jordán, y nos degollarán.

(Hace el gesto.) A todos.

B (con mirada esquiva).— ¿Crees, realmente, que cruzarán las aguas?

EL.— Nadie lo sabe. De todos modos, si no se apuran, los atraparé la inundación. Y entonces no habrá dios, por extranjero que sea, que les seque sus sucias tripas... ¡así se ahoguen hasta los piojos de sus burros!

B.— Calla...

EL.— Cuentan que son despiadados. Y horrendos. Feos como demonios. Hasta con tres cabezas; por eso los expulsaron de Egipto... ¡Cuarenta años por el desierto! ¿Crees que ésa es tarea de hombres? ¡Demonios!, otra cosa no son... Pero, ¿y mi hija?

B.— Déjala donde está, y vete.

EL.— Dónde está, ya me sé bien de memoria dónde está... Por eso ellos cruzarán y nos degollarán, a los viejos y a los niños, y hasta al ganado. Y violarán por detrás a las mujeres... aunque no creo que, a la de esta casa, le preocupe mucho eso.

B.— Eres un viejo cerdo, Ismael.

EL.— Y mi hija, una culebra verde... ¡Eh! ¡Rajab!... ¿Se ve el sol de abajo de tu piedra, lagartona? ¿O tienes otra cosa encima?

B (amenazante).— Te callarás, borracho...

EL (violento, de pie).— Quién me...

De pronto se interrumpe: afuera, en la calle, se ha oído un sonido casi musical, como el golpe de una vara contra un diapasón o un gong pequeño; luego se escucha la voz de Sara, la loca, madre de RAJAB y mujer de ISMAEL. El SACERDOTE, que al oír los gritos de ISMAEL ha salido de la habitación de RAJAB, se queda allí, extático, detenido junto a la puerta. CALEB e ISMAEL no lo advierten.

DE MUJER (desde la calle).— ¡Oh, ciudad corrompida y maldita! De veras te digo, Jericó, que los Reyes del Desierto cruzarán las aguas del Jordán. Pasarán sobre los muros como el viento de Dios, y anegarán cada piedra con sangre de tus hijos.

EL.— ¡Sara...!

B.— Llévatela de aquí.

DE MUJER (que irá perdiéndose).— ¡En legión cruzarán, y la muralla se les abrirá, como una ramera, y la tumbarán quebrantando las piedras a su paso...!

EL (sin sarcasmo; casi con piedad).— Y tu cabeza te quebranten, loca...

B (se ha acercado a la ventana; habla con dolor y ternura).— No lo digas.

El SACERDOTE, que aún no se ha movido de su sitio, parece intranquilo. Es un hombre enjuto, de rostro ceniciento. Viste una túnica oscura que alarga su silueta seca; un collar ritual le cubre el pecho. Hay algo miserable en él. Su aspecto es magnífico por contraste; recuerda la sombría grandeza de Egipto, pero es fácil notar que su puesto está allí, en aquella sociedad mezquina, entregada a la contemplación de su irreparable decadencia. Habla con tenue voz de ira, su tono, aunque inquieto, no puede dejar de ser naturalmente anatematizador y algo solemne.

RDOTE.— ¡Qué otra impiedad no escuchará ya el cielo!

EL.— ¡Tú! *(Al verlo, repentinamente ha cambiado de actitud; se inclina, su gesto es ahora servil, confuso.)* ...No sabía, mi señor... No podía imaginar que tú... Que es un honor para nosotros, para Rajab...

RDOTE.— Que el sacerdote de tus dioses sea la piedra. Debajo de la cual, querías arrancar a tu hija.

EL.— No dije eso. Yo decía...

RDOTE.— El inmundo pecado de esa mujer, eso es lo que vine a arrancar de las murallas. *(Hacia la habitación.)* Pero ella tiene los oídos tan sordos para los dioses *(a ISMAEL)*, como tú, infame, la boca llena de demonios.

EL.— Es lo que yo digo.

RDOTE *(llega hasta la salida; allí se detiene, mirándolo)*.— Y entonces, tal vez aún se pueda arrancar algo en esta casa.

EL.— No debes hablar así, señor. Nadie te ha ofendido. ¡Cómo, además! Rajab es hermosa. *(Insinuante.)* Las mujeres hermosas no ofenden al cielo, ni contaminan a sus siervos con el pecado. Y menos a ti, mi señor.

RDOTE.— La lengua. Arrancarte la lengua, Ismael. *(Sale.)*

RAJAB entra desde su habitación. Es una mujer muy joven, realmente bella. Sus ojos, magníficos, se alargan hacia las sienes, y se rastrea en ellos, así como en sus pómulos y en su estatura, una inequívoca ascendencia egipcia. Su pelo es claro, color de cobre; largo y lacio. Tiene el aire hierático de un bajorrelieve; pero sin rigidez ni tiesura. Por el contrario hay en sus gestos, en su voz, en toda la mujer, algo así como un trazo curvo, sensual, apenas sugerido pero turbador. No da idea exótica, sino pagana. La boca insinúa bellamente un rasgo que puede llegar a ser cruel, y que quizá es sólo una sombra de cansancio: cierto fatalismo, cierta pasividad ante la vida que está más allá de lo puramente físico. Aunque no ríe, tiene

por momentos una frescura elemental, limpia, descarada, de muchacha. Mira a su padre y habla simplemente.

B.— Ah, tú...

EL.— Lo dices como se dice «la lepra».

B.— Juraste un día no pisar más esta casa. (A CalebJ Airea un poco ahí adentro, todavía hay olor a sahumeros y exorcismos. Y arroja por la ventana sus amuletos. (CALEB ha salido. A ISMAEL). Y, desde entonces, cada semana lo juras.

EL.— Lo que significa que, a pesar de todo, vuelvo. Ahí tienes. Soy tu padre.

B.— Bien.

EL.— Y no por mi voluntad. O crees que hace a la alegría de un anciano venir a las murallas a ser escarnecido por horribles jorobados, y a ver que su hija...

B.— Una culebra verde.

EL.—...Que su hija, en un solo brazo (señala las ajorcas de RAJAB), lleva más pulseras que, yo y tu pobre madre, lentejas en su plato.

B.— O que uvas tienen las vides. (Hace sonar las pulseras.) O más escamas que una lagarta lagartona que se arrastra por las calles...

EL.— Rajab, hija...

B.— Y profana el nombre de tu casta.

EL.— Hija, paloma pequeña; piensa en tu madre...

B.— En las vides fatigadas de racimos, en las uvas, redondas, grandes como cabezas de culebras, iguales a esmeraldas verdes como ojos de lagartos que se arrastran por las calles, por las piedras, sin darte una sola ajorca ni una piedra redonda como las uvas, sin darte nada, ni una sola moneda, ni una uva nunca más. Ya basta.

EL.— Rajab, que me matas...

B.— Y te profano.

EL (estallando).— ¡Y profanas el nombre de tu madre, y su locura, y el de tu familia y el de Jericó entero!

B.— Arrastrándome por las calles.

EL.— Por las cloacas, malvada, por los revolcaderos de desperdicios. (Pausa súbita; se calma.) Una ajorca, Rajab; cualquiera de ellas y te juro...

B.— He dicho: ya basta.

EL (yendo hacia la puerta).— ¡Y por los pozos donde cae la inmundicia, infame puta!

Al salir tropieza, o poco menos, con dos hombres vestidos de pastores que acaban de entrar. Son los dos espías hebreos, soldados de JOSUÉ; disimulan mal su condición de guerreros. Altos, morenos, de rostros duros y curtidos por el peregrinaje, hay algo de imponente en su llegada. El viejo y RAJAB se han quedado mirándolos.

1º.— Este hombre te insultaba, mujer.

B.— No. Se despedía de mí.

EL.— Y para siempre. O los que están del otro lado del Jordán me acuchillen a mí, primero que a nadie. *(Sale.)* ¡Hagan cama redonda y revuélquense los tres! *(ISMAEL vuelve a entrar, como quien está por agregar algo, de pronto, sin embargo, su actitud cambia. Observa fijamente a los recién llegados. Pequeña pausa. Dice lo primero que se le ocurre.)* O los cuatro... hay un jorobado patizambo allí dentro.

Sale.

B *(después de un silencio durante el cual se han quedado inmóviles, mirándose).*— Y bien.

2º.— Tú eres Rajab, a quien llaman la prostituta de la muralla.

B.— Tú lo has dicho.

1º.— Bendita seas, entre todas las mujeres.

La escena queda a oscuras. Sin transición, se ilumina el campamento judío.

ESCENA SEGUNDA

Campamento de JOSUÉ, en la ribera opuesta del Jordán. Interior de una tienda; en ella, JOSUÉ; ELEAZAR, gran sacerdote; y un grupo de ancianos.

É.— Entre todas, la única.

ANO.— Una hereje, Josué. Una idólatra de cuerpo intocable.

É.— La que mejor conoce, no lo dudes, a todos los hombres de Jericó. La más miserable. Y yo te digo, anciano, que sólo los que no tienen nada que perder merecerán la tierra. Su casa está emplazada sobre las murallas, en un sitio desde donde se domina toda la ciudad. Y hay algo más, que no puedo revelar ahora. Cuando ellos regresen con las noticias que espero, cruzaremos el vado.

ZAR.— Hablas como un general, Josué. Y eres prudente. Sólo que acaso olvidas que también eres sacerdote.

É.— La verdad te digo, Eleazar: no hay general ni sacerdote que arrase una ciudad fortificada si, antes, no conoce cómo están hechos sus muros.

ANO (*con cierta severidad*).— Moisés, que partió en dos el Mar Bermejo, cuando tú no habías nacido, los tumbaría sólo con la ayuda del Señor.

É.— Jehová, que hablaba al oído de Moisés, ¿ignora acaso el grosor o el material de las fortalezas? Teme a la blasfemia, anciano.

ZAR.— Eres sabio, hijo de Num. (*Intencionadamente, apaciguando a los ancianos.*) Tan sabio, y terrible, como el Patriarca que ante todos nosotros te proclamó conductor del pueblo. Entiéndenos. Tu gente sólo teme irritar al cielo entrando en la Tierra Prometida por la misma casa que el pecado.

ANO.— No fornicarás, dice la Ley.

É.— Lo sé. Yo estaba en el monte, junto a Moisés, cuando grabó las tablas.

ZAR.— Y crees de buen augurio que Canaán nos sea entregada por la mujer ramera.

ANO.— Símbolo de execración, Josué. Una hembra que vende su cuerpo al primero que golpea a su puerta.

É (*altivo, de pie. Puede verse ahora el implacable contorno de su rostro. Habla con la autoridad metálica de un jefe*).— Si entiendes de símbolos, escucha. Moisés habla ahora por mi boca: es Jehová quien golpea a la puerta de la meretriz. ¿Tiene alguno, en este Senado, autoridad para juzgar a Dios? (*Silencio.*) Quiero estar solo ahora. (*Los ancianos se inclinan y se retiran.*) Tú, quédate, Eleazar. (*Pausa. JOSUÉ parece fatigado de pronto.*)

ZAR.— Flaqueas, hijo.

É.— Me siento como aquella tarde, en Raffidim. Mientras Moisés mantuvo los brazos en alto, las espadas cantaban sobre las cabezas de mis soldados. Y eran ángeles del exterminio. «Sal y pelea», me había dicho, «mañana yo estaré sobre la cumbre del collado, y la vara de Dios en mi mano»... Y de pronto, miras hacia el sur y los brazos han caído... Fue como una ráfaga de locura, de espanto, que abatió al ejército. Me sentí solo.

ZAR.— Jehová, sin embargo, no abandonó a tu pueblo.

É.— Lo sé. Creí que reventaría mi corazón cuando vi alzarse nuevamente sus brazos. Oí un alarido de guerra, un grito salvaje que enmudeció el tumulto y detuvo en seco la huida del pueblo. Dicen que era mi propio grito. No lo sé. Sólo sé que él estaba allá. Y ahora no volverá a estar nunca.

ZAR.— Moisés.

É.— Y pienso si el pueblo se atreverá, sin él, a vadear el río. Prefieren su ganado en esta orilla a todas las mieses de Canaán floreciendo tras los muros. Ya sus padres, hace mucho, votaron contra la invasión.

ZAR (*muy ambiguo*).— Y el furor de Dios los dispersó, como el viento a la arenisca.

Pausa.

É.— Jehová se vale de extraños medios para cumplir sus signos. Aquella tarde, fue tu padre quien, de viva fuerza, sostuvo en alto los fatigados brazos de Moisés. La gente, a veces, debe ayudar a Dios. (*ELEAZAR lo mira.*) Es necesario cruzar el río.

ZAR.— A pesar de la inundación.

É.— A causa de la inundación. Y es necesario que esa mujer nos ayude. Toda la grandeza de Dios depende de un puñado de pastores... y de una prostituta.

ZAR.— ¿Y si ella nos traiciona?

Mientras Josué lo mira fijamente, la luz se apaga.

ESCENA TERCERA

Casa de RAJAB. Ya es de noche; el JUDÍO 2º está junto a la puerta, vigilante. Se advierte en sus rostros la fatiga de la larga discusión.

› 1º (*como contestando a una pregunta de ella*).— No traicionarás. Él lo ha dispuesto.

B.— Él. Tu capitán, acaso.

› 1º. — Alguien mucho más alto.

B.— ¿Y si todo lo que te he contado fuese mentira? Si en lugar de un pueblo abúlico y un rey imbécil hubiera tras estos muros una nación orgullosa, dispuesta a defender su tierra y sus dioses.

› 1º.— Dioses de barro, como tus muros.

B.— Y si ahora mismo... (*Llamando.*) ¡Caleb! Si ahora mismo mando a ése a buscar a los guardias.

› 2º (*mientras CALEB aparece*).— ¡No lo harás!

› 1º.— No debes hacerlo.

B.— ¿Siempre sabes lo que «se debe hacer» o «no se debe»? Hablas como el oráculo.

› 1º.— Jehová es nuestro oráculo.

B.— Estás tan seguro de todo que me das pena. Los hombres como tú, cuando se equivocan, no tienen salvación.

› 2º,— El que nos envía nunca se equivoca.

B.— Jehová. Ya lo ha dicho éste. Jehová, el que habla en la cumbre de los montes, lejos, y al oído de los sacerdotes. No es un dios original.

› 2º,— ¡Blasfemas!

B.— Me río. De mis dioses y del tuyo.

› 1º.— O quizá no te ríes; tu mirada es dolorosa, como la de quienes han padecido mucho.

B parece extrañada. Pausa. Caleb, mientras tanto, ha seguido toda la escena con creciente maravilla: está a punto de comprender quiénes son los extranjeros.

B (*se recobra, jugando*).— ¿De todo conoces tanto como de miradas, pastor?... Te has pasado la vida entre salvajes, en el desierto. Qué sabes de los ojos de las mujeres.

› 1º (*con amarga calma*).— Por qué me tientas.

B.— Por ver hasta dónde llega tu impasibilidad. Y porque eres hermoso.

3 2º.— ¡Eres el demonio, mujer!

3 1º.— Déjala.

B.— ¡Me desafías! (*Provocativa.*) ¿Te atreverías a quedarte, sin ése aquí, conmigo...? Acaso los ojos de las mujeres de veras mienten, soldado; acaso los muros de Jericó no son como yo he dicho, ni se caen en pedazos, ni es posible zaparlos desde...

Se interrumpe al advertir a CALEB.

3 1º.— Verifica las palabras de esta mujer. (*El otro titubea.*) Yo te lo ordeno.

B (*a CALEB*).— Márchate con él.

3 B.— Ellos, entonces, son...

B.— Que te vayas. Bájalo por la terraza al interior del foso.

3 B.— Te quedarás sola, con él.

B.— No me hará nada que no me hayan hecho. (*Mientras el JUDÍO 2º sube hacia el terrado con CALEB*). Hablábamos de mis ojos.

3 1º — Los más bellos que he visto en mi vida. Y los más dolorosos.

B.— Hablas como si me tuvieses lástima. Y mi cabello, y mi cuerpo: ¿cómo son? ¿Cómo los ve un incorruptible siervo de Dios?

3 1º — Qué quieres, Rajab.

B.— Que me toques.

Ella ha dejado caer los brazos al costado del cuerpo, abandonándose: desafiándolo. Pausa muy tensa. El JUDÍO estira su mano lentamente; hay algo penoso, dolorido, en su gesto. Apoya la mano abierta sobre los senos de RAJAB, y allí la deja. Permanecen un instante en la misma actitud. Luego, poco a poco, la mirada de desafío de RAJAB se va transformando en un rictus extraño, de angustia, ante eso poderoso e inexplicable que hay en aquel hombre. El permanece impasible, doblegándola, poseyéndola quizá de un modo enigmático y helado. Ella se aparta bruscamente y vuelve la cara. «Basta», murmura, o acaso ni siquiera lo ha dicho, pero es como si lo gritara. El JUDÍO va hacia la ventana; de espaldas a RAJAB, que ahora lo mira. Muy pronto, abajo, en la calle, se oye un repentino ruido de armas y de voces confusas.

3 S DE LOS GUARDIAS.— ¡Rajab! ¡Saca afuera los hombres que tienes contigo, porque han venido a espiar esta tierra! (*En la escalera que da a la terraza vuelven a aparecer CALEB y el JUDÍO 2º éste, lo mismo que su compañero, ha desenvainado una espada,*

oculta, hasta ahora, bajo su tosco sayal de campesino.) ¡Echa afuera a esos extranjeros, porque han venido a espiar Jericó!

B (*súbitamente ha vuelto en sí; hace una seña al JUDÍO 1º para que suba junto al otro, luego a CALEB, en un murmullo*).— ¡Escóndelos!... (*Hablando hacia la puerta, mientras le cruza la tranca.*) ¡Eh! ¡Qué alboroto de espías me cuentas, borracho! ¿Así quieres treparte a la cama de una mujer que duerme? (*Al JUDÍO 1º, en voz baja, y luego a CALEB.*) ¡Sube!... ¡Y tú, escóndelos bajo los tascos de lino!

Ellos salen.

— ¡No son historias! ¡Déjanos pasar!

DEL CAPITÁN.— Dos extranjeros vestidos de pastores, de hablar tosco y aspecto infame, han entrado en Jericó. (*Tumulto de los Guardias en la escalera que da a la calle. RAJAB descorre la tranca, y entran. El CAPITÁN prosigue.*) Y sabemos que han estado en tu casa.

B.— Creo que soy dueña de recibir a quien llegue, sin averiguar si hablan o no correctamente. Por lo demás, quizá no tenían aspecto feroz.

ΓÁN.— Han estado aquí, entonces.

B.— No dije eso. Dije que, quizá, no tenían mal aspecto. (*Se oyen ruidos arriba. Pequeña pausa. Todos miran hacia la escalera.*) Y tal vez todavía estén aquí adentro. (*Los Guardias se aprestan.*) Escondidos, arriba. Entre los tascos de lino.

ΓÁN.— ¿Te burlas? (*A los Guardias, que avanzaban hacia la escalera; pues ha visto a CALEB, quien lentamente baja ahora de la terraza.*) Quietos, imbéciles. (*A RAJAB.*) ¿Estuvieron aquí o no?

B.— Han venido hombres; no sé si eran los que ustedes buscan. (*A CALEB.*) ¿Eran?

B.— Sólo he visto a tu padre. (*Mirando al CAPITÁN.*) Y a gente que haría mejor en rogar por su alma que en venir a la muralla.

ΓÁN.— Lo que te falta en hermosura, enano, Baal te lo compensó en mala lengua. (*A RAJAB.*) No es momento de jugar, hermosa. Debo dar con esos espías.

B.— He dicho cuanto sé. Si están en algún sitio, búscalos lejos de mis sábanas... Esto créelo.

ΓÁN (*a uno de los Guardias*).— Ordena cerrar las puertas de la ciudad. Llévate a éstos (*ha señalado al resto de los centinelas*); luego me reuniré contigo. (*Los Guardias salen.*) ¡Vigilar todos los caminos! (*A CALEB*) Vete.

B (*a CALEB, que no se ha movido*).— Márchate.

El enano se vuelve y desaparece en la terraza.

ΓÁN.— ¿No me engañas?

B.— ¿Entra eso en tus planes? (*Rara.*) Eres «el capitán». Y a ti te lo debo todo. ¿Cómo engañarte?

ΓÁN.— Algo te ocurre, Rajab. Te siento extraña.

B (*bruscamente*).— Tócame. (*Ante un gesto perplejo del hombre.*) Que me toques, el cuerpo. Quiero sentir *tu* mano.

ΓÁN (*riendo*).— ¿Te has vuelto loca? (*Estira torpemente el brazo; retirándolo luego sin tocarla.*) ¡Oh, qué tontería...! (*Ríe. Le acaricia levemente la cara.*) No es hora de estos juegos. Debo encontrar a esos malditos.

B.— Antes, en cambio, cuando iba con mi cántaro a los manantiales de Bethel y te cruzabas en mi camino, siempre era tiempo de juegos.

ΓÁN.— Pero, ¿qué tienes?

B.— Asco.

ΓÁN.— ¿Es que ha vuelto del revés a todo el mundo la presencia de esos salvajes? Oye, muchacha, cada cosa en su momento: ahora nuestra tierra está amenazada, y yo... (*Ella lo mira irónica. Él, fastidiado.*) Sí: y yo soy el capitán. Recuerdas tiempos viejos, amor. (*La besa en la frente.*) Y los recuerdas en mala hora. Debo reunirme con mis guardias. Volveré, si quieres, antes del alba.

B (*con un ligero sobresalto*).— ¡No!... (*Se da cuenta de que ha hablado demasiado rápido; él la observa.*) No. Estoy fatigada. (*Pausa.*) ¡Sonríes...! Sí, estoy fatigada de «eso». Desde que iba a las fuentes, siempre hacer lo mismo. Cansa, al fin.

ΓÁN.— ¿Me juzgas?

Ella, a punto de contestarle, se queda pensativa; él, que salía, parece advertirlo y, dándose vuelta, la mira.

B.— Y, ¿por qué no?... (*Extraña.*) Imagínate que un día me tocara juzgarte...

ΓÁN (*la mira sonriendo; al hablar, en cambio, lo hace seriamente*).— Me perdonarías, Rajab.

B (*mientras él sale*).— Quién sabe, amor. Cómo saberlo.

Larga transición. RAJAB, a solas, parece haber adquirido una dureza galvánica, que en cierto modo la embellece, pero que la distancia la abisma en una incomunicable frialdad de estatua. Este es su cuerpo, quizá, cuando se prostituye. Finalmente, a su espalda, descienden los soldados judíos. CALEB no viene con ellos.

o 1º.— Gracias, mujer.

B (*sin mirarlos, con tono mecánico*).— Ellos vigilan hacia el lado del Jordán. Caleb los pasará sobre la muralla, y huirán ustedes hacia el Jebel Kuruntul, la montaña que se ve hacia el oeste, en sentido contrario al río.

o 2º,— ¡Nos ayudarás, entonces!

B (*en el mismo tono*).— La ciudad tiene mil quinientos hombres, mal armados y cobardes. Los muros son dobles. El que da al exterior puede desprenderse, si consigue tu capitán apagar el ruido de las picas. Hacia levante, en el sitio donde la pared se inclina sobre la meseta, la muralla no tiene fundamento.

o 2º.— Jehová sea contigo, ramera.

B.— Tu ejército no debe tardar más de tres días en vadear el Jordán. La inundación es menos piadosa que tu dios. Arrasa las márgenes. Y nadie cruzará, hasta pasada la primavera, si el río se desborda. (*Al JUDÍO 1º*) Intercederás por mí, ante tus príncipes.

o 1º.— Respondo con mi vida por la tuya.

B.— Y por mi casa. Si tu pueblo entra en Jericó, mi casa quedará salva. Eso pedirás allá.

o 1º.— No conocerás hombre alguno, de aquí en adelante, hasta que el Señor, tu Dios, entre a Jericó.

B.— Mi casa: la única. Con todos los que estén en ella ese día.

Mientras Caleb aparece en lo alto de la escalera, cae el

TELÓN

ACTO SEGUNDO

ESCENA PRIMERA

Las murallas de Jericó. Tres días más tarde, poco antes del amanecer. Entre las sombras cenicientas y tormentosas se ve el bastión principal. Dos guardias de aspecto fatigado se pasean en silencio. Canta un gallo.

RDIA 1º.— ¿Crees en las maravillas que cuentan?

RDIA 2º.— Lo del gigante Og.

RDIA 1º.— Eso y todo lo demás. El agua brotando de la peña, el maná en el desierto... *(Inquieto.)* Lo del Mar Rojo.

RDIA 2º *(mirando con temor hacia el Jordán)*.— No.

RDIA 1º.— Hay quien afirma que la cresta de la inundación se detendrá, allá arriba, lejos de la ciudad de Adán.

RDIA 2º.— Lo que yo sé, es que, si la corriente sigue avanzando, los malditos ya no cruzarán el Jordán esta primavera. *(Brilla algún débil relámpago. Truenos lejanos.)* Ahí tienes. *(Pausa.)*

RDIA 1º.— Desde hace tres días están acampados en la otra orilla. Con su ganado y sus familias; sin hacer un movimiento.

RDIA 2º.— Una nación entera, a menos que esté formada por peces, no se arriesga a cruzar un río en creciente. Y menos teniendo a la vista una ciudad amurallada... Quizá hasta nos imaginen gigantescos, horribles; como nosotros a ellos. De cualquier modo, nadie ha dicho que quieran cruzar.

RDIA 1º.— El enano lo dice.

RDIA 2º.— ¡Precioso oráculo! ¡Un contrahecho bastardo que da saltos y se le han metido tábanos en la cabeza! El enano también ha perdido el juicio.

RDIA 1º.— Dice que la casa de la ramera es santa.

RDIA 2º.— Lo he oído. Escucha: ¿es cierto que ella...?

RDIA 1º.— Desde hace tres días. Ni un solo hombre ha entrado allí en tres días.

RDIA 2º.— Las mujeres de Jericó habrán dormido en paz, entonces.

RDIA 1º.— No sé de nadie que duerma en paz en esta ciudad, con amenaza de invasión o sin ella. *(Lo ha dicho con gravedad.)* Ni siquiera el rey. Se lo ha visto rondando por las murallas; palpándolas.

RDIA 2º.— ¡Palpándolas! *(Burlón, pero con miedo.)* Se vendrán abajo, en cuanto las toque.

RDIA 1º.— Cállate.

RDIA 2º.— Yo te digo que si esos leprosos cruzan el río y le dan un puntapié a estas piedras... Pero, no. Ya no podrán cruzar. De haber querido, ahora estarían durmiendo con nuestras mujeres.

RDIA 1º.— No lo comprendo. Pudieron atravesarlo sin mojarse los pies. Hoy todavía los vados están secos. Mañana, si Astarté me oye... (*Un ruido. Los Guardias, alertados.*) ¡Alto! ¿Quién anda ahí?

DE MUJER (*en las sombras de la calle*).— Sara, la de Ismael.

RDIA 2º.— La loca.

En la calle aparece SARA, la madre de RAJAB; una mujer de alrededor de cincuenta años, parece mucho más vieja. Su aspecto es el de una alucinada.

ESCENA SEGUNDA

La muralla, abajo, el callejón.

⋈.— ¿Qué dice ése?

RDIA 2º.— Si aún no has encontrado a tu hija.

⋈.— No... Desde que salió hacia la fuente. ¿La has visto tú? Rajab de los pájaros, la llamaban. «¡Adiós, niña del agua!» Iba con su cántaro y se perdió una tarde. Hace años. (Desconfiada.) ¿No me crees?

RDIA 1º.— Sí.

⋈.— Y ahora la busco. Ismael no me deja salir de casa, pero yo me he escapado. Siempre me escapo. Ismael bebe.

RDIA. 1º.— Ya lo sabemos, sí.

⋈ (*con pueril indiferencia*).— Dicen que hay una ramera en Jericó.

RDIA 2º.— Eso dicen, es verdad.

⋈ (*con fiereza*).— ¡No es mi hija!

RDIA 2º.— Seguro que no. Adiós.

⋈.— ¡La lengua reventará de pústulas en la boca de quien lo diga! Ella ha muerto. No, no ha muerto. Salió una tarde y se la llevaron los pájaros. Iba entre los tamariscos y los gurrah de hojas plateadas, y los pájaros decían: «¡Adiós, niña del agua!» El bulbul lo canta todavía.

RDIA 2º.— Toda la ciudad lo sabe. Márchate.

⋈ (*con odio*).— Tú eres el capitán.

RDIA 2º.— No.

SARA (sonríe; olvidándose de lo que acaba de decir, se aleja con mucha lentitud, meciéndose y cantando. Los Guardias pasan a segundo plano. Las murallas, gradualmente, irán quedando a oscuras: sólo se la verá a SARA, yéndose por el callejón):

*Búscala entre las adelfas
bulbul que la estás buscando,
la niña del agua lleva
un cantarito de barro.*

Cambiando casi imperceptiblemente de tono, el que, al llegar al último verso, será de odio.

*Debajo de las adelfas
está dormida,
lagartos entre las piedras
la miran miran,
lagartos y lagartonas
¡y lagartijas!*

SARA se ha detenido. Sólo se la ve a ella, terrible, en el extremo de la calle. Señala hacia la casa de RAJAB.

«— ¡La lengua a los que lo digan! ¡Y a ti, ramera, el cuerpo se te pudra! (Mientras habla se ilumina el cuarto de RAJAB, que escucha tensa.)...¡Erizos pariera tu madre, antes que echarte al mundo! Y una lanza debió tener tu padre entre las piernas...

La calle ya no se ve. En el cuarto, inmóviles, RAJAB y CALEB. La voz de la madre no se interrumpe ni hay la menor transición entre ambas escenas. Sólo ha cambiado el punto de referencia, se está, simplemente, en otro sitio.

ESCENA TERCERA

Casa de RAJAB.

DE LA MADRE (*lejos*).—...¡el día que se tumbó junto a tu madre!

B (*como saliendo de un sopor*).— ¿La escuchas?; amanece: ella ha salido.

B.— Bajaré por las colinas y te buscará.

DE LA MADRE (*perdiéndose*):

*Búscala bulbul del aire
entre los tamariscos.
La niña dicen que lleva
su cantarito.*

B.— Si algún día tuvieras que juzgar a tu madre... Caleb. Si tuvieras que juzgarla, ¿la perdonarías?

B.— Juzgar, niña. No comprendo.

B.— Todos merecemos ser juzgados. Tú debieras saberlo. Mírate. (*El enano, encogiéndose, trata de ocultar su rostro.*) Eres tan feo, Caleb.

B.— ¿Quién puede tener la culpa de eso?

B.— Alguien. Es necesario que alguien tenga la culpa de todo. De que yo sea Rajab, la de la muralla, y de que tú, Caleb, seas monstruoso.

B.— Por qué...

B.— Porque, de lo contrario, tendríamos la culpa nosotros. Si al menos fuera cierto lo que dijo el extranjero.

B.— Es cierto, niña. Las montañas lo gritan por las noches. Un nuevo mandamiento vendrá en tumulto por la muralla abierta, y nadie encontrará misericordia a los ojos de los miserables. Ya no golpearán a tu puerta, Rajab; ni harán escarnio de Caleb... Sueño por las noches.

B.— Qué sueñas.

B.— Te veo resplandeciente... (*Se interrumpe, turbado.*) Eso es todo. Pero sé que significa algo. Esta casa es santa, Rajab; ellos estuvieron aquí.

Golpes en la puerta. Pausa. Nuevos golpes.

DEL CAPITÁN.— ¡Me abrirás... o debo echar la puerta abajo! ¡Rajab!

B.— Ábrele.

CALEB abre; entra el CAPITÁN.

ΓÁN.— Nos has engañado, Rajab. Los espías de los hombres del desierto aposentaron en tu casa. Toda Jericó lo sabe.

B.— Y bien.

ΓÁN.— ¡Y bien! Aún tienes la desfachatez de decir «y bien»... ¿A qué vinieron ellos?

B.— A lo mismo que vienen todos los hombres que entran en esta casa.

ΓÁN.— ¡Mientes!

B.— No veo por qué tendría que mentir. ¿O sólo los varones de Jericó tienen derecho a mí? Soy, como se dice, una mujer pública. Pertenezco a la humanidad, amigo mío.

ΓÁN.— Eres una sucia traidora que ampara a los enemigos de nuestro rey. Traicionar a tu pueblo, Rajab, puede costarte caro eso.

B.— No eres sensato. Confundes rey y pueblo. Traicionar a uno, no significa, necesariamente, traicionar al otro. Casi diría que no lo significa en absoluto. ¡Nuestro rey!... Ese gordo libertino de caderas contoneantes.

(*entrando*).— Hablabas de mí, Rajab. (*Mira al enano, luego, al CAPITÁN*). Saquen eso de mi vista. (*CALEB sale. Pausa. El REY es, efectivamente, poco majestuoso; obeso, con mofletes, da la impresión de no estar perturbado por grandes interrogantes metafísicos, campechano, arbitrario, es, sin embargo, mucho más astuto de lo que aparenta. Su atavío no resulta nada espléndido, aunque sí, real: sólo lleva un manto púrpura sobre las vestiduras, alguna sortija simbólica y un gran collar, también púrpura, con el signo de la serpiente recogida. Ha encontrado la puerta abierta y ha entrado, simplemente. Repite.*) Hablabas de mí, Rajab.

B.— Sí.

— Sentémonos, por Astarté. (*Lo hace.*) En algún sentido, opino que la meretriz tiene razón. Estoy gordo. (*Al CAPITÁN*). Nos descuidamos, capitán. Es casi inmoral que un rey, para encontrar a sus capitanes, deba venir a la casa de las murallas. Cállate. Hablando de murallas. Los muros; los he visto. Están carcomidos. Podridos. Su construcción es torpe, es misteriosa. El que ordenó fortificar esta ciudad era un suicida. ¿Sabes lo que he descubierto?: los ladrillos están hechos sin paja. Barro crudo. Polvo.

B.— Deberías salir más a menudo entonces; verías otras cosas, aún más sorprendentes. (*El REY la mira.*) El pueblo.

ΓÁN.— Cállate.

(riendo).— Déjala. Es graciosa: dice la verdad. Por lo menos, alguien una vez dice la verdad. Ha dicho que estoy gordo. Mujer, eres irrespetuosa. (Al CAPITÁN) ¿Por qué nadie me dijo nunca que Jericó era esto? No es una ciudad: es una cloaca. Los desagotaderos de inmundicias, abiertos, corren por las callejuelas, junto a las casas. ¡Y las casas! Una sola habitación maloliente, con agujeros por ventanas. Puercos. (A RAJAB) Ramera; tú los conoces mejor que yo, mejor que nadie: ¿por qué aceptan vivir de este modo?

B.— No lo aceptan. Lo soportan.

— No debieran hacerlo.

B.— El día que lo entiendan, señor, será un día triste para los reyes.

— ¿Qué quiere decir ésta?

ΓÁN.— Que tal vez, si lo entendieran, ayudarían a los de enfrente a vadear el río, y abrirían las puertas de la ciudad.

— No comprendo.

ΓÁN.— Dos extranjeros morenos, de tosco lenguaje, estuvieron aquí hace tres días.

B.— Es decir: dos extranjeros entraron en Jericó, hace tres días. ¿Yo tengo la culpa?, ¿o los guardias encargados de la vigilancia? Golpearon dos hombres y les abrí. Siempre lo hago, capitán.

— ¿Esta mujer dice la verdad? ¿Entran y salen invasores cuando se les antoja? Me ocultas demasiado, soldadito.

ΓÁN.— No quería alarmarte, señor.

— ¡Alarmarme! (A RAJAB). ¿Lo escuchas? Dice: alarmarme... ¡Pues, estoy alarmado! ¿Sabes?, conjeturo que no van a ser mis soldados, va a ser la hediondez de Jericó lo que espantará a esos etíopes... (Lejos, truena.) O el Jordán. ¿Qué se sabe de la inundación?

ΓÁN.— La cresta avanza sobre la ciudad de Adán. Las nieves han comenzado a derretirse. Pronto llegarán las lluvias, y sólo un milagro podría...

— Capitán. No deben ocurrir milagros. Deja eso para mi sacerdote.

B.— Cuentan, sin embargo, que hace años ellos hicieron uno. En el Mar Rojo.

(ambiguo).— ¿Cuentan eso?...

B (alertada).— Mi madre. Lo grita; a quien quiera escucharlo.

(al CAPITÁN).— ¿Su madre?... ¿Grita?

ΓÁN.— Sara, la mujer de Ismael. Ella no vive aquí. (*Hace un gesto.*) Anda por las montañas...

B (*con intención*).— Y por las fuentes. (*Sin énfasis.*) Junta flores, y canta. Y está loca.

— Ismael, sí. Conozco a tu padre. Un buen muchacho; algo deleznable, quizá. ¿Y qué otras cosas sabes, pequeña...? No digo historias de nómades y todo eso: digo otras cosas. Ciertas cosas.

ΓÁN: Escucha...

— Qué quieres. Rápido. Habla y desaparece; llévate a todo el mundo a inspeccionar las murallas, los vados, las cloacas, lo que quieras. Inventa pronto un modo de dejarme solo.

ΓÁN.— Si enviaras un hombre a Jerusalem...

— Corre a Jerusalem. Tú mismo, ya mismo.

B (*súbitamente*).— ¡No! (*Ellos la miran. Pausa; inventando rápidamente una excusa.*) Hace un momento me llamaste traidora, capitán. Voy a probarte lo contrario... Si los que estuvieron aquí eran espías, ¿no habrá otros?, ¿no estarán diseminados, vigilando los caminos?... Y si advierten que Jericó intenta comunicarse con los demás reyes de Canaán, ¿no es posible que hagan señas, o algo, humo, a los que están en la otra orilla?: a su ejército.

— Es magnífica.

ΓÁN (*A RAJAB*).— Explícate.

— Tú también eres magnífico. Que cruzarán; eso quiere decir. Que si te ven corriendo por esos caminos, como un enloquecido, quizá apresuren el cruce.

B.— Si ellos no han vadeado el río, algún motivo tienen; acaso tarden muchos días en decidirse. La creciente, en cambio, no espera.

ΓÁN.— Sin embargo...

— Una sola indecente sílaba más, y te degrado, te escandalizo, te hago escudero del abominable enano que tiene ésta, ¡te sustituyo por mi perro!... (*A RAJAB, de pronto.*) ¿De dónde sacaste un jorobado tan espantoso?

ESCENA CUARTA

Junto a las murallas; en la calle. Ya es de día. Hombres y mujeres de la ciudad; algún niño de brazos. Gran confusión.

¡UEÑOS.— ¡Mientras tanto, el Rey y los capitanes en casa de la prostituta!

—Astarté tenga piedad de nosotros.

—Y confunda al Rey.

—Ellos deberían cruzar...

—¡Calla, lechuza!...

—...cruzar, sí, aunque sólo fuera para degollarlo en la cama de la puta.

—No pasarán. Nadie ha cruzado el Jordán en primavera. La correntada avanza, me lo han dicho.

Un trueno formidable conmueve la escena; las mujeres, instintivamente, aprietan a los niños contra el pecho.

—¡La tormenta! ¡La lluvia!

—¡Hedad nos ha oído!

¡B (al fondo de la calle).— ¡La voz de Dios, insensatos! ¡En verdad les digo, raza de hienas, que nadie segará las espigas este año en Jericó!

—¡A ver si te callas, contrahecho!

¡B.— ¡El Jordán se partirá para dejarles paso, y te veré revolearte entre las entrañas de todos éstos!

Uno de la multitud avanza hacia él con el brazo en alto.

—¡Cierra el hocico, mamarracho!

De pronto, desde la muralla, llega un grito jubiloso, creciendo a medida que se acerca.

¡S DE LAS MURALLAS.— ¡La inundación!... ¡La inundación!... ¡El lecho del río se ha desbordado y cubre la ciudad de Adán!...

¡UEÑOS.— ¡Oh, Astarté! ¡Oh, Hadad!

Los hombres y las mujeres se abrazan, bailan, invocan a sus dioses.

B.— ¡Yo te digo, pueblo inicuo, que no pasará mucho tiempo antes de que ellos dancen sobre los cadáveres de tus hijos!

—¡Séquese el cielo!

—¡Desbórdense todos los ríos de Canaán!

—¡Y se traguen a esos bárbaros, con su demonio y su tabernáculo!

B.— ¡Cruzarán el Jordán como si fuera un charco! ¡Ya una vez partieron a su paso las aguas del mar Bermejo!

EL (*que ha entrado agitando una vasija de vino*).— ¡Lo único bermejo sobre lo que no prevalece nadie, aquí lo tengo! ¡Bebe, enanito! ¡Bebamos todos, a la salud de los inundados!

Ellos lo rodean y beben.

—¡Que beba el profeta de Jericó!

—¡Eso, que beba! (*Fuerzan a CALEB a beber.*)

—¡Que baile! (*Han quitado el pandero a una de las mujeres y se lo arrojan.*) ¡A ver, mueve tus graciosas patas!

—Profetízanos algo ahora, muchacho: dinos por cuál vado cruzarán el Jordán.

B.— De cierto te digo, inmundicia, que lo cruzarán por el Vado de las Perdices, y tu casa caerá la primera.

EL.— ¡Cállate, marrano! (*Dando vueltas, en una grotesca imitación del jorobado.*) En verdad, en verdad os digo, pueblo de Jericó, que el río quedará seco, y toda el agua se meterá en sus barrigas.

R.— ¡O entre las piernas de Rajab!

B.— Avergüénzate de tu lengua, hija del pecado. Un solo cabello de esa mujer vale por todas las hembras de este país juntas...

Las mujeres, heridas, se acercan al enano. Los demás, divertidos, les hacen ronda.

—¿A quiénes insultas, jorobado?

—¡Eso! A ver si te mandamos a profetizar a las cloacas.

B.— Ella es santa.

—¿Santa? Le cabe un cántaro en el bajo vientre. ¡Qué digo un cántaro!, un enano, con joroba y todo. (*Risas.*)

ER.— Anda, ve a contarle a tu patrona que el río se está desbordando. Que ya no tendrá clientes del desierto.

EL.— ¡Ni de Jericó, por la vida de Asheráh! Que si llego a contar a éstos lo que he visto...

EB.— Ya lo has hecho, Ismael: el rey de la ciudad estuvo en nuestra casa. Tienes dinero hoy...

—¿De qué hablan esos dos?

—¿Qué es lo que has visto, Ismael?

EB.— Serías capaz de vender a tu hija, sucio borracho. Lo sé. Siempre la has vendido.

Hace ademán de irse.

ER (deteniéndolo).— De aquí no te vas, profeta. Qué es lo que ha visto ése.

EB.— Él lo vio. Que él lo diga.

ER.— Y bien, Ismael...

EL.— Mis ojos son viejos, pueden haberme engañado...

ER.— Sin rodeos, viejo borrachín.

—Tuércele el cogote, y verás cómo entona el salmo.

—¡Eso, a cantar un salmo!

ER.— Y bien, Ismael.

EL.— Hace unos días, tres, para ser exacto... Lo recuerdo porque esa tarde... Déjame pensar. Quizá no fue esa tarde, sino a la noche... En realidad, si te importa saberlo, no recuerdo por qué lo recuerdo. (*Pausa. Nadie habla ni se ríe.*) El caso es que eran tres, es decir, dos.

—¿Te ha vuelto loco el vino?

—¿De qué hablas?

ER.— ¡Vamos! ¿Qué dos, qué tres?

EL.— ¡Si me interrumpe toda Canaán!... Días, se entiende: tres días. Ellos, los que llegaron, eran solamente dos.

ER.— ¡Más claro, viejo retorcido! ¿Quiénes llegaron, adonde?

EL.— Yo estaba en casa de mi hija. Por casualidad. Había ido...

—¿A pedir dinero, dices?

ER.— ¡Silencio...! Acaba.

EL.— Dos hombres llegaron a casa de Rajab... Parecían, no digo que lo fueran; parecían... extranjeros.

—¡Espías!

—¡Demonios del desierto!

—¡Rajab, cuídate del furor del pueblo!

EB.— Esos hombres tenían luz en la mirada.

—La inundación les apagará la lumbre.

—¡A más de ramera, traidora!

ER (*mientras en el extremo de la calle aparece SARA*).— ¿Y qué hacen los hombres que no la arrastran por las calles?

EB (*acercándose*).— ¿Qué gritan todos aquí, Ismael?

EL.— ¿Por qué te han dejado salir? ¡Vuélvete a casa!

EB.— ¿A quién arrastrarán por las calles estas mujeres? (*Al jorobado.*) Te conozco a ti. Eres Caleb, el jorobado del corazón dulce. Caleb significa eso, y perro. Fiel como el perro, es tu nombre.

—Llévatela, Ismael.

EL.— Vamos, no puedes andar sola por las calles.

EB (*altiva*).— ¿Quién dice que no puedo? (*A los otros, en secreto.*) El pobrecito Ismael bebe. Está borracho ahora.

EL.— Te digo que vengas. Ya basta.

EB.— No iré hasta que éstas no me digan a quién arrastrarán por las calles.

ER.— A la ramera.

EB.— Yo no tengo hija.

—Mejor, así no perderás nada.

EB (*con extravío*).— Tengo una hija pequeñita; rubia como las espigas y la miel. Rajab, se llama.

EL.— Vamos, te digo.

EB (*violentamente*).— ¡Que me dejes! (*Pausa.*) Iba a las fuentes, todas las tardes, con un cántaro. Los pájaros la seguían y piaban: «La niña rubia, adiós; ¡Rajab, la más hermosa de esta tierra!»

EL.— Te callarás, loca.

«.— Un día se la llevaron los pájaros.

ER (*brutal*).— ¿Y te la dejaron sobre la muralla, eh?

« (*con ferocidad*).— ¿Quién habló? (*Silencio.*) ¡Quién habló, he dicho! (*Nadie habla ni se mueve.*) ¿Quién dice que un capitán la llevó una tarde? Mi hija está con los pájaros. Nunca hubo un capitán esperándola en la fuente. ¡Nadie la tumbó nunca sobre los malditos trebolares! Ella es virgen.

EB.— Ella es santa.

«.— Tú lo sabes, hombrecito feísimo. Tú eres bueno.

EL.— Vámonos.

«.— ¡No quiero! Quiero ver cómo arrastran a la ramera por las calles.

EB.— Ella es...

«.— ¡Cállate, enano puerco! ¡Yo no tengo hija! (*Se desase del padre y habla a la multitud.*) ¡Nunca tuve hija! ¡Maldita la entraña de la mujer que pare a una ramera! (*Volviéndose hacia ISMAEL y CALEB.*) ¡Voy a demostrarles, a ti y a éstos, de lo que es capaz una mujer honrada! (*A la multitud.*) ¡A ver, varones de Jericó! ¡A ver, mujeres honestas! ¡A buscar palos y azadones! ¡Socaven los cimientos de esa casa y arrójenla fuera de los muros!

EL.— ¡Cállate!

EB.— ¡No escuchen a esta mujer! No sabe lo que dice. (*A SARA.*) ¡Es tu hija!

«.— ¿No sé lo que digo? (*Fieramente.*) ¿No sé lo que digo? ¡Les regalo a éstos, para que la arrastren, lo que no les di para que la mancillaran! ¡De mi vientre es! Tengo derecho a su muerte. ¡A los palos! ¡A los haces de leña encendidos! ¡Desnuden a la ramera, como es ley, y persígana por los espinos de la meseta!

EB.— Estás loca. ¡Quietos! ¡Esa mujer, esa casa es santa!

—¡Fuera, bicho! (*Alguien golpea brutalmente a CALEB*) ¡A la casa de la traidora!

ERES.— ¡A la casa de la ramera!

EB (*interponiéndose*).— ¡Sucia canalla! (*Llamando.*) ¡Rajab! ¡Rajab!, paloma pequeña, huye. (*Vuelven a golpearlo, sin poder desprenderse de él.*) Temblaban antes de la inundación, raza de cobardes... (*Llamando.*) ¡Rajab!

OS.— ¡A quemar su casa! ¡A buscar los leños! (*Salen.*)

«.— ¡A ella, con un tizón entre las piernas, y llevarla en triunfo por las calles!

EB (*que ha recibido un golpe brutal, de rodillas*).— Perdónalos, Señor...

La madre de RAJAB se arrodilla junto a él; parece no recordar nada de lo que acaba de decir.

A. — ¿Por qué lloras, enanito?

B. — ¡Rajab!

A. — Llamas a mi niña... Ella no está en este país...

EL. — Qué has hecho, insensata...

A. — Ella es virgen, ¿verdad Ismael?

B. — ¡Rajab! *(La multitud vuelve. Aparecen al final de la calle, armados de palos y tizonas. El jorobado se incorpora tambaleante; grotesco hasta la grandeza.)*
¡Quietos!... Fulmine Dios al que toque aquella casa.

ES DE LOS CENTINELAS (llegando desde las murallas). — ¡Las tribus del desierto están vadeando el río!... ¡Las tribus del desierto están vadeando el río!... ¡Las tribus del desierto están vadeando el río!

La multitud ha quedado paralizada. Van dejando caer los azadones y los leños, y, como hipnotizados por la voz, los hombres aprietan contra sí a sus mujeres. El silencio es de templo.

— ¡La inundación se ha detenido lejos de la ciudad de Adán! ¡Ellos cruzan por el Vado de las Perdices!

R. — Por el Vado de las Perdices...

Todos vuelven sus miradas hacia el enano. Éste se ha erguido todo lo que alcanza su estatura.

B. — ¡De rodillas, hijos de Jericó! *(Ellos, lentamente, obedecen.)* ¡Los Reyes del Desierto cubren el río! Son miles. Cientos de miles. Entrarán en esta tierra con su ganado y sus familias, y se desplomarán los muros a su paso. ¡Es la hora de temblar, hijos de la herejía y la blasfemia! El dios de la Venganza está atravesando el Jordán.

TELÓN

ACTO TERCERO

ESCENA PRIMERA

Habitación del REY de Jericó. Es de noche; durante el quinto día del sitio. En escena, el REY, el SACERDOTE, el CAPITÁN y un MENSAJERO.

— ¿Quién entiende esto? Repítelo todo otra vez.

SAJERO.— Acamparon en el Gilgal. Han levantado un templo de colores en mitad del campamento. Celebran ritos.

RDOTE.— ¿Qué ritos?

SAJERO.— Cantan por las noches. Los sacerdotes queman hierbas (*hace el gesto de agitar un incensario*), y perfuman.

— ¡Cantar y echar perfumes! ¡Eso es lo que han hecho desde el cruce! Y cortarse el prepucio. (*Violento.*) ¿Es verdad que se han cortado el prepucio?

SAJERO (*asustado*).— Sí, mi señor.

(*al CAPITÁN*).— ¿Lo comprendes? Dime que sí.

GAN.— Creo que no.

— Y tú, sacerdote, qué sospechas.

RDOTE.— No sé. Ese Jehová, el dios que traen; puede ser que...

— ¡Qué vínculo puede encontrar nadie entre los dioses (señala el cielo, luego, la entrepierna) y nuestros prepucios! Te digo que esa gente se burla de nosotros. (*Al MENSAJERO.*) ¿Y qué más?

SAJERO.— Nada más. Es decir, lo que todo Jericó sabe: enfilan todos los días hacia la muralla, con sus guerreros, sus sacerdotes, sus familias; dan una vuelta junto al muro... y se van.

— ¡Y se van! ¿Lo oyes?: se van. Debo creer que han atravesado todo el desierto, desde Egipto a Canaán, para cortarse el prepucio, dar vueltas alrededor de la meseta, una por día, e ir luego a cantar en sus tiendas. Y perfumarse.

SAJERO.— Eso es lo que hacen.

— ¡Oh, Astarté! (*Con súbita sospecha.*) ¿No estarán locos? El sol del desierto, sabes.

GAN.— Una nación entera no enloquece, señor. A menos que pase hambre. No cuando tiene guerreros como los que he visto; vienen robustos como bueyes.

SAJERO.— Dicen que les cae maná del cielo.

— Márchate, quieres...

SAJERO.— Sí, mi señor. *(Se inclina y sale.)*

— ¡Maná del cielo! De veras te digo, capitán, que si esos del Gilgal no están rematados, pronto enloquecerá Jericó. Maná del cielo.

RDOPE.— Ya no les cae.

— ¿Ya? Es que entonces, alguna vez... Sacerdote, quieres asustarme. Te aseguro que perderemos el juicio. Cinco días oyendo el ruido de sus pasos, ahí detrás; el sonido de sus trompetas, y sus cantos y sus vueltas. ¡Estoy mareado! Y nuestras mujeres gritando «Oh, Hadad; oh, Asheráh». Y, de noche, ese contrahecho enloquecido de lengua envenenada. *(Sin darle ninguna importancia.)* Quiero que maten a ese jorobado.

RDOPE.— El pueblo asegura que es un augur; asegura que profetizó el cruce del río, la inundación detenida, y el vado que eligieron.

— Y tú, qué crees.

RDOPE.— No sé. Nadie sabe nada.

— Quieres decir que afirmas que puede ser cierto; que ellos, tal vez, cruzaron sin mojarse los pies, que el lecho del río se secó. *(Cansado.)* Tus guardias, capitán: qué hacían mientras ellos cruzaban.

RÁN.— Vinieron a avisarme.

— Todos vinieron a avisarte. ¡Por supuesto! En cuanto un extranjero mete el pie en el agua, mi ejército desaparece tras las murallas. A avisar que cruzan. Pero, al menos, tenemos profeta. Somos una verdadera ciudad antigua...; antes teníamos sólo ramera: ahora, también tenemos profeta. *(Pausa. Al SACERDOTE.)* ¿Crees que he engordado?

RDOPE.— No... No mucho.

— Ella, la ramera me lo dijo. *(Al CAPITÁN.)* ¿Te das cuenta? *(El CAPITÁN asiente con vaguedad. Aparentemente el diálogo ha llegado a un punto muerto. Nadie agrega nada. El REY, con sospechosa tranquilidad, los contempla; ellos parecen inquietos. El CAPITÁN comienza a pasearse, como quien reflexiona. El REY hace tamborilear los gordos dedos de una de sus manos sobre el puño de la otra. De pronto, sencillamente dice.)*— Idiotas. *(Ellos lo miran y se miran entre sí, confusos.)* Magnífico par de idiotas.

RDOPE.— No comprendo.

— Silencio, ninguno hable, nadie diga nada, jamás vuelva a oírse una idea en este país. Hablemos de mi gordura. Meditemos, toda la noche, acerca de la opinión que a Rajab le merecen mis nalgas. *(Violento.)* ¡Una idea, asesinos! *(Al CAPITÁN.)* Tú. Una idea o te hago decapitar en el acto.

ΓÁN.— He pensado...

— ¡Has pensado! ¡Los dos han pensado! Tú, en luchar valerosamente, en cubrirte de gloria... y de escombros, cuando los muros se vengan al suelo; y aquél, en sacrificar un toro. Lo sé. Y cuando el diablo del tabernáculo comience la demolición, el nuestro volverá a apilar todas las piedras. Será hermoso. Y si no puede apilarlas, sacrificaremos otro toro; o llegarás tú, capitán, lleno de ardor y con la espada en alto, dispuesto a derramar por tu rey hasta la última gota de tu sangre. Dilo.

ΓÁN (*con sequedad*).— Sí. Aunque te burles. También he pensado en eso.

— No eres, exactamente, un filósofo. (*Mirándolo ahora un poco extrañado, sin sorna.*) Pero me gustas. Tienes prosopopeya.

RDOTE.— Hablas de muros que se desplomarán. También tú, señor, empiezas a creer en el profeta.

— No. Pero conozco los muros. Están tan podridos que, si éstos siguen dando vueltas a su alrededor, se vendrán abajo: solos. (*Cambiando de tono.*) Por lo demás, no temo que se caigan. Temo que los trepen.

ΓÁN.— No se atreverán. Desde el valle, el espectáculo de los bastiones es imponente. Escucha, qué saben ellos cuántos hombres hay detrás. O más allá, en Jerusalem, en Bethel, en Hazor...

— Deliras: ¡bastiones! Ladrillos sin fundamento. Y reyes, montones, uno por cada ciudad. Más reyes que gente. Y augures cascasenos e infernales. Ahí tienes a Canaán.

RDOTE.— Y prostitutas. Mujerzuelas que insultan a sus dioses y a su rey.

— Que quizá me acosté con ella; eso dices. (*Con voz insinuante.*) ¿Me lo reprocharías?... (*Secamente.*) Encárgate de tus ritos, y deja en paz mi entrepierna. (*De pronto.*) ¡El prepucio! (*Ellos, estupefactos, lo miran.*) Atacarán, ¡atacarán, les digo! No era un rito.

RDOTE.— Qué dices.

— Que los sacerdotes de esa gente, son menos imbéciles que tú.

ESCENA SEGUNDA

La meseta de Jericó; fuera de las murallas. Plena noche. La tormenta aún no se ha disipado. Lejos, en lo alto, puede verse la silueta de los bastiones.

É.— Jericó, Jericó. La Tierra Centelleante; el país de leche y miel. Mira, Eleazar, qué hermosas sus murallas esta noche.

ZAR.— Insistes en eso.

É.— No entraré de otro modo en Jericó.

ZAR.— No lo comprendo.

É.— El pueblo de Moisés, Eleazar, no se cuela por las grietas, como las sabandijas; ni trepa las piedras, como los ladrones. Pasa en medio. Porque los muros se abren y se desploman.

ZAR.— Cinco días mirándola. Cinco días, dando vueltas a su alrededor. Mirándola.

É.— Cortejándola. (*ELEAZAR lo observa; JOSUÉ habla con tono equívoco.*) Tan hermosa y alta. Tan nocturna.

ZAR.— Quiero hacerte una pregunta.

É (*como advirtiese de golpe que no está solo*).— Sí.

ZAR.— Por qué has hecho circuncidar al ejército.

É (*ambiguo; quizá, irónico*).— Para mayor gloria de Jehová.

ZAR.— ¿Qué esperas, Josué?

É.— Una señal.

ZAR.— De quién...

Se miran. Largo silencio. Entra el soldado que pactó con RAJAB.

ᵛ.— Me mandaste llamar.

É.— Te vestirás de pastor e irás a la ciudad. Verifica el número y la posición de los guardias. Que se doblen los centinelas en los caminos de Bethel y Jerusalem. Nadie debe salir de Jericó en los próximos días.

ᵛ.— Josué...

É.— Habla.

ᵛ.— Ella, la mujer ramera.

É.— Se hará según mis órdenes. Una cuerda, roja, en la ventana que da al valle. Y nadie tocará esa casa. Jehová te acompañe.

Soldado sale.

ZAR.— ¡Atacarás!

É.— Todavía no. El ejército dará otro giro completo, y volverá a acampar. Sin un solo gesto de combate: los jefes responden de esto ante mí. Con sus cabezas.

ZAR.— ¿Hasta cuándo crees que las tribus soportarán esta espera? El pueblo ya ha comenzado a inquietarse.

É (*cortante*).— Cuarenta años anduvo por el desierto. Y aguardará diez mil más, si es necesario. Somos una raza paciente, Eleazar... Y además, ¿te imaginas qué está ocurriendo allá? (*Dejándose llevar gradualmente por sus propias palabras hasta alcanzar, hacia el final, un tono casi febril.*) No sólo revientan las espigas detrás de esos bastiones: hay miedo, reventándoles el pecho. Tiemblan. Ellos tampoco comprenden. Sus guardias, despiertos durante seis noches, espantados, sienten que la vista les flaquea. Se matan entre ellos en las sombras, al primer ruido. ¡Y sus capitanes!: no se atreven a ordenar que nos ataquen, por miedo a obligarnos a responder. Huelen la muerte cuando nos ven, a pleno sol, con nuestros vestidos de guerra y al alcance de sus flechas; pero sin hacer un ademán. Cuentan historias fantásticas junto a las hogueras, mientras escuchan el aullido de los chacales o el grito de una mujer empavorecida que despierta en mitad de la noche. Sienten los músculos destrozados bajo la piel; las manos, en carne viva, a fuerza de tender sus arcos para nada, ¿comprendes?, para nada, contra un ejército formidable que gira, y que gira, y que gira para nada... ¡Una nación entera de locos circuncisos!...

ZAR (*sin brusquedad*).— Josué.

É (*estallando; enfrentado de pronto con el único rival que hasta ahora trató de evitar: la sombra ya inhumana de Moisés; expresando, en una especie de murmullo, toda su angustia, solo frente a su responsabilidad y su destino*).— Él, Moisés, ¿era un hombre? ¿Era nada más que un hombre?

ZAR.— Él era un jefe. Como tú.

É (*después de una pequeña pausa; calmo, luego metálico*).— Quiero reconocer a nuestros muertos después del ataque. Por eso he ordenado la circuncisión. Y para que no se contaminen de mujer en la ciudad... Hoy se hará como he dicho. Mañana, con la señal del cielo, o sin ella, tumbaré esos muros y arrasaremos Jericó.

ZAR.— Desafías al Señor.

É.— Lo ayudo. (*Secamente.*) Todo el sector al este de la muralla está quebrantado; ahí donde el bastión se inclina sobre la meseta: ahí la tumbaré. Veinte hombres, con sólo unas vigas, podrán arrancarla de cuajo.

ZAR (*empezando a comprender*).— Quieres decir...

É.— Quiero decir que hoy las tribus darán su sexta vuelta alrededor de la ciudad, mientras el tumulto de los pasos apaga el ruido de nuestras picas en los fosos de Jericó. Mis hombres han zapado los cimientos. Mañana, el pueblo comerá las espigas de Canaán. (*Pausa.*) Eleazar...

ZAR.— Qué, hijo.

É (*con amarga simpleza*).— Y él... ¿estaba tan solo?

ZAR (*yéndose*).— Él vio la zarza ardiendo.

ESCENA TERCERA

Terrado de la casa de RAJAB.

B.— Contesta. Si te lo dijeran; si te dijeran: «Caleb, mañana mismo el mundo saltará en pedazos», ¿qué harías?

B.— Mira, Rajab. Una estrella entre los nubarrones. La única.

B.— Yo la inventé. Puedo realizar prodigios. (*Él la mira.*) Contesta.

B.— No sé. (*Desvía la mirada.*) Tienes los ojos extraños, y dices cosas incomprensibles.

B.— Qué harías.

B.— No sé. (*Vuelve a mirarla un instante.*) No me lo preguntes.

B.— Quizá te arrojarías sobre mí, Caleb.

B.— Calla...

B.— Sí, sobre mí, y me tomarías a la fuerza.

B.— ¡No!

B.— Y, si fueras capaz de eso, te amaría.

B.— Me echaría a tus pies, para morir contigo.

B.— Eres dulce, Caleb; pero cobarde. Escúchame. Y si el mundo saltara en mil pedazos y tú pudieras salvarte; tú, la escoria del universo, y pudieras salvar a quien se te antojase; si con sólo señalar a uno, ése fuera salvo, y con sólo expulsar de tu casa al otro, ése se perdiera: ¿a quién elegirías?

B.— Déjame, Rajab.

B.— Responde.

B.— A ti...

B.— Mientes.

B.— A ti...

B.— No. Yo te diré a quién.

B.— ¡A ti, a ti, a ti!

B.— A la más monstruosa. A la más horrible.

B (*estallando*).— ¡A la más deforme! ¡A mi igual! ¡A la más espantosa contrahecha que injuria la luz del cielo!... Saldría por las calles, Rajab...

B.— ¡Saldrías!... ¡Sí!

B.— Por las cloacas, por las sentinas, por las catacumbas, entre los murciélagos, gritando, buscando una baldada...

B.— ¡Tú, Adán!

B.— Yo, Adán, el primer hombre. Y yo sería hermoso y todo lo que no fuera como yo, deforme; porque la humanidad estaría forjada a mi imagen y semejanza, la humanidad, mi especie... ¿comprendes?... ¡Caleb, yo, el creador de la nueva hermosura, de toda hermosura! (*Gritando.*) ¡Mentiras!

Intenta marcharse.

B.— Caleb.

B.— Te salvaría a ti.

B.— Debiste ser bello.

Pausa. Abajo se escucha la voz del soldado judío.

— ¡Mujer de las murallas!... ¡Abre!... ¡Mi Señor, tu Dios, me envía a salvar tu casa!

CALEB, como alucinado, mira a RAJAB. Luego, sale.

ESCENA CUARTA

Habitación del Rey.

(rompiendo un silencio que, a juzgar por las actitudes abatidas del CAPITÁN y del SACERDOTE, ha sobrevenido luego de la abrumadora hipótesis sobre el porqué de la circuncisión: acaba de explicar lo mismo que JOSUÉ explicó a ELEAZAR).—... ¿Cuántos guerreros tienen esas tribus?

GAN.— Seiscientos mil, dicen...

— Qué exageración. Nos harán pedazos.

RDOTE.— Pero, ¡es imposible! ¡Jamás podrían ser tantos!

— Seguramente que no. *(Con tranquilidad. Lógico.)* Ellos inventan ese despropósito para horrorizarnos, y nosotros, de puro espanto, lo creemos. ¿Qué diferencia hay? Digamos... seis mil. *(Frívolo.)* Igual nos harán pedazos.

RDOTE.— Escucha. Tiene que haber algo, otra explicación. De lo contrario, ¿por qué no han atacado ya? Carece de sentido... Ellos no se arriesgarían...

(interrumpiéndolo).— El espectáculo de las murallas. Es terrible. Paraliza. Ya lo ha dicho éste.

GAN.— Sí. Y esos nómades tendrían que estar locos para intentar...

— Están locos. O se han cortado el prepucio porque van a atacar, y entonces están locos... o se lo han cortado porque están locos. Y, si están locos, van a atacar. *(Súbitamente.)* ¿Y si les abriésemos las puertas?... *(Entusiasmándose.)* ¿Si les abandonáramos la ciudad?; ¡si no la defendiéramos! Más vale recibir a esos bárbaros con música y danzas...

GAN.— ¿Entregar Jericó sin resistencia?

— ¡Resistencia!... Pero, qué idioma habla esta gente. *(Al CAPITÁN.)* Mis sacerdotes cuentan que, en Egipto, ellos hacían culebras de las varas. Volvían sangre el agua de los ríos; anegaron de ranas y sapos y piojos y langostas las cámaras del Faraón, ¡el polvo de los caminos! ¡De úlceras y tumores los plagaron, a los hombres y a las bestias! Asolaban la tierra con granizo. Y con fuego. Y con tiniebla. *(Al SACERDOTE.)* Mis soldados afirman que abrieron el Mar Rojo y pasaron sobre Og, el gigante, y por encima de cien ciudades fortificadas. *(Al CAPITÁN.)* Tú mismo, acaso crees que sí: que son cientos de miles de guerreros... *(Feroz.)* Muy bien. *(Llamando.)* ¡Centinela!... Tú lo has querido... ¡Centinela!

El CAPITÁN, creyendo lo peor, lo mira entre atemorizado y alerta. Instintivamente, se echa hacia un costado, dejando libre la entrada, y baja la mano hacia el puño del arma. El REY, calmo, es una esfinge. Entra un centinela.

(al CAPITÁN, con sarcasmo no desprovisto de cierta solemnidad).— Capitán: te nombro Jefe de la Resistencia y Comandante absoluto del Ejército. Único responsable militar de la ciudad. *(Al centinela.)* Reúne a los guardias y a los soldados; queda establecida la Ley Marcial en Jericó. *(Al SACERDOTE.)* Tú, ofrecerás un becerro en holocausto, el más gordo, para aplacar al cielo. *(Pausa.)* ¡Fuera, todos!

ESCENA QUINTA

Callejón de Jericó, junto a la casa de RAJAB. ISMAEL, solo, mirando hacia arriba, donde, totalmente a oscuras, se presume el terrado. Gesticula. Cuelga de su mano una gran ánfora de barro, ya vacía.

EL.— ¡Maldita!... ¡Hiena de mala entraña! Debí dejar que los hombres de Jericó te arrastraran por los socavones. *(Llamando.)* ¡Rajab! *(Pausa.)* Rajab, hija... te lo suplico; ábremme, muchacha, paloma... ¡No tienes alma, grandísima...! ¡Rajab! Baja de allí, puta; sé que estás en el terrado con ese enano vituperable y maloliente... *(Llamando con suavidad.)* Caleb... Caleb, muchacho, corazón de pájaro. ¿No te compadeces de un pobre viejo desesperado?... ¡Caleb! Contesta, ¡infame monstruo lengua de víbora! *(Silencio.)* No hablas. Ninguno de los dos habla. De acuerdo; aquí me quedo. Aquí me siento a esperar el Fin del Mundo si es necesario. Y no me muevo. *(Se levanta.)* Cubierto de escarcha, o de lo que sea, así me encontrarán, entumecido y solo. Éste es el pago, pues: ésta es la vida. Fuiste joven, Ismael, cuesta creerlo ahora, incluso, fuiste niño. Y esto serás mañana: un cadáver andrajoso, imperceptible, zarandeado quizá por esas calles, entre los escombros, bajo los pies de los demonios invasores que Baal nos mandó para castigar nuestra corrupción y nuestra opulencia. *(Fuerte, hacia el terrado.)* ¡Nuestra opulencia, egoísta!... *(Se sienta.)* Cómo imaginarlo, Ismael, cuando correteabas detrás de las caravanas. Para qué cada sueño en cada noche; para qué los cantos de las muchachas, al atardecer, y la cintura de Sara, temblándome en las manos... Sumo todo eso y qué... Una humareda, menos que una humareda: la sombra de un humo. Una neblina. Nada. Este cuerpo achacoso y estas manos vacías ¡y la boca más seca que el perverso corazón de mi hija! *(De pie.)* ¡Rajab!... ¡Caleb! *(Amenaza con el puño.)* ¡Estos dos tendrán la culpa si Ismael comete un desatino!... ¡Me emborracharé! ¡Vaciaré las bodegas de Canaán, malditos! ¡Andaré por las calles coronado de racimos! ¡Bailaré descalzo sobre los odres! *(Con voz tremenda.)* ¡Y moriré según he vivido, dando saltos como un diablo sobre los fuegos del Infierno!... ¡Rajab! ¡Contesta! *(Silencio.)* ¡Ah!, pero ya no volveré... Te lo juro por el último resto de vergüenza que me recorre la sangre, ya no volveré a las murallas. ¡Quédate ahí arriba, traidora, mirando hacia el lugar por el que cada día vienen los asesinos de tu pueblo!... Tu padre se hará clavar a la puerta de la ciudad, antes que volver a pisar tu corrompido umbral.

ISMAEL sale. El terrado se ilumina ahora; están en él, recortados contra la tormenta, el soldado judío y RAJAB, aquél tiene el cordel púrpura en la mano.

ESCENA SEXTA

Terrado de la casa de Rajab.

B.— ¿Lo escuchaste? (*Ríe de un modo extraño.*) «Moriré según he vivido», eso ha dicho. «Dando saltos, como un diablo...».

J.— Por qué ríes.

J (*rara*).— No. No me río. (*Sonriendo del mismo modo.*) Eso que ha dicho.

J.— Colgarás este cordel, en la ventana que se divisa desde el valle. Mañana lo colgarás.

B.— ¡Chst...! Silencio. ¿Oyes? (*Pausa.*) El viento, sobre los asfódelos de la ribera.

J.— Sólo tu casa se salvará. Y, con ella, todos los que estén dentro. Nadie que ames debe salir de aquí. Ni acercarse al sector Este de las murallas, donde el bastión se inclina sobre la meseta, ahí caerán los muros.

Le alcanza el cordel, RAJAB, indiferente, lo toma.

B.— Mañana, sí. Cállate... El viento, puedo oír el viento entre las escarpas terribles, y entre los pétalos blancos y amarillos. Incluso puedo ver sus tallos; imaginarlos, meciéndose. Asfódelo: flor de la muerte. (*Mientras tanto, al pie de la meseta, fuera de las murallas, se ilumina la solitaria figura de JOSUÉ.*) Márchate... Morir según se ha vivido. (*Deteniendo al soldado.*) Ese que acaba de irse, mi padre, ése quizá merecía salvarse.

ESCENA SÉPTIMA

La meseta. La oscuridad es casi total; sólo se interrumpe, aquí y allá, por algún relámpago. Truena levemente.

É.— ¡Hermosa! ¡Jericó de las murallas!... Por qué yo, por qué a ti, hembra del desierto; por qué tu sangre sobre mi soledad... Debo quebrarte ahora, Jericó. Debo echarme sobre ti, y quebrarte, ramera de los médanos; tumbarte en tu tálamo monstruoso y fecundarte... Él me ha dejado solo. *(Silencio. La alta figura de JOSUÉ es apenas visible en medio de la oscuridad.)* ¡Ámame!... ¡Purifícame!... *(Pausa. Vuelven a escucharse los truenos muy lejanos; luego, un ruido súbito. JOSUÉ, alertado, se vuelve y desenvaina. Recientemente pronuncia las palabras bíblicas.)* «¿Eres de los nuestros o de nuestros enemigos?»

(desde las sombras).— «No, mas Príncipe del Ejército de Jehová, ahora he venido».

É *(postrándose sobre su cara, con una mezcla de espanto y anhelo en su voz).*— «¿Qué dice mi Señor a su siervo?».

— «Quita tus zapatos de tus pies, porque el lugar donde estás es santo...»

La tormenta, que largamente se venía insinuando en la noche, revienta de pronto sobre las murallas y un largo relámpago ilumina la grotesca silueta de Caleb, unos pasos más allá, de pie sobre un pequeño montículo. El enano mira un momento la figura postrada de Josué. Después le da la espalda, perdiéndose, bamboleante, detrás de la loma. Vuelven a hacerse la oscuridad y el silencio.

TELÓN

ACTO CUARTO

ESCENA PRIMERA

Casa de RAJAB, último día del sitio, poco antes del amanecer. La habitación, totalmente a solas, iluminada por los candelabros y las lámparas, está dispuesta como para recibir la visita de alguien: hay cálices labrados sobre la mesa, algún búcaro, ánforas con vino. Se escuchan voces y pasos que suben por la escalera que da a la calle.

(entrando violentamente; trae a CALEB tomado por el cuello, casi a la rastra; detrás entra el Sacerdote).— ¡Consiento! Puesto que estamos en pleno disparate, consiento en ser insultado por un enano inverosímil (lo arroja sobre el piso) y ser traído a comparecer a casa de la ramera. *(Gritando.)* ¡Rajab! *(Al Sacerdote.)* ¿Entiendes esto?, ¿entiendes que un rey, «el» rey, aunque lo sea de Jericó, deba venir a las murallas, a cada momento, para enterarse por boca de una prostituta qué traman esos malhechores?

RDOTE.— Los dioses se apiaden de nosotros.

JB.— No hay más dios que Dios. Y ése no se apiada: injusticia.

— Cállate, renacuajo. Si no es cierto lo que has dicho... *(Llamando.)* ¡Rajab!... Y tú, sacerdote, guárdate la lengua en un lugar donde te la aplastes al sentarte. O di algo sensato.

RDOTE *(a CALEB)*.— Sube y anuncia a esa mujer que el Rey de Jericó y su ministro le ordenan bajar.

CALEB, lentamente, va hacia la escalera; el REY se sienta.

— Se ha vuelto loco el mundo. Lo sé. *(Pausa. El SACERDOTE también se sienta.)* Mira qué graciosa figura haces sentado allí... Tienes aspecto de conocer el sitio. *(De pronto.)* ¿Y si nos engaña?

RDOTE.— No hay alternativa.

— Huir. Ésa era la alternativa. O esperar a que nos degüellen. *(Siniestro.)* ¡Nos degollarán!...

RDOTE.— Calla.

— ¿Tiemblas?

RDOTE.— Hay algo que no comprendo en todo esto.

JB *(desde la escalera)*.— Jehová. *(Su voz fue súbita y lapidaria. Ellos lo miran.)* Eso es lo que no comprendes.

— Algún contrahecho se quedará sin joroba en este país... ¡Sube de una vez!

B.— Antes de que amanezca, los poderosos de la tierra se humillarán a los pies de esa mujer, en esta casa.

— Te haré arrancar la giba a latigazos. ¡Sube!

B.— Un príncipe se arrodilló ante mí, como ése (*señalando al SACERDOTE*) se arrodillará ante ella.

Sale.

RDOTE (*que no puede disimular su inquietud*).— ¿Le has mirado la cara a ese enano...?

— Es espantosa. Sí.

RDOTE.— No digo eso. Algo extraño sucede en esta casa. Si es verdad que los hombres del desierto estuvieron aquí, y que tienen un pacto con esa divinidad extranjera...

— Jehová. Maldito sea.

RDOTE.— No lo digas.

— Ahora es el momento de probar el poderío de tus dioses. Impétrales un rayo, algo, cualquier cosa que los fulmine al pie de su tabernáculo.

RDOTE.— Calla.

(*sirviéndose vino*).— Tienes miedo.

RDOTE.— ¿Y tú...?

— Sí.

Bebe.

ΓÁN (*entrando*).— ¿Qué ocurre, señor?

— Yo hago, todavía, las preguntas en este apestoso reino; ¿qué sabes?

ΓÁN.— Han vuelto a acampar. Y allí están desde ayer. Tienen rodeados todos los caminos; he enviado piquetes de reconocimiento. Todas las salidas están tomadas.

— Estamos atrapados como ratas: eso me cuentas. Hace siete días que averiguas lo mismo. Maravilloso. Moriremos heroicamente al menos, ¿no es eso?

ΓÁN.— Jericó luchará si ellos atacan. He enviado...

— Gusanos. Has enviado un piquete de gusanos a que se arrastren disciplinadamente por las alcantarillas, gritando viva el Rey, loor a la grande y bella y próspera Jericó, reina del desierto, heredera de todas las maravillas de Egipto... Has hecho bien. Me encanta la poesía. Cállate. Haremos que nos destrocen alegremente; la entrada de esos bárbaros será gloriosa. Te comprendo, te comprendo. No eres lo suficientemente grande para barrer las tribus de ese capitán cortador de prepucios, pero eres lo suficientemente magnífico como para ayudar a su grandeza. (*Pausa; extraño.*) Tú también adivinas que hay algo terrible e inmortal en todo esto.

ΓÁN.— No hay otra salida.

— Hay una.

RDOTE (*con desconfianza*).— ¿Una salida?

— O la hubo. Sólo que hacía falta, justamente, sentido del humor.

ΓÁN.— No te comprendo.

— Abrir las puertas. Entregar Jericó sin resistencia. Sí. ¡Recibirlos con cantos y flautas y mujeres borrachas! Inutilizarles cuarenta años de desierto. Una broma, ¿entiendes?, algo fantástico e imprevisto. (*Al CAPITÁN en tono perentorio y, por primera vez, realmente serio.*) Te ordeno que pactes con su jefe.

B (*en lo alto de la escalera*).— Ellos no pactarán.

Desciende ahora, tomada de la mano de CALEB. Viste un sayal blanco y anuda alrededor de su cintura el cordel rojo que le entregó el soldado judío. Con el cabello suelto, sugiere la idea de una sacerdotisa pagana, de una sibila; sus ojos tienen un ligero brillo febril. Hay, de pronto, algo oscuro y difícil de precisar en ella: una súbita grandeza.

— Esta mujer es hermosa.

ΓÁN.— ¿Qué juego has inventado ahora, muchacha?

B.— ¿No lo sabes? (*Al REY*). Díselo.

— Muy hermosa... (*Al SACERDOTE.*) Dilo tú. (*Mirando a RAJAB.*) Verdaderamente hermosa.

RDOTE.— Esta mujer conoce los planes de los hombres del desierto.

ΓÁN.— ¡Sabes sus movimientos! Entonces...

— ¡Movimientos! Deja de alardear de estrategia, capitán. El modo de huir, los sitios francos. Eso basta.

ΓÁN.— Habla. ¿Conoces el modo de salvar a Jericó?

RDOTE.— Eso nos ha mandado a decir.

B.— Siéntense. Todos. (*Pausa.*) No he dicho Jericó. (*A CALEB.*) ¿Les has dicho eso, Caleb?

B.— No. He dicho: «el modo de encontrar gracia a los ojos de Dios, y de salvarnos».

B.— A lo mejor también eso. En todo caso, se trata, ahora, de encontrar gracia a los ojos de Rajab...

RDOTE.— Confías demasiado en tu belleza, ramera.

B.—...Y de salvar la vida.

ΓÁN.— Oye, muchacha...

B.— También tu vida, capitán.

(*al CAPITÁN, brusco.*)— ¡Siéntate, quieres! Bebe.

B (*a CALEB.*)— Sírvelos. (*Él la mira.*) Sírvelos. No han de olvidar en casa de quién están. Tampoco tú, sacerdote. Esto es lo habitual; y, mi oficio, alegrar a quienes llegan fatigados, hacerles soportable, por unas horas, la vida, inventar enigmas, narrar historias... Supongamos una fábula. Hay tiempo todavía... Sólo que falta uno. (*A CALEB.*) ¿Lo has visto?

B.— Sí. (*Se miran.*) Lo encontré borracho, en una cripta. Dice que no pisará esta casa aunque se lo pidas de rodillas; dijo...

B.— Eso ha dicho. (*Maravillada.*) Eso ha dicho. Capitán, ahí tienes a uno que morirá por tu ciudad. Quizá cumpla su promesa y se haga clavar a las puertas de Jericó... Y, sin embargo, sería extraño que justamente él... Sería hermoso.

ΓÁN.— ¿De quién hablas?

B.— De alguien que, si no viniese, merecería estar aquí; pero que si llega a venir, merecerá ser arrojado a puntapiés a la calle. Ahí tienes un acertijo: resuélvelo.

— ¿La escuchas? ¡Un acertijo! Nos ha mandado llamar, con ese mamarracho, y en plena noche, para plantearnos enigmas. Merecerías ser reina, pequeña. Eres arbitraria y fantástica. Dame de beber. (*Bebe.*) E incluso, tienes algunas ventajas sobre las reinas. (*Ríe.*) Eres inteligente. (*Bebe.*)

De pronto se oye un ruido metálico, como de picas.

ΓÁN (*de pie*).— ¿Y eso?

RDOTE.— Qué ocurre...

Pausa muy tensa. Por un instante brevísimo, el piso dio la sensación de cimbrar. Todos quedan a la expectativa; RAJAB, muy rígida.

— Alguien, quizá, zapando los cimientos. (*Silencio.*) O el infierno, abriéndose. O todos los excrementos de mi amado pueblo corriendo por las calles, golpeando, como un mar, contra las majestuosas torres, anegando a mis legiones... O el viejo padre de ésta, haciéndose crucificar en la puerta de Jericó. Siéntense, idiotas. Sírveme, Rajab; prosigue.

B.— La fábula. Eso es. Supongamos, capitán, una ciudad como ésta, amurallada, magnífica por fuera, y por dentro asqueante, como tú. (*El CAPITÁN la mira, contenido.*) Imagina ahora una mujer, la más despreciable. La mujer a la que todas las otras, incluso su madre, miran con repulsión desde los terrados; ésa cuya puerta no debe ser mirada por las muchachas que van con sus cántaros a los manantiales, ni tocada por sus hijos pequeños.

R.DOTE.— La meretriz, dices.

B.— La puta. La que hace con los hombres lo mismo que ellas, las mujeres honestas, con un solo hombre.

— O con dos. Y hasta tres.

B.— Sólo que la ramera no tiene la excusa del amor.

ΓÁN.— Sí la tiene. (*Burlón.*) Porque, una vez, ella lo habrá hecho con uno...

B.— Amándolo.

ΓÁN.— Conozco la historia. La narran, idéntica, las prostitutas de las setenta y dos ciudades de Canaán.

— ¿Las conoces a todas?

ΓÁN.— Por lo menos, señor, no las he corrompido a todas.

B.— Alguno ha de haber sido, sin embargo. Y yo sólo te necesito a ti. Como símbolo. Imagina que, de pronto, ella, la ramera, también hubiera sido elegida como un símbolo.

ΓÁN (*con insultante ironía*).— ¿Por quién?

B.— Por Dios.

Pausa. Acurrucado en la escalera, CALEB, de espalda a ellos, mirándolos por encima del hombro, en una actitud que lo hace parecer más deforme aún, como retorcido, se dijera que no ha hablado. Su voz, sin embargo, fue sonora y cortante. El SACERDOTE, visiblemente nervioso, está de pie.

B.— Imagínate un día único, irrepetible. O que existiera el Dios de los que están en el Gilgal, el que traen cada mañana en su arcón dorado, y ella, la mujer impura, fuese por sólo un día la única mediadora entre la ciudad amurallada y él...

RDOTE.— Eso es infame... Es ridículo.

— Emborráchate, y será hermoso.

B.— Y pudiera juzgar, sacerdote. Al que llega furtivo a su puerta, en sigilo, cubierto el rostro por miedo a ser reconocido, mucho más miserablemente que cualquier porquerizo o cualquier guardia...

RDOTE.— ¿Qué dices, insensata?

B.— Juzgarte a ti, por ejemplo. Juzgarte por cada pensamiento infame; por cada vez que viniste a la muralla con los ojos ardientes, invocando a tus ídolos de arcilla e inventando exorcismos para tocar mi cuerpo; imaginándolo, blanco, bajo mi sayo...

RDOTE.— ¡Maldita seas!

B.—...De todos, y blanco; pero no tuyo, únicamente no tuyo.

RDOTE.— ¡Esto es monstruoso! (*Al Capitán.*) ¿La harás callar?

— Es divertido. Defiéndete.

RDOTE.— Nunca he venido aquí.

B.— Has venido.

RDOTE.— ¡Nunca! Sólo a tratar de arrancarla de su abominación; sólo a maldecir su carne corrompida. (*El REY se ríe; el CAPITÁN, sin mucha convicción, lo imita. Ambos comienzan a embriagarse.*) ¿Es que no me creen? (*A RAJAB.*) ¡Diles a qué he venido!

B.— A tratar de acostarte conmigo.

RDOTE.— ¡Mientes!

B.— Conmigo. Y era peor que el sucio mercader que llega una noche y no vuelve nunca, más bestial que el soldado que llega cuando quiere y grita y da puntapiés contra las puertas, porque ellos vienen sin excusas. Pero ya nadie tiene excusas. (*Pausa.*) Ven...

RDOTE.— Te has vuelto loca.

— Es verdad, es verdad...

Ríe por lo bajo, largamente, con divertida risa de borracho.

B.— Ven...

RDOE.— ¡Apártate!

B.— Ven...

RDOE.— ¡Te lo suplico!

B.— Ven...

El SACERDOTE avanza hacia RAJAB, incontrolado, torpemente. Tropezando y derrama una copa sobre el REY. Transición violenta.

— ¡Imbécil! (Pausa. Sin énfasis.) Puerco.

El SACERDOTE, vuelto en sí, parece despertar. Confuso y aterrado inicia el mutis. Empieza a bajar la luz. RAJAB mira a CALEB.

B.— ¿Qué dices, Caleb?

El Sacerdote sale.

B (en la oscuridad).— Culpable.

ESCENA SEGUNDA

Campamento de JOSUÉ. Interior de una tienda, casi en sombras. Fuera, se escuchan los rumores de la noche mezclados al sonido nervioso, apagado, de las tribus que despiertan y se aprontan. Crepitan los vivaques y se entrechocan las armas. La tienda está levantada sobre una duna que domina el campamento; sus paredes de lienzo traslucen de tanto en tanto el brillo de alguna hoguera cuyo fuego se aviva repentinamente, o el lamparón súbito de una antorcha que pasa llevada por un guardia.

É.— Dios los ha condenado. *(Esto ha sido dicho casi sobre las anteriores palabras de CALEB.)* Soy libre, Eleazar. Él ardía entre las zarzas, también anoche. *(ELEAZAR se inclina. Lleva las vestiduras rituales de Gran Sacerdote; JOSUÉ, completamente ataviado de guerra, pero sin armas.)* Jericó será pasada al degüello al amanecer, y, fuera de esa casa, no quedarán hombre ni bestia ni piedra en pie.

⋮ *(entrando)*.— El pueblo aguarda.

É *(levanta parte del paño de la tienda y mira hacia afuera, al hacerlo, irrumpe del exterior el llameante relumbrón de las fogatas. Volviéndose hacia el soldado.)* Mis órdenes.

⋮.— Las tribus darán siete vueltas alrededor de la muralla. Lentamente y en perfecto silencio. La séptima será la señal para nuestros guerreros apostados en el foso. Siete ancianos marcharán al frente y harán plañir sus trompetas, sin cadencia alguna. Un chillido largo y sin melodía. Detrás el pueblo y los guerreros, en silencio.

É.— Siete veces. Hasta que los ojos de los arqueros de Jericó, ardiendo en sangre, fuera de las órbitas, ya no miren; hasta que el sol, limpio sobre el horizonte, los ciegue, y el horror y el silencio les hagan desear la muerte.

⋮.— A la señal, toda Israel lanzará su grito de guerra y hará sonar, a un tiempo, los instrumentos de música. Los guerreros pasarán a la vanguardia, los del foso arrancarán los puntales y se desplomará toda la sección Este.

É.— El ejército entrará a degüello, y sólo se salvará una casa.

⋮.— La del cordel rojo.

ZAR.— Las tribus aguardan, hijo de Num.

Después de una pequeña pausa, Josué va hacia la entrada de la tienda, mientras los otros dos se retiran hacia el sector de sombra. Allí se queda un instante, inmóvil, reconcentrado. Luego, aparta con firmeza el lienzo. Su cuerpo, iluminado desde abajo por las antorchas, parece rodearse ahora de un halo fantástico e inhumano.

Así, mirando hacia las tribus, de espaldas a la escena, hablará pausadamente; las tribus, afuera, han interrumpido sus murmullos y no se escucha un solo rumor. En el más hondo silencio, la voz de JOSUÉ, poderosa y simple, irá gradualmente llenándolo todo.

É.— ¡Tribus del desierto...! En la cumbre donde se ve Galaad, y hasta el último mar, le fue dicho a Moisés: «Esta es la tierra que juré a tus padres, a tu simiente la daré, pero tú no entrarás allá»... Escucha ahora, inagotable semilla de águilas: yo te digo bienaventurada, porque atravesarás los muros. ¡La tierra del juramento te ha sido acordada! *(Salva de las tribus. Silencio.)* El Príncipe de los Ejércitos habló a Josué; Jehová habla ahora por mi boca. Cuando amanezca, antes que el sol se levante entero sobre las palmas, el pueblo habrá bebido el vino de los lagares y comido los granos de Jericó. Y así caerán esos reyes y entregarán sus granos y su vino, como del otro lado del Jordán, donde nace el sol, fueron humillados Sheón y sus Amorreos; y Og, rey de Basán, y las huestes de Amalee. Siete veces el pueblo circunvalará la ciudad de las murallas, el Arca del Pacto en medio, y en silencio caminarán. Siete vueltas. Cada guerrero llevará, siete veces, el filo de su espada desnudo alrededor de la ciudad, el sol brillando sobre los bronce de los petos, reflejado en los yelmos. Y llevará lanzas a la espalda, y en la cintura sus hondas y sus hachas. Y las picas listas. Y a la séptima, los ancianos dejarán paso al Ejército de Dios, y todo el pueblo, al mismo tiempo, hará sonar cuernos, gongos y trompetas, y gritará al mismo tiempo. Esto será la séptima vez, cuando brillen las alas del Arca de Oro, alumbrando el amanecer. Y cuando el pueblo grite, entonces los bastiones de Jericó caerán a plomo sobre el valle, envueltos en polvo y en estruendo, fulminados por la mano terrible de Jehová. Y el pueblo entero pasará por encima del polvo y de las piedras, cada uno en derecho de sí. Y no ha de quedar hombre, ni mulo, ni buey, ni oveja, ni animal alguno, ni piedra sobre piedra encima de la tierra. Porque yo te digo que los muros de Jericó se tumbarán al séptimo circuito, para gloria de Jehová y para tu grandeza. ¡Tribus de Josué!... ¡Que viva Rubén, y que no muera! *(Salva de las tribus.)* Y Judá. Y Simeón. Y Benjamín, amado de Jehová. Y José, bendito por la luna. Y Manasés y Efraím, vástagos de la misma cornamenta. Y Zabulón e Isachar, halladores de los tesoros escondidos en la arena. Y Gaad, ancho, el que como león habitará y arrebatará cabeza y brazo. Y Dan, cachorro de leona. Y Neftalí, saciado de benevolencia. Y Aser, de hierro y de metal tu corazón, como tus pies calzados, aquel de quien fue dicho: No hay Dios como el de Jeshurum montado sobre los cielos para tu ayuda; y a quien fue ordenado: ¡Destruye!... ¡Reyes del desierto!... ¡Salga el pueblo, y pelee; yo estaré sobre los muros y la espada de Dios en mi mano!... *(Se oyen, abajo, los cuernos de morueco y las órdenes. JOSUÉ se vuelve hacia el soldado judío, que sale.)* Esfuérzate y sé valiente.

El soldado sale.

ZAR (*mientras JOSUÉ se arrodilla y recibe la espada. Larga pausa*).— Para que no olvides que fuimos esclavos en Egipto.

É (*ciñéndose el arma se ha levantado y vuelve hacia la salida; la escena va quedando a oscuras*).— ¡En marcha hacia la Tierra Prometida!

ESCENA TERCERA

Casa de RAJAB. El REY, ya totalmente ebrio, sentado en el mismo sitio. El CAPITÁN, de pie. RAJAB y CALEB, en otros lugares; ella, junto a la ventana.

— ¡Qué pantomima! ¡Qué mamarracho inmortal! Me moriré de risa, capitán.

ΓÁN.— ¡Basta ya! (*Acercándose a RAJAB, que no lo mira.*) Habla de una vez.

B.— Pierdes el aplomo, amor.

ΓÁN.— Pierdo la paciencia. Canaán está en juego.

— Lo que está en juego no es Canaán, es la historia del mundo... ¡Silencio! Sólo que nosotros no lo sabemos. (*Ríe.*) Yo lo sé. Dame vino. (*El CAPITÁN, mecánicamente, le sirve. Pausa.*) Y ésta también lo sabe.

ΓÁN.— Rajab, te lo suplico, ¿qué es lo que sabes?

B (*fríamente*).— Cuando atacarán. Y el lugar.

ΓÁN.— ¡Qué dices! ¿Te burlas?

— ¡Déjala! Es hermosa. Escuchar a ella o consultar el astrolabio, ¿qué más da? Ellos volverán de todos modos, igual que siempre, darán un giro y, tal vez, se marcharán, meneando el culo camino de los vados. (*Bebe.*) O quizá... (*De pronto, riendo.*) ¿Cuántos ancianos abren, cada mañana, la marcha? (*El CAPITÁN lo mira.*) ¡Cuántos, he dicho!

B.— Siete.

— ¡Siete! (*Ríe.*)

ΓÁN.— No comprendo.

— Nada. Acabo de descubrir algo.

ΓÁN.— ¡Terminemos esta horrible farsa!

— Farsa... Farsa, dices. ¡Ahí está la clave! Tu error es tener demasiado sentido épico, sin ser grande. Aprende de tu rey, bellaco. Un rey de farsa, necesita un capitán de farsa. Escucha: de este lado de las murallas, una estúpida minucia; el miedo a la muerte, nuestro pequeño miedo. El tuyo, y el mío. ¡Allá, en cambio! ¿Te imaginas?... La gran tragedia, la epopeya. Envidia a ese judío indecente que pacta con los dioses.

ΓÁN.— Esto no tiene sentido.

— Sí que lo tiene. (*De pie. Violento.*) ¡Caleb!... ¡A ti, mamarracho! Arrodíllate. (*Gran tensión. CALEB lo mira, desafiante.*) Arrodíllate, he dicho, bestia contrahecha y repugnante. (*Al CAPITÁN.*) Dame la espada. (*La toma y se acerca a CALEB.*) ¡Bésame

los pies, jorobado! (*CALEB sigue en idéntica actitud. Pausa. El REY se ríe, divertido, y se vuelve hacia el CAPITÁN.*) Ya lo has visto. El mundo ha cambiado de dueño. (*Deja caer la espada.*)

GAN.— ¡Arrodíllate, te lo ordeno! (*Levanta el arma; CALEB no se mueve; el CAPITÁN, casi histérico.*) ¡Arrodíllate ante tu rey!

— Capitán. Calma.

GAN.— ¡Eres el rey!

— ¿El rey? ¿Yo el rey? Ahí tienes a su Grandiosa Majestad: mírale la facha. (*Bebe. Luego, quitándose el manto.*) Me depongo. Adiós, hermosa. He comprendido. Debí hacer que se abrieran las puertas el primer día, eso hubiera estado bueno. Hubiera sido un acto verdaderamente real: un desafío abierto a Dios. Ahora es tarde. Tuve oportunidad de burlarme de ellos (*coloca el manto sobre los hombros de CALEB*), de sus arcones mágicos (*hipa, con desenvoltura*), y del mismísimo Jehová. (*Saca una larga flor de uno de los copones.*) Tu cetro. (*Ahora a RAJAB, señalándose.*) Culpable. Aprovecha tu noche irrepitable, pequeña. (*Hipa.*) Yo no estuve a la altura de la mía. Soy culpable. Irremediablemente culpable.

B.— Escucha...

— Gracias, hermosa. No. Ellos me encontrarán en mi palacio.

RDIA (*entrando; se postra*).— ¡Ellos vuelven! ¡Se dirigen hacia las murallas!

— Levántate. Sueñas, ellos no vuelven. Nunca más volverán. Vete tranquilo.

RDIA.— ¡Es que...!

— ¡Silencio! (*Al CAPITÁN, que salía.*) Quédate, comandante, el juicio no ha terminado.

B (*a CALEB*).— Ve a buscar a mi padre. Tráelo por la fuerza, si es preciso. Corre.

B.— ¿Y ella...?

B.— Sólo a mi padre.

Cuando CALEB está a punto de salir, se oye, abajo, la voz de ISMAEL.

EL (*desde la calle*).— ¡Rajab! ¡Alma mía! ¡Olvídate de todo lo que he dicho, territorio de pájaros...! ¡Te amo! Déjame que te hable...

(*después de una pausa; al Guardia*).— Mata a ese hombre. (*El otro titubea.*) Es una orden. (*El Guardia baja, se escucha durante un segundo la voz del padre. Luego, cesa de repente.*) Decía que ellos me encontrarán en mi palacio. Yo también acepto el juego.

Sale.

B (*pensando en su padre*).— No se atrevió. Ya nadie defenderá tu ciudad, capitán.

ΓÁN.— ¡Explícame qué locura es ésta! No lo comprendo.

B.— Siéntate. (*Se ha desceñido el cordel; a CALEB.*) Toma. Arriba; la ventana que da al valle. (*CALEB sube.*) Ellos atacarán. Conocen el número exacto de centinelas, los puestos de guardia y la distribución de la ciudad. Yo se los he dicho; el primer día. Cuando estuvieron acá. (*El CAPITÁN la mira, abotagado; parece no entender.*) Luego han vuelto muchas veces.

ΓÁN (*intentando ponerse de pie*).— Perra...

B.— Quietecito, amor; estás borracho. Durante seis días han zapado los muros. (*Lo empuja suavemente; él se derrumba sobre el asiento.*) Una mujer podría derribarlos ahora, con la punta de los dedos.

ΓÁN (*súbitamente ríe*).— Él tiene razón; es un sueño. (*Bebiendo.*) Despertaremos y todo habrá sido un sueño.

B.— No despertaremos. Ellos pueden arrancar de cuajo tus bastiones, y entrar, y matarnos cuando se les antoje. Tu hermosa ciudad está condenada. Juzgada por mí.

ΓÁN.— ¡Te burlas!... Te estás burlando. (*Con violencia.*) ¡Dime que te burlas!

Lejos se oye el inconfundible chillido de los cuernos de carnero; RAJAB hace un gesto, como quien pregunta: «¿Oyes?» Se escuchan voces.

ES.— ¡Ellos vuelven! ¡A sus puestos! ¡Atizar el fuego! ¡Traigan calderos!... ¡A sus puestos! ¡La brea y el aceite hirviendo!... ¡Busquen a los capitanes!

ΓÁN (*tambaleante, ha corrido hacia el ventanuco que da a la meseta; se queda allí un instante, mirando afuera*). Escúchame... (*Se vuelve hacia RAJAB.*) Yo... Hoy has dicho que conocías...

B.— ¿Oyes? Sus pequeñas trompetas de chillido largo, como un lamento. Los siete ancianos vestidos de púrpura y adornados con lentejuelas de oro.

ES.— ¡Busquen a los capitanes!

ΓÁN.— ¡Basta! (*Se aparta bruscamente de la ventana.*) No puedes dejar que Jericó, que nosotros...

B.— ¿Nosotros?

ΓÁN.— Tú y yo.

B.— Hace mucho que nadie pronuncia esa palabra en las murallas. (*Sin emoción.*)
Suenan bellamente, ¿sabes?

ΓÁN.— ¡Cuéntamelo todo!

ES.— ¡Ya llegan! ¡Tuerquen a la derecha!... ¡Los capitanes, busquen a los capitanes!

ES DE MUJERES.— ¡Oh, Hadad! ¡Oh, Asheráh!

ES.— ¡Hagan callar a esas mujeres!... ¿Dónde están los capitanes?

ΓÁN (*corriendo hacia la ventana*).— ¡Silencio, imbéciles!... Nadie dispare una flecha ni se mueva de su sitio... Orden del rey. (*A RAJAB.*) Cuéntamelo.

B.— Ellos atacarán. Hoy mismo.

ΓÁN.— ¡Qué dices, desdichada! (*Hacia afuera.*) ¡Silencio! (*Van callando las voces y comienza a escucharse el sonido arrastrado de los pasos del ejército de JOSUÉ.*) Qué has hecho. Esto es horrible. (*Pausa.*) Escúchame: tiene que haber un modo... ¡Habla! Hoy has dicho que conocías la manera...

Las voces se han apagado por completo; sólo se oye el ruido creciente de los pasos: un fragor sordo, persistente; cada vez más compacto.

B.— Escúchalos. El sonido de sus pies sobre la tierra maldita. Imagina sus rostros curtidos, morenos, sus perfiles implacables, y sus ojos fijos en las murallas. El Arca reluciente sobre los hombros de los sacerdotes, y, dentro del Tabernáculo, quién sabe... Acaso, Dios. (*El CAPITÁN, al oír la última palabra, se aparta con un movimiento súbito. Ella prosigue.*) El modo, la manera de salvar la vida, eso dices. Hay una manera.

ΓÁN.— Rajab... Nuestros atardeceres, acuérdate de cuando los atardeceres en el Jebel Kuruntul. Yo cortaba ramas para ti, plateadas.

B.— Y flores. Y me las ceñías en el pelo. Me perseguías entre los trebolares y yo tenía catorce años. En mala hora te acuerdas de esas historias, amor.

ΓÁN (*acercándose, ansioso*).— Me amabas, Rajab.

B.— Te amo.

ΓÁN.— Entonces...

B.— ¿Entonces?

ΓÁN (*la toma de las manos; triunfante*).— ¡Me amas!

B.— Te amo. (*Ha dicho la verdad, pero inexpresivamente. Mientras tanto, los pasos, que durante un momento se mantuvieron a la misma altura, irán decreciendo.*)

ΓÁN.— ¡Calla!... No atacan. (*Pausa.*) ¿Oyes? ¡No atacan! (*Escuchando con creciente interés y miserable alegría.*) ¡Se alejan! ¡Tus amigos se alejan! (*Ríe.*)

ES.— ¡Se retiran hacia los vados!... ¡Se retiran hacia los vados!... ¡Vuelven al Gilgal!

ΓÁN.— ¿Oyes? Se marchan como siempre...

B.— Quizá vuelvan. (*Él la mira.*) Quizá regresen esta mañana. Hablabas de atardeceres. Prosigue.

ΓÁN (*escuchando*).— Nuestros atardeceres. Junto a las flores.

B.— Sobre las flores.

ΓÁN.— Antes. (*Vuelve a oírse la trompeta.*) ¿Qué maldita broma es ésta? (*Va hacia la ventana.*)

ES.— ¡Vuelven sobre la ciudad!... ¡Atención!... ¡El fuego de las marmitas!... ¡El que abandone su puesto será muerto en el acto!

El ruido de los pasos crece.

DE CALEB (*arriba*).— ¡Bellos, erguidos como dioses! ¡Llenan la meseta! ¡La inundan con el reflejo de sus armas! ¡Está amaneciendo, mira, Rajab!

B.— Antes del alba, se desplomarán los muros.

ΓÁN (*desesperado*).— Me amas. ¡Lo has dicho! (*Ella asiente.*) ¡Huyamos! ¡Huyamos juntos! Tú sabes el sitio, o la consigna; ¡tienes que conocer el sitio!

B.— Ya no quieres salvar a tu ciudad, capitán.

ΓÁN.— ¡Rajab!

EB (*en lo alto de la escalera*).— ¡Regresan! Y volverán, hasta que los bastiones se despeñen por la ladera, abiertos a su paso. El Príncipe de los Ejércitos de Dios marcha a la cabeza, hermoso como el sol. Amanece.

El CAPITÁN ha cerrado violentamente el ventanuco; la habitación, de pronto, se silencia. CALEB, que se ha interrumpido, está mirando fijamente la puerta a medio abrir. RAJAB, desde hace unos instantes, también tiene los ojos fijos en ella. Pausa muy tensa. Entra la loca, SARA, la madre de RAJAB. Trae unas flores.

..— Alguien ha nombrado a mi hija. (*El CAPITÁN, al verla, trata de ocultar el rostro; RAJAB interroga a CALEB con la mirada.*) Tú has sido, corazón hermoso: tú, el de la cara fea. Caleb, te llamas. (*Hablará sin mirar a RAJAB, evitando mirarla. Su actitud es de locura, pero, al mismo tiempo, desgarradoramente lúcida: defensiva.*) Aquél me

ha dicho: ve a las murallas, allí encontrarás a tu niña; los pastores del desierto la han traído... Miente, lo sé. Todos mienten en Jericó. (*Ríe con nerviosidad.*) Y por eso les crece giba. Pero yo he venido lo mismo. Traje flores. (*Girando la cabeza vivamente hacia el CAPITÁN, con increíble violencia ahora, y con gesto salvaje.*) ¡Tú la has nombrado! ¡Tú, capitán! ¡Tú, asesino, que la llevaste un día para tumbarla entre las piedras! Ciego te volviera el fuego de los médanos, las rapiñas del aire te devorasen los ojos, antes de verla como la viste junto al agua... ¡Chacal!... ¡Espanto de las flores!

B (*al Capitán*).— Ya lo ves. Tu hermosa historia.

GAN.— ¡Rajab!

..— ¡No lo digas! (*Encogida, SARA se ha ido acercando con el fiero rostro levantado hacia él; el CAPITÁN, retrocediendo torpemente, pierde el equilibrio y queda, casi de rodillas, al pie de la escalera. CALEB, desde arriba, lo mira implacable.*) ¡Pudres con tu lengua el nombre de mi hija!

B (*al Capitán*).— Levántate. Márchate.

..— ¡Y que la muerte te llegue en filo de cuchillos atravesándote el paladar hasta los ojos! ¡Que te revuelques, aullando, por las cisternas, y tardes mucho tiempo en morirte!

GAN.— ¡Habla!

B.— Junto al sector Este de las murallas. Espérame allí. Donde el bastión se inclina sobre la meseta... Ése es el sitio.

El CAPITÁN recoge la espada y sale.

..— ¡Capitán de buitres! ¡Asesino! ¡Matador de palomas!... (*Pausa. Durante un momento permanece inmóvil, luego mira las flores que han caído al suelo.*) Mis flores... (*RAJAB se inclina a recogerlas; la vieja, al advertirlo, se aparta con disimulo infantil.*) Son flores. Hay cientos. (*Mirando de soslayo la espalda de RAJAB.*) Una puede tener guirnaldas con ellas, y adornarse el pelo rubio. Pero tú no me recuerdas a nadie; nunca te he visto. (*Cambiando de tono.*) Ismael, pobrecito, está borracho junto a la puerta. «Ismael», le he dicho, y él no me ha dicho nada... (*Malévola.*) Caleb tampoco dice nada, porque ha mentido. Lleva el manto del rey. ¡Contrahecho mentiroso! ¡Ladrón de atavíos!

B (*dejando caer el manto, desciende*).— Escúchame... Ella...

.. (*yendo hacia la ventana y abriéndola de golpe; irrumpe nuevamente el ruido de los pasos, el crepitar de las marmitas, el sonido de las armas*).— ¡Nada! ¡No dices nada! (*Enfrentándolo.*) ¡Jorobado rey de los sótanos! ¡No hablas ni se te escucha hablar

nada! (*Volviéndose hacia RAJAB.*) Eres bella, mujer. Mi hija era pequeña, rubia como tú, pero pequeña. Ella era dueña de los pájaros y reía.

B.— Debes marcharte.

B.— ¡No!

B.— Toma tus flores y márchate. Ella no está aquí.

B.— No...

C. (*sin tomarlas, yéndose*).— Crecen cerca de los meandros. Hay miles. Una puede tejer guirnaldas con ellas y adornarse el pelo rubio. (*Volviéndose antes de salir.*) Tú no ríes. Tienes la boca amarga... Me das miedo.

Sale. Pausa muy larga. CALEB ha llegado junto a RAJAB.

B.— Por qué... ¿Por qué también ella? (*RAJAB ríe extrañamente, emite un sonido monocorde y tenue, sin alegría, sin matiz: una especie de quejido largo, muy leve.*) Ríes, Rajab.

B.— No. (*Lo mira con extravío.*) ¿Me he reído? (*Pausa, luego secamente.*) Porque es mi madre.

Sólo se oyen los pasos, insistentes; crecen y luego disminuyen, pero sin perderse. Larga expectativa. De pronto, desgarrado, llega desde las murallas un alarido.

B.— ¡Basta! ¡Malditos!

—¡No soporto más este silencio!

Alguien se aleja corriendo.

—¡Acuchíllenlo! ¡Acuchillen al primero que hable!

Ruido de armas, un golpe seco, un cuerpo que rueda. Las voces callan; sólo queda el rumor de los pasos, arrastrados junto al muro.

B.— Amanece. Dentro de un instante, el sol estará alto sobre las montañas. (*Pausa.*) Júzgame, Caleb.

B.— Yo, a ti...

B.— Debes juzgarme ahora. Mírame. Debes decir que soy bella; que tengo derecho a la vida porque soy bella. Porque el mundo es de los fuertes, y de los hermosos, y de

los crueles.

Al oírla, CALEB, como aceptando una sentencia, ha retrocedido hacia la puerta. Se alza desde las murallas un nuevo rumor de voces, muy quedo al principio; una suerte de «coro» susurrante, lleno de pavor e incomprensión. RAJAB escucha, rígida.

ES.— Los bastiones...

—Los bastiones...

—Nuestros guardias abandonan los bastiones...

—No... ¡Los dioses nos protejan!...

Alguien corre.

B.— Dime que soy hermosa.

B.— Sí...

B.— Dilo. ¡La más hermosa de todas las muchachas que van con sus cántaros, descalzas, a los manantiales; cantando por entre las adelfas, con el pelo cubierto de guirnaldas!

B.— ¡Más!

B.— Dilo.

Comienza a oírse una música extraña, irá creciendo, irreal y espantosa, poco a poco.

ES.— ¡Se lanzan sobre las ciudad!

—¡Son sus guerreros!... ¡Asaltarán los bastiones!

B.— Mágica, Rajab. Mágica, como el canto del pájaro-rey a medianoche; de sueño, como el zumo dormido en el pezón de la amapola; de vértigo, como el espíritu de la luna.

B.— Nocturna no, blanca. ¡Sálvame!

B (*mientras el tumulto y la música crecen*).— ¡Blanca! Como la estrella que nació sobre el Jordán, y antes no estaba, tú la inventaste, hacedora de luceros en el amanecer... (*Ya está junto a la puerta. El son insistente de los instrumentos, desgarrador, implacable, se une a la luz del sol que entra a raudales por la ventana.*) Tú, alta y bella como las palmeras del oasis; erguida y bella como las varas de plata del gurrah y las espigas; ondulante y bella como los juncos a la hora de la espuma;

blanca tu garganta como los bancos de leche del Jordán; hija de la niebla y el aire, piel de médano a mediodía, bella, alta, clara, única... Rajab.

CALEB sale.

RAJAB está sola en medio de la escena. La música alcanza su clímax; se oye un grito de guerra unánime y formidable, retiemblan las murallas y, entre el estrépito, la música y el derrumbe, se alza una voz, sola, fantástica y nítida.

— ¡Los muros se desploman!

B (inmóvil, mientras se escuchan el fragor de la batalla y el rodar de las piedras; sin hacer un gesto, de pronto dice).— Caleb.

Ruido de armas en la puerta misma de la casa. Pausa. Pasos que suben la escalera. Entra un grupo de soldados judíos con las espadas desenvainadas. Se abre paso el enviado de JOSUÉ que pactó con RAJAB. Entra JOSUÉ.

JOSUÉ.— Nadie toque a esa mujer. Dios la ha perdonado.

TELÓN

**EL SEÑOR BRECHT
EN EL SALÓN DORADO**

Oratorio profano

PERSONAJES

- HAUSER
- INGE, SU MUJER
- DIRECTOR DE ESCENA
- DIRECTORA DEL CORO
- CANTANTES
- MACKIE MESSER
- HOMBRES PARDOS

La acción, en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1982. En el último año de la dictadura militar, durante la Guerra de las Malvinas. También, en una casa de Berlín, hacia los años cuarenta.

ADVERTENCIA Y ESCENARIO GENERAL

El Salón Dorado —es decir el lugar en que el público está sentado y el escenario que está viendo— representa *ese mismo* Salón Dorado^[8] el día de un ensayo general. El público debe ignorar que se trata de una ficción teatral: quien asista debe asistir esperando el estreno o la formal representación de un espectáculo de música coral.

Cantantes, músicos, directora del coro e instrumentos ocupan la parte central de la escena, exactamente como lo exigen las necesidades técnicas de un concierto de este tipo. Para el público se tratará, a lo sumo, de un recital dramatizado de canciones y poemas de Bertolt Brecht con música de Kurt Weill.

A la izquierda, en primer plano, el cuarto de los Hauser. Es un pequeño sector del escenario que permanecerá fuera de la vista, totalmente a oscuras, hasta avanzado el recital. Los Hauser son un viejo matrimonio alemán. Hauser tiene algo más de sesenta años; Inge, su mujer, es un poco menor. Ellos han vivido durante su adolescencia en Berlín, en la época de la Alemania nazi. Hauser es utilero, o ayudante de utilero, del teatro, Inge, la modista. Es absolutamente indispensable que estos dos actores sean jóvenes, incluso muy jóvenes: es la actitud física o algún detalle aleatorio (el pelo recogido de Inge, la manera de caminar de Hauser) lo que determina su edad actual. Por ninguna razón deben estar maquillados para parecer mayores. Hauser, en apariencia, es un hombre sereno y hasta apocado, pero tiene una profunda solidez interior. Inge, aunque tensa y contenida, es mucho más turbulenta.

ESCENA PRIMERA

[Obertura]

Irma, directora del coro. Cantantes, después Hauser e Inge.

Con luz de sala y antes de iluminarse el escenario comienza a oírse una introducción musical violenta, dislocada y exasperante, en la que se intercala alguna clara reminiscencia melódica de Kurt Weill (Moritat, el Réquiem de Berlín) y que irá resolviéndose, cuando se apaga la luz de sala, en la primera canción del supuesto recital.

El escenario se ilumina parcialmente. Sólo se ve un grupo de cantantes, no a todos, y a IRMA, en el piano. Todos, vestidos y dispuestos según las normas tradicionales de un recital. Cantan en alemán. Al principio lo harán muy formalmente, sin movimientos; después, como si fueran cobrando vida, actúan y dramatizan los textos de Brecht. No deben permitir que el público aplauda, y, si esto ocurre, no deben oírlo. Para ellos no existe el público: sólo hay un teatro vacío. Sin solución de continuidad, cantarán dos o tres canciones cortas de ritmo y movimiento crecientes —la última podría ser Canción de Amor, que permite cierta frivolidad erótica de cabaret alemán—, como si se tratara de una única y breve obra coral. No han de interrumpir la acción ni mucho menos agradecer algún aplauso aislado. Todo silencio musical, toda pausa, pertenece al Oratorio, vale decir, a lo que está ocurriendo en un teatro sin nadie.

Por fin, cuando esté terminado Canción de Amor, comienza a encenderse una luz muy tenue en el sector de los Hauser. Esto debiera tomar por sorpresa al espectador: ahora está ante otro tipo de hecho dramático. Se ve un bastidor de costura, cintas de colores, una antigua máquina de coser. Puede haber, incluso, una gran rueca, deliberada y llamativamente decorativa: un recuerdo de familia de la Europa de INGE. Aparecen, inmóviles, las siluetas de INGE y de HAUSER. Ella sentada, en actitud de coser; él, de pie. En un silencio, casi sobre el final de la canción, se oye, nítida, en perfecto castellano, la sonora voz de HAUSER.

HAUSER.— ¡Imposible hablar! Imposible hablar de nada con una mujer que no le contesta a uno.

El cuarto de los Hauser vuelve a quedar totalmente a oscuras. Luz a pleno sobre el escenario.

(deja de tocar y da unas palmadas, interrumpiendo bruscamente el ensayo).— Suficiente, señores. (Parece cansada o preocupada por algo.) Suficiente por ahora. Bastante bien. (Cierra el piano y se pone de pie.) Gracias.

La luz permite ver ahora que algunos cantantes están vestidos muy informalmente, con remeras, pantalones vaqueros, etc. La ilusión de espectáculo coral se rompe definitivamente. Entra ruidosamente el DIRECTOR DE ESCENA. Trae carpetas o papeles.

ESCENA SEGUNDA

Los mismos y el DIRECTOR DE ESCENA, luego HAUSER e INGE

CTOR DE ESCENA.— Diez minutos de descanso. *(A uno de los cantantes que ha actuado.)* Usted. Sí, usted... *(El CANTANTE se acerca. El marca un movimiento, actuándolo sin hablar.)*

IRMA llama por su nombre real a una de las cantantes y le explica algo sobre la partitura. Salen juntas. El resto de los cantantes se dispersa por el escenario, algunos se sientan en el suelo. Fuman. Leen el diario o un libro. Dos van hacia un tablero de ajedrez y recomienzan una partida interrumpida por el ensayo; junto a ellos, inmóviles, otros observan el juego.

CTOR DE ESCENA *(llamando)*.— ¡Hauser!... *(A los cantantes.)* Sigue faltando una luz, ahí. *(Ha señalado hacia arriba.)* Necesitamos un gran cenital... Y no me digan que no hay: ya lo sé. Habrá que inventar algo. Un reflector. *(Va y viene.)* ¡Hauser!... *(Hablando solo.)* Esto es un teatro: en alguna parte tiene que haber un spot grande.

ANTANTE *(de modo muy ambiguo)*.— ¿Está seguro? *(Pausa.)* ¿Está seguro de que esto es un teatro? *(El DIRECTOR DE ESCENA lo mira. El Cantante prosigue, con tono normal.)* Quiero decir, ¿y todo lo que no hay...? *(Hace un gesto.)* Los famosos paneles, por ejemplo. Y los trípodes. ¿No era que nos daban treinta paneles de corcho?

CTOR DE ESCENA.— Prohibido. A último momento.

ANTE.— Caramba. *(En voz alta, con bastante seriedad.)* Señores: Se comunica a la población civil que está prohibido el corcho.

CTOR DE ESCENA.— Las pancartas. Prohibieron cualquier tipo de pancartas. *(Pausa breve.)* Por razones técnicas. Mejor, habrá que usar la imaginación.

ANTANTE *(de lejos)*.— Prohibida. Claro que de esto no le podemos echar la culpa a nadie.

CTOR DE ESCENA.— Cállese. *(De inmediato, reflexionando.)* ¿Qué dijo?

ANTE.— *La verdad.*

Entra Hauser.

ESCENA TERCERA

Los mismos. HAUSER. Después, INGE

HAUSER camina algo agachado y con cierta lentitud. Lleva puesto un viejo saco, de enormes bolsillos, que le queda un poco grande. Con esto ha de bastar para hacer creíble su edad. Pese a su aspecto, hay algo secretamente poderoso en él: cierta vaga autoridad que impone un inmediato y contradictorio respeto. Habla sin acento alemán; a lo sumo, con una apenas perceptible dureza.

CTOR DE ESCENA *(sin reparar en Hauser, pensando todavía en lo que ha dicho el cantante).—* Sí, señor. La verdad. ¿Y Hauser? *(Lo ve a su lado.)* Ah, perdón... Hauser: es absolutamente necesario un gran cenital. Imagine algo, cualquier cosa que haga caer una luz ahí... *(Marca el lugar con tiza sobre el piso del escenario.)* Aquí.

HAUSER.— Todo va a estar. Todo va estar cuando haga falta.

CTOR DE ESCENA.— Sí, supongo que sí. *(Comienza a salir. Habla consigo mismo y mira vagamente hacia lo que se supone un teatro vacío, vale decir al público.)* Sí, señor: la culpa es nuestra... *(Saliendo.)* Les vamos a hacer saltar las orejas de la cabeza, a fuerza de imaginación... *(Desde afuera.)* ¡Irma!

Se ilumina el sector del cuarto de los Hauser. Se la ve a INGE con sus costuras. Entra Una Cantante, con un vestido en los brazos.

CANTANTE.— El ruedo, Inge... ¿Sí? *(Deja el vestido y sale del cuarto.)*

HAUSER.— El CANTANTE *(entrando).—* Ay, Inge, querida... *(Señala el vestido que trae puesto.)* El vestido me tira de acá. Es terrible: me da la impresión de que no puedo respirar. *(INGE la mira sin decir nada. La chica se ha arrodillado junto a ella. INGE, simplemente, le da un pequeño y seco tijeretazo en el escote. La chica la mira, maravillada y sonriente. Sale haciendo una escala.)*

CANTANTE *(en el sector del coro, a HAUSER).—*... ¿Y, Hauser? ¿Cómo nos sentimos? *(Canta un poco exageradamente dos o tres frases en alemán. En su cuarto, INGE, al oírlo, dejará de coser: ha levantado visiblemente la cabeza. Se da vuelta y escucha.)* ¿Qué sentís al oír cantar en tu propio idioma, después de tantos años? *(HAUSER se ha detenido, INGE parece pendiente de lo que él va a contestar. HAUSER mira un segundo al cantante, sin decir una palabra. Desvía los ojos y sigue caminando hacia el cuarto de INGE. El CANTANTE, extrañado, pregunta a un compañero):* ¿Qué le pasa?

El escenario se ha ido oscureciendo. Se ilumina totalmente el cuarto de los Hauser. INGE sigue con su costura. Entra HAUSER. Detrás sólo se ven, inmóviles, las siluetas de los cantantes. Uno de ellos se ha acercado al piano y comenzará a tocar, con un dedo, Zweiter Bericht: otro murmura la melodía a boca cerrada, muy suavemente. Esto servirá de fondo al diálogo entre HAUSER e INGE.

ESCENA CUARTA

HAUSER e INGE. Ella, cosiendo; él, a su espalda.

5ER.— Ingeborg... (*Silencio. Ella no le contesta ni se vuelve.*) Inge. (*Lo mismo.*) ¿Qué te pasa? (*Se acerca, hace ademán de tocarle el pelo.*) ¿Qué pasa?

(*sin mirarlo, pero retirando la cabeza antes de que él la toque; habla instintivamente en alemán.*)— *Du weißt genau was mir passiert.*

5ER.— No quiero que me hables en alemán. No quiero que mi mujer hable alemán. ¡No quiero que...!

(*interrumpiéndolo.*)— Dije que sabés perfectamente lo que pasa, y eso es lo que me pasa. Hace... ¿cuánto?, ¿cuarenta años que nos conocemos?

5ER (*con velada recriminación por esa pregunta, intentando ser muy preciso.*)— Cuarenta y uno.

.— Cuarenta y un años, siete meses... y catorce días. (*Se ha puesto de pie y está junto a él.*) Sabés perfectamente lo que me pasa.

5ER.— No hay que meterse en esto, Inge... Ellos saben lo que hacen, y lo hacen bien. (*En otro tono.*) Además, son tan jóvenes...

.— No lo saben, Hauser.

5ER.— Por favor, Inge. Es tan hermoso oírlos cantar, siempre lo has dicho. En Navidad, cuando cantaron Haendel, yo mismo te oí decir: Parecen ángeles.

(*terca.*)— Yo no digo nada de los ángeles. No hablo de eso: hablo de otra cosa.

5ER.— Otra cosa, sí. Las mujeres siempre hablan de otra cosa.

.— Quiero decir que Haendel es Haendel. Que ahí (*se refiere a El Mesías, a su texto inglés*) se anuncia la venida de un Dios, que ellos cantaban en un idioma que yo no conocía pero igual me hablaban a mí... Y esto es alemán, Hauser. Y no se trata de Dios.

5ER.— No quiero oír una palabra más. Inglés, español, ruso: ¿qué importa? ¿A quién le importan las palabras? Importa el sonido de la música, importa que ellos son jóvenes, y hermosos, y cantan... No, no hay que meterse en esto, Inge. Somos extranjeros.

(*enfrentándolo.*)— Somos alemanes, Hauser.

5ER (*violento.*)— ¡Somos...! *Mein Gott...* (*Se calma.*) Sí, sí... Por Dios, somos un viejo matrimonio... europeo. Un viejo matrimonio que, a la vejez, discute... Vamos, vamos. (*La acompaña hasta el bastidor de costura.*) Usted tiene que terminar un

lindo vestido para una linda muchacha. Y yo, bueno... Yo debo encontrar una especie de gran tacho, y un farol (*conciliador, exagerando, con voz sonora*), deslumbrante como el amanecer... Yo voy a inventar una estrella, un sol, para que se vea bien el lindo vestido que ha hecho la hermosa señora Hauser para la linda muchacha...

(sin ceder en absoluto).— Lo que pasaba, Hauser: eso es lo que ellos no saben.

HAUSER.— Lo que pasaba ya pasó. Todas las cosas pasan. Hay que dejarlos que canten. Hay que olvidar lo que dicen las palabras. No hay que meterse.

DEL DIRECTOR DE ESCENA (*desde el escenario a oscuras*).— ¡Hauser!... ¡El gran cenital!

HAUSER ha comenzado a salir. Bajaré hacia el público, por la rampa que comunica el escenario con la platea.

(a media voz, pero con gran autoridad).— ¡Hauser! (*No lo mira. Hauser, de espaldas a ella, se ha detenido a la expectativa, en mitad de la rampa. Pausa muy tensa.*) No me gusta que arrastres los pies al caminar, ya te lo dije. (*Secamente.*) No me gusta que camines agachando la cabeza.

Apagón. Luz sobre el escenario de los cantantes.

ESCENA QUINTA

IRMA, Director de escena, Cantante y Músicos

Movimiento, conversaciones, alguna escala, risas. Entran IRMA y el DIRECTOR DE ESCENA. Ella va hacia el piano.

.— Por favor, señores. Orden. (*Consulta unos papeles.*) Qué viene ahora...

CTOR DE ESCENA.— *Zweiter Bericht.*

.— Segundo informe sobre la muerte del soldado desconocido, eso es. Bien. (*El coro se va ordenando. Ella, de pronto, cambia de idea.*) No. Antes quiero ver *Moritat*. (*A los cantantes que se acercaban.*) Ustedes pueden quedarse por ahí (*ellos vuelven a lo que estaban haciendo*)... sólo traten de no molestar mucho.

CTOR DE ESCENA.— Por última vez, señores, y esto vale para todos. Por favor: hagan de cuenta que ésta es la noche del Salón Dorado. Esto es el Salón Dorado, ahora mismo es el estreno. (*Señala la sala.*) Ahí está la gente.

CANTANTE.— ¿Puedo decir algo?

CTOR DE ESCENA.— Sí.

CANTANTE.— Su imaginación es prodigiosa, señor. Me lo creí todo. (*Risas.*)

.— Compostura, por favor. (*A uno de los barítonos.*) Venga.

ESCENA SEXTA
(Moritat)

Los mismos — UN BARÍTONO

Moritat von Mackie Messer. O Historia de espanto de Mackie Cuchillo. *Piano y canto, en alemán. Sólo se alcanza a cantar dos o tres estrofas, según la partitura original de Weill y el poema de Bertolt Brecht.*

De pronto, inesperada y violentamente, entra INGE.

ESCENA SÉPTIMA

Los mismos — INGE

.— ¡No! (*La música y el canto se interrumpen.*) No es así.

.— Inge, por Dios. ¿Qué pasa? (*A los demás.*) Un segundo, señores; disculpen. (*Se pone de pie.*) ¿Qué es esto, Inge?

.— Que no es así... Esa canción... *Ich weiss nicht* («No sé», *ha murmurado, y ahora agrega: «No puedo explicarlo.»*) *Das kann ich nicht erklären...* Lo que allí dice es que... *der Haifisch*, el tiburón, aunque sea un asesino, lleva los dientes (*se toca la cara*) *im Gesicht*, a la vista...

ANTANTE.— Sí, Inge. Ya nos dimos cuenta.

(*al que habló.*)— Por favor.

CTOR DE ESCENA (*súbitamente interesado*).— Qué es lo que nos quiere decir, Inge.

.— Que hay algo... *Ich weiss nicht, Ich weiss...* («No sé, no sé.») Algo que no es así.

.— ¿En *Moritat*?

.— ¡En todo!

Como si esto confirmara algo de lo que ya han hablado, IRMA y El DIRECTOR DE ESCENA se miran.

ANTANTE.— Bueno, Inge, bueno. Siempre pasa, usted lo sabe. Es el gran misterio de los ensayos generales: son espantosos. No se preocupe. Todo va a salir bien.

(*irritada*).— ¡No va a salir bien, porque está mal! Hay algo que falta, que no es así...

ANTANTE.— Falta mi vestido, por ejemplo.

CTOR DE ESCENA.— Falta algo que reemplace los trípodes, faltan las pancartas. Y un milagro. (*Mirando hacia arriba.*) Falta ese cenital. (*Llamando.*) ¡Hauser! (*A INGE.*) Falta el público, Inge. (*INGE ha comenzado a negar con la cabeza. Él prosigue sin demasiada convicción; habla, en realidad, como si preguntara.*) Un teatro vacío es como si no fuera un teatro... Falta la gente.

.— ¡No! Es otra cosa.

El DIRECTOR DE ESCENA la mira con fijeza. La acecha, como si ella supiera algo que él ignora.

CANTANTE (*algo molesta*).— Querida, siempre dije que usted es maravillosa y que parece pintar la ropa sobre el cuerpo... Pero, ¿no querrá enseñarnos a cantar?

.— Yo no hablo de cantar. (*En alemán: «Yo hablo del miedo y de la muerte».*) *Ich rede über Angst um Tod!* Hablo de lo que pasaba allá; de lo que significó, de quién era Mackie Messer. Yo hablo... de la muerte, y del miedo... Cuando ustedes cantaron Haendel, yo no entendía las palabras pero veía la llegada de un Dios. Ahora, que conozco todas las palabras, no veo nada. La noche de Haendel, parecían realmente ángeles; yo veía lo que ustedes estaban viendo. Y ahora...

CANTANTE (*interrumpiéndola; trae una radio a transistores, con el audífono en uno de sus oídos*).— ¡Oigan! ¡Escuchen esto! ¿No será algo así lo que Inge trata de decir?

Desconecta el audífono y levanta al máximo el volumen del aparato. Se oyen una trompeta de jazz y la voz de Louis Armstrong, en su célebre versión de Moritat. Esto produce un marcado anticlímax, que dura unos segundos. De pronto, antes de que nadie pueda intervenir, la música deja de oírse e irrumpe, en medio de un silencio muy tenso, la voz cóncava e impersonal de un locutor. Una voz neutra, casi mecánica, sin énfasis.

DEL LOCUTOR.— SE HACE SABER A LA POBLACIÓN QUE LA ARMADA IMPERIAL BRITÁNICA CON ASIENTO EN LA BASE DE LA ISLA ASCENSIÓN, HA ZARPADO RUMBO AL ATLÁNTICO SUR. LA FLOTA, ENCABEZADA POR DOS PORTAVIONES Y COMPUESTA POR TREINTA Y SEIS DESTRUCTORES, FRAGATAS Y BARCOS DE ASALTO, ES LA MAYOR FORMACIÓN NAVAL REUNIDA POR INGLATERRA EN LOS ÚLTIMOS VEINTISÉIS AÑOS Y TRANSPORTA UN NÚMERO AÚN NO DETERMINADO DE HELICÓPTEROS Y AVIONES «SEA HARRIER» DE DESPEGUE Y DESCENSO VERTICAL. LA APOYAN UNA ESCUADRILLA DE HÉRCULES C 130 Y UN SUBMARINO ATÓMICO. SE PRESUME QUE EN ESTE MOMENTO YA ESTARÍA NAVEGANDO A LA ALTURA DEL PARALELO 35. EL FEARLESS Y EL INTREPID COMANDAN...

CANTANTE.— ¿Por qué no dicen que ya están acá? (*Esto será dicho, con mucha claridad, sobre la voz del locutor, que mientras tanto continúa:... UN GRUPO DE ASALTO COMPUESTO POR LANCHAS DE DESEMBARCO CON TANQUES CHIEFTAIN Y CENTURIÓN HASTA LAS CIEN TONELADAS DE CARGA...*) ¿Por qué no dicen que en cualquier momento van a aparecer por la puerta del teatro?...

DEL LOCUTOR.—... EN ESTA HORA DRAMÁTICA PARA LA NACIÓN ES NECESARIO, MÁS QUE NUNCA, ESTAR ALERTAS ANTE LAS ACTITUDES OPORTUNISTAS QUE, DENTRO DE NUESTRO PROPIO PAÍS, PUEDEN TOMAR CIERTOS GRUPOS APÁTRIDAS CON EL OBJETO DE DESESTABILIZAR LAS INSTITUCIONES Y ATENTAR CONTRA LAS CONQUISTAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL...

CANTANTE.— *Apagá esa mierda, querés.* (La radio deja de oírse. El Cantante, turbado, mira a Irma.) *Perdón, señora... Prefiero el malhumor de Inge.*

Muy visible y violentamente una de las cantantes se ha retirado del coro y sale del escenario.

CTOR DE ESCENA.— Y ahora, qué pasa.

(después de una pequeña pausa).— Tiene un hijo en el Servicio Militar. En Río Gallegos. *(A una de las cantantes.)* Por favor, Alicia: vaya a buscarla.

CTOR DE ESCENA.— Y, cuando se calme, dígame que yo le ordeno venir a cantar. *(A los otros.)* Esto, señores, es todavía un recital de canto. Si alguien tiene que llorar, que lllore en su casa.

ANTANTE *(a IRMA).*— Señora, yo...

CTOR DE ESCENA.— Usted haga lo que yo he dicho. *(La cantante sale.)*

ESCENA OCTAVA

Los mismos; después, HAUSER

^ CANTANTE (*con mucha dureza*).— Perdóneme, señor. Pero usted no tiene hijos, ¿no?

CTOR DE ESCENA.— No.

^ CANTANTE.— Me lo imaginaba.

CTOR DE ESCENA.— Tuve un hijo. (*Sin enfatizar.*) Hace un año me lo devolvieron en un cajón sellado. Nunca supe qué quedaba, ahí adentro, de lo que fue mi hijo... Pero me pidieron disculpas: había sido un error. (*A INGE, como continuando un pensamiento interrumpido un instante atrás.*) Usted iba a explicarnos algo, Inge. Usted nos estaba hablando de...

^ HAUSER (*desde la sala*).— Ella estaba hablando de la muerte y del miedo... (*Viene caminando en la oscuridad por el pasillo del teatro; sube la rampa del escenario.*) Sí, el tiburón, y algunos hombres, son los únicos animales asesinos... El tiburón no mata por hambre ni para defender su cría. Mata. Pero el tiburón lleva los dientes en la cara: es más inocente. Eso es lo que cuenta esa música. Ella dice la verdad, pero no sabe explicarlo. (*Con tono seco y violento.*) Messer...! Significa: cuchillo. (*Saca del bolsillo del saco un cuchillo de hoja calada, como una pequeña bayoneta: es un cuchillo de la SS. Extiende la mano.*) Esto. Con este cuchillo, yo maté al hombre que llevaba este cuchillo. Hace mucho. En ese tiempo, ella tiene razón, Hauser no arrastraba los pies al caminar ni decía que no hay que meterse... ¿Puedo? (*Lo ha dicho acercándose al piano, como para hojear las partituras.*) No, no, yo no era ningún héroe. Tampoco un tiburón. Yo era un hombre que quería que lo dejaran ser un hombre. (*Tiene la partitura de Zweiter Bericht en la mano, ha dejado el resto.*) También conozco esta canción. Habla de un muchacho cualquiera, uno que no tuvo tiempo de ser nadie. Le pusieron un uniforme de soldado y lo mataron. (*Mira a IRMA y al DIRECTOR DE ESCENA, mira uno por uno a los cantantes, mira a su mujer. Se da vuelta de modo casual: ahora está mirando al público.*) Ustedes lo mataron. (*Pausa.*) Eso dice la canción: ustedes. ¿Y qué quiere decir ustedes? Quiere decir YO... quiere decir todos. Quiere decir: ¿Qué hicimos nosotros para que no lo mataran?... (*Se vuelve hacia IRMA y le da la partitura. Ella la pone sobre el atril y muy suavemente comienza a tocar: todo esto debe suceder con mucha naturalidad y, como se ha dicho, de modo casi casual. A partir de este momento comenzará a presentirse algo así como un deslizamiento hacia otra cosa. Por ahora es un cambio de luz y el sonido de algún instrumento aislado que se une al piano. Sólo se ve con nitidez la figura de HAUSER, que sigue hablando.*) Lo que hay que imaginar, no es el público, ella dijo la verdad... Lo que hay que ver es la cara rota del muchacho muerto. Lo que falta son sus ojos, comidos por la tierra. Lo que no está es su voz, llamando a una

muchacha... Lo que hay, es el vacío que dejó en su cama, la soledad de su plato sobre la mesa, y una cuchara sola que no sostiene nadie... *(Desde hace unos instantes el escenario se ha ido transformando: la luz se ha vuelto azulada y espectral. Como suspendida del vacío, aparece de pronto una gran esvástica, situada a tanta altura como sea posible y que ha de tener, por lo menos, la proporción de un hombre con los brazos abiertos. En otros sectores, siempre en el aire y como salidos de la nada, pancartas y emblemas de menor tamaño con figuras de armas o símbolos nazis — consignas o fragmentos de consignas en gótica: Juden Heraus! Tod Den Kommunisten!*^[9], y recomienza a escucharse desde el fondo de la sala la música original del oratorio, que, casi imperceptiblemente, irá creciendo hasta envolverlo todo. Sirenas muy lejanas, el sonido apagado pero creciente de pasos, arrastrados, como de un gran cuerpo tentacular en marcha. Brevísimos aires de melodías checas, polacas, francesas, húngaras, etc., que son literalmente invadidos y avasallados por la brutal y discordante música de la guerra. Estamos en la Europa arrasada de la época de Hitler. La música, sin alcanzar todavía su más alto nivel, pasará ahora a primer plano, acompañando la voz de HAUSER, quien, hacia el final, deberá abrirse paso con sus palabras y dominarla. HAUSER no debe gritar: debe imponerse por la sonora e irreductible elocuencia de la voz humana.) Lo que hay que imaginar... Lo que hay que imaginar es una casa. Hace muchos años. En una ciudad a oscuras. En una ciudad como Budapest o como Praga: una ciudad ocupada por un ejército extranjero... Una ciudad como Berlín, más sola que Praga, más indefensa que Budapest, porque estaba sitiada por su propio ejército. Hay que escuchar el rumor de los pasos de la muerte sobre el empedrado: el jadeo de la muerte como un animal husmeando las esquinas, buscando cualquier casa en la que un hombre, a oscuras, le decía NO a la muerte en el centro de su soledad...

Bruscamente baja el volumen de la música. Transición: Berlín, hacia 1940.

(desde la oscuridad).— ¿Qué es eso, Hauser?

ESCENA NOVENA

INGE y HAUSER, después, MACKIE MESSER

INGE iluminada en primer término. Como si estuviera sentada junto a una ventana, escuchando algo. Se ha soltado el rodete y, con un natural movimiento de cabeza, deja caer libremente el largo pelo rubio sobre su espalda: es la INGE adolescente de los años cuarenta. HAUSER también ha cambiado. Erguido, alto, sólido, es el otro HAUSER: el que fue. La música no ha cesado: es como una amenaza latente y sorda. Nunca dejará de oírse, por tenue que sea.

SER.— Nada. No escuches.

.— Te digo que algo pasa. En la calle.

Una sirena. Pasos que corren. Se materializan en el aire las últimas pancartas. Comienza a insinuarse, lejana, la melodía de Moritat. Es una versión extraña, paródica y perversa.

SER.— No. Es el viento que grita en las ventanas. El silencio, ladrando en los zaguanes.

.— Tengo miedo, Hauser.

SER (con serena autoridad).— No es miedo. Es el frío de la noche.

.— No es de noche, Hauser. Ya es casi de día. Va a salir el sol.

SER.— No importa el sol. Yo te digo que es el frío de la noche. Hace mucho tiempo que, a cualquier hora, todo el mundo siente lo mismo en esta ciudad. (Pausa. Con ternura.) ¿Cuánto hace que nos conocemos? ¿Un año?

.— Un año y diez días. Y unas horas.

SER.— Y nunca te mentí: yo te digo que no es miedo. Ellos tienen miedo, no nosotros...

La melodía de Moritat ha llegado a su clímax. Se oye largamente la sirena que anuncia el oscurecimiento de una ciudad: llega desde la misma puerta de entrada de la sala, como si se oyera en la calle, a espaldas de los espectadores. Todas las luces del teatro se apagan. No habrá una sola luz, ni siquiera en el escenario. Pausa. Un reflector repentino ilumina por fin, con un círculo, el pasillo de la sala y comienza a escucharse, cantada en castellano, la letra de Moritat. Entra MACKIE MESSER: viene desde el foyer del teatro y se sitúa en el círculo de luz. Máscara blanca o cara

pintada de blanco: vagamente recuerda al Mefistófeles de un Fausto de marionetas. Capa, botas militares. Gran sonrisa. Mientras cante, entre el público y dirigiéndose al público, esa única luz del reflector lo seguirá por todo el teatro. Termina de cantar y desaparece por el mismo sitio por el que ha llegado. Sirena. Iluminación como al principio.

.— ¿Qué fue eso? No es el viento. No es el silencio.

Pedrada. Ruido de vidrios rotos. Un grito.

— *Tod den Kommunisten!*

SEER (refiriéndose al grito, no a la aparición).— Es Mackie. Mackie Cuchillo que anda suelto por las calles.

HAUSER está junto a una vieja radio; la enciende, como para apagar los sonidos de la calle. Se oye el final de un discurso de Hitler, dos o tres palabras. El grito de «heil»; el comienzo de una marcha militar. Después, una interferencia agudísima que parece surgir de todos los rincones del teatro al mismo tiempo: un aullido metálico que lastima los oídos. Sobre la gran esvástica, aparece, en transparencia, la figura de un crucificado; se escuchan las palabras bíblicas:

ELI, ELI, LAMMA SABACHTANI^[10]

Tableteo de ametralladora que corta en seco palabras y música. Silencio.

.— ¡Fue un grito, Hauser!

SEER.— No. Nadie grita.

Pausa larga.

.— Oigo pasos, Hauser...

SEER.— Yo también: hace mucho que los oigo. No son reales. Nada de esto es real.

(con miedo, pero con violenta fiereza).— Pero ahora es distinto... Están subiendo por la escalera... (Toma el cuchillo que había quedado sobre el piano de IRMA y se para delante de HAUSER, protegiéndolo con su cuerpo.) Vienen a llevarte, Hauser.

SEER (le quita el arma sin brusquedad).— A lo mejor no. A lo mejor, todavía no. A lo mejor golpean otra puerta.

Comienza a verse nuevamente el sector de los cantantes, a IRMA, al DIRECTOR DE ESCENA. El espacio escénico se irá transformando poco a poco en un ámbito único.

.— Perdón, Dios mío, por rezar para que golpeen otra puerta.

ESCENA DÉCIMA

Los mismos — Los Hombres pardos

BER (*en el mismo tono de la escena octava*).—... Porque para sobresaltarse por un grito que *no se escucha*, para sentir en el silencio de tu propia sangre el alarido de los torturados en los sótanos de la policía en París, en Praga, en Madrid, en Budapest, se necesita haber estado despierto durante mil noches en mi casa sitiada de Berlín. (*Entran hombres inexpresivos, con mallas pardas y brazaletes. Rodean al coro. Traen canelones, flamas o estandartes con dibujos imprecisos, no necesariamente reconocibles pero amenazantes.*) ¿Qué hice yo para evitar ese grito?: cuando esta pregunta estalla en el corazón de un hombre, ya nunca vuelve a dormir como los demás hombres... Ella dijo la verdad: falta algo. Y eso es lo que hay que ver, para que nadie lo olvide. (*Con los estandartes, las figuras pardas dan tres golpes en el suelo.*) Porque cuando NO ES tu puerta la que están golpeando, y eso te da alegría, cuando no es tu puerta sino la del vecino que ayer te pidió un poco de sal o te prestó su diario, agradecer a Dios es un pecado inmundo, y la vergüenza de estar vivo te agusana los sueños... (*Al CORO.*) Por eso, cuando ustedes canten, estarán cantando por mí, por ella, por los que no supieron cantar, por los que no tuvieron tiempo y hasta por los que no se atrevieron... (*LOS CANTANTES se reordenan y retoman naturalmente su lugar en el coro. LOS HOMBRES PARDOS siguen inmóviles en sus sitios. Comienza la música de Zweiter Bericht.*) Cantar es más que cantar. Es como sentir algo en la piel o hacer algo con las manos. Y un teatro es más que un teatro: es una casa. Hoy es una casa a oscuras, en una ciudad sitiada. Ellos rodean la manzana y ustedes van a cantar frente a sus ojos blancos y fríos, sabiendo que en cualquier momento pueden golpear también a esta puerta. Cantar pese a ellos y contra ellos, para que nadie olvide la sonrisa rota del muchacho muerto, sus ojos comidos por la sal, su plato solo y su cuchara sin mano...

[Zweiter Bericht]

).— *Alles, was ich euch sagte über Ermordung und Tod des unbekann Soldaten...*

BER.— Porque todo lo que les dije sobre el asesinato y la muerte del soldado desconocido, y el esfuerzo de sus asesinos, y el destrozo de su cara...

).— *Ist Wahr!*

BER.—... es verdad.

).— *Sein Gesicht war lebendig wie das eure.*

BER.— Su rostro estaba vivo como el de ustedes.

Sigue, del mismo modo, el texto alemán de Brecht y la versión castellana, todo lo que sea necesario.

JO.— *Aber ich bitte euch, da ihr nun einmal erschlagen habt...*, etc.

SER.— Pero les ruego, ya que ustedes lo han asesinado, no vuelvan a pelear más. Ustedes, los que aún están vivos y todavía no han sido asesinados.

DE INGE (*desde la oscuridad*).— ¿Y por qué no hemos sido asesinados?

[Coda]

ESCENA FINAL

Los mismos

[Gran coral de Acción de Gracias]

Órgano, instrumentos, coro a pleno, prorrumpen en el Gran Coral del Réquiem de Berlín. Han desaparecido los HOMBRES PARDOS, las pancartas, los emblemas. Hacia el final, el DIRECTOR DE ESCENA se acerca a HAUSER y a su mujer, los toma de las manos y los lleva junto al coro, situándolos en el lugar exacto que marcó sobre el escenario al comienzo del oratorio.

El gran cenital, el que faltaba desde el comienzo y que, en rigor, no hubo tiempo de construir ni pudo ser emplazado, se enciende sobre las figuras adolescentes de HAUSER y de INGE.

No hay apagón final ni caída de telón. La luz de sala se enciende en medio de la música, a telón abierto.

SALOMÉ

Tragedia musical en 4 cuadros

Leopoldo Marechal
in memoriam

PERSONAJES

- SALOMÉ, la mulata. Una muchacha no mayor de veinte años.
- RODHE
- YOKANAÁN
- REINA. Madre de SALOMÉ y mujer de RODHE
- LA VIEJA. Madre de REINA
- NAVARRO
- EL TAPE
- HOMBRES DE RODHE
- MÚSICOS Y BAILARINES NEGROS
- INVITADOS

La acción transcurre en la Argentina o en la Banda Oriental, en algún lugar de frontera entre estos dos países y Brasil. La época es indiferente: durante los movimientos anarquistas de principios de siglo o en cualquiera de estos últimos años. También, hoy mismo.

ESCENARIO

Gran patio de un sólido caserón en los suburbios de una ciudad sudamericana de frontera. Un lugar entre la Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. Vagamente sugiere una Plaza de Armas, del mismo modo que toda la casa tiene aire de fortaleza, pero sin pesadez, un poco irrealmente. Un gran saledizo o terraza, en el ala superior, da a las habitaciones de SALOMÉ y se comunica con el patio por medio de una vasta escalera. Predominan los grandes espacios. Al levantarse el telón, están en escena NAVARRO y EL TAPE. Un poco aparte, jugando a los naipes en el suelo, otros dos hombres. Todos llevan armas. Cerca de ellos, en un rincón, LA VIEJA. Se balancea en una especie de hamaca paraguaya y canta sin palabras el aire de Salomé: una melodía muy simple y bella, que parece estar vinculada al nacimiento de la Luna que, enorme e irreal, comienza a aparecer en la dirección de la baranda del saledizo.

CUADRO PRIMERO

Patio de la casa de RODHE. Al fondo, una luna gigantesca.

ESCENA PRIMERA

NAVARRO y EL TAPE — LA VIEJA — HOMBRES DE RODHE. Después YOKANAÁN y SALOMÉ

NAVARRO.— Mirá la Luna, Tape. Es como una hembra de tigre.

EL TAPE.— No hay que mirar la Luna, Navarro. En mi pueblo se contaban cosas muy raras de la Luna.

EL TAPE (*va hacia los Hombres que están jugando a las cartas o a los dados, no habla con nadie en especial*).— Una noche de verano, como ésta, la Luna se metió en el vaso de un borracho. Y él se tragó la Luna. A la mañana siguiente, apareció una muchacha muerta.

Se sienta en el suelo. Toma un cubilete con dados, o un parche, y distraída y muy suavemente va llevando un ritmo de candombe con los dedos.

EL TAPE.— Cuando la Luna estaba como hoy se enloquecían los perros.

NAVARRO.— Es como una mujer vestida liviano. Tiene los ojos pardos.

En cualquier lugar del escenario, como surgido de la nada, se enciende el sector de la celda de YOKANAÁN.

YOKANAÁN.— ¿Qué es eso como una campana de sangre? ¿Qué hace ahí esa copa de odio? ¡Miren cómo mira la tierra ese espejo de iniquidad! Tiene el color de las llagas de mi tierra.

La celda desaparece.

SALOMÉ está ahora en la baranda, da la espalda al patio: NAVARRO es el único que la ha visto. Los HOMBRES que están junto a la VIEJA han dejado de jugar y hablan en voz baja.

HOMBRE 1º.— ¿Quién es? ¿De qué habla?

HOMBRE 2º.— Nadie sabe.

YOKANAÁN.— En esta casa hay uno que sabe. Sabe de qué habla y conoce quién es.

HOMBRE 1º.— Dicen que lo encontraron medio muerto en el basural. Le habían pegado hasta enloquecerlo y ahí lo dejaron.

HOMBRE 2º.— También dicen que se les escapó y que lo andan buscando.

BRE 1º.— *(a la VIEJA).*— Vos lo has visto. Vos le llevás la comida.

Λ.— Yo le dejo la comida y él no toca el plato. Una sola vez le miré la cara, lavé todo su cuerpo cuando lo trajeron. Nunca más le miré la cara.

BRE 1º.— ¿Por qué Rodhe lo protege?

BRE 2º.— Rodhe le tiene miedo.

Λ *(acompañándose con un golpeteo; habla como si cantara).*— Rodhe no le tiene miedo, pero tiene miedo. El miedo de Rodhe no es miedo. Nada le da miedo, pero él se da miedo. *(Pausa.)* Nadie sabe por qué Rodhe lo protege.

Vuelve al ritmo casual y distraído de antes. Los HOMBRES recomienzan el juego.

ΛRRO *(mirando hacia SALOMÉ).*— Mentiras que la Luna es blanca, Tape. Es leonada. Tiene los pies como palomas azules.

Λ.— Es blanca, Navarro. Es como una muchacha muerta, amortajada.

(viendo que NAVARRO está mirando a SALOMÉ).— No hay que mirarla, Navarro.

ΛRRO.— Tiene algo de gitana o de mulata. Baila, Tape. Yo sé que me desprecia, pero la he visto bailar mi música. *(A la VIEJA.)* Dame eso. *(La VIEJA le tira el cubilete o le alcanza un parche.)* Cantá.

La VIEJA recomienza a cantar la melodía de SALOMÉ. NAVARRO va marcando el ritmo. SALOMÉ baila.

Λ.— Cuidado, hermano. Ella no baila tu música. Ella baila la música que lleva adentro.

ΛRRO.— Baila para mí. Mis manos la llevan y la traen por la baranda.

Λ.— Ella no baila para nadie, Navarro. *(Pone una mano sobre el brazo de Navarro, quien deja de tocar. La Vieja ya no canta.)* Por lo menos, no baila para gente como nosotros.

Como confirmando las palabras del TAPE, SALOMÉ seguirá bailando sola durante unos instantes. Entran RODHE Y REINA.

RODHE se queda mirando a SALOMÉ. Al advertir que RODHE la está mirando, SALOMÉ deja de bailar y entra en su cuarto. La VIEJA comienza a salir.

ESCENA SEGUNDA

Los mismos — RODHE y REINA

RE.— Qué mirabas, Navarro.

RODHE no ha hecho una pregunta. No suele hacerlas. Su tono natural es desinteresado, sardónico y secretamente amenazante. NAVARRO no contesta.

Λ *(antes de salir).*— La Luna.

Sale.

ESCENA TERCERA

Los mismos, menos La VIEJA.

Æ.— Es peligroso mirar la Luna. Sobre todo cuando asoma por el lado de esa baranda. (*Objetivo.*) Sos mi hombre de confianza, Navarro. No mi heredero.

A.— ¿Qué querés decir con eso?

Æ.— Que Navarrito es mi brazo derecho. No tendrías puesto ese vestido y esos colgajes, sin la lealtad de Navarro. ¿Es cierto o no, Tape, que el hombre acá se baleó él solo con el lanchón de la Prefectura? (*Cambiando de tono, con una especie de fastidio por lo incómoda que es la vida.*) A propósito, hay que avisarle al jefe de policía que no nos dejan trabajar en paz.

A.— Te pregunté qué quisiste decir con eso de que no es tu heredero. Salomé no tiene nada que ver con vos.

Æ.— Es tu hija.

A.— Pero no hija tuya.

Æ.— Como si lo fuera. Aparte que tu finado marido era un gran amigo. Cornudo, no lo niego; pero leal. Y el mejor conocedor de caballos de Río Grande. Gran persona.

A.— Lo que no te impidió venderlo a la policía.

Æ.— Lo que no te impidió venirte conmigo. Vos y tu hija. Y ahí está lo que tiene que ver. Todo lo que las dos llevan puesto tiene que ver conmigo. Aunque, si no miré mal, Salomé suele llevar puesto muy poco. (*A los otros.*) Y, como les decía, hijos míos, no conviene andar mirando la Luna. ¿Han visto qué pasa en el chiquero? Lechón que mira al cielo, cae redondo. Esa inestable personalidad del chancho me reveló lo que sé del corazón del hombre. Todo lo demás, me lo enseñé yo mismo.

.— Si usted lo dice, Rodhe.

A.— Él sabe bien lo que dice. (*A RODHE.*) Yo te he visto también a vos mirando esa baranda.

Æ.— Ya no está en la baranda. Alta está. Cambió hasta de color. Hoy era como una arena de oro. Tenía rayas de tigre.

Æ.— Yo la veo más bien como una puta vieja. (*Ha mirado la Luna y luego fugazmente a REINA.*) Una viuda entalcada, blanca de pintura y polvos.

Æ.— Hoy bailaba.

Æ.— La que yo digo no baila. Busca amantes. (*Al TAPE.*) Es viuda varias veces y muy loca. (*Como para él mismo, con otra voz.*) Todavía brilla un poco por las noches, pero

como brilla una moneda muy usada.

URRO.— No hablamos de la misma Luna.

A.— No. Él seguramente habla de la madre de la Luna.

ANAÁN (*su celda se ilumina en un sector del escenario, distinto del de la primera vez*).
— ¡Rodhe!

IE.— Hace frío acá. Vamos. Nunca me gustó este patio.

ANAÁN.— ¡Iba a llegar el día, Rodhe...! ¡Me acuerdo que hablábamos de un día que iba a llegar, y hasta las piedras de las calles se alzarían! Y eso quería decir algo, Rodhe.

IE.— Vamos. Está loco.

ANAÁN.— Recuerdo canciones. Había canciones. ¿Cómo eran, hermano? (*Al oír la palabra hermano, RODHE ha cambiado de actitud.*)

A.— De qué habla.

IE (*conmovido*).— A quién le dice hermano...

ANAÁN.— No a Rodhe. Él no es mi hermano. Él no es hermano de nadie.

IE.— Hace frío.

A.— ¿Cómo sabe lo que preguntaste? Él no puede haber escuchado lo que preguntaste. Ese hombre me da miedo, Rodhe. ¿Quién es? ¿De dónde vino? ¿Por qué te hace temblar?

IE.— ¿Temblar? Podría matarlo con mover un dedo.

.— Si usted quiere, jefe...

IE (*moviendo la cabeza*).— A Yokanaán no me lo toca nadie. No importa quién es ni de dónde viene. Él es... es como un santo.

.— Yokanaán no es un nombre. Y nadie que se cambie el nombre y le ande atrás la policía es como un santo. Ese hombre tiene marcas en el cuerpo.

IE.— Y qué hay si lo busca la policía. (*Casi frívolo.*) A nosotros, a veces, también nos busca la policía.

.— Ése no es como nosotros.

URRO.— Tiene algo, en los ojos.

IE.— Sí. No es como nosotros.

.— Si lo busca la policía, razón de más para dejar que se lo lleven. Un favor se paga con otro.

Æ (*inesperadamente amenazador*).— Tené cuidado con lo que decís, Tape.

A.— No es la primera vez que entregás a alguien, ¿no es cierto?

Æ.— No. Pero esto es distinto.

A.— Te da miedo.

Æ (*ecuánime, casi didáctico*).— Soy el hombre más respetado y temido en la frontera de tres países. He hecho desaparecer jefes de policía y los he puesto. He corrompido jueces. He muerto a un hombre porque me montó un caballo y tuve que hacer matar a otro porque le monté la mujer. He estafado. He hecho irse a un gobernador porque no me caía en gracia su bigote y me he baleado con hampones que tenían más muertes que vos amantes. He domado, sin tocarlos, padrillos de sangre más caliente que muchachas y he amansado, a palos, muchachas ariscas como yeguas finas, y las he corrompido y las he vendido en quilombos desde Sao Paolo a Sao Borja y de Montevideo al Chaco. (*Con otro tono.*) Y antes de ponerme a cambiar el mundo de este modo, me dedicaba a un negocio parecido, pero con otra clase de gente. (*Con dureza.*) Y me aburría lo mismo. (*Seco.*) No le tengo miedo a nada. Pero que nadie me toque a Yokanaán.

Desde hace un momento se oyen sonidos de parches y tamboriles. Entra la VIEJA,— después los NEGROS.

ESCENA CUARTA

Los mismos, la VIEJA y los NEGROS.

A (como parodiando a RODHE).— Nadie toque a Yokanaán.

Sus palabras tienen, o poco menos, un valor puramente musical. Trae un parche que coloca en el suelo. Con un gran salto, entra un NEGRO a escena y golpea el parche, repitiendo, con el redoble, el sonido de las palabras de la vieja. Entran más músicos negros con instrumentos de percusión.

Æ (perplejo).— Quiénes son éstos.

A.— Vos los hiciste venir. Hoy es tu fiesta. Dijiste que querías música.

Æ.— Y vino. Hace frío. Ya vuelvo.

Los negros, con toda naturalidad, han comenzado a tocar. SALOMÉ, al oírlos, como llamada por la música, sale de su cuarto y llega hasta el borde de la escalera. RODHE, que salía, la ve y se queda mirándola. SALOMÉ también lo mira.

A.— ¿Por qué la mira? Él no debe mirar así a mi hija.

RODHE acaba de salir.

ESCENA QUINTA

Los mismos, menos RODHE — SALOMÉ

[Candombe de Salomé]

La música ha ido creciendo. SALOMÉ comienza a bailar en el saledizo, baja bailando por la escalera y sigue bailando en el patio.

ROS.— ¡E! ¡E! Salomé.

A (*canta o dice*):

*Salomé nació de noche
sobre arena la engendré
la noche que me apagaron,
desnuda, toda la sed.*

*Luna de cobre, la Luna,
se me metió por la piel.
Violada por el verano,
cara a la Luna quedé.*

*No conoció otoño el año
que en mi vientre la llevé.
Nueve lunas de verano
le dibujaron la piel.*

ARRRO:

*¿Qué vuelo estarán volando
las palomas de tus pies?
¿Qué música y no la mía
te emborracha, Salomé?*

:

*Luna de los lobizones
como un espejo de hiel.*

A:

*Varón que mira ese espejo
muere de locura y sed.*

Cesan la música y el canto.

ESCENA SEXTA

Los mismos

◊MÉ (*a REINA*).— No me gusta cómo me mira Rodhe.

A.— Es casi tu padre, Salomé.

◊MÉ.— Casi... Lo que hay entre lo lindo y lo hermoso, entre la idiotez y la locura, entre Navarro y Yokanaán, es siempre un casi.

◊RRO.— Salomé...

A (*inquieta*).— ¿De dónde conocés a Yokanaán?

◊MÉ.— Lo oí hablar.

A.— Nadie entiende lo que dice.

◊MÉ.— Lo oí cantar, anoche.

◊RRO.— Nadie entiende lo que canta.

◊MÉ.— Tiene la voz profunda. A veces, en algunas esquinas, el viento tiene esa voz. La he oído en el puerto, entre los malecones. Yo era chica. Pero también la escuché en algunos campanarios. Quiero bailar.

◊E (*asomándose con un gran copón de vino*).— Salomé quiere bailar. La oí.

◊MÉ.— No quiero bailar: eso fue lo que dije. (*A NAVARRO.*) Tengo que hablarte.

◊E.— Vas a bailar, Salomé. (*Bebe.*) Esta misma noche vas a bailar para mí.

Apagón.

CUADRO SEGUNDO

Otro patio de la casa. O el mismo patio visto desde otro ángulo. La escalera y la celda de YOKANAÁN, en otros lugares. YOKANAÁN, muy visible ahora. La Luna está más alta.

ESCENA PRIMERA

[Danza del destino de Salomé]

La Vieja, sola

El patio casi a oscuras. La VIEJA baila. Tiene un mazo de barajas y va poniendo en el suelo las cartas en cruz. Siempre bailando, toma una de las barajas y la apoya contra su pecho. Los NEGROS, dispersos en la oscuridad del patio, la acompañan con sus tambores. La VIEJA termina la danza arqueando su cuerpo hacia atrás, hasta tocar con la cabeza en el piso. La figura simula una cópula, la muerte. O ambas cosas. Sobre el final de la danza, SALOMÉ baja lentamente la escalera y se queda mirando fascinada a la VIEJA. Ésta, al verla, deja de bailar y trata de ocultar la baraja. La celda de YOKANAÁN ya no se ve.

ESCENA SEGUNDA

La VIEJA y SALOMÉ

¡MÉ.— Qué bailabas.

Λ.— Tu destino.

¡MÉ.—Cuál es mi destino.

Λ.— El que saben las cartas.

¡MÉ.— Qué saben las cartas.

Λ.— Lo que dicen las figuras.

¡MÉ.— Y qué dicen las figuras.

Λ.— Lo que bailé. Dicen lo que bailé y bailé lo que dicen.

¡MÉ.— Dame esa baraja. (*Intenta quitársela; la VIEJA la elude.*) Dámela.

Λ.— ¿Para qué? No. Es nada más que una figura.

¡MÉ.— Dámela.

Λ.— Yo te amamanté, no tu madre. Yo te amamanté y te hice caminar y te enseñé a bailar. Pero nunca te enseñé nada de las cartas. No está bien conocer lo que dicen. Que bailes, sí está bien: yo te enseñé a bailar, y también le enseñé a tu madre. Está bien que bailes. Pero no esta noche.

SALOMÉ le quita el naipe.

¡MÉ.— Quién es.

Λ.— Nadie sabe.

¡MÉ.— Vos sí.

Λ.— Yo sí.

¡MÉ.— Qué cara tiene.

Λ (*señalando, en el suelo, cada uno de los naipes en cruz. Gira alrededor de las barajas y habla o canturrea como si estuviera oficiando una especie de rito encantatorio*).— No la del Tape; ésta es la cara del Tape. No la de Navarro; ésta es la cara de Navarro. No la de Rodhe; ésta es la cara de Rodhe. (*Bruscamente mezcla las barajas, las recoge y las guarda. Mirando a SALOMÉ.*) No bailes esta noche.

ANAÁN (*su celda aparece de pronto*).— ¡Íbamos a lavar la frente de la vida, Rodhe! Íbamos a cambiarlo todo. El hijo se alzaría contra el padre y el hermano sería juez de

su hermano. (*La celda desaparece.*)

Λ.— No bailes esta noche, ni te pongas un vestido tan liviano como el tul, más suave que la muselina, casi tan transparente como el aire.

ΜÉ.— No conozco su cara, pero conozco su voz. Yo deseo su voz.

ΑΝΑÁN (*desde otro lugar*).— ¡Y hasta Dios iba a clamar piedad el día que los miserables levantarán el puño para hacerse justicia!

ΜÉ.— No sé de qué habla, pero estoy ardiendo de su voz. Hace tres noches que me acuesto con su voz.

Λ.— Su voz viene de una boca; y yo sé cómo es su boca. La boca está en una cara, y yo vi su cara. Su cara está en un cuerpo y yo lavé todo su cuerpo cuando lo trajeron desnudo y llagado. No bailes para Rodhe esta noche, no te pongas un vestido de tu madre. No mires a Yokanaán.

ΠΡΟ (*entrando*).— Dijiste que querías hablarme.

Λ.— No la dejes que mire a Yokanaán.

Se acurruca en un rincón.

ESCENA TERCERA

SALOMÉ y NAVARRO

◊MÉ.— Quiero ver a Yokanaán.

◊RRO.— No tenías derecho a decir lo que dijiste, Salomé.

◊MÉ.— Quiero verlo. ¿Qué dije? Ah, lo que hay entre Navarro y Yokanaán. Un casi. Como entre el capricho y la necesidad. Necesito ver a Yokanaán.

◊RRO.— Estás loca. Rodhe ha dicho que nadie puede verlo, que no hable con nadie hasta que él decida algo.

◊MÉ.— Rodhe le tiene miedo. Me fascina ver al único hombre que hace temblar a Rodhe.

◊RRO.— Yo sería capaz de hacer temblar a cualquier hombre, Salomé. Si vos quisieras.

◊MÉ.— ¿A Rodhe? ¿También hacer temblar a Rodhe?

◊RRO (*inseguro*).— Rodhe... es casi mi padre.

◊MÉ.— Casi. También es casi el mío, según mi madre. Lo que no quita que quiera acostarse conmigo. ¿Lo viste cómo me mira?

◊RRO.— Nadie te mira como yo, Salomé.

◊MÉ (*observando largamente a NAVARRO, como si sopesara lo que acaba de decir y le estuviera proponiendo un trato*).— Quiero ver a Yokanaán.

◊RRO.— A cambio de qué.

◊MÉ.— Me gustás, Navarro. Pero no soy una puta. O mejor, nunca me acosté con nadie. (*Pequeña pausa.*) Puede que sí, que sea una puta. (*Desafiante.*) A cambio de mí.

◊RRO.— Te quiero, Salomé. Te deseo.

◊MÉ.— Dejame ver a Yokanaán. Si no es como su voz, esta noche duermo en tu cama.

Se miran. NAVARRO va hacia el sector de YOKANAÁN. Entra REINA. SALOMÉ, al verla, intenta irse.

ESCENA CUARTA

REINA y SALOMÉ; después, la VIEJA

A.— Te escondés de mí. Eso está mal. Una hija no debe esconderse de su madre. Todavía no estás cambiada; deberías estar cambiada. Ya empezaron a llegar los invitados, gracias a Dios son pocos. Rodhe dice que te vistas y vayas. ¿Por qué será que los primeros en llegar a las fiestas son siempre desconocidos? Claro que llegar a conocerlos es peor. Odio a esta clase de gente.

MÉ.— Vos te casaste con esta clase de gente.

A.— ¿Con quiénes? ¿Qué dice esta muchacha? Ah, sí. Que Rodhe es como ellos. Rodhe no es como ellos. (*Mirando hacia el lugar de la fiesta.*) Ellos le hablan y se ríen, pero él no los escucha. Hoy está pensativo.

V (*hablando sorpresivamente desde su rincón*).— Hace tres días que Rodhe está pensativo.

A (*sobresaltada*).— No me gusta la gente que habla desde ninguna parte, no me gustan las voces que se escuchan en las sombras. No me gustan las palabras que no entiendo. ¿Por qué decís tres días?

MÉ.— Tres días. (*Antes de salir.*) Desde que trajeron a Yokanaán.

Sale por donde se ha ido NAVARRO.

ESCENA QUINTA

REINA y la VIEJA

A (*hablando sola hacia el lugar por donde ha salido SALOMÉ,— después, con la VIEJA*).— ¡No quiero que nombren a ese hombre! Está loco. Me insulta. No entiendo una palabra de lo que dice pero es espantoso y sé que me insulta. Rodhe no debiera esconderlo; por algo lo andan buscando. Y en esta casa hay demasiadas cosas que esconder.

Λ.— No te insulta. Nadie sabe de qué habla.

A.— Dos veces dijo la palabra prostituta: esta noche lo oí. Y la palabra corrompida.

Λ.— También tu nombre es Reina y eso no significa nada.

A.— ¿Qué querés decir?

Λ.— Nada, eso quiero decir. Quiero decir que esta noche las palabras no significan nada. O significan cosas distintas de lo que dicen. Hoy la palabra Luna significa sangre. Y la palabra vestido, quién puede saberlo... No dejes que Salomé se ponga tu vestido.

A.— Por qué. Yo se lo di. Era mío cuando yo tenía su cintura. Quiero acordarme de mí. Con él bailé la noche que su padre me llenó el pelo y la boca de arena, y yo era feliz.

Entra RODHE, detrás el TAPE.

⊕E.— Hoy es una gran noche. (*A la VIEJA.*) Que venga Salomé. Que se vista y venga, o que ni se vista. (*La VIEJA sale, REINA lo mira.*) Rodhe es feliz. (*Refiriéndose a los NEGROS.*) ¿Qué son estas sombras, Tape? ¿Qué hace toda esta gente escondida en mi patio?

.— Son los músicos; usted los hizo venir.

⊕E.— ¿Y por qué están acá y no en la fiesta?

A.— Vos les dijiste que se quedaran en este patio. ¿Qué te pasa esta noche?

⊕E.— Nada me pasa. Recuerdo perfectamente todo lo que dije y por qué lo dije. También recuerdo perfectamente para qué los hice venir. Hoy en mi noche. Hoy Salomé va a bailar para mí.

A.— Ella te dijo que no.

Æ.— Va a bailar. Una hija no puede desobedecer a su madre. ¿Vos creés, Tape, que una buena hija puede desobedecer a su madre?

(*incómodo*).— No. Creo que no.

Æ (*a REINA*).— Ahí tenés.

A.— Yo no quiero que baile.

Æ.— ¿Ves esto?... (*Ha sacado de un bolsillo una gran piedra: un diamante del tamaño de una nuez. Lo alza en dirección a la Luna como si lo midiera.*) No tiene el tamaño de la Luna, pero es lo suficientemente grande como para hacer que baile toda la casa.

A.— No pensarás comprar a mi hija con...

Æ.— ¿A tu hija? No. Quién habló de tu hija. (*Pausa.*) A vos pienso comprarte. (*Se pone detrás de REINA. Mientras habla, seduciéndola, pasa su mano por sobre el hombro de la mujer y le pone la piedra delante de la cara. Después pasa el otro brazo, como un collar, y le roza los pechos sosteniendo el diamante con la punta de los dedos sobre su escote.*) Perfectamente traslúcido, e incoloro como una pequeña rosa de agua. Indomable, lo llamaban los antiguos, porque raya y doblega todo lo que existe en la naturaleza, especialmente el corazón de las mujeres. Y en el fondo, a pesar de toda su belleza, no es más que un carboncito muy puro. Una enfermedad, una locura del carbón. Una lágrima de carbón, que vuelve loca a la gente y arde sin dejar cenizas. No sé si existe el cielo; pero el fuego del infierno se alimenta de diamantes. (*Tiene las manos sobre los pechos de REINA. Habla secamente.*) Vos misma le vas a pedir que baile.

ANAÁN.— ¡Corrompida como una mujer corrompida! Por eso íbamos a borrarla con fuego. (*REINA inicia el gesto de taparse los oídos con las manos.*) Se tapan las orejas al oírme, pero yo soy nadie comparado con el que va a venir. Mi voz es un balbuceo, un arrullo de torcaza, comparada con la voz del que ya ha comenzado a gritar sobre la tierra.

A (*mientras RODHE se aparta de ella y el TAPE se lleva instintivamente la mano a la cintura*).— Habla de mí. Hace tres días que me insulta. ¡Háganlo callar! (*Al separarse de la mujer, RODHE ha soltado inadvertidamente el diamante; REINA, pese a su miedo, aprovecha la circunstancia para deslizado dentro de su escote.*)

Æ (*muy serio*).— No habla de vos. (*Pausa. Al TAPE, en otro tono.*) ¿Quiénes me dijiste que eran éstos? (*Sin esperar respuesta, volviéndose hacia Reina.*) Devolveme la piedra.

A.— ¡No!...

Æ.— Tape.

.— Jefe.

Æ (con gran calma).— Cuídate de los ladrones y de las mujeres de ojos verdes. Esa mujer que ves ahí, miraba como a través de una gota de agua sobre una hoja, tenía una esmeralda a cada lado de la cara... Ahora tiene un diamante en el escote. (Fríamente.) Quitáselo.

A.— ¡No! No te animarás a que ése...

Æ.— Quitáselo. (El TAPE se acerca a REINA, ella, instintivamente, se pone detrás de RODHE. Éste, sin darse vuelta, extiende el brazo hacia el costado y hacia atrás, y abre la mano. Ella le da el diamante. RODHE cierra el puño sobre la piedra y, de pronto, su expresión cambia. Está asombrado y parece conmovido.) Todavía podés calentar una piedra con los pechos. Casi estoy por dártela sin que tu hija baile.

A.— Dámela.

Æ (al TAPE, pasando paternalmente un brazo por sobre su hombro pero en un tono muy ambiguo).— Sos demasiado de ley, Tape. Un buen muchacho. (A Reina.) Hiciste bien en dármela. (Con absoluta indiferencia.) Si te llegaba a tocar, lo mataba. (El TAPE se pone rígido. RODHE le palmea amistosamente la cara.) Así es de complicada la vida, hijo mío... ¿Quiénes me dijiste que eran éstos? Ah, sí, los músicos. Y por qué no tocan. (Tambores.)

A.— Dámela, Rodhe.

Æ.— Música. Eso es lo que necesito. Y vino. Vamos a mi fiesta, Tape. Vamos adentro. Tengo frío. (El TAPE sale adelante. RODHE a REINA.) Esta noche, en la cama. Después que Salomé baile para mí.

Apagón. Sigue la música de los tambores.

CUADRO TERCERO

Celda de YOKANAÁN

Después de una transición, la luz se enciende sobre el sector de la celda de YOKANAÁN. En escena, NAVARRO y SALOMÉ. No entran: ya están allí. YOKANAÁN duerme. SALOMÉ hace un gesto a NAVARRO para que le dé paso. NAVARRO titubea. Después va hacia YOKANAÁN como para despertarlo.

ESCENA ÚNICA

SALOMÉ — YOKANAÁN

◊MÉ.— ¡No lo toques! Que no se despierte, andate. (*NAVARRO duda.*) Andate, te digo. (*NAVARRO sale. Larga pausa.*) Es más hermoso que el más hermoso de los que me visitan en sueños. Es todavía más hermoso que el crucificado de la basílica. Tiene su misma frente, su mismo gesto de dolor, pero es mucho más hermoso. (*YOKANAÁN se mueve.*) Sueña. Con qué. Con quién sueña. Tengo celos de sus sueños. A lo mejor hay mujeres en tu sueño. (*Se acerca.*) ¿Cómo son?, ¿cómo están vestidas?, ¿están vestidas...? Odio los sueños de Yokanaán. (*Pausa.*) Todos los hombres son puercos. Yo lo sé: sé cómo me miran. Rodhe me mira así. Si Yokanaán me mirara como Rodhe... sería distinto, aunque fuera lo mismo. (*Hacia él.*) ¿Cómo son las mujeres de tus sueños? ¿Más hermosas que Salomé?, ¿más blancas? Seguramente más blancas. Con caras de cal y ojos de vidrio azul y pelos de escoba. (*Pausa.*) Y yo, ¿cómo soy? Nunca voy a saber cómo soy hasta que él no me mire. Mis ojos y mi pelo y mis caderas y mi cintura no han existido nunca: ahora lo sé. No tengo boca, porque él no la besó nunca. No tengo senos, porque su mano nunca los tocó. (*Llamándolo en voz muy baja.*) ¡Yokanaán! Tu cuerpo parece un largo cuchillo reluciente: quiero morir herida por tu cuerpo. (*Se acerca como para besarlo.*) Yokanaán... (*Antes de que lo toque, YOKANAÁN se despierta y se pone de pie. Es realmente hermoso como un Cristo. Está loco; pero ni su voz ni sus gestos son los de un demente, sino los de un alucinado.*)

ANAÁN.— ¿Quién es esta mujer? No era una mujer lo que yo tenía que encontrar.

◊MÉ.— Qué tenías que encontrar. A quién tenías que encontrar.

ANAÁN (*confundido*).— No sé... Ya no sé nada de lo que supe. (*Con violencia.*) ¿Qué estás haciendo acá? (*Habla con SALOMÉ pero sin mirarla, o mejor, sin verla: como si hablara a través de ella.*)

◊MÉ.— Quiero que me hables. Vine a escuchar tu voz. Quiero saber por qué te persiguen y quiero que me expliques las palabras que gritás por las noches. Quiero saber quién sos.

ANAÁN.— Nadie. No soy nadie; fui un hombre. Y lo que grito no lo grito yo: un pueblo entero lo grita. Yo no hablo, es una voz la que habla a través de mí. Mi voz sabe más que yo. A ella la persiguen, no a mí. Pero cuando llegue el día y venga el que tiene que venir...

◊MÉ.— Quién tiene que venir.

ANAÁN.— Uno mejor que yo. Uno del que soy apenas una sombra. Cuando ése venga, las mujeres como tu madre se arrepentirán de tener pezones y haber amamantado hijos. El fuego se pondrá de pie.

¡MÉ.— Mi madre, ¿qué tiene que ver madre?

ANAÁN.— No conozco a tu madre. ¿Quién habló de tu madre?

¡MÉ.— Vos hablaste.

ANAÁN.— No yo, mis palabras, que saben más que yo. De tu madre, sólo he visto por ese agujero las joyas que lleva en las orejas y en los brazos. ¿A qué viniste? ¿Quién te mandó?

¡MÉ.— Vine a borrarte los sueños. Nadie me mandó. Vine a besarte la boca.

ANAÁN.— Estás buscando a otro. O a lo mejor ni siquiera estás acá. Me he vuelto loco y ahora estoy solo y ya ni comprendo lo que digo. Sé las palabras, pero olvidé el sentido.

¡MÉ.— No estás solo. Estoy yo.

ANAÁN.— No importa. Mi soledad es más grande que eso. Yo era mucho más que un hombre. Yo era como una multitud que cantaba, y ahora grito sin sentido en la oscuridad y estoy solo.

¡MÉ.— No. Estás conmigo. Yo puedo ser todas las mujeres, Yokanaán. Más. Mi cuerpo puede ser un pueblo. Puedo ser mujer y muchacho bajo tu cuerpo.

ANAÁN.— No entiendo mis palabras ni entiendo las tuyas, pero sé que estamos hablando de cosas distintas. No digas nada. A veces siento que estoy a un paso de descubrir quién soy, qué fui, cuál era mi destino. Dura un segundo; menos. [*Se toca la frente.*] Algo se ha roto, acá adentro.

¡MÉ.— Yo puedo ayudarte. Puedo hablar con Rodhe.

ANAÁN (*vivamente*).— ¿Rodhe? Yo conozco ese nombre. ¿Quién es Rodhe? (*Gritando repentinamente hacia el patio.*) ¡Rodhe es el que vendió el alma al que está vestido de plata y va por el mundo guarnecido de oro! (*Cambiando de tono.*) ¿Quién te habló de Rodhe?

¡MÉ.— Vos hablaste de Rodhe. Yo sé que le das miedo. ¿Por qué tiembla cuando te oye?

ANAÁN.— No sé. Sé que él sí sabe. (*Con extravío.*) Con alguien llamado Rodhe juramos, hace mucho, matar la muerte. (*Fuerte.*) ¡Rodhe!... (*SALOMÉ intenta taparle la boca; él se aparta.*) No me toques. Nadie puede tocar un centímetro de mi cuerpo, sin mancharse de sangre. (*Sin mirarla.*) Rodhe... era nuestro hermano. Yo amaba y obedecía ciegamente a un hombre llamado Rodhe. Esto lo sé. Daba alegría verlo

reírse en la cara de la muerte. Un día no estaba más. (*Pausa.*) Hace muchos años... íbamos a santificar el porvenir, íbamos a lavar la frente de la vida. (*Cambiando bruscamente de tono.*) ¿Quién es Rodhe? ¿Qué estás haciendo acá?

¡MÉ.— Yokanaán, quiero besar tu boca.

ANAÁN.— Yokanaán... yo recuerdo ese nombre.

¡MÉ.— Es el tuyo. (*Él la mira.*) Te golpearon y te mutilaron y ahora estás loco...

ANAÁN.— Yo te lo dije.

¡MÉ.—... y yo estoy de pie junto a vos y es como si no me vieras...

ANAÁN.— ¿Quién me llama? ¿Quién ha dicho Yokanaán?

¡MÉ.—... y si me desnudara tampoco me verías, y tampoco si me vistiera como una novia.

ANAÁN.— ¿Qué está haciendo esta mujer acá? (*Con violento recelo.*) ¿Juraste? ¿Hiciste el juramento? ¿Estás dispuesta a seguirnos, a apagar en tu corazón hasta el último vestigio de falsa piedad, a ser un fuego helado, un arma lúcida, a poner al hijo contra el padre y al hermano contra el hermano? ¿Ya has dicho que serías capaz de asesinar por caridad y por amor?

¡MÉ (*imperiosa, casi en un grito*).— ¡Yokanaán!

Él se interrumpe y la mira, repentinamente lúcido, como si acabara de despertarse. Pausa.

ANAÁN.— Qué.

¡MÉ.— Una sola pregunta.

ANAÁN.— Cuál.

¡MÉ.— Si no estuvieras loco, ¿me amarías?

Largo silencio, muy tenso. YOKANAÁN lucha por seguir conservando la momentánea lucidez y comprender lo que se le pregunta.

ANAÁN.— No sé. (*La observa por primera vez de frente.*) Hay algo húmedo y blando y repulsivo y bello en tus ojos... (*Acerca la cara, sin tocarla, y la mira a los ojos como si se metiera dentro de ella.*) Veo flores venenosas a la orilla de tus ojos...

¡MÉ.— Te deseo, Yokanaán.

ANAÁN.— Un deseo de marisma, de pantano.

◊MÉ.— Quiero besarte, Yokanaán. Quiero saber cómo es mi boca.

ANAÁN (*que se ha apartado*).— Tu boca es blanda como un aguaviva. (*SALOMÉ extiende los brazos hacia él, pero no lo toca.*) Tus brazos son hermosos, con la belleza lunar de un pulpo. (*Retrocede y la mira entera.*) Todo tu cuerpo sería un veneno espeso y demasiado dulce para mí, un légamo, una valva. (*Pausa. Con increíble dureza.*) No. El hombre que yo fui no te habrá amado.

◊MÉ.— ¡Navarro!...

ARRRO (*entrando*).— Oí lo que te dijo.

◊MÉ (*a YOKANAÁN*).— Voy a besar tu boca, Yokanaán.

ARRRO.— Estás loca. Yo mismo oí lo que te dijo.

◊MÉ.— Entonces sabés que no voy a dormir en tu cama. Encerralo. Está loco pero es como su voz.

La luz baja hasta que la celda desaparece. Salomé sale y, lentamente, sube la escalera y entra en su cuarto. El patio quedará desierto todo el tiempo que sea necesario. Cuando SALOMÉ vuelve, trae un vestido blanco apretado contra su cuerpo. Baja unos peldaños y se queda allí, acurrucada sobre las rodillas, inmóvil. En algún lugar del cielo comienzan a aparecer dos lunas más.

CUADRO CUARTO

El patio, visto desde la misma perspectiva que en Cuadro Primero. Debido a este cambio de óptica, SALOMÉ, aunque en el mismo sitio, no se ve. Se alcanza a divisar la silueta de NAVARRO, inmóvil, ante la celda a oscuras de YOKANAÁN. Silencio sólo interrumpido por las voces y risas de la fiesta. Al caer la luz sobre la escena, RODHE está solo. En el cielo, se ven tres lunas.

ESCENA PRIMERA

RODHE solo

Æ.— ¡Salomé! (*Silencio.*) Rodhe es feliz. Mis queridos camaradas me han regalado dos caballos de Abisinia, y Salomé va a bailar para mí... ¡Salomé! Tengo cien caballos de altos pechos, patas finas y crines hasta la cruz, más hermosos que mujeres; y tengo una hija de altos pechos, patas como el aire y crines hasta las ancas, casi tan hermosa como un caballo... ¡Salomé! (*Sin mirar el cielo.*) Debo de estar muy borracho, porque durante todo el tiempo he estado viendo tres lunas... Dos tienen el color del pelo de los alazanes españoles, y me cabrían en las manos, son redondas y doradas como el pecho de las adolescentes... La otra, no puedo decir qué color tiene. (*Pausa; escucha. Repentinamente.*) ¡Háganlo callar!... ¡Tape!... Encierren a ese hombre en algún lugar donde no se puedan oír sus gritos. (*En voz baja.*) Pero no lo lastimen... ¡Salomé!... Salomé, hija mía, no discutamos. Ya está decidido que esta noche vas a bailar para mí. (*Desde hace unos segundos, la VIEJA está en el patio. RODHE no la ha visto.*) ¡Reina!... ¡Tape!... ¿Qué hago en este patio? Nunca me gustó este patio.

Sólo se ve una luna.

ESCENA SEGUNDA

RODHE y la VIEJA, después REINA

A.— Hay dos clases de hombres que hablan solos. Los que no saben lo que dicen, y los que no quieren oír lo que piensan. Hace una hora que dejaste a tus invitados. Ya han empezado a irse.

Æ.— Qué invitados. Cómo son.

A.— De tu calaña. Debieras acordarte: hasta hace un rato, te emborrachabas con ellos.

Æ.— Me acuerdo perfectamente. Hay dos jueces y un ministro. Él fue el que me regaló los caballos de Abisinia. Todos me quieren y me respetan. Hay un futuro obispo.

A.— No sé, soy vieja y ya no distingo bien. Todos los que vi tenían cara de ladrones.

Æ.— Y hasta funcionario de la policía brasilera.

A.— A ése si lo reconocí. Tenía cara de no tener madre.

Æ.— Todo el mundo me quiere. Estamos en mi fiesta y esas sombras que andan por allí son los negros, y hoy mi hija va a bailar para mí.

A (*entrando algo ebria*).— No es tu hija y no va a bailar. Yo no quiero que baile. Dame la piedra, Rodhe.

Æ.— Ya te dije dónde y cuándo. Veo demasiadas lunas en el cielo, pero no me olvido de lo que digo.

A.— Si Salomé baila para vos, ya no me la vas a dar nunca. Hace mucho que lo sé.

Æ.— No puede hacer mucho que lo sabés, no digas disparates. Recién hoy te mostré la piedra, estás borracha. (*A la VIEJA.*) Que hagan traer la mesa a este patio. (*La VIEJA sale.*) Siempre me gustó este patio, es cálido. Si tuviera una parra me haría recordar la casa de mi madre. ¿Dónde está Salomé?

A.— Sos vos el que está borracho: nunca te gustó este patio, hasta hace un momento temblabas de frío y siempre dijiste que no llegaste a conocer a tus padres.

Æ.— Ésos son detalles: las mujeres sólo reparan en los detalles. Lo importante era la parra. (*Pausa.*) Te pregunté por Salomé.

A.— No sé. No le gustan tus invitados.

Æ.— Me pareció verla acurrucada en alguna parte. Esa chica no es normal. Debería estar acá, bailando para mí.

Entran los invitados. Tumulto. Traen la mesa de la fiesta.

ESCENA SEGUNDA

[Los Pilares de la Sociedad]

Los mismos — Invitados, músicos

Ballet de los Pilares de la Sociedad. El Jefe de Policía, el Obispo, los Corruptos, el Político, etc. Toda esta escena de baile y canto será montada libremente por el director y el coreógrafo. La elección de los personajes y los textos que se dirán (canciones o recitados muy simples, de intención directa) se adecuarán, en cada caso, a las necesidades y el carácter de la puesta. La letra de las canciones debiera ser escrita, en colaboración con el autor de la música, según las sugerencias del director y aun de los actores.

Hacia el final de la escena, en la escalera a oscuras, aparece SALOMÉ. Se la ve acurrucada en uno de los peldaños. Después se pone de pie y baja. Trae el vestido en sus brazos.

ESCENA TERCERA

Los mismos — SALOMÉ

A medida que SALOMÉ se acerca, los que aún cantan se van callando. RODHE, aunque ebrio, conserva su autoridad y lucidez.

◊MÉ.— Vengo a pedirte algo, Rodhe.

◊E.— Entonces, vas a bailar.

◊MÉ.— No para tus invitados.

◊E.— No para ellos: vas a bailar para mí.

◊MÉ.— Échalos.

◊E (*sin transición, en voz alta*).— ¡Eminencia, compañero ministro, queridos hermanos...! (*Se pone de pie.*) Gracias por haber venido. Gracias por irse. (*Los va llevando hacia la salida.*) No me saluden, no se despidan. Sencillamente, váyanse. Mi corazón es sensible a las despedidas. (*Vuelve junto a SALOMÉ.*) Qué ibas a pedirme.

ESCENA CUARTA

Los mismos, menos los invitados

Se miran. Hablarán todo el tiempo mirándose a los ojos, como si los demás no existieran. Mientras SALOMÉ lo seduce, RODHE bebe. Sólo hacia el final de la escena habrá perdido el control de sus actos.

MÉ.— ¿Vas a dármelo?

A.— No bailes esta noche, Salomé.

MÉ.— ¿Vas a darme lo que pida? *(Le sirve de beber.)*

Æ.— Nunca prometo a ciegas, hija. Un hombre de honor no debe prometer nada, si no está seguro de querer darlo.

MÉ.— Cuál es el honor de Rodhe.

Æ.— Todo hombre tiene su precio: todo hombre tiene su honor. *(Bebe.)* El mío consiste en cumplir lo que prometo. ¿Vas a bailar?

MÉ.— Sí.

A.— No bailes. No le pidas el diamante.

Æ.— Qué vas a pedirme.

MÉ.— ¿Qué serías capaz de darme?

Æ.— Uno de mis caballos de Abisinia. Los dos. Cincuenta de mis caballos españoles. Tienen las patas...

MÉ.— Finas como el aire, y las crines como el pelo de las mujeres. Ya te oí. No quiero tus caballos.

Æ.— Las joyas de la virgen de la Basílica. De chica te gustaban.

MÉ.— No podés dar lo que no es tuyo.

Æ.— Puedo robarlas. Una sola palabra tuya y mando a éstos a que dismantelen la iglesia... *(Sin dejar de mirarla.)* El sagrario. El copón de la hostia. El mantel bordado en oro del altar.

A.— No le pidas el diamante.

MÉ.— No me importan los caballos ni el oro ni las piedras. Qué más me darías.

Æ.— Debiste ser hija mía, Salomé. *(Reflexiona un instante. Bebe.)* Tal vez lo seas.

MÉ.— Te pregunté qué más me darías.

Æ.— Lo que me pidas.

ⓂÉ.— ¿Serías capaz de jurarlo?

Æ.— Yo no juro, Salomé. (*Se ilumina un instante la celda de YOKANAÁN; RODHE ha vuelto la cabeza hacia ese lugar: sólo él parece verlo.*) Hace muchos años juré por última vez. Creía en lo que juraba, y no cumplí mi juramento. (*La luz de la celda se apaga.*) Desde entonces sólo prometo lo que no me importa cumplir.

ⓂÉ (*acercándosele*).— ¿Y si te pidiera todo lo que tiene Rodhe?

Æ.— Todo lo que tengo es todo lo que soy. (*Le pone sin disimulo una mano en la cadera.*) Ninguna mujer sabría qué hacer con eso, hija. Para tener todo lo que tengo, necesitarías también ser Rodhe. Te ofrezco la mitad.

A.— Eso me lo ofreciste y me lo diste a mí, Rodhe.

Æ.— O sea que cumplo lo que prometo. Te lo ofrecí, lo aceptaste y te lo di. Y ahora te lo quito y se lo ofrezco a ella. Nunca te prometí nada eternamente.

ⓂÉ (*sensual*).— ¿Y a mí?

Æ.— ¿Eternamente? Debería ser Dios, y a Dios no le interesan los bailes de las mujeres.

ⓂÉ (*a los negros*).— Toquen.

Λ.— No bailes, Salomé.

A.— No le pidas el diamante.

ⓂÉ (*muy cerca de RODHE, que se ha sentado en el borde de la mesa: ella está prácticamente entre sus piernas y lo mira a la cara*).— Quiero que hagas matar a un hombre.

Æ.— ¡Nada más que a uno! (*Bebe.*) Te ofrezco la mitad del mundo y... (*Repentinamente desconfiado. Le toma la cara y la aparta, no sin acariciarle, de paso, el cuerpo. Se pone de pie. Pausa.*) Entre los hombres hay un hombre que se llama Rodhe, Salomé.

ⓂÉ.— No es Rodhe.

Æ (*dejándose caer en una silla*).— Prometido.

ieja.— No bailes, Salomé.

ⓂÉ.— Quiero que maten a Yokanaán.

A.— Bien dicho, hija. Toquen. Traigan el vestido de Salomé.

Λ.— No la dejes que baile.

Æ.— ¡No!

¡MÉ (*con imperiosa frialdad*).— Lo prometiste.

¡E.— Estás loca.

¡MÉ.— Quiero ver muerto a Yokanaán.

A.— Lo prometiste. A mí me prometiste el diamante y a ella lo que te pidiera.

¡E.— El diamante de tu madre, los arcones del sótano, la casa entera con sus arcones. No a Yokanaán.

¡MÉ (*casi de rodillas, no en actitud de súplica, sino sensualmente, entre las piernas de RODHE. Ella misma toma las manos de él y las apoya en su cuerpo; la música crece*).— Lo prometiste.

A (*a los músicos*).— ¡Más alto! (*A RODHE.*) ¡Lo prometiste!

¡E.— Las dos están locas. Mis cien caballos, Salomé. El copón de oro del sagrario, el copón, y dentro del copón las hostias consagradas. (*Sin separar las manos del pecho de SALOMÉ.*) La vida de cualquier hombre, con estas manos. No a Yokanaán.

A.— Lo prometiste.

¡MÉ (*de pie, a los músicos*).— Dejen de tocar.

Brusco silencio. Pequeña pausa.

¡E.— ¡No dejen de tocar! Acepto, acepto. No dejen de tocar. ¡Tape!... Andá a avisar a la policía que yo tengo a Yokanaán.

¡MÉ.— ¡No! Quiero que lo hagas matar. Quiero que nadie vuelva a tocar su cuerpo.

A.— Yo le pedí que baile, Rodhe. El diamante es mío.

¡E.— ¿Qué clase de monstruo es una mujer? ¿Cómo se puede odiar de ese modo?

A (*muy ebria, sin escucharlo*).— Lo prometiste.

¡MÉ.— ¿Odio? ¿Es odio el odio que siento por Yokanaán? Muerto. Entréguenselo muerto. Pónganle un arma en la mano y digan que hubo que matarlo. Ellos van a creerles, ellos creen cualquier cosa que niegue la vida.

¡E (*a REINA*).— Hacela callar. Que baile.

A.— Lo prometiste.

¡MÉ.— Quiero ver su cuerpo ahí, sobre esa piedra, con la llaga de la luna en el pecho.

¡E.— Te digo que la hagas callar. ¿No ves que ya habla como él? (*Reina no le presta atención; se ríe para sí con risa de ebria.*) Lo único que se le pide es que baile.

(Intenta ponerse de pie; no lo consigue.) ¡Tape! Hagan lo que esta mujer dice. (El TAPE y unos hombres salen.)

ME.— Lo quiero ver ahí, con una gran arma reluciente entre las manos y los ojos abiertos.

FE.— ¡Háganla callar!... Hagan callar su voz y todas las voces. *(A REINA.)* Y que apaguen las luces, que apaguen todas las luces de la casa. *(Bebe.)* Alcanza con la luna, y hasta es demasiado.

A *(sacando el diamante del bolsillo de RODHE, que no se resiste, y yéndose por el patio).*— ¡Las luces!, ¡apaguen todas las luces de la casa!

ME.— El vestido.

uces bajan. La música de los tambores, hasta ahora muy tenue, ha crecido un poco.

A.— Nadie la mire cuando se viste. Nadie la mire vestirse para la muerte.

ESCENA TERCERA

[Danza del vestido]

Los mismos — Los NEGROS

Los NEGROS bailan. Al compás creciente de la música, rodean a SALOMÉ y van ocultando, con los movimientos de sus cuerpos y sus brazos, el cuerpo, ahora desnudo, de la muchacha. La VIEJA comienza a vestirla. El baile de los NEGROS —en el que no intervendrán las dos mujeres— es una especie de rito sacrificial y de ceremonia iniciática. SALOMÉ, inmóvil, debe dar la idea simultánea de una mujer que está siendo vestida para su boda y de una virgen a quien se prepara para su muerte. La música de los tambores va decayendo poco a poco. Los NEGROS vuelven a sus lugares y desaparecen en la oscuridad. La VIEJA se ha retirado, pero sin abandonar la escena. No se oye más que un tam-tam. SALOMÉ está sola e inmóvil en el centro del patio. También se lo ve a RODHE, mirándola, como hipnotizado, en el extremo más lejano de la mesa.

ESCENA CUARTA

SALOMÉ

SALOMÉ (*en medio de un silencio sólo interrumpido por el tam-tam de un único parche, un tam-tam monocorde, idéntico a un latido*).— ¿Por qué oigo su corazón todavía...? ¿Por qué la sangre sigue golpeando en tu frente y en tus brazos y en lo alto de tus piernas, Yokanaán? ¿Por qué golpea aún en la flor mutilada de tus piernas, por qué todavía en tus brazos que querían abarcar el mundo y el dolor del mundo, pero que se negaron a calentar la cintura de Salomé...? ¿Por qué late tu frente, rota como un vaso quebrado para siempre, incapaz para siempre de saber quién eras y qué querías?... ¿Por qué vive, para qué, para quién vive todavía la carne de Yokanaán? (*Lo que va a decir es al mismo tiempo una orden y una súplica, desgarrada y casi secreta.*) ¡Mátenlo!... (*En este instante hará su primer movimiento: se llevará lentamente la mano derecha, primero hacia el vientre y luego hacia el corazón. El tam-tam no ha cesado.*) Acaben de matar su cuerpo. Pero que nadie le cierre los ojos.

Repentinamente se escuchan dos fuertes golpes de timbal, como dos disparos de revólver. SALOMÉ inmóvil: sólo su mano se crispa sobre el pecho. Se oyen tres golpes decrecientes de timbal, como un corazón que deja de latir. Gran silencio. Un nuevo y formidable golpe de timbal, a la manera de un tiro de gracia, y, sobre esto, se desata la música total de los tambores y los parches.

[Danza de Salomé]

SALOMÉ baila. RODHE la mira aterrado. En mitad de la danza, unos hombres traen, en lo alto de los brazos, una parihuela con el cuerpo inerte de YOKANAÁN. NAVARRO, que ha entrado con ellos, se detiene en segundo plano. Los hombres dejan el cuerpo en un lugar muy visible y se retiran. SALOMÉ sigue bailando: sólo se verán ella, La VIEJA, RODHE, NAVARRO y el cuerpo yacente de YOKANAÁN con un arma sobre el pecho.

HE.— ¡Las luces! ¡Apaguen todas las luces de la casa! ¡Hagan callar a ese hombre! ¡Apaguen la luna!

SALOMÉ (*que, bailando, ha llegado hasta el cadáver de YOKANAÁN y se inclina sobre él*).— Besé tu boca, Yokanaán.

HE.— ¡Hagan callar a ese hombre! (*Pausa. Secamente.*) Maten a esa mujer.

Mientras NAVARRO se acerca por detrás a SALOMÉ, cae el

TELÓN

Notas

[1] Leído por Leopoldo Marechal en la presentación del libro Tres dramas (1967), que incluía tres de las piezas que componen el presente volumen. (Ed.) <<

[2] Prólogo a las obras premiadas del Concurso «Gaceta Literaria» Miguel Ordaz 1961. <<

[3] En la puesta en escena del Teatro de los Independientes, que estrenó *El Otro Judas*, la cuerda —desprendida de algún sitio a causa de la tormenta, o, simplemente, obsesión de Judas, una señal que sólo él ve— tampoco tenía ninguna vinculación con el milagro. El error consiste, quizás, en confundir las taumaturgias del teatro con las de los dioses. <<

[4] Prólogo escrito por Edmundo Guibourg para la primera edición de Israfel, en la ya desaparecida colección Teatro en el Teatro (Ed. Losada, 1964). <<

[5] Edgar Poe, William Wilson. <<

[6] Propensión no sólo argentina. Un director madrileño, consideró que la trama de *Israfel* podía resultar enigmática, para un español, sin el conocimiento previo de la vida de Poe. Yo tengo para mí que eso es juzgar al pueblo que dio a Lope y Calderón algo menos rápido de ideas de lo que, acaso, es. <<

[7] Puede evitarse apelar a la imaginación del espectador. En la Escena 1 del último acto (pág. 141), Poe, en vez de confesar delirantemente haberse afeitado el bigote para no ser reconocido, dirá: «Pero los he despistado. Me vine a esta taberna». O todavía mejor: «a la taberna», más platónico y demencial. La irónica respuesta del marinero (¡Por mi madre que eres astuto!), gana, acaso, en brutalidad. <<

[8] Para entender esto, debe tenerse en cuenta que esta pieza fue escrita para ser representada en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, donde efectivamente se estrenó, en función única, en 1982. Más tarde, al ser montada en Teatro Abierto, el escenario representaba una sala de concierto. (A. C.) <<

[9] Fuera (o abajo) los judíos. Muerte a los comunistas. <<

[10] Eli, Eli, por qué me has abandonado.