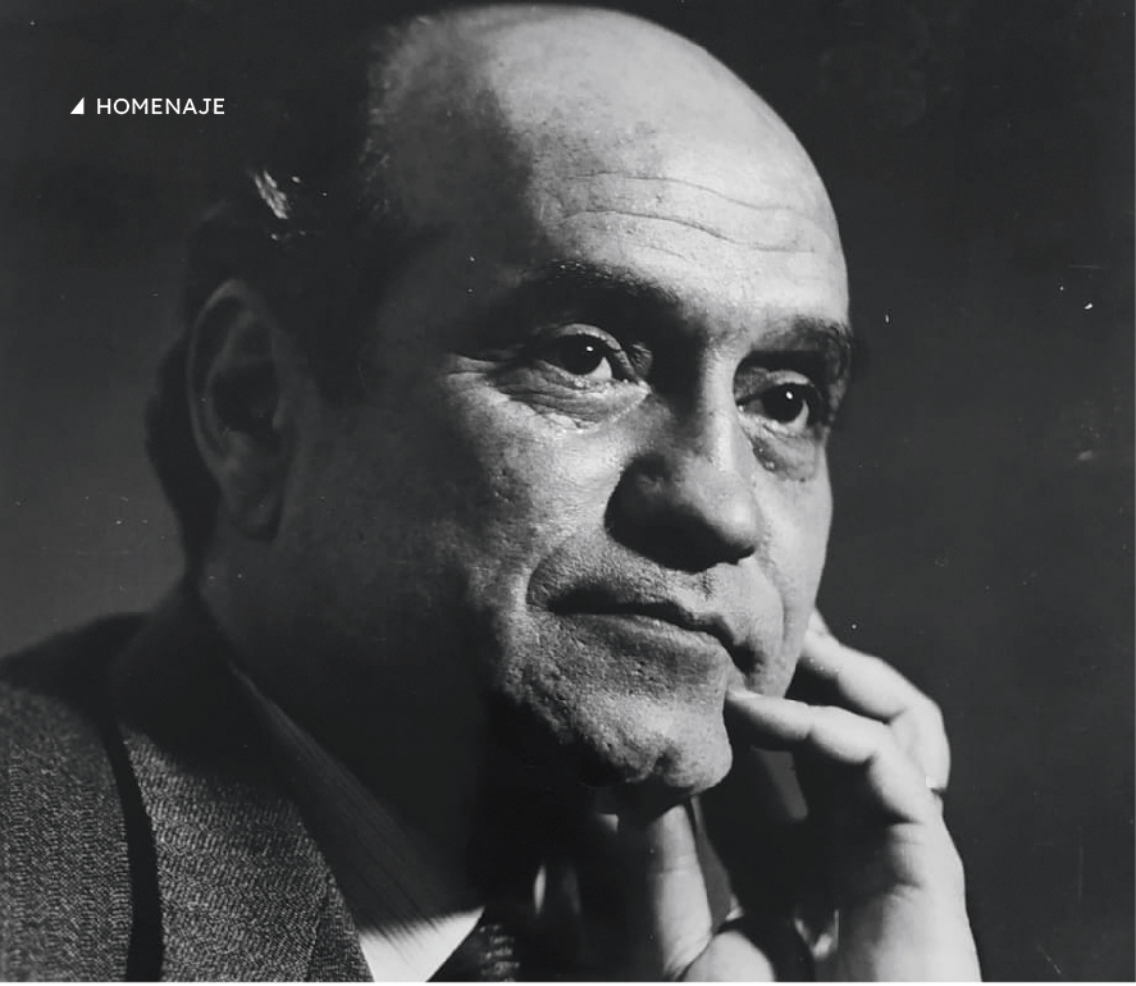
HOMENAJE



TRES DRAMAS

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

EDITORIAL
INTeatro

TRES DRAMAS

Ezequiel Martínez Estrada

HOMENAJE

EDITORIAL
INTeatro

Martínez Estrada, Ezequiel
Tres dramas / Ezequiel Martínez Estrada ; compilación de Jorge Dubatti. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2023.
202 p. ; 22 x 15 cm. - (Homenaje)

Edición para Instituto Nacional del Teatro.
ISBN 978-987-3811-79-1

1. Teatro Argentino. I. Dubatti, Jorge, comp. II. Título.
CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita
Prohibida su venta

Foto de tapa: Alejandro Wolk.
(Gentileza del Museo Histórico Municipal de Bahía Blanca).

Consejo Editorial
Gustavo Uano
Gisela Ogás Puga
Nerina Dip
Carlos Pacheco
David Jacobs

Staff Editorial
Carlos Pacheco
David Jacobs
Graciela Holfeltz
Laura Legarreta
Agustina Periale (Diseño de tapa)
Paula Galdeano (Corrección)
Gabriel D'Alessandro (Diagramación)
Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-79-1

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.
Impreso en Buenos Aires
Primera edición: 2.500 ejemplares

ESTUDIO PRELIMINAR

—

Jorge Dubatti

Director del Instituto de Artes del Espectáculo
Universidad de Buenos Aires

EL SEGUNDO PERÍODO EN LA DRAMATURGIA DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

DE "LO QUE NO VEMOS MORIR" Y "SOMBRAS" (1941) A "CAZADORES" (1957)

En las diversas facetas de su producción de artista-investigador[1], Ezequiel Martínez Estrada estuvo atento al teatro: escribió dramaturgia, fue ávido lector (aunque no tan frecuente espectador), reflexionó en su ensayística sobre los aportes y la singularidad de la literatura dramática en la historia.[2]

Podemos distinguir claramente en su dramaturgia dos momentos que expresan concepciones teatrales diferentes en su escritura:

1) a fines de los años veinte, su primer texto dramático, *Títeres de pies ligeros* (publicado por Babel en 1929 con sus dibujos y llevado a escena por el Teatro del Pueblo en 1931), responde a un vínculo liminal, fronterizo, entre teatro y poesía;

2) en los años cuarenta y cincuenta, sus tres textos dramáticos siguientes: *Lo que no vemos morir* (1941), *Sombras* (1941) y *Cazadores* (concluido hacia mediados de la década de los 50), reunidos en un libro en 1957, siguen la poética del drama moderno ampliada con procedimientos simbolistas y expresionistas.

Títeres de pies ligeros es la pieza teatral de Martínez Estrada que mayor atención ha merecido en la bibliografía nacional e internacional, y ha sido recientemente reeditada con los dibujos del autor por Interzona (2011), con el apoyo de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada.[3] Su liminalidad[4] con la poesía nos hace pensarla como teatro para ser leído en tanto poesía dramática, o poema dialogado, como lo señaló

---

1 - Llamamos así al artista que produce conocimiento, pensamiento, filosofía, creación-investigación a partir de la auto-observación de/en/con/para sus prácticas artísticas (Dubatti, 2014: 79-122).

2 - Agradecemos a la Dra. Nidia Burgos, de la Universidad Nacional del Sur, quien nos impulsó a estudiar sistemáticamente la dramaturgia de Martínez Estrada para una conferencia en el *Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada* (Bahía Blanca, 2013). El texto de aquella conferencia se publicó en un volumen coordinado por Adriana A. Lamoso y Alejandro Marcelo Banegas (Dubatti, 2016a: 122-167) y puede consultarse en soporte audiovisual en la página oficial de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada (www.fundeme.org.ar) y en YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=nJi8aFp6wQw).

3 - Sobre esta primera pieza teatral, véase la bibliografía citada por Nidia Burgos en su estudio fundamental "El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus Títeres de pies ligeros" (2011: XI-XXXVIII).

4 - Sobre el concepto de liminalidad teatral (primaria y secundaria), véase Dubatti, 2016b.

Juan Carlos Ghiano en el estudio preliminar de la edición de Losange: *Títeres...* es "más poesía que drama" (1957: 11). No debería ignorarse un dato clave: Martínez Estrada reeditó *Títeres...* –sin sus ilustraciones– en el volumen *Poesía* (1947), junto a sus otros libros de poemas. Poema dramático o poema en diálogo, en verso, metateatral, teatralista (que se autoexhibe como artificio y convención consciente), trabaja con componentes de la *commedia dell'arte* y el intertexto pirandelliano, procedimientos que Martínez Estrada abandona en su dramaturgia posterior.

Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores se basan en la poética mimético-discursivo-expositiva del drama realista de tesis que, en su progresión histórica de modernización, va incorporando otros procedimientos del teatro contemporáneo. En estas páginas nos concentraremos en el análisis de estas tres piezas, sin duda las menos estudiadas (Domínguez, 1995; Lena Paz, 1995). Primero consideraremos *Lo que no vemos morir* y *Sombras*, por su cercanía en el tiempo de escritura y edición (inicios de los años cuarenta); luego *Cazadores*, compuesta quince años más tarde (mediados de los cincuenta).

Basta observar rápidamente la bibliografía completa de Martínez Estrada para advertir la preeminencia de la ensayística en su producción. El teatro, como la poesía o el cuento, poseen un corpus más reducido que el ensayo, aunque no por eso menos relevante. Seguir un indicador cuantitativo –cantidad de volúmenes, cantidad de páginas– y concluir que el teatro es "menor" o "marginal" dentro de ese corpus sería, en el caso de Martínez Estrada, engañoso o distractivo: ensayística y teatro, o mejor aún, teatro y producción no-teatral (ensayo, poesía, cuento, epistolario, etc.), más allá de las diferencias discursivas, componen en Martínez Estrada una unidad.

Luis Fernando Beraza escribe con acierto: "La producción teatral de Martínez Estrada fue concebida como una continuación del resto de su obra" (2015: 69). Su teatro es resultado de una vasta operación de permanente reescritura intratextual, si entendemos por intratextualidad "el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor" (Martínez Fernández, 2001: 151). Podemos sostener que en sus dramas Martínez Estrada absorbe y transforma sus ensayos, sus poemas, sus cuentos, bajo un nuevo formato.[5] Nos interesa retomar una observación de José

5 - La Editorial del Instituto Nacional del Teatro nos publicó un estudio anterior sobre la dramaturgia de Martínez Estrada incluido en nuestro libro *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado* (2020a: 201–238). Sugerimos la consulta de esas páginas (que pueden descargarse gratuitamente en la página oficial del INT www.inteatro.gob.ar) para otros aspectos de la dramaturgia del autor que no trabajaremos aquí, especialmente la relación de su teatro con la ensayística (http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/estudios-de-teatro-argentino-europeo-y-compar-2241).

Luis Romero en "Martínez Estrada, un hombre de la crisis": "De poeta esteticista y refinado quiso convertirse en vate suscitador de misterios" (2004: 343). El teatro de Martínez Estrada, especialmente el de su segunda concepción, logra un equilibrio de esas dos actitudes señaladas por Romero en el pasaje de la poesía al ensayo. La dramaturgia de los cuarenta y cincuenta como síntesis de ese proceso.

MARTÍNEZ ESTRADA Y EL DRAMA MODERNO

Hay un punto de partida ya destacado por la investigación anterior: la relación de Martínez Estrada con la dramaturgia de Henrik Ibsen y August Strindberg. En un pasaje de su prólogo a *Tres dramas*, Ghiano recuerda las reflexiones de Martínez Estrada sobre Ibsen y Strindberg en *Panorama de las literaturas* y afirma que esas observaciones "pueden aplicarse a las ambiciones de su propia dramática" (1957: 11-12). Martínez Estrada lee a Ibsen y Strindberg desde su propio proyecto poético y los toma como modelos productivos para su propia dramaturgia. Las referencias a Ibsen –más que a Strindberg– proliferan en la obra total de Martínez Estrada. En *El Hermano Quiroga,* en el capítulo "Literatura", asegura que "tema insistente para nuestras conversaciones era Ibsen, que los dos reverenciábamos si bien por motivos distintos" (2001: 110), y a continuación reproduce fragmentos de un intercambio epistolar sobre *Brand* (pp. 110–117). En el poema "El ombú": "La soledad te ha hecho / luchador por el tronco, / por las ramas artista, / por la raíz filósofo. / El árbol más potente / es el que está más solo" (1965: 47), se descubre un intertexto de la última frase del Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo*: "El hombre más poderoso del mundo es el que está más solo" (Ibsen, 2006: 236). Hasta cuando no lo nombra, Ibsen parece estar presente como presuposición, por ejemplo en *La cabeza de Goliat* ("El mundo de los fantasmas y los simulacros", "Payasos y fieras", 2009: 253-258), cuando Martínez Estrada expresa su distancia respecto de un teatro del mero entretenimiento (cuyo contramodelo es el teatro ibseniano).

Creemos que no importa tanto la huella intertextual de los dramas de Ibsen o Strindberg en una obra completa, una escena o un aspecto composicional del teatro de Martínez Estrada, sino más bien el hecho –relevantísimo– de que a través de esos dramas de Ibsen o Strindberg el autor se conecta con la poética del drama moderno. En términos de Poética Comparada, Ibsen y Strindberg valen para el teatro occidental como instauradores de discursividad (Foucault, 2010), no solo para Martínez Estrada, sino para todo el teatro de los siglos XX y XXI.

Ibsen y Strindberg consolidan una forma teatral que luego se independiza de sus textos, se expande en miles de textos de otros creadores, forma teatral que Martínez Estrada reconoce condensada en los textos ibsenianos y strindberguianos, pero que también frecuenta en muchos otros autores, incluso en algunos rioplatenses, como Florencio Sánchez, Roberto Payró o Samuel Eichelbaum. Ya incipientemente a fines del siglo XIX, y de manera definitiva a comienzos del XX, las estructuras del drama moderno pasan a formar parte del legado compartido, supranacional del teatro occidental.[6] Poética de inconmensurable productividad mundial, excede el teatro y se desarrolla también en el cine, la televisión, el video, incluso el documental.

Para comprender las estructuras poéticas dramáticas en las que abreva el teatro de Martínez Estrada, detengámonos brevemente en una caracterización del drama moderno.[7]

El drama moderno comienza a constituirse en la segunda mitad del siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX (Esslin, 1997; Holland y Patterson, 1997). Desde entonces se ha desarrollado y sigue desarrollándose en todas sus versiones (canónica, ampliada, de fusión, crítica, paródica, disolutoria). Es llamado así porque guarda relación con los principios basales de la Modernidad: en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1985) es la poética de mayor representación histórica de la Modernidad,[8] tal vez la contribución más específica y original que la Modernidad ha realizado a la historia del teatro mundial. El drama moderno se propone como un teatro "útil", al servicio del desarrollo de los valores de la Modernidad (Redmon, 1991).

La poética abstracta del drama moderno propone un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro, la objetivista, sustentada en cinco principios:

---

6 - Sobre la relevancia de las estructuras del drama moderno en la literatura dramática argentina y rioplatense de las primeras tres décadas del siglo XX, véase Laurence, 2018.

7 - Para un desarrollo más completo sobre el drama moderno y sus versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria), véase nuestro *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009a: 21-140). También puede consultarse un resumen de los principales rasgos de la poética del drama moderno en nuestro libro del INT ("Productividad del drama moderno" y "La poética del drama moderno" en Dubatti, 2020a: 207-221).

8 - La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), saber es poder (dominio de la realidad, cientificismo), laicización y antropocentrismo, igualación social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela y el teatrista como guía. Al respecto, véase Dubatti, 2009a: 21-31.

1. el ser del mundo es objetivo, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones– del régimen de experiencia empírica;

2. el ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficcionales) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica;

3. el fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero;

4. el tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista: sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad (metonimia) entre los mundos real y poético.

5. el estatuto del artista es el de un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte; la función del arte consiste en re-crear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real.

Especialmente en su vertiente naturalista, la concepción objetivista del teatro se funda en la ciencia y la ilusión de cientificismo (Zola, 2002; Chevrel, 1982).

El drama moderno opera como mímesis realista en tanto posee la capacidad de someter los mundos poético-ficcionales al régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. Es discursivo, porque se basa en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, no cuestiona la posibilidad de contar con un alto caudal lingüístico: la acción verbal es un componente insoslayable de su poética, a veces más relevante que la acción física. Es expositivo, porque los intercambios verbales son puestos al servicio de la exposición redundante de una tesis, del análisis, conocimiento y predicación sobre el mundo, para conocerlo mejor e incidir en él.

El drama moderno canónico trabaja con las tres dimensiones del realismo destacadas por Darío Villanueva (2004): realismo genético, formal y voluntario. El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición

y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación de la convención realista incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones. Podemos sintetizar los rasgos estructurales del drama moderno en seis ángulos interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario (este último en la pragmática del espectador).

A través de las décadas, tal como observa la Poética Comparada, el drama moderno fue generando al menos seis versiones de su poética:

1. la versión canónica, que puede hallarse en los textos de Henrik Ibsen de su período canónico: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884);

2. la versión ampliada, en la que la estructura canónica presenta intertextos de otras archipoéticas subordinadas. Puede verificarse en el mismo Ibsen posterior (*El arquitecto Solness, El niño Eyolf, Cuando despertemos entre los muertos*), en Strindberg (*La Señorita Julia, La danza macabra*) y en Arthur Miller (drama moderno e intertextos del cine en *La muerte de un viajante*, 1949);

3. la versión fusionada del drama moderno con otra poética, donde el drama moderno ya no subordina, sino que comparte procedimientos (el teatro de Eugene O'Neill, *El mono velludo*, 1922);

4. la versión crítica o cuestionamiento interno de la versión canónica: se trata de una versión avanzada por su capacidad de síntesis y economía sobre la organización de la poética canónica, y que recurre a intertextos de otras poéticas, como en el teatro épico y el realismo crítico-dialéctico de Bertolt Brecht: *Madre Coraje* (1939), *Vida de Galileo* (1939), *El círculo de tiza caucasiano* (ca. 1940).

5. la versión paródica, que trabaja sobre el modelo de la repetición y la transgresión de componentes de la versión canónica del drama moderno (*La cantante calva*, 1950, de Eugene Ionesco).

6. la versión disolutoria o versión negativa, cuya poética resulta del ejercicio de violencia sistemática contra los fundamentos del drama moderno canónico. Pueden leerse como versiones disolutorias del drama moderno *Esperando a Godot* (1952) o las piezas del teatro breve de Samuel Beckett, o en variante más profundizada *Máquinahamlet* (1977–1979) de Heiner Müller.

Los tres dramas escritos por Martínez Estrada en su segunda etapa teatral responden a las estructuras del drama moderno, pero en su versión ampliada, es decir, sobre la matriz del drama realista de tesis (cuya estructura básica mantiene), incorpora procedimientos de otras poéticas –expresionismo, simbolismo– subordinados. En la secuencia de escritura *Lo que no vemos morir / Sombras / Cazadores*, entre 1941 y 1957, se advierte una progresiva intensificación de la incorporación de otros procedimientos, pero la poética del drama moderno sigue siendo basal.[9]

LO QUE NO VEMOS MORIR Y *SOMBRAS* (1941)

Martínez Estrada escribe *Lo que no vemos morir*[10] desde la base mimético-discursivo-expositiva objetivista del drama moderno. La historia de Pablo, Marta y su familia está construida desde la mímesis realista por la ilusión de contigüidad que se genera entre el mundo poético-ficcional y el régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. La mímesis realista garantiza que el espectador establecerá relaciones entre la obra y el mundo contemporáneo, de allí que la historia que se cuenta sea contemporánea al mundo real del espectador. En cuanto a lo discursivo, Martínez Estrada se funda en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, otorga a sus personajes un alto caudal lingüístico que coloca en primer plano la acción verbal. Pone todos estos componentes al servicio de la exposición de una tesis, del análisis, el conocimiento y la predicación sobre el mundo compartido con los espectadores. Martínez Estrada respeta los cinco principios de la concepción del drama moderno:

1. parte del supuesto de que el ser del mundo es objetivo, "real", compartido por todos los hombres, posee reglas estables, y puede ser investigado, comprendido y predicado;

9 - Todas las citas de *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores* se realizan por la edición de 1957.
10 - Estrenada el 29 de mayo de 1941 en el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta. Primera edición: Conducta, 1941. Reeditado en *Tres dramas* (1957).

2. el ser del arte tiene la capacidad de complementarse con el ser del mundo real, puede mimetizar sus mundos poéticos (ficcionales) de acuerdo con las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica;

3. desarrolla los mecanismos de ilusión de contigüidad entre mundo y arte;

4. recurre a la escena realista;

5. se autoatribuye un estatuto de artista observador del mundo real y capaz de reproducir el funcionamiento de ese mundo en el arte, así como otorga a su teatro la función de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real.

En el caso de Martínez Estrada la recursividad es relevante: parte de la observación y el análisis del mundo para duplicarlo en el arte, pero pretende además que el arte incida en la modificación del mundo. Es a la vez un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) y revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). He aquí la doble instrumentalidad del drama moderno, presente en *Lo que no vemos morir*, en complementariedad con la función que el teatro independiente –y especialmente el Teatro del Pueblo, que estrena la obra– otorga al teatro como escuela.[11]

No se trata en Martínez Estrada de la exposición de saberes científicos, tomados de sus lecturas de la ciencia, sino más bien de saberes que provienen de la observación y la auto-observación de la existencia social e individual en el mundo. En su caso, como en el de Strindberg (Dubatti, 2009a), la base objetivista, como veremos enseguida, se combina con una dimensión subjetivista. En la esfera del trabajo, como el dramaturgo del drama moderno, Martínez Estrada es plenamente consciente de sus métodos de observación social y de auto-observación existencial, explicitados en sus ensayos e incluso en su poesía.

Para componer *Lo que no vemos morir*, Martínez Estrada pone en ejercicio las tres dimensiones del realismo presentes en la configuración del drama moderno señaladas por Villanueva (2004): *realismo genético* (la reproducción veraz del referente observado en la realidad social y existencial), *realismo formal* (concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención) y *realismo intencional* (garantiza desde la construcción de la poética que el lector acepte la convención realista, su principio complementario de cooperación).

11 - Sobre la relación del teatro independiente con el concepto de teatrista ilustrado, véase Dubatti, 2012a.

Detengámonos primero en los artificios o procedimientos estructurales del drama moderno canónico con los que Martínez Estrada construye *Lo que no vemos morir*, luego observaremos los procedimientos de ampliación provenientes de otras poéticas. Seguiremos en nuestro primer paso los seis niveles de realismo:

1. Realismo sensorial: a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista de *Lo que no vemos morir* reproduce el efecto sensorial del mundo real, "como si" el espectador asistiera a una escena real. Esto se deprende de la primera didascalia, en la que Martínez Estrada diseña el espacio escénico*: "Comedor, a todo lo ancho del escenario. Amplia puerta que puede cerrarse con cortinas, comunica con el escritorio"* , etc. (1957: 18). El dramaturgo diseña un espectador-modelo que acepta la ilusión de una "cuarta pared" invisible y sostiene el principio de dramaticidad (el mundo ficcional parece desempeñarse ajeno a la presencia del público en la sala, sin fracturas, a la manera del "drama absoluto" del que habla Szondi, 1994). En la descripción del espacio escénico Martínez Estrada recurre a todos los componentes de la escena realista característica del drama moderno: la función icónica de los signos, el empleo de accesorios reales (objetos), la escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos y el efecto de "diversidad de mundo", los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores podrían actuar "de espaldas" a la platea). Evita los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el "salirse de personaje". Ningún componente de la imagen multisensorial de la escena quiebra el efecto de real (Barthes, 1982).

2. Realismo narrativo: Martínez Estrada combina la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen "por ellos mismos" ante los ojos de los espectadores) combinada con la inclusión dramática de relato a cargo de personajes-narradores internos (Abuín González, 1997). Trabaja con una linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada, según gradación de conflictos, en una secuencia narrativa prototípica (Adam, 1992)[12].

---

12 - Para Jean-Michel Adam (*Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992), el texto narrativo se define por una secuencia, estructura o red relacional jerárquica. Es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por el movimiento doble complementario de la secuencialidad y la conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Para Adam hay cinco secuencias prototípicas (número reducido de tipos de reagrupamiento de proposiciones elementales): narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. La secuencia narrativa prototípica puede esquematizarse de este modo: Situación inicial – Complicación – Re(Acción) – Resolución – Situación final.

a. Situación inicial: cubre casi todo el Acto I, en el que se cuenta la situación desesperante de los negocios de Pablo y el malestar de su relación con Marta, justo el día en el que cumplen 25 años de casados. Se trata de una situación inicial extensa, en la que Martínez Estrada actualiza abundante información sobre el pasado de los personajes (y estratégicamente oculta parte importante de esa información que nunca será revelada en el transcurso de la obra, en un juego relevante con las expectativas del público, deseoso de saber).

a. Complicación: el suicidio de Marta, magistralmente manejado por Martínez Estrada desde la elipsis y el recurso del entreacto madurativo. Se oye el disparo del arma justo en el cierre del Acto I. El espectador dudará durante el intervalo entre Acto I y Acto II quién se ha matado, ya que tanto Pablo como Marta pueden haberse suicidado. Recién sabremos efectivamente qué ha sucedido en el arranque del Acto II, Pablo aparece en el comienzo de la Escena 1 y se refiere a la muerte de Marta.

b. Re(Acción): toma todo el Acto II y buena parte del III. Frente al suicidio de Marta, Pablo irá tomando conciencia de su nueva situación, se sentirá culpable e irá cayendo progresivamente en un nuevo estado de desesperación y agotamiento, confusión y lucidez. Dialogará con la sirvienta María sobre el secreto de su esposa, se encontrará en el espacio del sueño con Marta, intentará ordenar en lo posible algunas cuentas pendientes, pedirá a sus hijos dinero para pagar la deuda con su cuñado Andrés (dinero que le será negado), se enterará del secreto de su mujer (el hijo perdido) en diálogo con su hija Ofelia.

c. Resolución: Acto III, Escena 6 (escena final). En diálogo con Eva, su cuñada, Pablo realiza una confesión final y le anuncia que partirá "Para no mirar a la muerte. Sino adelante. A la soledad" (1957: 74). Finalmente parte de su casa en un nuevo estado de conciencia. Es esta en realidad su segunda partida del hogar, pero ahora diferente: "Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir" (1957: 75).

d. Situación final: breve mirada final en la que Eva despide a Pablo (en la extraescena) mientras lo mira alejarse desde la ventana, en situación deliberadamente semejante a la de la despedida anterior de Pablo con el Cobrador. Escribe Martínez Estrada: *"(Sale Pablo. Eva mira por la ventana, a la calle, como Pablo cuando se fue el cobrador. Un largo silencio. Eva levanta una mano, como saludando. Telón.)"* (1957: 75).

La secuencia se articula a través de la ubicación estratégica y la valorización central de los encuentros personales (procedimiento fundante del drama moderno canónico), y es en dichos momentos reveladores cuando más avanza la acción. Martínez Estrada multiplica los encuentros personales de Pablo con Marta (Acto I y Acto III, este último en el plano del sueño), con Eva (en los tres actos), con sus hijos, con la sirvienta María, con el cobrador, con su cuñado Andrés... En todos los casos combina la acción verbal con la acción interna, la acción manifestada por el silencio de los personajes, lo que se dice y lo que se calla, de lo que resulta una causalidad implícita que se encarga, paradójicamente, de explicitar el misterio de la existencia, la necesidad de aceptar que no se sabe, la imposibilidad de decir. Martínez Estrada centra la acción en el balance existencial, la reflexión a partir del paso del tiempo en la propia vida y el devenir de la existencia, por lo que su obra busca un equilibrio entre realismo social y realismo psicológico. Es relevante recordar que este procedimiento de la acción interna ya está presente, con la consecuente anulación de las estructuras monologales, en la versión canónica del drama moderno, por ejemplo en *Una casa de muñecas* de Ibsen (véase al respecto Dubatti, 2006a, y especialmente nuestro estudio preliminar a Ibsen, 2006). Martínez Estrada preserva en los tres actos el mismo cronotopo realista del interior de la casa.

3. Realismo referencial: el mundo representado por *Lo que no vemos morir* se vincula referencialmente con la burguesía argentina contemporánea, y por extensión con la sociedad argentina en su conjunto (los otros sectores sociales con los que la burguesía se vincula). Hay una correlación entre campo interno referencial de la obra y campo externo referencial (el mundo de la vida social/existencial en la empiria). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no entran en contraste con los datos y saberes que provienen de la empiria, Martínez Estrada se maneja dentro de las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia (Barrenechea, 1978). *Lo que no vemos morir* trabaja su poética con los principales procedimientos canónicos del realismo referencial: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural, diferencia), con historia (método biográfico); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

4. Realismo lingüístico: la lengua de los personajes en escena genera efecto de realidad (tal como se pensaba ese registro en los años cuarenta). Martínez Estrada mimetiza el régimen lingüístico poético interno a la obra, a través del léxico, la pragmática del diálogo, las funciones del lenguaje, etc., de acuerdo con la observación de la lengua natural en la empiria. El habla de los personajes se funda en una convención que busca la ilusión de contigüidad con el habla en la sociedad contemporánea. Los personajes hablan en prosa, como es característico del realismo en oposición a la tradición ancestral del teatro en verso (y a diferencia de *Títeres de pies ligeros*). Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de Martínez Estrada en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra, pero también al uso de lo no-dicho, de la palabra silenciada, de la palabra de la acción interna, componente que Martínez Estrada reivindica como presente en la vida cotidiana.

5. Realismo semántico: en *Lo que no vemos morir* todos los planos o ángulos del realismo están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que –como en el drama moderno canónico– consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con vistas a ratificar o modificar su realidad. La tesis de Martínez Estrada es desoladora, y a la vez catártica, y como veremos enseguida (al estudiar los procedimientos de ampliación del drama moderno) tiene una base subjetivista: la existencia nos condena a la muerte, la disolución y el fracaso, con el paso del tiempo todo va muriendo en nosotros, pero nos empeñamos en no verlo morir, en algún momento de la existencia abrimos nuestra percepción a esos procesos de degradación y asumimos una nueva relación con la muerte. Nuestra nueva relación con la muerte se transforma en un nuevo estado de conciencia, que implica una mirada lúcida sobre la verdadera realidad. Conocer esa verdadera realidad implica aceptar el misterio, es decir, aceptar que nos está vedado conocer, comprender, desentrañar el por qué de esa verdad del mundo. Y esa lucidez, dolorosa, a la vez es catártica: es necesario enfrentar esta verdad porque "cuanto más padezco, más me siento aliviado", afirma Pablo (1957: 47). Como es característico de una zona del drama moderno (por ejemplo *Los pilares de la sociedad, Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo, Espectros* de Ibsen, no así su *El pato salvaje* que propondrá la tesis contraria de la "mentira vital"), Martínez Estrada propone valerse del teatro para mirar de frente la realidad, la verdad (tal como el autor la concibe). El auto-engaño (no querer ver la realidad) es, a la larga, peor que la toma de conciencia sobre cómo funciona realmente la vida. Martínez Estrada se vale de los tres procedimientos fundamentales para la explicitación de esta tesis:

los personaje-delegados (Pablo, Eva, Marta cumplen la función de develar las condiciones de recepción de la tesis); la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos complementarios (la "tabla en el naufragio", el "hijo perdido", con la riqueza semántica que se despliega en estos símbolos-canteras que enlazan en red con el cierre de la fábrica, la muerte de Marta, la disolución de la familia, etc.); la redundancia pedagógica, la isotopía, la insistencia –repetición con variaciones– en los mismos núcleos semánticos para garantizar la comunicación de la tesis.

6. Realismo "intencional" o voluntario en la pragmática del espectador y el lector: implícitamente, Martínez Estrada diseña un espectador y un lector encargados de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención realista. Todos los niveles anteriores diseñan pregnantemente un espectador/lector dispuesto a asumir el pacto de recepción realista del drama moderno, con la intención de volver a ver la empiria/existencia real desde el teatro, verla mejor, salir del teatro con una predicación sobre el mundo social/existencial, hacer con ese saber algo en la vida cotidiana.

Reconocida la matriz procedimental del drama moderno (en su versión primera o canónica), de la que sin duda Martínez Estrada es deudor, detengámonos ahora brevemente en los procedimientos de la versión ampliada con componentes de la poética expresionista y simbolista:

— **Tesis subjetivista:** a diferencia del drama moderno canónico, Martínez Estrada no fundamenta su tesis en un corpus científico o en una documentación/observación objetivista, sino en la propia experiencia subjetiva y en una concepción de la sociedad argentina como construcción de la subjetividad. Su tesis está relacionada con la vehiculización teatral de la propia visión de mundo y de la experiencia subjetiva, intersubjetiva y trans-subjetiva de la sociedad: a la manera del proto-expresionismo (Dubatti, 2009a). *Lo que no vemos morir* habilita la concepción de que el teatro puede transmitir tesis vinculadas a la experiencia autobiográfica, a la autorreflexión existencial, a las "dramaturgias del yo" (como sucede precursoramente con Strindberg y más tarde, entre otros, con Eugene O'Neill; puede verse al respecto nuestro análisis de *La señorita Julia* de Strindberg y *El mono velludo* de O'Neill en Dubatti, 2009a), del "yo" individual y del "yo" social o colectivo. La concepción de Martínez Estrada se relaciona así con el expresionismo por la valoración de la experiencia subjetiva del hombre como fundamento de la realidad y del mundo social. Paradójicamente, el expresionismo sostiene que la

experiencia subjetiva construye el mundo compartido y por lo tanto dar cuenta de la experiencia subjetiva es ampliar los límites de la objetividad. Lo individual subjetivo también es histórico, y por lo tanto es transmisible a todos los hombres cuando adquiere un nivel trans-subjetivo. La vida social compone una cartografía subjetiva de las formas de habitar y construir el mundo, cuyo acceso Martínez Estrada califica con la metáfora de la "radiografía" en su ensayo de 1933: no se trata de un territorio superficial, físico, externo, visible físicamente, sino de un territorio de subjetividad, interno, profundo, invisible materialmente. La Argentina como experiencia de la subjetividad individual y social. Al proponer una teoría de la territorialidad y el teatro sostenemos que territorio es una encrucijada múltiple, a la vez geográfico-histórica-cultural-subjetiva (Dubatti, 2020b). Como hemos estudiado en otra oportunidad, el expresionismo propone una nueva "objetividad subjetiva" que amplía, enriquece el conocimiento de la realidad y la empiria, como quería el drama moderno en sus orígenes canónicos objetivistas. Se trata de una visión evolucionada, enriquecida de la base objetivista del primer drama moderno, que deja "entrar" a las estructuras del drama moderno una visión más amplia de los límites del régimen de la experiencia humana. Distinguimos dos variantes fundamentales del expresionismo teatral. Hay un *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia/subjetividad de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y un *expresionismo objetivo o de mundo,* cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes, a veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del artista u otros sujetos externos a la obra. Cuando hablamos de tesis subjetivista nos referimos, entonces, a un expresionismo objetivo o de mundo, vinculado a la subjetividad social y a la visión subjetiva del dramaturgo. Enseguida observaremos que en *Lo que no vemos morir* está también presente el expresionismo subjetivo en el Acto III.

—Posible intertexto de la noción simbolista de "lo trágico cotidiano" de Maurice Maeterlinck: para la tesis de Martínez Estrada vivir es enfrentar la muerte, el absurdo, la soledad, la falta de amor y comprensión (incluso de los hijos), la propia mediocridad, enfrentar la humillación del tiempo y la degradación, asumir la depresión, la equivocación, la frustración de los ideales, el mundo como "infierno" (1957: 52). Hay un símbolo de síntesis: "la vida es como una tabla en un naufragio, una tabla en el océano, a la que nos agarramos sin soltar (...) no sabía nada, en medio del misterio (...), agarrado a la tabla, nada más. Esto que vemos

es apenas lo que alumbra un fósforo en la noche" (1957: 54, final del Acto II). Con respecto a la supuesta "ausencia" de conflictos en la dramaturgia del primer simbolismo, Maeterlinck reflexiona en *Le trésor des humbles* (*El tesoro de los humildes*, primera edición en 1896) sobre su voluntad de redefinir el conflicto trágico en la dimensión misma del misterio de vivir: "Existe un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme a nuestro ser verdadero que el lado trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirlo, pero no es fácil mostrarlo, porque este sentimiento trágico no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro ser, de la lucha de un deseo contra otro deseo, o del eterno combate de la pasión y el deber. Se trataría más bien de hacer ver lo que de sorprendente hay en el simple hecho de existir. Se trataría más bien de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en medio de una inmensidad que no está nunca inactiva. Se trataría más bien de hacer oír por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino".[13] Hay en Martínez Estrada esta noción de que lo trágico está en la situación metafísica de existencia del ser humano: en su enfrentamiento con la muerte, el tiempo, lo absurdo, el misterio, la degradación, la disolución. El auténtico antagonista de esta tragedia cotidiana es el "personaje sublime" presente en el "teatro estático" del primer simbolismo, signo-cero, poética extrema de la representación sin significante (véase nuestro análisis de *Los ciegos* de Maeterlinck, Dubatti, 2009a: 181-208). El conflicto no puede pensarse solo en términos de causalidad social o responsabilidad individual, sino que accede a un plano metafísico, ligado a los fundamentos de la existencia, más allá de lo social y lo individual.

— **Valor del misterio y aceptación de la infrasciencia:** ya desde el título, en *Lo que no vemos morir* se pone el acento en la indigencia del hombre frente al conocimiento, en su no-saber, en la infrasciencia (o saber menos de lo que habría que saber) como categoría poética y filosófica (se sabe menos de lo que se necesitaría saber para vivir). La pieza de Martínez Estrada insiste en el "misterio" como lugar inabordable para el conocimiento y la comprensión humanos (1957: 56, 58, 64, 75). Lo hace en la explicitación de la tesis, baste citar a Pablo como personaje-delegado en sus últimas palabras en la pieza: "Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir" (1957: 75). También lo concreta en la construcción narrativa y referencial del drama: la acción interna de Marta en el Acto I, que ha decidido suicidarse y

13 - Citamos por la traducción de González Salvador, 2000: 62-63. Para ampliar esta noción, véanse los estudios sobre drama simbolista y el teatro de Maeterlinck en Dubatti, 2009a: 143-208.

ni Pablo ni el espectador lo saben; el misterio que envuelve lo que ha hecho Pablo en su primera salida del hogar; la voluntad de Pablo de no conocer el "secreto" de boca de María; todo lo importante que está en el pasado de los personajes y deliberadamente no se informa al espectador; incluso el final, abierto, ¿a dónde se va Pablo?, ¿qué hará de su vida ahora? Todos los personajes son infrascientes, el dramaturgo coloca al espectador en un lugar de infrasciencia; es más, acaso el dramaturgo mismo escribe desde la infrasciencia como condición de creatividad, ni él mismo sabe lo que no saben sus personajes.[14] La infrasciencia otorga una condición paradójica a la tesis (se sostiene que se sabe que no se sabe) y a la función del drama moderno: a diferencia de la versión canónica, la versión ampliada propone el misterio como un límite. Este nuevo drama moderno confronta al autor y al espectador con la conciencia de su límite frente al conocimiento, el progreso, el saber y el poder. Se pone el drama moderno al servicio del planteamiento de los límites de la Modernidad. Paradójicamente, ese límite es un nuevo principio del conocimiento, la posibilidad de iniciar una nueva relación con el mundo y, por lo tanto, constituye un nuevo pulso de modernización.

— **Procedimiento expresionista de objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Pablo:** como ya lo adelantamos, el Acto III se inicia con una típica escena de expresionismo subjetivo. Pablo dialoga con Marta, ya muerta, en lo que parece ser un sueño objetivado escénicamente. Se quiebra el cronotopo realista objetivista y se accede a la interioridad del personaje de Pablo. El escenario está en sombras pero el espectador oye el diálogo, que acontece en la conciencia del personaje. Se trata de un procedimiento relevante para la estructura narrativa, ya que en él se adelanta el contenido del secreto de Marta ("el hijo perdido"), que ratificará más tarde Ofelia. Con inteligencia Martínez Estrada pone en suspenso la resolución del estatus ontológico de esa escena: sabemos que acontece en el "interior" de Pablo, pero ¿es onírica?, ¿el sueño opera como un espacio de encuentro con el más allá de los muertos?, ¿es pura sugestión psicológica

14 - Sugerimos confrontar esta concepción con la que explicita Ibsen sobre la relación con sus personajes en un metatexto antológico: "En general establezco para cada una de mis piezas tres planes que difieren mucho por los detalles, si no por la trama. Después del primer esquema, me parece conocer a los personajes como si yo hubiera viajado con ellos en tren. En el borrador siguiente, todo se me aparece con más nitidez y yo los conozco como si juntos hubiéramos pasado un mes en un lugar de veraneo: ya distingo en ellos los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de su carácter. Con todo, todavía sería posible un error de mi parte en algún aspecto esencial. En fin, con el tercer borrador, llego a los límites de mi conocimiento: ya no ignoro nada de esas gentes que he frecuentado durante tanto tiempo y tan de cerca. Son mis amigos íntimos. No me han de decepcionar, y tal como entonces los veo, es como los veré siempre. Yo no busco símbolos, pinto hombres. No me atrevo a meter un personaje en una pieza hasta que sea capaz de contar mentalmente los botones de su levita" (citado por Anderson Imbert, 1946: 179).

de Pablo, encausada en el sueño por la conexión con el inconsciente?, ¿cree Martínez Estrada en la vía de comunicación con los muertos? Nueva ampliación del diseño objetivista del drama moderno canónico: Martínez Estrada abre una instancia-puente entre mundos, más allá del mundo objetivo del drama moderno canónico. Coloca al espectador en un lugar de infrasciencia: ¿dónde acontece este diálogo, es puente con qué otras realidades que exceden el mundo objetivamente cognoscible, mensurable, predicable? ¿Podemos hablar de una hierofanía (Eliade, 1993), de una manifestación de lo sagrado (entendido como lo radicalmente otro respecto del mundo profano, en este caso, el mundo metafísico de los muertos), o en realidad se trata de un mecanismo explicable en términos psicológicos? Una nueva instancia refuerza esta desmaterialización de la escena realista y la apertura de lo real a otros planos de existencia: en el diálogo con la hija, en el Acto III, esta parece transformarse en una "médium" de conexión con la esposa muerta. Deliberadamente Martínez Estrada lleva al espectador y al lector a preguntarse: ¿quién habla en la Escena 6 del Acto III?

— **Superación de la idea de tipo/individuo del personaje realista y representación de otra trama de relaciones entre los personajes:** en *Lo que no vemos mori*r se sugiere una trama arquetípica que conecta a los personajes más allá de sus tipos sociales y sus individualidades. Todos los hombres son el mismo hombre, o todos los hombres atraviesan la misma experiencia, son iguales frente al misterio, parece decir Martínez Estrada. Pablo y el Cobrador se llaman de la misma manera, y el dramaturgo insiste en los paralelismos de sus acciones y existencias, más allá de sus diferencias sociales e individuales (edad, estatus social, relación empleador-empleado). Tanto en el encuentro personal expresionista con Marta como en el "realista" con su hija Ofelia, aparece el juego de correlaciones: la Mujer es a la vez Madre, Esposa, Hija. Nuevamente podemos establecer una conexión con el proto-expresionismo y con el expresionismo en la relación a una representación de lo humano que amplía el concepto realista de personaje (Abirached) para ampliar los límites de la percepción de lo real, por el vínculo con lo inconsciente, con lo esencial y con la historia ancestral.

— **Ampliación semántica del título:** tal como señalamos en otra oportunidad (Dubatti, 2009a), el título del drama moderno es significativo en la orientación del lector y del espectador hacia la tesis. En el caso de *Lo que no vemos mori,* se cumple ese valor, pero va más allá de la comunicación de los contenidos de la tesis. El título del drama es tan abierto que, más allá de garantizar la comunicación, habilita un plano de estimulación: el lector y el espectador pueden cargarlo de

infinitas significaciones. Podríamos reescribir el título, en complementariedad con su cantera semántica, de la siguiente manera: "Todo eso que no vemos morir". El título adquiere una dimensión genérica, totalizante, que excede los planteos internos de la pieza. El título se ha vuelto deliberada y ampliamente polisémico. Si bien en casos como *Una casa de muñecas* el título ya registra ese valor de ampliación, en Martínez Estrada el título es más amplio aun en su capacidad abarcativa: designa todo aquello "que no vemos morir". Esto incluye sin duda aspectos de la trama (no vemos morir a Marta, no hemos visto morir al "hijo perdido", no vemos morir todo lo que muere en el alma y en la existencia de los personajes como Pablo), pero también permite al espectador establecer múltiples conexiones referenciales más allá de los planteamientos internos de la pieza. Hay que celebrar este título tan abierto de Martínez Estrada por su poder de estimulación referencial y en la producción de sentido.

— **Estatismo de la estructura narrativa:** se le ha cuestionado al drama de Martínez Estrada, tanto en la crítica de la época como en la bibliografía analítica posterior, la composición de su estructura dramática, ya sea por la falta de acontecimientos, por la relativa ausencia de acción física en los Actos II y III, o por los extensos parlamentos (en muchos casos con baja acción verbal). Se ha vinculado estos componentes a su impericia en la construcción dramática. Sin embargo, podemos pensarlos de otra manera, al servicio de otra búsqueda. Por un lado, los Actos II y III responden a la gradación en la construcción de una nueva conciencia, los pasos que va dando Pablo entre la confusión y la lucidez, hasta la revelación final que marca su voluntad de alejamiento/desprendimiento y la salida de su casa. Martínez Estrada piensa la estructura no como en la narrativa de acontecimientos del drama moderno canónico, sino como un drama del nacimiento a una nueva conciencia. Tal vez pueda leerse aquí una deuda con el expresionismo. Por otro, hay que establecer un vínculo con el "teatro estático" del simbolismo, con la representación dramática de lo "trágico cotidiano". Los mundos simbolistas aportan al teatro su propia lógica narrativa, diversa de la lógica temporal del régimen de experiencia, con el que contrastan radicalmente. Se favorecen las situaciones de pasaje/conexión, viaje y transformación de las representaciones del régimen empírico a la alteridad (a través del sueño, de lo fantástico, del acceso a lo metafísico), o se construye directamente un cronotopo específico, que sustenta sus reglas en la autonomía artística o la infrasciencia jeroglífica. Maeterlinck es claro al respecto: "El poeta dramático (...) está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, la idea que él se forja de lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin

obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias ininteligibles, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo" (1958: 69). Los acontecimientos responden a una causalidad implícita difícilmente inteligible por su conexión con la convención teatral o con lo desconocido. Se valora especialmente lo estático y el silencio. Ana Balakian señala que "las mutaciones que el simbolismo consiguió en la escritura poética son nada comparadas con los ataques que llevó a cabo contra la forma dramática" (1969: 155). Aclaremos: contra la forma dramática de muchos siglos de historia. Balakian distingue tres aspectos singulares del simbolismo narrativo (extensibles a la totalidad de la poética) que fueron en su época considerados "defectos" o "puntos en contra" del teatro simbolista: el teatro simbolista "no daba personajes ni oportunidades para la interpretación" (p. 156) de acuerdo con las fórmulas del teatro de éxito; "en el drama simbolista no hay crisis o conflicto" (p. 156); "no contenía ningún mensaje ideológico, en un momento en que el teatro se había convertido en tribuna para la predicación de normas morales" (p. 156). Nos complace abrir el siguiente interrogante: cuando se le cuestiona a Martínez Estrada su dominio de la estructura dramática, ¿no será que se lo está pensando desde una poética que justamente él está tratando de cuestionar por la vía del expresionismo y del simbolismo? Más allá de la posibilidad de llevar a escena esta pieza en las condiciones de la teatralidad actual, ¿por qué no pensar su búsqueda en las condiciones de su historicidad, la de dinamización interna del drama moderno, incluso dentro de un concepto de teatro para ser leído, no para ser representado?

Sombras se publicó en 1941 en la revista *Sur*, en el mismo año del estreno y la edición de *Lo que no vemos morir*. Contribuye a la comprensión intratextual de esta última, pero se distingue por su forma breve. Martínez Estrada sigue el modelo experimental de August Strindberg, quien encuentra en el formato de cámara, concentrado, sin división en actos, un campo de modernización para las estructuras del drama moderno, como hemos estudiado para la edición de sus textos dramáticos cortos (Strindberg, 2010) y como el mismo Strindberg señala en el prólogo a *La Señorita Julia* cuando reflexiona sobre la anulación de los entreactos (Strindberg, 1982; Dubatti, 2009b).

Martínez Estrada compone *Sombras* a partir de la condensación de la historia dramática: la reduce a un único procedimiento insoslayable del drama moderno, el encuentro personal (Bentley, 1964; Dubatti, 2009a). Él y Ella (pronombres genéricos, el texto no revela deliberadamente sus nombres, aunque sí el de sus hijos y sus amantes) son un matrimonio con veintitrés años de historia (p. 79). En la

noche, en el living de su casa, sentados de espaldas al público, iluminados por una estufa y por la luz lunar que ingresa por dos ventanas frente a ellos, asistidos por una mucama que les sirve té, Él y Ella auto-examinan sus vidas: "ÉL: Nos complacemos en examinar como el herido que averigua hasta dónde tiene su carne desgarrada. Heridas profundas, ni cicatrizadas siquiera" (p. 86). El estímulo para repensar sus existencias radica en que inician una nueva etapa: Él acaba de jubilarse como juez. Pero el resultado será desolador: "Quedaremos más mutilados de lo que estamos" (p. 83). A diferencia de otros encuentros personales en dramas modernos de referencia internacional (el final de *Una casa de muñecas* de Ibsen, el enfrentamiento feroz de *El padre* de Strindberg), en *Sombras* la acción física se reduce a lo mínimo, se acrecienta la acción verbal y la situación expresa aparente tranquilidad y serena contemplación (p. 77) hasta la irrupción del llanto final de Ella (p. 86).

Más allá de la palabra, Martínez Estrada trabaja con la acción interna de los personajes, que sienten, recuerdan y piensan mucho más de lo que dicen. La acción interna es recurso fundamental de la infrasciencia, que el mismo texto explicita: "ÉL: Entonces ni valdría la pena de que habláramos tanto. Los dos lo sabemos todo. ELLA: Pero no nos lo hemos dicho. Lo que ignoramos es infinitamente superior a lo que sabemos" (p. 80). Marido y mujer son como Faustos, desesperados en la intimidad de sus almas, pero conscientes de que no habrá Mefistófeles ni pacto, solo desesperación. En términos de intratextualidad, *Sombras* puede leerse como una reelaboración del poema "El mate", incluido en *Argentina* (1927). Como en "El mate", en *Sombras* Martínez Estrada construye milimétricamente un ritmo, una narrativa escénica de intensidades. La forma teatral breve le permite otorgar a los parlamentos de Él y Ella y a la pragmática de su diálogo una musicalidad que, más allá del realismo lingüístico, se percibe como poética, en un logrado equilibrio entre literaturidad e ilusión de contigüidad con el mundo empírico. *Sombras* puede ser concebido como un poema en prosa dialogado, retomando la tradición del poema dialogado ya presente en *Títeres de pies ligeros*.

Este único encuentro personal es planteado explícitamente como un diálogo "con sinceridad" (p. 78), "un balance" (p. 79), "el balance del fin de ejercicio" (p. 80), el intercambio de "dos viejos escépticos" (p. 83), "una confesión" (p. 83, p. 85). "Hablamos con franqueza, como muy pocas veces lo habíamos hecho antes [...] A ver si conseguimos la franqueza absoluta" (p. 83). En términos de Bentley, el encuentro personal es significativo porque cumple la función de develar una verdad y rompe con la trivialidad de lo cotidiano: Él y Ella ya no serán los mismos luego de este diálogo. Un reloj de péndulo que da las 11 marca el paso del tiempo objetivo y

contrasta con el tiempo subjetivo de la relación. Drama moderno ampliado, *Sombras* trabaja con la matriz del realismo e incorpora procedimientos expresionistas y simbolistas. A través del encuentro personal, graduado internamente con sabiduría técnica, Él y Ella van tratando diversos temas: el significado de la jubilación, la consumación y la pérdida del deseo, el inicio de la vejez, las transformaciones en el matrimonio, el amor y la amistad en la pareja, la vida cotidiana, el trabajo y la costumbre, el conocimiento y la ignorancia, los dolores vividos (entre ellos, la constatación de la infelicidad de una hija y la muerte de un hijo), los miedos frente a "esta vida que nos falta vivir" (p. 81), los diferentes roles y experiencias del hombre y de la mujer, el "fracaso de las ilusiones" (p. 83) y el inicio de una "vida sin esperanzas" (p. 83), la infidelidad, "la comprensión de nuestra desdicha" (p. 86).

La tesis subjetivista de *Sombras*, complementaria con la de *Lo que no vemos morir* y deudora del expresionismo objetivo, es explicitada por Él: "Vivir es comprender que se estaba equivocado [...] el valor de la vida está en que se encuentra siempre indecisa y trémula, colocada entre dos abismos; el pasado que cambia de sentido con los años, y el futuro que tira de nosotros para devorarnos" (pp. 81-82). ¿No es *Sombras* una reelaboración dramática de la tragedia? ¿No propone al espectador mirar de frente la condición existencial humana para, catarsis mediante, aprender del dolor y trascenderlo? ¿No está sugiriendo la posibilidad de una transformación en la relación con la muerte?

La ubicación de los personajes "de espaldas al público" (p. 77) es significativa. Por un lado, reconocemos la cuarta pared realista, el espectador se asoma a un mundo íntimo, como si observara el interior de una casa cuyos habitantes no se sienten observados. Pero además "los amplios sillones no dejan ver casi sus cuerpos" (p. 77). Los personajes adquieren la dimensión de voces desmaterializadas, espiritualizadas, como buscaba el simbolismo. Su entidad de "sombras" profundiza esa desmaterialización. La posición de ambos personajes sugiere que los sillones parecen tumbas: resuena en el espectador, por la nocturnidad, el *pattern* mítico de dos muertos que dialogan en el cementerio. La inclusión de la mucama (que ingresa a servir el té) tensiona esa desrealización con un trazo contundentemente realista. El título propone además detenerse a observar la iluminación y la espacialización originales: como en un cuadro, las fuentes de la luz de la luna y de la estufa proyectan las sombras como un claroscuro, y propician una sensorialidad anti-realista (Surgers, 2005). Teatro de sombras y liminalidad, en juego con esta bella tradición escénica (Montecchi, 2016; Sormani, 2019). Pero también aporta una caracterización de los personajes: son "sombras" de humanos, por la degradación ontológica de sus existencias. Otro *pattern*

ancestral, el de la caverna platónica, otorga a la situación dramática monumentalidad existencial y filosófica. Sin duda *Sombras* nos parece el texto teatral más contemporáneo de Martínez Estrada, y llama a ser llevado a escena hoy.

CAZADORES (1957)

En el prólogo, fechado en mayo de 1957, al volumen *Tres dramas* de editorial Losange, Juan Carlos Ghiano escribe que *Cazadores* fue "concluida hace poco" (p. 9), es decir, podemos ubicar el cierre de su escritura entre 1955 y 1957. La poética de esta pieza retoma la matriz del drama moderno realista con exposición de una tesis sobre el mundo social, al mismo tiempo que ahonda el vínculo con el expresionismo y con el simbolismo (ya presente en *Lo que no vemos morir*). Se trata de una versión ampliada del drama moderno que radicaliza deliberadamente la presencia de artificios expresionistas y simbolistas (recordemos que esta segunda fase del drama moderno se inicia en Europa tempranamente a finales del siglo XIX, en las dos últimas décadas).

Por un lado, se observa una historia y una escena realistas. Hace ya dos meses que Inés ha regresado a la casa de los Landaburu, donde vivía, una estancia en las sierras / las montañas argentinas,[15] cerca de Chile, para recuperar a su hija Nina. Sabemos que seis años atrás se fue de allí y abandonó a su esposo (Rodolfo) y a su hija (entonces de tres años) porque se "escapó" (p. 96) con el "Desconocido", el "Cazador de mujeres" (p. 91) o el "Cazador Desconocido" (p. 96). En el presente la hija ya no vive en la casa e Inés no sabe dónde encontrarla. Suplica que la dejen verla, pero tanto su esposo Rodolfo, como sus suegros Fidel y Verónica y su cuñada Mercedes, se niegan a brindarle información sobre el paradero y la situación de Nina, a la que incluso dicen haberle cambiado el nombre (p. 92). Además le informan que, desde que Inés se marchó, en el pueblo todos creen que murió. Como Nora (*Una casa de muñecas*, de Ibsen), Inés abandonó su hogar, esposo e hija en busca de una existencia diferente y contra el *statu quo* de su familia conservadora. Rodolfo violó a Inés, sacando ventaja de su desamparo: "Me obtuvo del modo más grosero, sin que yo consintiese" (p. 115). Como en el melodrama, Inés regresa al hogar para ser perdonada o castigada (p. 92), pero también, como en el drama social y la tragedia, para reclamar lo que le corresponde, ya que ella es la auténtica

15 - El texto alterna ambos términos para referirse a la locación de la estancia, de la misma manera que utiliza "monte" y "selva" para referirse a los bosques de la región.

dueña y heredera de esas tierras y propiedades (que recibió de su padre Federico tras su suicidio y que administraba Fermín, luego de la muerte de su primer esposo, p. 125). Marido, suegros y cuñada la detestan, pero no se atreven a echarla de la casa porque temen que les haga "pleito para quedarse con todo" (p. 97), ya que aprovechando su ausencia y la creencia del pueblo de que Inés ha muerto, han iniciado los trámites de sucesión para que las propiedades pasen definitivamente a nombre de Rodolfo y su familia. El cazador que pide refugio en la estancia desenmascara a los Landaburu como "tres ladrones y un criminal" (p. 142) que quieren despojar a Inés de su hija y de sus bienes (p. 143).

A diferencia de *Lo que no vemos morir*, en *Cazadores* se reduce el estatismo y aumenta la acción física. La acción verbal se complementa con la acción interna: los personajes saben muchas cosas que no verbalizan, que eligen callar. Martínez Estrada trabaja con la distribución estratégica de la información, y el espectador, como el personaje de Inés, no accederá a datos fundamentales (como el de la situación de Nina). La acción interna compone un subtexto denso.

Desde este ángulo de la poética realista, Martínez Estrada trabaja con los principales procedimientos del drama moderno: la sensorialidad empírica, el cronotopo realista rural de la estancia, los personajes referenciales y el sistema de relaciones sociales de un pueblo de provincia (patrones, servidumbre, peones, maestra, alumnos, vecinos), una intriga que combina acontecimientos que no contrastan con lo normal y lo posible (a partir del común mundo compartido con el espectador), los detalles superfluos de la vida cotidiana, la ubicación topográfica de la escena en contigüidad con la extraescena: cercanía del torrente y el camino que lleva al pueblo y a otras estancias, la visión por la ventana "del campo y las sierras lejanas" (p. 89), la lejanía de la "ciudad grande" (p. 96) donde vivió Inés, las menciones a Río Negro y Mendoza (p. 132). Hay en la escritura de Martínez Estrada una clara voluntad de que se sostenga la ilusión de contigüidad entre mundo poético y mundo empírico, y se verifican artificios en todos los ángulos: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario (esto último porque el dramaturgo espera que efectivamente el espectador conecte metonímicamente mundo poético y mundo empírico-social).

Pero, al mismo tiempo, Martínez Estrada implementa artificios de extrañamiento y desvío anti-realista, ya sea por el acceso a una cartografía subjetiva expresionista o por componentes del misterio simbolista. Si observamos el esquema de la secuencia narrativa (Adam, 1992), Martínez Estrada propone una estructura singular y una causalidad implícita en la selección y combinación de los acontecimientos:

1. Situación inicial: en Acto I, Escena I, Inés y su tía Verónica devanan un ovillo de lana roja.

2. Complicación: en la misma Escena I, en el diálogo con su tía, Inés dice haber regresado a la casa familiar hace dos meses para reencontrarse con su hija Nina, y reclama que hasta ahora no le han dicho dónde está la niña. Suplica a Verónica que le permitan verla. La tía le informa que la niña está internada, pupila, en un colegio, que la familia no le prohíbe verla, pero que sería un "escándalo" (p. 92) si ella va a buscarla porque "todos creen en el pueblo que has muerto" (p. 91). Verónica se niega a darle más información.

3. Re(Acción): ante la negativa y los ataques de su familia, Inés toma la decisión de detener los ómnibus que llevan a los niños de la escuela hacia la estancia "El Águila", que pasarán por el camino frente a la casa. Hace bajar y entrar a los niños a la casa porque intentará reconocer entre ellos a Nina. Inés les hace cantar "Nina", de Pergolesi, con la letra "Vuelve, vuelve, hijo mío" (p. 105), y luego empieza a contar a los niños "El cuento del potrillo volador" (p. 106). No ve entre ellos a su hija. La familia le ha mentido, Nina no está internada en el colegio. Cuando la maestra y los niños se han retirado, Inés pregunta si su hija vive o ha muerto. Ante la nueva negativa de información (VERÓNICA: "Viva o muerta, no la verás jamás", p. 109), Inés se desmaya. En el Acto II, en la noche, un cazador herido es hospedado en la casa. La maestra y un grupo de niños también piden refugio en la estancia porque "se descompuso el motor del coche" (p. 122) y son alojados. Inés entabla relación amorosa con el cazador, con quien pasará la noche. En el Acto III la familia criminal planea asesinar a Inés. Rodolfo dice haberse comunicado con el espíritu de Federico, el padre suicida, quien "anda vagando en pena hace dieciocho años" (p. 136). Inés ha desaparecido. Los niños, agitados, como en trance, piden la presencia de Inés para que termine de contar su cuento y corren a buscarla. En la Escena V los niños regresan con Inés, quien se dispone a terminar el cuento. Inés pide a todos los adultos, incluso el cazador, que la dejen sola con los niños.

4. Resolución: rodeada por los niños, iluminada por la mañana ("*El sol penetra en la habitación*", p. 149), agotada y casi ciega, Inés retoma el cuento. Cuando lo termina, muere.

5. Situación final: mientras los niños gritan con desesperación que Inés ha muerto, "*se intensifica la música del coro*" (p. 151).

Tanto en el Acto I como en el II, Inés impulsa la acción: busca a su hija, se relaciona con los niños, reclama a su familia, amenaza con denunciarlos, cura y se relaciona amorosamente con el cazador. Pero en el Acto III padece las iniciativas de los criminales, se siente perseguida y vencida, su conciencia se torna borrosa y confusa, como es característico del personaje expresionista (Gravier, 1967: 118 y ss.). Recuerda que desapareció porque "estaba como loca. Toda la noche corrí por el campo y las sierras; toda la noche empujada por la sombra [...] Quería huir, huir de todo, huir de todos. A buscar al ángel, y en cambio encontré el alfiler que todo lo desencanta" (p. 150). Inés ya sabe que no puede hacer frente al odio y la muerte.

Volvemos en *Cazadores* a una tesis subjetivista (de acuerdo con la variante del expresionismo objetivo), en la que Martínez Estrada cifra su dolorosa comprensión individual de la sociabilidad argentina, así como manifiesta una "radiografía" de la subjetividad social profunda. *Cazadores* sostiene que no hay forma de contrarrestar el odio y la destrucción de una sociedad fundada en la muerte, manejada por asesinos y criminales, una sociedad dominada por el fratricidio, por Caín. Víctima del poder de su familia y de sus valores negativos (la codicia, la usurpación, la violación, el fraude, el irracionalismo, la ilegalidad, la mentira, la crueldad, el robo de la hija, la información asimétrica), Inés muere sin recuperar a su niña, sin siquiera saber si vive. Su muerte es el triunfo de los criminales, ladrones/asesino de la niña, y en consecuencia de la madre. Martínez Estrada articula una mirada pesimista sobre la posibilidad de resistir y construir frente a una corporación de poder fundada en el crimen (en este caso, esposo, suegros y cuñada). Los que tienen el poder lo han obtenido de manera ilegítima, y contra ese poder organizado no hay alternativa posible. Todo es imperio lamentable de la muerte y la destrucción, al servicio del afianzamiento de los asesinos. En tanto drama moderno, *Cazadores* tiene su personaje-delegado (que explicita la tesis) en el cazador: "Ustedes son asesinos y no cazadores [...] [Inés ha] sucumbido. Perecido sin resistencia posible contra las fuerzas de la crueldad. [...] Puede haber recibido en el pecho la descarga del odio de todos juntos, como se fusila a un inocente, como se mata a quemarropa a un cachorro que juega al sol. Con la misma bala que se mata a un hombre, se yerra a una paloma" (p. 141). El título se expresa, a la manera del drama moderno, como un orientador polisémico. En una de sus variables, nombra a los cazadores que se cruzan en la vida de Inés y que eligen vivir en el monte, lejos de las poblaciones. En otra, responde a la imagen de los cazadores que acosan en grupo a su presa: "CAZADOR: [Inés] estaba acosada y seguramente no vio por dónde iba. *(Le pasa la mano por la frente)* Eran muchos cazadores para una sola presa" (p. 148). Esta última visión es complementaria con la tesis: los cazadores del odio y el crimen

persiguen a sus presas hasta aniquilarlas. Seguramente, como en *Lo que no vemos morir,* Martínez Estrada no expone esta tesis para resignarnos a la idea de que está todo perdido y que, o somos cazadores, o somos presas; su símbolo de la cacería y la matanza nos impulsa a ver y comprender mejor la empiria social, un régimen de sociabilidad negativa, y acaso a hacer algo con esos conocimientos/herramientas para transformar la realidad y mejorarla. En tanto drama social se proyecta hacia el futuro (Miller, 1959).

Hay otro personaje-delegado, contra-modelo, que expone en forma cínica, positivamente, a favor, lo que Martínez Estrada denuncia negativamente: Rodolfo, que explicita la perspectiva y las afecciones del criminal. "El inocente pagará por el culpable" (p. 136). "La Justicia divina compadece al criminal en este caso" (p. 137). La muerte de Inés "es venganza divina; quiere decir, castigo justo y merecido" (p. 138). La visión criminal de la familia Landaburu que ataca a Inés es, para Martínez Estrada, escalofriante metáfora de la sociabilidad argentina y del país. Martínez Estrada convierte el teatro en "radiografía de la Pampa", cartografía de subjetividades tan negativas como poderosas, que dominan la sociedad.

Detrás de la diversidad de la apariencia cotidiana, parece manifestarse otra trama, esencial, metafísica, de enunciación espiritual del universo, que remite a la verdadera realidad o la radiografía de las cosas y el mundo. Una trama profunda, más real que la realidad material, de acuerdo con la concepción de las correspondencias del simbolismo (Dubatti, 2009a: 143-208). Por momentos se sugiere esa trama, en otros solo se la intuye, y en algunos se la explicita. El Acto I acumula esos componentes; examinemos algunos destacables. En la Escena I, mañana del domingo, suegra y nuera dialogan mientras devanan un ovillo de una madeja de lana roja. Según declara Inés, no se trata de una charla vulgar, sino que "nos hablamos con el alma" (p. 94). Inés ha regresado como "espectro" (p. 90 y p. 92). La situación del devanado transparenta simbólicamente un *pattern* mítico: el de las Parcas hilanderas que encarnan la muerte. Inés (que sostiene la madeja, mientras Verónica arma el ovillo) lo explicita: "Somos como dos arañas, devanando. Tengo la impresión de que el hilo me sale del cuerpo, y que es como si me extrajera usted la vida para formar un ovillo y que me voy a quedar hueca, sin entrañas (…) desangrándome por un hilo interminable de sangre. Es por el color de la lana" (pp. 93-94). Antes, comparó a Verónica con las Parcas (p. 90). En el Acto I los símbolos se multiplican para construir una isotopía de la muerte: la casa-tumba (p. 94) apartada del torrente-vida; la oveja muerta al caer al torrente, justamente la que alimentaba al cordero huérfano (p. 95); el Dios muerto y los corazones-ataúdes

(pp. 96-97); el lenguaje de los muertos en los libros de Rodolfo (p. 99); el hijo muerto de la maestra (p. 103); el desmayo de Inés (p. 109), prospección de su muerte final. En dirección de oposición y complemento, el símbolo de los niños como vitalidad que invade la casa-tumba y contrarresta su opresión (pp. 101-102); la canción del regreso del hijo (p. 105); el cuento de la neblina y el potrillo que cuenta Inés (pp. 106-108).

Destaquemos aquellos componentes de la poética que se desvían deliberadamente de la poética realista y conectan con procedimientos del drama simbolista y posibles intertextos de la dramaturgia de Maurice Maeterlinck, en especial de sus piezas de teatro estático, con el objetivo de colocar al espectador en infrasciencia y en conexión con la representación del misterio:

— Como palimpsesto de la situación cotidiana, el *pattern* mítico de las Parcas/tía Verónica (por extensión, la familia) que hilan, devanan y cortan el hilo de la vida de Inés.

— El personaje colectivo de los niños, y el trance en que ingresan cuando Inés agoniza y muere.

— La música, el canto de "Nina" de Pergolesi y la reaparición de su melodía mezclada con el sonido del torrente en el Acto II y el coro en el final de la obra, a manera de hierofanía.

— La historia contada por Inés de la neblina, el potrillo volador, el ángel, el alfiler de oro y el cardenal de vidrio, dividida en dos momentos (Acto II y final del Acto III), que recuerda aspectos de *El pájaro azul* (1908).

— La relación espiritista de Rodolfo con los muertos y su lectura de "lo irremediable" (p. 99).

— La aparición de Luis, el Cazador, que parece repetir (en desmentida expectativa ante el desenlace) la trama del primer Cazador con el que Inés se marchó.

— La muerte de Inés, de causalidad implícita, "empujada por la sombra" (p. 150).

En conclusión, con la segunda concepción de su dramaturgia, Martínez Estrada contribuye a desarrollar la poética del drama moderno en el teatro argentino, introducida a comienzos del siglo XX (Dubatti, 1998, 2006b; Laurence, 2018).

Martínez Estrada dinamiza las convenciones del drama moderno en el teatro nacional, trabaja con una versión ampliada con procedimientos del expresionismo y del simbolismo. Su conexión con el drama moderno va más allá de las lecturas de Ibsen y Strindberg, y se conecta con la poética abstracta del drama moderno, patrimonio del teatro mundial, presente en al menos cuatro o cinco décadas de teatro, incluso en expresiones del teatro del Río de la Plata. No hay que desestimar su conocimiento de Maurice Maeterlinck, O'Neill, Henri Lenormand, Georg Kaiser, Ernst Toller y otros dramaturgos (cuya producción puede haber sido vista en escena o leída por Martínez Estrada). Tampoco hay que desestimar la presencia de estas poéticas (drama moderno ampliado con simbolismo, expresionismo) en el cine. Esta concepción de Martínez Estrada es complementaria con la que en paralelo está desarrollando la modernización del teatro argentino en los circuitos de producción independiente y profesional (o comercial de arte, Dubatti, 2012b). ¿Por qué dinamiza Martínez Estrada las convenciones del drama moderno?: para vehiculizar su tesis subjetivista y proponer una pedagogía existencialista, una nueva catarsis, una mirada de reconocimiento sobre el misterio contra una burguesía materialista. Ajusta el drama moderno a su proyecto creador, en íntima conexión intratextual con sus ensayos, sus poemas y sus cuentos.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV., 1982, *Polémica sobre el realismo*, Ricardo Piglia comp., Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 141-155.

Abirached, Robert, 1994, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE.

Abuín González, Ángel, 1997, *El narrador en el teatro*, Universidade de Santiago de Compostela.

Adam, Jean-Michel, 1992, *Les textes: types et prototypes,* Paris, Nathan Université.

Anderson Imbert, Enrique, 1946, *Ibsen y su tiempo*, La Plata, Editorial Yerba Buena.

Balakian, Anna, 1969, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Ediciones Guadarrama. Especialmente, "El teatro simbolista", pp. 153-190.

Barrenechea, Ana María, 1978, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy,* Caracas, Monte Ávila, 87-103.

Barthes, Roland, 1982, "El efecto de lo real", en AAVV., 1982, pp. 141-155.

Bentley, Eric, 1964, *La vida del drama,* Buenos Aires, Paidós.

Beraza, Luis Fernando, 2015, *El pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada. De Sarmiento al Che,* Bahía Blanca, EDIUNS / Buenos Aires, Eudeba. Especialmente sobre teatro los capítulos "Meditaciones líricas", pp. 15-36, y "De Ibsen a Martínez Estrada (1941)", pp. 69-82.

Burgos, Nidia, 2011, "El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*", en Martínez Estrada, E., *Títeres de pies ligeros*, Buenos Aires, Interzona, pp. XI-XXXVIII.

Chevrel, Yves, 1982, *Le naturalisme*, Paris, PUF.

Domínguez, Marta Susana, 1995, "Análisis semiológico del drama *Lo que no vemos morir*", en AAVV., *Actas Primer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada,* Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, pp. 134-139.

Dubatti, Jorge, 1998, ``Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana", en Osvaldo Pellettieri y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas,* Buenos Aires, Editorial Galerna, Col. Cuadernos del GETEA (Núm. 9), pp. 86-96.

————, 2006a, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue Teatro, Serie Análisis Teatral.

————, 2006b, "Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense", en Revista *Teatro/Celcit, Revista de Teatrología, Técnicas y Reflexión sobre la Práctica Teatral Iberoamericana,* N° 30 (noviembre), véase www.celcit.org.ar. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* Alicante, 2010.

————, 2009a, "El drama moderno" y "El drama simbolista", en su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas,* Buenos Aires, Colihue Universidad, pp. 21-140 y pp. 143-208 respectivamente.

————, 2009b, "Hacia un actor más realista: August Strindberg frente a la puesta en escena de *La señorita Julia* y la resistencia de los actores", en su *Historia del actor II. Del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor,* coord., Buenos Aires, Colihue Teatro, pp. 189-203.

————, 2012a, "La crisis del 'teatrista ilustrado' en la escena argentina contemporánea", *Latin American Theatre Review,* The University of Kansas, Center of Latin American Studies, USA; Special Issue: A Tribute to George Woodyard / Homenaje a George Woodyard, Guest Editors Jorge Dubatti and Beatriz J. Rizk, 46/1, Fall 2012, pp. 103-128.

————, 2012b, *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días,* Buenos Aires, Biblos-OSDE.

————, 2014, "El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral", en su *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro,* México, Libros de Godot, pp. 123-174.

————, 2016a, "La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir*", en *Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada,* compilado por Adriana A. Lamoso y Alejandro Marcelo Banegas, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns, pp. 122-167.

————, 2016b, "Teatro-matriz, teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral", en su *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada,* Buenos Aires, Atuel, pp. 7-28.

————, 2020a, *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado,* Buenos Aires, Editorial Inteatro, Instituto Nacional del Teatro.

————, 2020b, *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa.

Eco, Umberto, 1985, *Obra abierta,* Barcelona, Ariel.

Eliade, Mircea, 1993, *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona, Gedisa.

Esslin, Martín, 1997, "Modern Theatre: 1890-1920", en Russell Brown, 1997, pp. 341-379.

Foucault, Michel, 2010, *¿Qué es un autor?,* Buenos Aires, El Cuenco de Plata Ediciones.

Ghiano, Juan Carlos, 1957, "El teatro de Martínez Estrada", en Martínez Estrada, E., *Tres dramas,* Buenos Aires, Losange, Col. Teatro Argentino, pp. 5-15.

González Salvador, Ana, 2000, Estudio preliminar y edición de M. Maeterlinck, 2000, pp. 9-79.

Gravier, Maurice, 1967, "Los héroes del drama expresionista", en Jean Jacquot et al., *El teatro moderno*, Buenos Aires, Eudeba.

Holland, Peter, y Michael Patterson, 1997, "Eighteenth-Century Theatre", en Russell Brown, 1997, pp. 255-298.

Ibsen, Henrik, 2006, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo,* traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción, notas y apéndice por Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue Clásica.

Laurence, Araceli, 2018, *La emergencia y productividad del drama moderno en el teatro de Buenos Aires 1900-1930*, tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Lena Paz, Marta, 1995, "Ezequiel Martínez Estrada, dramaturgo", en AAVV., *Actas Primer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada,* Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, pp. 181-184.

Maeterlinck, Maurice, 1914, *La inteligencia de las flores [y otros ensayos de El tesoro de los humildes],* Barcelona, Montaner y Simón Editores.

————, 1958, *Teatro*, México, Aguilar.

————, 1986, Le trésor des humbles, Bruxelles, Labor.

————, 2000, *La intrusa, Los ciegos, Pélleas y Mélisande, El pájaro azul,* Madrid, Cátedra.

Martínez Estrada, Ezequiel, 1927, *Argentina*, Buenos Aires, Babel.

————, 1929, *Títeres de pies ligeros,* Buenos Aires, Babel, con ilustraciones del autor.

————, 1933, *Radiografía de la Pampa,* Buenos Aires, Babel.

————, 1941a, *Lo que no vemos morir,* Buenos Aires, Ediciones Conducta.

————, 1941b, "Sombras", *Sur*, 87 (diciembre), pp. 43-55.

————, 1946, *Panorama de las literaturas,* Buenos Aires, Claridad.

————, 1947, *Poesía*, Buenos Aires, Argos.

————, 1957, *Tres dramas,* Buenos Aires, Losange, Col. Teatro Argentino.

————, 1965, *Poesía*, Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 92.

————, 2001, *El Hermano Quiroga*, Buenos Aires, Oberdán Rocamora Editor.

————, 2009, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, estudio preliminar de Christian Ferrer, Buenos Aires, Capital Intelectual. 1° edición: 1940.

————, 2011, *Títeres de pies ligeros,* con ilustraciones del autor, Buenos Aires, Interzona.

Martínez Fernández, José Enrique, 2001, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual),* Madrid, Cátedra.

Melchinger, Siegfried, 1959, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht,* Buenos Aires, Fabril Editora.

Miller, Arthur, 1959, "El drama social del futuro", en Melchinger, 1959, pp. 93-95.

Montecchi, Fabrizio, 2016, *Más allá de la pantalla. Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo,* San Martín (Provincia de Buenos Aires), UNSAM Edita.

Redmon, James, 1991, "Si la sal perdió su sabor: algunas obras de teatro 'útiles', dentro y fuera de contexto, en los escenarios londinenses", en H. Scolnicov y P. Holland,, 1991, pp. 86-117.

Romero, José Luis, 2004, "Martínez Estrada, un hombre de la crisis", en *La experiencia argentina y otros ensayos,* Buenos Aires, Taurus, pp. 342-346.

Russell Brown, John, 1997, ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre,* Oxford-New York, Oxford University Press.

Scolnicov, Hanna, y Peter Holland, 1991, eds., *La obra de teatro fuera de contexto,* México, Siglo XXI.

Sormani, Nora Lía, 2019, "Teatro de sombras y liminalidad", en *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, J. Dubatti coord. y ed., Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 237-244.

Strindberg, August, 1982, "Prólogo a *La señorita Julia*" y "La señorita Julia", en su *Teatro escogido*, Madrid, Alianza.

————, 2010, *Teatro II,* Buenos Aires, Losada, Col. Gran Teatro. Traducción de Carlos Liscano y Jesús Pardo. Prólogo de Jorge Dubatti, "Una apropiación subjetiva del drama moderno", pp. 7-21. Incluye las piezas *Paria, Simún, La más fuerte, Debe y haber, El primer aviso, Ante la muerte, Amor de madre, El vínculo, Jugar con fuego, Crímenes y crímenes.*

Surgers, Anne, 2005, "En dirección al 'realismo'", en su *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, pp. 130-136.

Szondi, Peter, 1994, Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico, Barcelona, Destino.

Villanueva, Darío, 2004, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Zola, Emile, 2002, *El naturalismo*, Barcelona, Península.

LO QUE NO VEMOS MORIR

—

(Drama en tres actos)

Este drama fue representado por primera vez en Buenos Aires el 29 de mayo de 1941, por el Teatro del Pueblo, con los actores José Álvarez, Catalina Asta, Remo Asta, Juan Carlos Bettini, Celia Eresky, Juan Eresky, Mari Galimberti, Mario Genovesi, Josefa Goldar, Fernando Guerra, Oscar Gutiérrez, Roberto Leydet, Emilio Lommi, Mecha Martínez, Olga Mosin, Pascual Naccarati, José Petriz, Nélida Piuselli, Marister Uslenghi y José Venziani.

PERSONAJES

MARTA, *46 años*
EVA, *48 años*
OFELIA, *21 años*
MARÍA, *65 años*
PABLO, *48 años*
ANDRÉS, *50 años*
EL COBRADOR, *60 años*
ERNESTO, *23 años*

PABLO y MARTA, esposos; padres de ERNESTO y OFELIA. EVA, hermana de MARTA, esposa de ANDRÉS. MARÍA, mucama.

Época actual.

PRIMER ACTO

Comedor, a todo el ancho del escenario. Amplia puerta que puede cerrarse con cortinas, comunica con el escritorio, que ocupa casi la mitad del escenario posterior, hacia la izquierda. La otra parte representa un vestíbulo, separado del comedor por ancha puerta de vidrios. A la derecha, formando un ámbito con el comedor y se supone que también con el vestíbulo, el living. Un ventanal, en la pared del fondo del escritorio, permite ver los techos de la fábrica y una chimenea de ladrillos rojos. El escritorio comunica: por la izquierda con el dormitorio de MARTA; por la derecha, con el vestíbulo. El comedor tiene dos puertas hacia la izquierda; una, en primer término, que da a la cocina, otra que da al dormitorio de PABLO. A la derecha, una ventana hacia el proscenio, que

da a la calle. En el escritorio, una mesa-escritorio, con sillón de espaldas al dormitorio; algunas sillas bajo el ventanal, un mueble con biblioratos y libros comerciales. En el rincón del escritorio y el vestíbulo se supone que hay una biblioteca, que el espectador no ve. El comedor bien puesto, con una araña de luces. Un reloj de péndulo contra la pared que separa la puerta del vestíbulo y la entrada al escritorio. Enfrente del reloj, un sillón. A la izquierda, la mesa, a la cual están sentados, terminando el almuerzo: MARTA en la cabecera, hacia la izquierda; PABLO en la cabecera opuesta; OFELIA junto a la madre y ERNESTO junto al padre, ambos de frente al público. Entre la puerta que comunica con el living y la ventana, una estufa, que estará encendida desde el primer acto. Sobriedad y buen gusto en todo. Los personajes visten correctamente. MARTA y PABLO de vestido y traje oscuros.

ESCENA I

PABLO, MARTA, OFELIA y ERNESTO, que acaban de comer el postre. MARÍA, que entra y sale, según se indique.

PABLO: —*(Bajo, a Ernesto.)* Pregúntale a mamá si sabe qué día es hoy. *(Silencio. Entra María, levanta los platos del postre. Sale y vuelve con el café. Escena lenta, natural. Marta sirve el café en pocillos que va pasando...)*

OFELIA: —*(A Marta.)* No has almorzado, casi. No has comido fruta.

MARTA: —Tengo poco apetito, hoy.

ERNESTO: —*(A Pablo, despacio.)* Papá, ¿por qué no le hablas tú, siquiera hoy que cumplen veinticinco años de casados?

PABLO: —*(Bajo.)* Hijo: es muy fácil formar un silencio de varios meses; pero es muy difícil romperlo. *(Bebiendo el café.)* Precisamente hoy; por eso te insinuaba… Pero… es mejor así.

OFELIA: —*(A Pablo.)* Hoy vendrá tía Eva. *(A Marta.)* Hablé por teléfono y dijo que traería flores.

MARTA: —¿Flores? No es de buen augurio. *(Silencio.)*

PABLO: —*(Que ha bebido su café. Levantándose.)* Con permiso.

ERNESTO: —*(A Pablo, señalándole los lentes que están sobre el mantel.)* Los lentes.

PABLO: —Gracias. No los había olvidado. *(Pone los lentes en el bolsillo del chaleco y pasa al escritorio. Saca un bibliorato del estante y se sienta, hojeándolo. Suena el timbre de calle. María acude a recibir.)*

OFELIA: —Mamá… *(Pausa.)* Hoy cumplen ustedes veinticinco años de casados; las bodas de plata.

MARTA: —*(Siempre serena y fría.)* En efecto. Veinticinco años. Este acontecimiento suele ser feliz.

MARÍA: —*(Anunciando.)* La señora Eva. *(Sale hacia la cocina.)*

ESCENA II

Los mismos y EVA.

EVA: —Buenas tardes. *(Mira, comprendiendo la situación.)* ¿Todavía a la mesa? *(Mirando a Pablo, bajo.)* ¿Fiesta? *(A Marta.)* Mira: te traigo estas flores.

MARTA: —Gracias. Ya sabía, querida. Llévaselas a Pablo.

OFELIA: —Aquí no hay ninguna.

EVA: —Son para todos. Mejor dicho, son para ti. *(Deja el ramo sobre la mesa.)*

MARTA: —Para mí, las flores, y para Pablo la visita, por lo que veo.

EVA: —Efectivamente.

MARTA: —Siéntate. *(María comienza a levantar la mesa, mientras prosigue la acción.)*

EVA: —*(A María.)* ¿Bien, María?

MARÍA: —Bien, señora. Gracias.

OFELIA: —Tía; has venido a punto.

EVA: —Es precisamente lo que procuré. Aunque un poquito tarde. *(Yéndo al escritorio.)* ¿Qué dices, Pablo?

PABLO: —¿Qué tal? ¿Frío?

EVA: — Frío. *(Se sienta frente a él y hablan despacio.)*

ERNESTO: — *(Se levanta, visiblemente nervioso.)* Mamá: tengo que hacer. Voy a salir un rato.

MARTA: —Hasta luego, hijo mío.

ERNESTO: —*(Yéndose.)* Hasta luego.

OFELIA: —*(Enérgica, a Ernesto.)* Te escapas.

ERNESTO: —*(Vuélvese, sorprendido y disgustado.)* ¿Qué?

OFELIA: —Te escapas, cuando debieras quedarte.

MARTA: —*(A Ofelia.)* Déjalo ir. Tiene un compromiso, me dijo. Vete, Ernesto. *(A Ofelia, otra vez.)* ¿Por qué hablas así?

OFELIA: —*(A Ernesto.)* Debes quedarte, precisamente ahora, ahora mismo. ¿Ves? ¡Pobre mamá! ¿sufre tanto y te marchas? Eres un pobre muchacho.

MARTA: —Ya no; antes.

ERNESTO: —Me quedo… ¿y? Mamá: vivimos siempre angustiados.

MARTA: —No siempre, hijo mío. Vete si tienes que hacer. Ofelia no sabe lo que dice. *(Abrazándola.)* Es una loquita… que también sufre… por su padre, que no la comprende… por su madre, que no la comprende… y por todos los que no pueden comprenderse ya. *(Ofelia levanta las flores, Marta se las quita lentamente, y las pone otra vez sobre la mesa.)*

OFELIA: —Mamá, ¿quieres que hable a papá?

ERNESTO: —¿Le hablo yo, mejor?

MARTA: —No lograrías nada, hijo. Muchas veces hemos estado disgustados así. Nos hemos hablado, esforzándonos, pero entonces hablar era como permanecer mudos. Entre nosotros hay una pared de piedra. Podemos hablarnos, pero a través de esa pared. *(Se levanta.)*

OFELIA: —*(Llamando a Eva.)* Tía.

EVA: —*(Volviendo al comedor.)* ¡Qué frío que hace hoy! Seguramente esta noche helará, si no nieva.

MARTA: —¿Te dijo algo?

EVA: — *(Eludiendo la respuesta.)* Y tú, Marta ¿cómo estás?

MARTA: —Ya ves. Siempre bien. Con un poco de sueño atravesado.

EVA: —*(Sin saber qué decir, mira el reloj de péndulo.)* La una y veinte.

OFELIA: —¿Andrés?

EVA: —*(A Marta.)* ¿Te gustan esas flores? No me has dicho nada.

MARTA: —*(Con fingido interés.)* Son lindísimas; ya te lo dije.

OFELIA: —¿Les pongo agua?

MARTA: —Bueno. *(Ofelia se levanta, saca un florero del cristalero, pone las flores y echa agua de la jarra.)*

MARTA: —*(A Eva.)* No ha dicho una palabra; el amo, el dueño. Ni una palabra. ¿Cuándo hablará?

EVA: —Lo hará. He notado que busca la forma de decirlo y que no la encuentra. Tampoco yo le dije nada. ¿Por qué no nos dejas un poco?

MARTA: —*(A Ernesto.)* Hijo, ¿no tenías que salir?

ERNESTO: —Puedo quedarme.

MARTA: —*(A María que termina de levantar la mesa.)* Después, lleva estas flores a mi dormitorio. Si llegaran más, harás lo mismo. Son mías; las visitas, compartidas.

MARÍA: —Sí, señora *(Lo hará en su momento.)*

MARTA: —*(A Eva.)* Que salga de él, si te parece. No vale la pena forzarlo. *(Sale, acompañada de Ofelia, hacia el living.)*

ERNESTO: —*(A Eva.)* Lindo ¿eh? *(Entra al escritorio, trae un libro de la biblioteca que no se ve, y se sienta en el sillón, de espaldas al reloj. Lee y hojea el libro. Eva pasa al escritorio.)*

ESCENA III

PABLO y EVA

PABLO: —Es un día feo para mí, Eva.

EVA: —Sé que no se hablan ustedes hace mucho. ¡Qué se va a hacer!

PABLO: —No solo por eso. Tú sabes que en nuestro matrimonio el silencio ha sido por años y la amistad por meses.

EVA: —Quieres decir que no un matrimonio en forma.

PABLO: —¡Qué sé yo!

EVA: —Porque el matrimonio es un diálogo en el que por lo regular las pausas resultan muy molestas.

PABLO: —Es que… mis negocios andan mal.

EVA: —Ya lo sabíamos.

PABLO: —¿Sabíamos?

EVA: —Lo sabía yo, quise decir.

PABLO: —Muy mal.

EVA: —¿Qué ocurre?

PABLO: —No tengo salvación. Estoy perdido.

EVA: —También dijiste eso hace dos años.

PABLO: —Ahora lo estoy de verdad. Hace dos años estaba apurado, no perdido.

EVA: —Andrés te facilitó dinero… y…

PABLO: —Diez mil pesos. Con ellos pude hacer frente a la crisis y salvarla… alejarla. Ahora no tengo salida.

EVA: —*(Con reticencia.)* ¿Más dinero?

PABLO: —*(Enérgico.)* De ninguna manera. Por ti, lo aceptaría, pues tú has sido para mí todo lo que tu hermana no ha sabido ser… o no ha querido. Mujer fuerte tú: Varona.

EVA: —¿Te acuerdas todavía?

PABLO: —Sí, me acuerdo. Te llamaba así: Varona, porque espiritualmente eres más fuerte que un varón… y porque no tenías hijos. Amigos, nosotros. Con Marta hubiera podido ser, al menos, un amigo.

EVA: —¿Qué piensas, pues, de la amistad conyugal?

PABLO: —Lo mismo que tú, me parece. Cuando no es posible el amor, se recurre a creer que la amistad vale más. Y lo mismo pasa con el amor, cuando no existe la pasión.

EVA: —No todos los seres son capaces de pasión.

PABLO: —Es el grado sublime del amor. Ni tú ni yo podemos apasionarnos. De ahí que la amistad nos parezca algo hermoso.

EVA: —Sin pasión, el matrimonio se convierte en una unión falsa, de complacencia, de egoísmo o de piedad.

PABLO: —Exactamente. Yo lo he experimentado. Si Marta, cuando me fui, hubiera amado a otro hombre; si me hubiera engañado con un amante, no habría llegado a aborrecerme tanto. Es preferible el adulterio a la fidelidad cruel.

EVA: —Sin pasión y sin amor, Marta pudo ser una amiga, como yo. ¿No lo quisiste?

PABLO: —Marta, no. No ha querido.

EVA: —¿Por ejemplo?…

PABLO: —Una compañera. Quiero decir una persona con quien poder hablar, al menos como estamos hablando nosotros ahora. Ya ves que es poco. Hace mucho, mucho tiempo que este es su dormitorio. *(Señala a su espalda la puerta.)* y aquel que da al comedor, el mío. ¿Entiendes? Hemos renunciado a la última posibilidad de un entendimiento en falso. Desde entonces solo podemos llegar, o no, a un entendimiento recíproco de día, con los ojos abiertos, a plena luz, con la conciencia y sin incentivos precarios.

EVA: —Eso se llama destruir los puentes.

PABLO: —En efecto. Has encontrado la expresión exacta, según acostumbras. *(Sonríe.)* Andrés me facilitó esos diez mil pesos como pariente, sin recibo. ¿Crees tú que por ayudarme? Andrés tampoco me ayudó, al menos en lo que se entiende por ayuda. Me favoreció: nada más. Y me favoreció porque sabía que me humillaba.

EVA: —Pablo: tú no te has portado bien con él.

PABLO: —Es muy posible. Con nadie me he portado nunca bien. Decentemente, sí. Bien, tampoco con ella. Es mi carácter. Pero de Andrés

no aceptaría un peso, aunque estuviera en la miseria.

EVA: —No sé qué contestarte, pues sin duda debiera ser así.

PABLO: —Ni en la miseria. Le debo esos diez mil pesos. Ahora no tengo salida. *(Pausa breve.)* Mira *(señalándole la fábrica por el ventanal del foro.)*: las puertas muy pronto estarán cerradas, selladas con lacre. Una inmensa tumba de un cuarto de manzana. Un cementerio. Y yo fallido, deshecho. *(Ríe.)*

EVA: —Nunca has dicho una palabra de cómo iban tus asuntos.

PABLO: —No tenía el deber comercial de hacerlo, ni ganas de hablar de ello. A lo más, habría tenido el deber moral, familiar. Pero con tu marido nunca nos hemos podido entender, Varona. Y estoy seguro de que el préstamo lo obtuve por ti. Siempre lo has negado.

EVA: —No por mí.

PABLO: —Por ti. Confiésalo ahora. Tu marido no me hubiera dado un cobre para salvarme de la ruina. Ella tampoco me hubiera dado un cobre para salvarme de la ruina. *(Ernesto tose.)*

EVA: —¿Estás ahí, Ernesto? ¿No quería hablarte mamá?

ERNESTO: —Leía, no escuchaba. *(Deja el libro sobre la mesa y pasa al living.)*

EVA: —¿Ella tampoco te hubiera ayudado?

PABLO: —No.

EVA: —¿Por qué hablas así?

PABLO: —Porque, en el fondo de su alma, tu hermana ha estado siempre esperando este desenlace.

EVA: —Es increíble…

PABLO: —No; no es así. Ya sabes que nunca hablo en balde ni de más.

EVA: —De menos, hubieras dicho.

PABLO: —De menos; conformes. Moralmente, hubiera sido depresivo para mí decirle a tu marido: No puedo devolverle su dinero.

EVA: —Tengo entendido que el préstamo lo hizo también por Marta y por los chicos, no solo por ti.

PABLO: —Por ellos y por ti, por supuesto. Andrés dejó de verme y al fin nuestras relaciones se enfriaron del todo.

EVA: —Tú lo quisiste.

PABLO: —Él lo quiso. Pues nuestro distanciamiento provino de que nunca consentí en doblegarme ante él. Asunto viejo, ¿verdad? Desde cuando yo era o creía ser un artista, un pobre soñador de belleza, con la cabeza llena de pájaros, y él un hombre de gran fortuna, con

el bolsillo lleno de confianza en sí mismo. Cuando de pintor pasé a fabricante de pinturas, y gracias, me despreció. No por lo que hubiera tenido razón de hacerlo, porque traicionaba mi vida, sino porque como fabricante de pinturas él veía muy claro que marchaba a la ruina. A largo plazo, se entiende. Lo veía y lo esperaba. Calladito, lo esperaba. Nos distanciamos porque nunca quise decirle: No le puedo devolver su dinero.

EVA: —Una vez, aquí mismo, lo trataste con desdén.

PABLO: —Porque él se colocó sobre mí en un nuevo orden de relaciones. Primero: el rentista sobre el artista; luego, el hombre seguro sobre el que caminaba sobre la cuerda floja; al fin, el acreedor sobre el deudor. Yo para él no fui desde entonces el pariente, sino el deudor. Él no era mi cuñado, digamos así, sino el acreedor. Comercialmente, ni moralmente, tuve jamás el deber de comunicarle mi situación.

EVA: —¿Y a qué viene esto de remover el pasado? ¿Qué vas a hacer?

PABLO: —Me presenté en quiebra. Simplemente. No tengo más remedio.

EVA: —De modo que Andrés habría tenido razón de molestarse contigo.

PABLO: —Ninguna razón. Yo puedo ser un comerciante fallido, pero no un hombre indecente.

EVA: —Cálmate, Pablo. Estás ofuscado.

PABLO: —Andrés tendrá ese dinero. Yo lo había calculado todo, Varona. En eso nunca podrás ser fuerte como yo. Aunque mis hijos y ella queden en la última situación, y yo en la miseria, Andrés tendrá su dinero, con el interés del cinco por ciento, por dos años.

EVA: —No te lo admitirá.

PABLO: —Si tú te interpones, no. Él lo admitirá y le parecerá bien, porque es lo correcto. Pero esta vez tú no te interpondrás para ayudarme. Es asunto entre él y yo. *(Mientras dialogan Pablo y Eva, María entra con un gran ramo de flores, que deja sobre la mesa. Pasa al living. En seguida vuelve y lleva las flores al dormitorio de Marta. Cuando regresa, sigue a la cocina, por la puerta izquierda.)*

EVA: —¿Y cómo pagarás si no tienes dinero?

PABLO: —No tengo dinero, pero tengo dignidad. *(Pausa.)* Además, tengo un seguro de vida. No soy insolvente en absoluto. Quiero advertirte, no más. Vivo o muerto, tengo cierto valor. Ya he dispuesto lo necesario. *(Va pensando mientras habla, como si buscara una solución.)* Es un plan. Hasta hoy he podido responder de ese préstamo. Si no,

me hubiera levantado la tapa de los sesos. Sus diez mil pesos están a salvo. No los tengo yo: los tienen mis hijos.

EVA: —Ah, ya entiendo. Ese dinero que…

PABLO: — *(Mirándola fijamente.)* Precisamente, ese.

EVA: —Dime… ¿Y tú prefieres tocar ese dinero sagrado antes que dejar de pagar una deuda, una más, supongo, entre muchas que no pagarás?

PABLO: —Sí; porque es una cuestión diferente; de honor.

EVA: —¿Honor? Piensa un poco, Pablo. Has dicho honor.

PABLO: —Dije honor, digamos orgullo. Tu marido recobrará lo suyo aunque tenga que robarlo, o que quitárselo a mis hijos, o que romperme la cabeza.

EVA: —Para Andrés, esa suma no es mucho, y, además, la dio por perdida.

PABLO: —*(Sombrío.)* No puedes hablarme así, Eva. Andrés no pudo pensar ni un momento que su dinero estaba perdido, sino al revés. Él me conoce bien y sabe que sería yo incapaz de quedarme con un centavo de nadie. Y menos de él. ¿Te insinuó algo en ese sentido?

EVA: —Nunca. Jamás hemos hablado de esto. Por lo mismo, pensé que lo hubiera olvidado.

PABLO: —No lo olvidó, ni yo tampoco. Es que hubiera sido una especie de limosna; una limosna que él me daba por ti. Yo acepté un préstamo, pero jamás habría aceptado una limosna. De él, menos. Me ofendes, Eva, sin querer. Nunca me has herido tan en lo vivo como ahora. Te hablo como un hombre honrado y me replicas como a un pillo.

EVA: — ¿Vas a pedirle esos depósitos a los chicos?

PABLO: —*(Tras un leve titubeo.)* Sí.

EVA: —Son de ellos.

PABLO: —Soy su padre. No titubearán en salvarme de la vergüenza.

EVA: —Si con eso pudieras arreglar tus vencimientos… sería mejor disponer del dinero de los chicos para seguir.

PABLO: —Después no podría restituirlo. Esta vez no hay salvación, ni lo quiero. Óyeme: ni lo quiero. Estoy cansado de luchar en vano, sin aliados, contra todos.

EVA: —Exageras. Marta podrá no haberte querido, o haber dejado de quererte, pero ni ella, ni tus hijos, ni yo, hemos estado contra ti. Te hemos comprendido.

PABLO: —¿Comprendido? Compadecido… Pero no es la compasión lo que

sostiene a un hombre, ni la comprensión siquiera. Es la fe de los demás. En mí nadie ha tenido nunca fe. Nadie ha creído en mí. Ni tú.

EVA: —Has sido muy ambicioso.

PABLO: —Porque era capaz. Inmensamente capaz de llevar adelante las más fastuosas empresas y de triunfar. Únicamente no he podido luchar contra la falta de fe en los míos. Por eso estoy vencido. Esto no es una quiebra; es una derrota. Ni con todo el dinero del mundo podría levantar mi falencia. Me he quebrado yo; me han hundido todos.

EVA: —¿No es una excusa que buscas?

PABLO: —No. Bien sabes que nunca he necesitado excusas y que he sabido asumir las responsabilidades hasta el fin. Ni mi mujer ni mis hijos nunca han comprendido lo que yo estaba realizando contra todos los adversarios, declarados y encubiertos. Una lucha de leones. Un gigante… encadenado… contra todos los filisteos que no creyeron en mí. Hace diez años que ella me pronosticó la ruina.

EVA: —Siempre has estado en apuros.

PABLO: —Porque no he tenido estímulos en la fe de nadie. Mis hijos tampoco han creído en mí. Han visto en mí lo que ella veía: un hombre obcecado y duro como la piedra. Son sus palabras. Al fin, yo mismo perdí la fe. *(Timbre de calle. Pasa María.)*

EVA: —Un hombre absolutista; también son sus palabras.

PABLO: —Con carácter y con conciencia de la responsabilidad. *(Afable.)* Dime, Eva: tú o ella, ¿han pensado alguna vez que yo fui un artista?

EVA: —Sí; yo sí. Creo que nunca fuiste otra cosa, y que por eso mismo has fracasado.

PABLO: —¿Y tú has pensado que un artista que lo es de verdad, puede triunfar en cualquier actividad que emprenda, aun en el comercio?

EVA: —Eso no lo hemos creído ninguno. Ni Andrés.

PABLO: —Ahí está, ahí está. Diez años de soledad en esta lucha, y al fin caigo vencido por mi mujer y mis hijos. Ellos me cortaron la fuerza; después fue el trabajo de los filisteos.

ESCENA IV

Los mismos; después PABLO y EL COBRADOR.

MARÍA: —*(Anunciando.)* Don Pablo, el cobrador. *(El cobrador espera. María sale.)*

PABLO: —*(A Eva.)* Lo he mandado llamar, y ahora me da vergüenza recibirlo… y decirle… Eva: ¿Sabes quién ha sido Pablo, el cobrador, para mí?

EVA: —Un pobre empleado a quien nunca consideraste.

PABLO: —En efecto; ha sido mi sombra. Se llama como yo, Pablo, y nunca he podido evitar el pensamiento de que nacimos bajo una misma estrella. Por eso he sido injusto con él.

EVA: —*(Riendo.)* Una misma estrella. Espero aquí. *(Entra al dormitorio.)*

PABLO: —*(Llamando.)* Don Pablo, pase.

COBRADOR: —Buenas tardes.

PABLO: —¿Con frío?

COBRADOR: —Discúlpeme, no me saqué el abrigo. Hace mucho frío. ¿Me llamó usted?

PABLO: —Sí; lo llamé. Tengo que anunciarle lo que usted sabe.

COBRADOR: —Sí, señor, lo sé. Me ha causado… impresión.

PABLO: —No esperaba usted verme así, ¿verdad? Pero es cierto. No es un sueño; es la realidad. Mañana todas las puertas amanecerán cerradas, selladas con lacre. Hermoso fin.

COBRADOR: —Como una gran tumba.

PABLO: —Será como usted dice: una gran tumba. Habrá concluido la fábrica de pintura, y el fabricante. Estoy en la calle. *(Pausa.)* Sin dinero, sin amigos.

COBRADOR: —Don Pablo… *(No sabiendo qué decir.)* Hoy pensaba traerles un ramo de flores. No lo hice porque no tenía dinero. A pesar de eso, créame, don Pablo…

PABLO: —¿Dinero? Ayer ha cobrado usted su sueldo. ¿Valen mucho las flores?

COBRADOR: —No.

PABLO: —Empieza usted a contar su dinero, como buen cesante. No importa, Pablo. Se lo agradezco lo mismo. Comprendo bien. ¿O es que tiene usted motivos especiales? ¿Tiene usted motivos para recriminarme?

COBRADOR: —No esperaba este fin tan pronto.

PABLO: —¿Usted creía que esto podía seguir así?

COBRADOR: —Comprendía que no podía seguir…

PABLO: —Pues este es el fin que todos esperábamos, hace muchos años. *(Pausa.)* Hoy tiene que hacerme un favor: el último.

COBRADOR: —Mande usted.

PABLO: —*(Sacando dinero de un cajón del escritorio.)* Depositará este dinero, antes que cierren los bancos. Son las dos menos cuarto. Tiene tiempo. Tres mil quinientos pesos. Los depositará en cuenta corriente. *(Se los entrega.)*

COBRADOR: —Pero… si va a cerrar la casa… no me explico.

PABLO: —¿Qué quiere usted decirme? ¿Acaso quiere usted decir que podría guardármelos?

COBRADOR: —Es muy natural.

PABLO: —Natural, pero no correcto. Este es el dinero cobrado de cuentas comerciales, no es mío particular.

COBRADOR: —Ni lo verán los acreedores…

PABLO: —No importa, Pablo. Hay que hacer las cosas bien hasta el fin. Se los entrego para que los deposite usted en mi cuenta corriente, en el Banco de la Nación. *(EL COBRADOR guarda el dinero.)* ¿Cuál es su situación desde hoy?

COBRADOR: —¿Mi situación? Usted la conoce.

PABLO: —No la conozco. Dígamelo, aunque no puedo hacer ya nada, absolutamente nada.

COBRADOR: —Soy solo. No tengo familia. Tendré que buscar empleo y empezar de nuevo.

PABLO: —*(Observándolo.)* Es usted viejo para eso, en verdad.

COBRADOR: —He servido veinte años en su casa. Pensé siempre que usted tuviera alguna compasión de mí, y que a la vejez podría tener algo.

PABLO: —¿Algún dinero ahorrado?

COBRADOR: —Eso no, porque siempre me ha pagado usted muy poco, apenas para vivir. Pensaba otra cosa.

PABLO: —¿Qué?

COBRADOR: —Que usted comprendería mi situación y la honradez con que le serví más de veinte años. He manejado mucho dinero, como cobrador, en los bancos, y nunca he tenido la tentación de quedarme con un centavo.

PABLO: —Porque era usted un hombre solo. Me he portado con usted según mi mala costumbre.

COBRADOR: —No, señor, no quiero decir eso. Yo esperaba que usted me hubiese recompensado con alguna habilitación, retirándome del trabajo de calle, que es tan pesado.

PABLO: —Nunca se me ocurrió, Pablo.

COBRADOR: —Me di cuenta.

PABLO: —¿Por qué no me lo pidió usted?

COBRADOR: —No sirvo para pedir. Creí que era muy fácil verlo. Pero los años pasaron y ahora no hay ninguna esperanza

PABLO: —Ninguna esperanza. Yo estoy como usted… y solo.

COBRADOR: —¿Solo, don Pablo? Usted tiene mucha familia, y amigos. Es distinto.

PABLO: —Y tengo que empezar de nuevo. Con la diferencia de que usted se encuentra ante una necesidad de orden económico. Ya no tendrá usted su sueldo. Yo estoy ante un problema moral.

COBRADOR: —Si usted me hubiera insinuado algo, con tiempo, habría buscado.

PABLO: —¿Con tiempo? ¿Tenía que avisarle a usted que mis negocios andaban mal? Piense usted lo que dice. Le he hecho una confidencia, pero no para que me conteste con reproches. Me presento en quiebra por una determinación de mi voluntad, no por un resultado de mis malos negocios.

COBRADOR: —Dispénseme. *(Disponiéndose a irse.)* Iré al banco.

PABLO: —Podría sostener esta casa, a costa de humillaciones. No quiero. Al fin se hundiría lo mismo. *(Pausa breve.)* Lleva usted tres mil quinientos pesos, para depositarlos en cuenta corriente. Los acreedores no sabrán lo que significa este acto. Deposito hasta el último peso que tengo en mi poder. Usted y yo solamente lo sabemos. Yo he cumplido con mi deber de conciencia. Piense usted, Pablo, lo que debe hacer.

COBRADOR: —¿Cómo? Debo cumplir lo que usted me manda.

PABLO: —Es su último servicio en esta casa. Ayer ha cobrado usted su sueldo. Le debo este día de hoy; le debo este último trabajo de calle. Le debo también veinte años de esperanzas, que no he sabido recompensar a tiempo. Porque no he comprendido. Tampoco hubiera podido hacer nada por usted. Veremos más adelante.

COBRADOR: —Don Pablo, para mí ha sido muy rudo este golpe. Lo siento por usted… por la señora Marta… y por los chicos. Es una desgracia.

PABLO: —Si no quiere usted volver con la boleta de depósito, mándemela por correo… o guárdela.

COBRADOR: —La traeré yo mismo, si me lo permite.

PABLO: —Para no darle molestias, que no puedo ni acaso podré nunca pagar. *(Pausa.* DON *Pablo mira la fábrica.)* ¿Ve? Humo. Mañana, ni eso.

COBRADOR: —*(Saliendo.)* Buenas tardes.

PABLO: —Adiós. *(Sale el cobrador; al llegar frente al living se supone que lo llaman, pues entra con mucha cortesía.)*

ESCENA V

PABLO y EVA

EVA: —*(Que aparece en seguida de salir el cobrador.)* ¿Los depositará?

PABLO: —Vaya uno a saber. No tiene nada, es viejo, está solo. *(Mira hacia la fábrica.)*

EVA: —Lo has tentado.

PABLO: —*(Se sienta ante el escritorio y revisa papeles.)* Nadie puede ser tentado sino a lo que es capaz de hacer.

EVA: —*(Yendo hacia el living.)* Pero la tentación tiene un freno, que a veces un soplo puede hacer saltar. *(Pablo sigue moviendo biblioratos durante la escena siguiente. Pausa larga.)*

ESCENA VI

EVA, MARTA, OFELIA, ERNESTO

EVA: —*(A Marta.)* Te lo he contado, para evitar que tenga que repetírtelo él. Está humillado.

MARTA: —No lo creas. Es un farsante. En cuanto a tu noticia, la sabíamos, aunque no por él.

ERNESTO: —Pero es horrible; la ruina.

OFELIA: —¡Qué vergüenza! Todos lo sabrán. Carlos romperá su compromiso.

MARTA: —La vergüenza sobre todos. Ese es el final de veinticinco años de torturas y de incomprensión. Ahí está: "el extraño".

EVA: —La ruina, efectivamente. Ahora no hay que exasperarlo.

MARTA: —Es muy frío, Eva. Se exaspera cuando quiere.

EVA: —*(A Ernesto y Ofelia.)* Mejor es que ustedes salgan. Déjenos a nosotras. Le hablaremos.

OFELIA: —De todos modos, ¿esto no tiene arreglo?

EVA: —No se ocupen de eso. Vayan a casa.

ERNESTO Y OFELIA:

—Hasta luego. *(Ofelia besa a Marta y Eva. Salen.)*

MARTA: —Hasta luego.

ESCENA VII

MARTA, EVA y PABLO

EVA: —*(Llamándolo.)* ¡Pablo!

PABLO: —*(Sorprendido.)* ¿Qué? *(Guarda los papeles.)*

EVA: —Ven.

PABLO: —Déjame ahora. *(Mirándolas sin moverse.)* Estoy deprimido. Estoy humillado.

EVA: —Por eso mismo, quiero que vengas.

PABLO: —*(Llegando a primer término.)* ¿Y los chicos?

EVA: —Salieron. Fueron a casa.

PABLO: —Antes debimos hablar todos. Yo debo explicarme, sea o no comprendido.

EVA: —Ellos se han ido. Nada tienen que saber. Marta lo sabe todo.

PABLO: —No. Ella no sabe todo. Sabe el final.

MARTA: —Todo, ¿qué crees? Lo sabía hace tiempo. Este es un final, pero muy largo. Un final de veinticinco años.

PABLO: —*(Agitado.)* No puedo decir una palabra.

EVA: —Yo hablaré. *(A Pablo.)* Cálmate. Ante todo, no sé si esta decisión de declarar la quiebra está bien pensada.

PABLO: —Perfectamente pensada. Perfectamente decidida.

EVA: —Pues se trata de una medida extrema.

MARTA: —Él sabrá lo que hace. Siempre procedió así. ¿Lo ves? Es un hombre egoísta, que decide el destino de toda la familia, él.

PABLO: —Así no podremos entendernos.

EVA: —Sí, nos vamos a entender. No hay más remedio. Hablando ahora con sensatez: ¿cuánto dinero necesitas para salvar tus compromisos?

PABLO: —Nada. Están salvados. Insistes en que Andrés me socorra. No vale la pena. Ya te dije que él no daría un centavo por aliviarme del más amargo trance.

EVA: —Pero podría hacerlo, por Marta, que es mi hermana, y por los muchachos, que son sus sobrinos.

PABLO: —Aquí yo soy el obstáculo. Soy un impedimento para toda limosna, porque no lo consiento.

MARTA: —Ya ves, es duro este hombre. Es de piedra.

PABLO: —Pero me puedo desplomar en bloque.

MARTA: —No caerás. Derribarás todo a tu alrededor, pero no caerás. Eres fuerte.

EVA: —Quiero saber cuál es tu situación. Debes pensar que se trata de la suerte de otros seres. Una quiebra es una desgracia familiar.

MARTA: —Social.

EVA: —Piensa que Ernesto no ha terminado aún su carrera, que Ofelia está de novia, y que esta catástrofe puede colocarla en una situación desdorosa ante el novio y la familia.

PABLO: —La vergüenza, lo sé. Hablas como tu hermana. Aquí se trata de la vergüenza social, no de la situación real. Esta quiebra afecta a todos, menos a mí.

EVA: —A ti también, aunque no solo a ti. Tienes que ser razonable.

PABLO: —*(Decidido.)* Lo he pensado muy bien. Muchas noches he pasado desvelado hasta el amanecer, pensándolo. No hay vergüenza que no haya sentido ya, ni humillación que no haya saboreado íntegramente, esas noches, allí *(Señala su dormitorio.),* allí. Lo he pensado durante días enteros, semanas enteras, ahí, ahí, en ese escritorio. Solo, en la noche y el día, solo sin tener a quién confiar una palabra. Como un animal herido entre los cazadores.

MARTA: —*(A Eva.)* Será inútil todo lo que intentes. Es asunto decidido. Él lo ha pensado ya, ha sentido vergüenza y humillación por todos. Lo ha resuelto en nombre del bien de todos.

PABLO: —*(A Marta.)* No voy a permitir que te burles, porque no tienes derecho. Por muy desventurado que sea, no tienes derecho a escarnecerme, ni a pronunciar en mi presencia palabras irreparables.

MARTA: —¡Palabras irreparables! Las hemos pronunciado siempre, desde hace veinticinco años. Podría recordarte todas tus palabras irreparables.

PABLO: —¡Rencor, viejo rencor! Ese rencor es el que ha derribado esta casa, esos talleres, todo este edificio, esa inmensa chimenea, aquellas máquinas, aquellos salones, este hombre que está muerto en pie. Ese rencor es el acreedor que me pide desde hace veinticinco años que me declare en quiebra, vencido. Ya estoy vencido; pero no estás contenta.

MARTA: —Desdichado; no sabes cuánto te compadezco.

EVA: —Tenemos que entendernos.

MARTA: —No hay más remedio, dices tú. Pero ya es muy tarde.

PABLO: —Aunque nos entendiéramos, sería muy tarde ya. Me empujas a un desatino.

MARTA: —No eres capaz. Eres un hombre muy duro y muy reflexivo. Haces lo que quieres.

PABLO: —¡Marta!

EVA: — *(A Marta.)* Cállate un momento. *(Pablo vuelve al escritorio.)*

MARTA: —Es inútil; no intentes nada. Estoy resuelta.

EVA: —Todo esto es absurdo. Pablo, ven.

PABLO: —*(Desde el escritorio, donde revisa papeles.)* No tengo nada más que decir.

EVA: —Con no decir nada, no se arreglará nada. Hay que hablar, hay que entenderse. *(A Marta.)* Yo propongo que le digamos a Andrés lo que ocurre. Aun a simple título de noticia, si no se le quiere pedir consejo.

PABLO: —*(Desde el fondo.)* No hay de qué; no tengo ese deber.

MARTA: —*(A Pablo.)* En cierto modo sí. Has recibido de él diez mil pesos, que te ha prestado por mí, y que nunca has devuelto, ni pensado devolver.

PABLO: —*(Enérgico.)* ¡Mientes!

MARTA: —Que te ha prestado por mí y por tus hijos.

PABLO: —Lo sé. Por eso nadie puede obligarme a nuevas humillaciones.

MARTA: —Andrés tiene derecho a saber lo que ocurre, como acreedor privilegiado. Nosotros también tenemos ese derecho, como garantías morales de ese préstamo.

PABLO: —Se le pagará. Ya está todo previsto.

EVA: —Pablo, ven y hablemos. *(Llega Pablo.)* Antes descansemos un poco. Sentémonos. *(Se sientan.)*

PABLO: —*(Tras una breve pausa.)* Debo hablar yo, que soy el reo. Puedo explicarme yo, ante las acreedoras. Sí: mi mujer y mi cuñada, las dos

verdaderas, reales acreedoras, a las cuales soy deudor de la pobreza a que he arrastrado a mi familia, y de diez mil pesos que todavía no he restituido. *(A medida que habla, decae su energía.)*

MARTA: —Debes explicar…

PABLO: —Explicarme. Por supuesto; no debemos hablar, los tres, de asuntos comerciales. Esa no es la verdad y por ahí no llegaríamos a ninguna aclaración efectiva. *(Pausa.)* Debemos hablar de asuntos espirituales, más bien. Del carácter, de lo que constituye la fuerza o la debilidad de un hombre, y quiero decir la familia. *(Pausa.)*

MARTA: —Te escuchamos.

PABLO: —Es un tema imposible de desarrollar sin la ayuda… de los tres. Ustedes no dicen nada.

EVA: —Dijiste que ibas a explicarte.

PABLO: —Dije eso, porque de verdad tenía esa intención. *(Levantándose.)* Y no me es posible hablar… solo… Quedaría mudo para siempre. *(Pasa al escritorio, a su sitio habitual, en el sillón.)*

MARTA: —*(Levantándose para ir, lentamente, a su dormitorio.)* Has desdeñado la última posibilidad de que te explicaras… de manera… satisfactoria. Voy a echarme un poco. Estoy cansada. *(Entra al dormitorio. Eva se aproxima a Pablo y se sienta frente a él.)*

ESCENA VIII

EVA y PABLO.

EVA: —Nunca me resolví a decirte una cosa que he pensado muchas veces.

PABLO: —No es tu modo de ser.

EVA: —Y ahora se me ocurre de nuevo. ¿Tú crees realmente que hubieras sido un artista de verdad y que tenías talento para el arte?

PABLO: —*(Sorprendido.)* ¿Artista de verdad? Más bien un hombre capaz de cualquier empresa superior. Acaso si yo hubiera sido un artista de verdad, no me hubiera traicionado. Es cierto. ¿Eso lo has pensado muchas veces? Yo también.

EVA: —Cuando dijiste que te ha faltado la fe de los tuyos para triunfar, he comprendido que como artista habrías fracasado sin la fe de los demás. Necesitas… ¿cómo decírtelo?

PABLO: —Descargar mi impotencia sobre los otros.

EVA: —Te faltaba convicción, convicción real. Dudabas de ti y arrastrabas a todos a la incredulidad.

PABLO: —Me gustas más cuando me hablas así, como Varona, que cuando me aconsejas como… los otros. Arrastro a la incredulidad… Esas palabras, literalmente, me las dijo Marta: "Me has privado de la fe; me hiciste incrédula". Pero se refería a otra fe.

EVA: —Yo he creído en ti.

PABLO: —*(Sonriendo.)* ¿Como artista, o como fabricante de pinturas?

EVA: —Ni en uno ni en otro. Creí en ti como ser, como hombre.

PABLO: —Es mi personalidad… que necesitaba ser fecundada por la fe natural. ¿Quieres que te diga la verdad? Más tarde, al transcurrir la vida, he comprendido que el ideal es un fraude, frente a la realidad.

EVA: —Y… con franqueza… aquel año que pasaste ausente, ¿no lo empleaste en encontrarte a ti mismo, al de los ideales?

PABLO: —No me fui de casa para hacer una prueba conmigo. Me fui porque no podía soportar la incomprensión.

EVA: —Pasaste un año dando vuelta de un lado a otro, buscándote la vida como podías, no buscándote a ti mismo, como era tu deber. Nada más que por eso te llamé.

PABLO: —Te repito por centésima vez que no dejé familia, intereses y dignidad por buscar una cosa que no existía para mí.

EVA: —Claro. Si esa cosa hubiera existido viva en ti, ella te hubiera arrancado a todo. Pero solo te arrancó el orgullo, el egoísmo… y la cobardía.

PABLO: —¿La cobardía?

EVA: —La cobardía que ahora mismo tienes, de declarar la verdad. No era el arte sino la ambición.

PABLO: —Eva, no hablemos hoy del pasado. El pasado, pasó. Quiero decir que no hay que mirar atrás si no quiere uno convertirse en estatua de sal. Ya sé que aquel acto mío no pasó y que está bien presente en el alma de todos, a pesar de que me hiciste regresar. Mejor hubiera sido como yo lo pensé entonces.

EVA: —*(Tras una pausa.)* ¿Así lo has pensado muchas veces?

PABLO: —Así lo he pensado muchas veces, y hoy estoy convencido más que nunca. *(Pausa.)*

EVA: —Mi intervención ha terminado, pues. *(Se dispone a marchar.)*

PABLO: —Hay que confesar que es así. ¿Te vas?

EVA: —Me voy.

PABLO: —*(Con ironía, sin exagerar.)* ¿No intentarás otra prueba?

EVA: —En un nuevo aniversario. *(Pausa.)* Hasta pronto, Marta. *(Silencio.)* ¿Duermes? *(Silencio.)* Adiós, Pablo. *(Le da la mano y se va.)*

PABLO: —Adiós.

ESCENA IX

MARTA y PABLO.

MARTA: —*(Tras una pausa, entrando.)* En verdad, te compadezco.

PABLO: —*(Sorprendido.)* ¿Tú?

MARTA: —Te compadezco, porque estoy dispuesta a ser comprensiva como nunca lo fui. Todo está destruido, todo está terminado. Aunque vivamos un siglo tú y yo, hace mucho, mucho tiempo que hemos muerto el uno para el otro y cada cual para sí mismo. Lo sé. Sin embargo, algún tiempo hemos sido felices, y no podemos decir veinticinco años de incomprensión, porque no es cierto.

PABLO: —Marta; poco a poco fuimos dejando de comprendernos y se fue haciendo mayor entre nosotros la distancia. ¿Por qué?

MARTA: —Yo tampoco lo sé. Muy seguramente porque tú y yo traicionábamos nuestro destino.

PABLO: —Yo sí, pero ¿tú?

MARTA: —Yo también, porque no tenía salvación desde que tú, voluntariamente, destrozabas tu destino verdadero.

PABLO: —Nunca me hablaste así, y me conmueves porque es cierto.

MARTA: —Ahora quiero, debo hablarte así. Porque también yo soy capaz de un plan, de una decisión. Pero dime tú mismo, para que pueda seguir hablándote, dime, Pablo: ¿en qué ha consistido tu traición para ti mismo y para mí?

PABLO: —En que maté en mí al hombre que soñé ser durante toda mi juventud, para seguir tras un fin que me era despreciable.

MARTA: —Eso es. Destruiste tu vocación… para hacerte rico.

PABLO: —El sueño de la juventud se transformó en una fábrica de pinturas. Pinturas para pintores de bellas obras de arte; pintura para jornaleros de brocha gorda; pinturas para puertas y carruajes…

MARTA: —¿Cómo pudiste hacer eso?

PABLO: —Nunca me has hablado así. Mira: me da escalofrío lo que me dices. Es muy tarde para volver atrás.

MARTA: —Mi esperanza y mi sueño fueron que llegaras a ser tú mismo. Pero vi que te traicionabas vilmente, que destruías tu vida y la mía, tu ideal y mi esperanza.

PABLO: —*(Enternecido.)* ¿Comprendiste eso?

MARTA: —Lo comprendí, y por eso mismo no te dije jamás una palabra. Porque procedías como dueño absoluto de todas nuestras vidas, como Dios.

PABLO: —No era Dios. Era Satanás.

MARTA: —Ya sé que eras Satanás. Te dejé. Algún plan secreto tendrías.

PABLO: —Ningún plan secreto.

MARTA: —Eso lo hiciste por un gran desengaño. *(Pausa.)* Tú debiste haberte casado con Eva, no conmigo.

PABLO: —Jamás lo he pensado… con esa forma tan cruda. Ni con ella, ni contigo.

MARTA: —No hace falta pensar estas cosas para que sean ciertas. Por eso mi amor fue paulatinamente substituido por la… amistad… de Eva. Llamo amistad a eso de entenderse sobre temas de los que yo no tenía la más mínima idea.

PABLO: —¡Marta!

MARTA: —Son tus palabras, y las de ella. Ya sé que no han descendido nunca a la traición, a lo que se llama el adulterio. Hubiera sido impropio de seres que sufríamos tanto.

PABLO: —Eso está bien para gente que todavía tiene algún entusiasmo por vivir.

MARTA: —Por supuesto.

PABLO: —Con ella he hablado de lo que no podía hablar contigo.

MARTA: —No estoy celosa. Has hablado de tus negocios, de tu soledad en el seno de la familia, pero no le has hablado jamás de tus ideales asesinados.

PABLO: —También de los ideales asesinados.

MARTA: —Sí, cuando ya estaban anulados. No cuando estaban vivos. Eso lo sabía yo, solamente yo, que no te dije nunca nada. Me refiero al tiempo en que ni tú ni yo habíamos destruido nuestros hijos.

PABLO: —Murieron sin que los matara nadie.

MARTA: —¿Qué sabes tú? Quiero que me digas por qué asesinaste tus ideales.

PABLO: —Por ti.

MARTA: —Ven, Pablo, acércate. Esto no puede conmovernos, tan habituados estamos a vivir lejos. ¿Por mí? Explícamelo.

PABLO: —No lo comprenderías.

MARTA: —Hazme este favor. Necesito hoy llegar hasta el fondo de aquellos silencios tan largos, y acercarme un poco a ti, desde tan lejos.

PABLO: —A ti te interesaba más la prosperidad de la familia… la fortuna… por lo menos la seguridad o el bienestar económico.

MARTA: —Nunca lo quise. Háblame con franqueza.

PABLO: —*(Con dificultad.)* Cuando Eva se casó con Andrés, él era un hombre rico y yo apenas tenía un pasar. Vivíamos con poco.

MARTA: —Pero nos queríamos.

PABLO: —Yo pensé que tu situación resultaba deprimida ante la de tu hermana. Un artista es un ser incapaz de sostener un hogar. Así pensé yo. Comprendí que con el arte jamás conseguiría nada. Empecé a dudar de mí. Esto también por tu culpa.

MARTA: —Es lo que sospechaba. Quisiste ser más rico que Andrés… por Eva… no por mí. Sigue.

PABLO: —Quise hacer fortuna, para dedicarme después al arte, si podía. Mi primer deber era darte a ti lo mismo, o algo semejante a lo que había logrado Eva. Yo me notaba en la juventud y en el talento. La inteligencia puede servir para todo. Dije: si de verdad soy un hombre inteligente, lo puedo demostrar haciendo fortuna tanto como haciendo fama. Un hombre de acción, eso hubiera querido ser. Ahora lo comprendo. Tenía envidia, mejor dicho, tenía vergüenza de ti.

MARTA: —De Eva.

PABLO: —Acaso. No podría explicarme mejor.

MARTA: —Sigue.

PABLO: —Creo que no tengo nada más que decirte. Mira: hemos vuelto al punto de partida. Pero ya estoy viejo, no soy un artista sino un fracasado fabricante de pinturas.

MARTA: —Eres un hombre concluido. Y yo una mujer concluida. Este final no lo esperabas, y yo sí. Voy a confesarme a ti, yo también. Pues al menos una vez en tu vida has hablado con franqueza. Cuando tenía fe en Dios, rogaba todas las noches por tu ruina. Quería llegar

a esta situación de hoy, cuando todavía era tiempo de rehacer tu vida. Dios no me escuchó.

PABLO: —¿Por qué te dirigiste a Dios y no a mí?

MARTA: —Porque tú no eras Dios, sino un ídolo falso.

PABLO: —Era, sin embargo… quien te podía oír y obedecer.

MARTA: —No eras ni siquiera un ídolo falso.

PABLO: —Rezabas por no confesarte a mí. *(Con emoción y ternura.)* Eso nos hubiera hecho entender para siempre.

MARTA: —*(Sin hacer caso.)* Acuérdate de aquellas noches en que me hincaba junto a la cama y rezaba. Te molestabas y decías: "¿Por qué rezas? ¿Para qué rezas? ¿A quién?" Porque eras incrédulo.

PABLO: —Siempre lo fui.

MARTA: —Le pedía a Dios tu ruina, para que te volviera a mí, de tan lejos. ¿Comprendes ahora?

PABLO: —No del todo. Me conmueves y me asustas.

MARTA: —Hiciste que perdiera la fe, total, absolutamente.

PABLO: —Es que hubiera bastado la confesión que estás haciéndome ahora, para que desapareciera entre nosotros cuanto nos separaba.

MARTA: —¿El muro de piedra y el abismo?

PABLO: —Todo, todo.

MARTA: —Tú ni sospechaste lo que pedía yo aquellas noches, di la verdad. Porque eras un hombre sin fe.

PABLO: —¿Sin fe?

MARTA: —Con una exagerada creencia en ti mismo, pero sin fe. *(Pausa.)* Ahora han ocurrido las cosas sin Dios. Esa es la diferencia. Porque sin fe las cosas no tienen sentido, y es muy tarde. Te has engañado, has destruido en ti lo más querido, hasta el amor que te tenía y la fe.

PABLO: —Nunca creíste en mí.

MARTA: —Nunca creí en el ídolo que creías ser. Te traicionabas. ¿Qué fe iba a tener en ti, si nos estabas traicionando a todos?

PABLO: —*(Confundido.)* ¿Pero es que mi desgracia nos reconcilia al fin, o nos separa aún más?

MARTA: —Ni una ni otra cosa. Tienes sobre ti una culpa que jamás has intentado explicar. Ni hoy, ni cuando estuviste a punto de hacerlo. Desde entonces, desde hace doce años, existes para mí como tu propio espectro. ¿Cómo puedes hablar de reconciliación?

PABLO: —Somos dos seres invencibles. Yo hubiera hecho lo mismo que tú. ¿Cómo, siendo tan iguales, hemos estado tan separados?

MARTA: —Esto que llamaste desgracia nos separa para siempre. Nada podrá unirnos. Tú eres incapaz de reconstruir tu vida, ni la mía, ni la de tus hijos, porque todo lo has dejado caer. Te has portado como un miserable.

PABLO: —¡Marta! Comprendo, lo veo, es el viejo rencor. Has hecho una comedia.

MARTA: —Ya verás. Quiero decirte que has vivido en el error y que morirás en el error. No bastarían mil años para abrirte los ojos. Todo lo que has destruido en tu mujer, en tus hijos y en ti mismo. *(Pablo vuelve a sus papeles.)*

PABLO: —No hablemos. Mejor es callar.

MARTA: —*(Que ha entrado al dormitorio. Desde adentro.)* Silencio, quieres silencio. Al fin tú te salvarás, porque eres duro e invencible; duro de alma, duro de corazón, duro de inteligencia. *(Pablo, nervioso, pasa a la biblioteca de la derecha, que no se ve. La escena vacía.)* Quedarás asido a cualquier tabla que flote, como un náufrago. Habrás hundido el barco, pero te salvarás. No soltarás esa tabla, no. Quieres silencio. Pero el silencio no será la redención, sino tu culpa. *(Se oye un disparo de revólver.)*

SEGUNDO ACTO

La misma decoración del acto anterior. Es medianoche. El reloj seguirá andando hasta el final de la obra. En el escritorio, varias personas que conversan sin que se oiga lo que dicen. Algunas sillas sin ocupar. De la puerta del dormitorio de MARTA entra luz. Poca iluminación, como de casa que está de duelo. El comedor puede estar iluminado con solo parte de las lámparas de la araña. PABLO sentado en el sillón, enfrente del reloj. EVA, en pie, entre la mesa y PABLO.

ESCENA I

PABLO: —No quiero entrar a esa habitación. Y no entraré.

EVA: —No has entrado una vez siquiera.

PABLO: —Eva: tengo un abatimiento muy grande.

EVA: —No te angusties en vano. Con lo justo ya es suficiente.

PABLO: —Toda mi fuerza se ha cambiado en debilidad. A mucha fuerza, mucha debilidad, cuando se pierde. No soy nada. Un pobre despojo. Cuanto más fuerte el árbol, más caído cuando cae, y más muerto.

EVA: —Es curioso, Pablo. Me examino, y no tengo contra ti ningún encono. Me es imposible pensar que tú tengas la culpa de esta desgracia.

PABLO: —Culpa. Esta palabra es terrible ahora. Nunca había comprendido el sentido de esta palabra tan simple: culpa. Sin embargo, era tu hermana, y por mucho que no lo quieras, tienes que aborrecerme.

EVA: —Te compadezco, más bien.

PABLO: —Pero has pronunciado una palabra que sonará eternamente en mis oídos como un disparo: Culpa. Es la última palabra que ella pronunció. ¿Lo sabías?

EVA: —No.

PABLO: —Ella dijo: "Tu culpa". Tú dices que no me consideras culpable. Estoy seguro de que ella tenía razón. Secretamente tienes que odiarme. Lo mismo que mis hijos.

EVA: —Te dije que me inspirabas compasión. Estás tan abatido, que aunque fueras culpable tendría que perdonarte.

PABLO: —Eso es distinto. El aborrecimiento hacia mí es casi una necesidad. El odio es lo que vive, realmente, en el fondo de todo sentimiento. Se remueve el amor, y aun ahí abajo está el odio. Tú debes pensar ahora, como yo, una cosa absurda.

EVA: —No sé qué cosa absurda es esa.

PABLO: —Una cosa tan verdadera, que se me ha ocurrido con persistencia y que casi no me atrevo a pensarla. No te la podré decir.

EVA: —Dila.

PABLO: —Una cosa que es peor que todo esto.

EVA: —Dila.

PABLO: —*(Lentamente.)* Pienso que yo debí ser el muerto y no ella. El drama ha tenido un final ilógico. Ella debiera estar aquí, hablándote, y yo allá, en su sitio.

EVA: —Es muy posible que tengas razón. Pero las cosas han sucedido de otro modo.

PABLO: —Quizás ella se refería a este final ilógico cuando exclamó: "tu culpa". No a lo anterior, sino a lo que iba a seguir, se referiría. Puedo

no ser culpable de su muerte, pero soy culpable de este final absurdo… por el solo hecho de sobrevivir. Si yo me hubiera matado, no tendría la culpa ahora.

EVA: —Todo ha sido una ofuscación, una crisis.

PABLO: —Pero, ¿sabes, Eva?, me dio miedo. Antes me dio miedo la muerte. En este instante me parece tan natural y tan tranquila. No puedo explicarme cómo no entendí a tiempo estas cosas que ahora me parecen tan claras. Calma y paz.

EVA: —No te atormentes. También yo estoy destrozada.

PABLO: —Sabía que el revólver estaba en un cajón del escritorio. Los abrí todos, menos ese. Así fue. Tenía miedo, no de un final justo y lógico; miedo de no ser capaz.

EVA: —El hombre fuerte…

PABLO: —Cuanto más fuerte se es, más miedo a perder la vida.

ESCENA II

Los mismos, MARÍA, un OFICIAL, ANDRÉS y ERNESTO.

MARÍA: —*(Anunciando.)* Un señor quiere hablar con usted, don Pablo.

PABLO: —¿Quién es?

MARÍA: —Creo que de la policía.

PABLO: —¡Ah! ¿También esto? ¿Ves? ¿Es preciso que la policía tome parte en esta tragedia? ¿Qué le importa a ella?

MARÍA: —Dice que quiere hablar con el señor.

PABLO: —No. Habrá que explicar lo que ha ocurrido. Dígale a Ernesto que lo atienda él.

EVA: —Espere, María. ¿Por qué quieres librarte de todos los disgustos? Con alguno has de cargar tú. *(A María.)* Hágalo entrar aquí. *(Sale María.)*

PABLO: —No; no. No lo podré atender. Me es imposible. *(Se va hacia el escritorio.)*

OFICIAL: —Discúlpeme. Buenas noches.

EVA: —Buenas noches. Es allí. Haga el favor; aquel señor. *(Señala a Pablo.)*

PABLO: —*(Que vuelve, agitado.)* ¿Tengo que informar? ¿Tengo que explicar?

OFICIAL: —Discúlpeme… Es una formalidad…

PABLO: —*(Llamando.)* Ernesto, Ernesto… Andrés…

ERNESTO: —*(Entra acompañado de Andrés.)* ¿Qué pasa?

PABLO: —Este señor; hay que atender a este señor. Es de la policía.

OFICIAL: —Es muy sencillo, señores. Discúlpenme, pero no es para alarmarse.

PABLO: —¿Querrá usted saber lo que ha ocurrido aquí? Bien: yo mismo se lo diré. Un suicidio. Marta María Porcel de Pino. Pablo Pino soy yo, el esposo, el viudo.

ANDRÉS: —En realidad, creo que se trata…

PABLO: —En realidad… se trata… de un asesinato… moral. ¿No es eso?

OFICIAL: —No es lo que deseaba saber. Simplemente, tengo que comunicarle, señor Pino, que la Justicia debe intervenir. En estos casos… la Justicia…

ANDRÉS: —*(Al oficial.)* ¿Es indispensable practicar la autopsia?

PABLO: —¡Eso es imposible! No lo consentiré. Es una profanación. Es su cuerpo. No lo consentiré.

EVA: —Esto puede arreglarse.

ERNESTO: —*(Al oficial.)* Vea, señor; está excitado. Yo soy el hijo.

ANDRÉS: —¿Quiere usted molestarse por aquí? Arreglaremos nosotros. *(Entran al living: el oficial, Andrés y Eva.)*

ESCENA III

PABLO y ERNESTO.

PABLO: —¿Comprendes, Ernesto? Esto es un horror.

ERNESTO: —Comprendo que es un horror. Pero nada puede aumentarlo. Está en su máximo ese horror.

PABLO: —Hijo: ¿Tú también crees que tenga yo la culpa?

ERNESTO: —¿La culpa de qué? Has dicho un asesinato.

LA VOZ DE ANDRÉS:

—*(Llamando desde el living.)* Ernesto, ¿quieres venir?

PABLO: —Ve, hijo. Ya sabes; ninguna profanación, por nada del mundo. *(Ernesto sale. Inmediatamente entra María.)*

ESCENA IV

PABLO y MARÍA

MARÍA: —¿Me permite, señor, que esté un poco aquí?

PABLO: —¿Quiere usted descansar? Siéntese. Ha de estar rendida, pobre María.

MARÍA: —Gracias. Solo quería decirle algo.

PABLO: —¿Qué tiene que decirme, María?

MARÍA: —*(Secándose las lágrimas.)* Si usted me permite, le contaría algo de la pobre señora.

PABLO: —Oh, era eso. No le comprendería una palabra.

MARÍA: —Entonces, discúlpeme usted. Después… *(Se enjuga las lágrimas y va a marcharse.)*

PABLO: —Sé que ha sentido usted mucho esta desgracia; como nosotros. O más. ¿Cree usted que yo merecía… esta… esta desgracia?

MARÍA: —No, señor, no la merecía. La señora estaba muy nerviosa, hoy.

PABLO: —Siempre estaba muy nerviosa.

MARÍA: —Esta mañana me dijo que no podía vivir así.

PABLO: —¿De modo que ya tenía pensado lo que iba a hacer?

MARÍA: —Sin duda. ¿Me permite que le cuente, o ahora está usted… muy… abrumado?

PABLO: —Sí, sí, cuénteme. *(Eva y Ernesto atraviesan la escena del living al escritorio.)*

ERNESTO: —*(Sin detenerse.)* Se ha arreglado todo bien. Andrés ha salido y vuelve en seguida.

PABLO: —Gracias.

MARÍA: —Esta mañana, la señora retiró de su escritorio el revólver y lo puso en su mesa de luz.

PABLO: —Con razón no lo encontraba. A la mañana, ¿eh?

MARÍA: —Yo la vi cuando entró al dormitorio. Se sorprendió porque estaba nerviosa, y me asustó. Entonces me dijo que usted estaba hoy muy excitado, seguramente por sus negocios, y que por eso le había quitado el revólver. Dijo que hoy iba a ocurrir algo muy triste. Ayer estuvo hablando mucho con el gerente. Pero la señora Marta se refería a otras cosas. Ahora lo veo.

PABLO: —¿Qué tenía el gerente que decirle?

MARÍA: —No lo sé. Hablaron los dos mucho tiempo, en su escritorio, en seguida que usted salió.

PABLO: —*(Maquinalmente.)* Se informaban mutuamente, se aconsejaban.

MARÍA: —Cuando cerró el cajón de la mesa de luz, se sentó en la cama. Estaba pálida y le temblaba la voz. Estaba sentada al borde de la cama, y yo vi que padecía mucho. Parecía más joven; diez años más joven. Como cuando estuvo convaleciente de aquella enfermedad tan mala. ¿Se acuerda usted?

PABLO: —Me acuerdo. Entonces creí que la perdía. Se salvó… para esto.

MARÍA: —Sí. *(Pausa.)* Esta mañana la vi como entonces. Me llamó con esa voz tan suave que tenía, sobre todo cuando se enojaba y no le hablaba durante días y días…

PABLO: —Eso ocurría la mayor parte del tiempo. Durante años; diez años sobre todo.

MARÍA: —Me preguntó si yo estaba disgustada, y le contesté que no; pero que me dolía mucho que en un día como hoy, el señor no hubiera hecho las paces.

PABLO: —Ella no me daba oportunidad.

MARÍA: —Me dijo: "María: cuánto has sufrido tú en esta casa. En veinticuatro años que estás con nosotros, cuántas lágrimas has visto sin necesidad. ¿Por qué te has quedado con nosotros tanto tiempo?" Yo le contesté: "No lo sé. Nunca he pensado que pudiera irme". Me dijo: "Ya que has vivido veinticuatro años con nosotros, no te irás". "No, señora", yo le contesté. "¿Por qué habría de irme? Nunca lo he pensado." "Acá no has sido una mucama, sino como de la familia —me dijo, pobre señora—. Si el señor te maltratara alguna vez, por ejemplo, que te humillara, te irás. Yo te lo mando." Así dijo la señora.

PABLO: —Siga, siga. Se detiene mucho, usted.

MARÍA: —*(Indecisa.)* ¿Vuelvo después?

PABLO: —No, siga.

MARÍA: —Me hizo llorar cuando me dijo que yo no era una mucama. Entonces me llamó y despacito me dijo: "Tengo que hacerte una confesión". "¿Por qué a mí?", le contesté. Y me dijo: "A nadie podría hablarle como a ti. Eva nunca ha querido comprenderme". Dijo que siempre había estado en favor de usted, y que por eso hacía mucho tiempo que no le confiaba nada. Estaba celosa, la pobre señora.

PABLO: —No; ella nunca tuvo celos de mí. Eva ha sido mi amiga: la única que me comprendió.

MARÍA: —Pero la señora Eva estuvo mucho más cerca de usted que la pobre señora Marta.

PABLO: —Sin duda. Por lo menos podíamos hablar. Sin Eva, no hubiera podido yo llevar esta vida.

MARÍA: —Una vez la señora Eva se portó muy bien.

PABLO: —Muchas veces.

MARÍA: —Digo… cuando usted se marchó… y estuvo tanto tiempo sin volver.

PABLO: —¿Le habló también de eso la señora? ¿Era eso todo lo que le dijo?

MARÍA: —Me habló también de cuando usted se fue. Me dijo que desde entonces, usted había dejado de significar nada para ella. Que fue como si usted hubiera muerto. Y que siempre recordaba a los chicos que usted se había ido, y que eso le había causado mucha vergüenza. Me dijo: "María, ¿sabes lo que una mujer no puede jamás perdonarle a su marido?" Decía que era el que alguna vez la hubiera humillado ante sus hijos y los extraños. Así dijo.

PABLO: —Por eso mis hijos se convirtieron en… mis jueces.

MARÍA: —¿En sus jueces… de usted?

PABLO: —Iba a decir mis enemigos. Pero no es cierto. Han sufrido.

MARÍA: —La señora Marta tuvo siempre mucho miedo de que los hijos también dejaran de quererla.

PABLO: —No había peligro, no.

MARÍA: —Como Ofelia fue siempre tan cariñosa con usted…

PABLO: —¿Siempre? Cuando muy niña.

MARÍA: —Hasta que usted se marchó, aquella vez.

PABLO: —*(Parándose, sin violencia.)* ¿Qué más le dijo?

MARÍA: —Me dijo que si ella moría, por cualquier circunstancia… que me dejaba un secreto.

PABLO: —*(Con extrañeza.)* ¿Un secreto?

MARÍA: —La señora Marta lo llamaba así. *(Observa a Pablo, dudando seguir.)*

PABLO: —*(Acercándosele.)* ¿Qué secreto es ese? ¿Con respecto a los hijos?

MARÍA: —No a sus hijos, Ernesto ni Ofelia.

PABLO: —Pues… no hay otros. *(Con resolución y sin energía.)* ¿Va usted a contarme cosas que me harían odiar su memoria? Piénselo.

MARÍA: —Ha sido su voluntad.

PABLO: —*(Agresivo.)* Ella podrá haberle hecho jurar a usted que me contaría cualquier infamia, pero yo no se lo permitiré porque no se lo permitiré.

MARÍA: —Discúlpeme usted don Pablo… Comprendo… No era a mí a quien

debió elegir para esto. Aunque me considerara como de la familia. Ella me lo pidió. Tampoco podré cumplir otra promesa, entonces.

PABLO: —*(Con voz apagada, despacio y enérgico.)* No quiero que me diga usted una palabra, ni una palabra. No se lo permito. Todo se ha derrumbado hoy sobre mí. No le permitiré nunca que me revele usted ese secreto. *(María queda confundida.)* Vaya usted a sus ocupaciones. Sirva café a esas personas que están ahí.

MARÍA: —Me dijo: "Le hablarás antes de que me vaya". *(Se dispone a salir.)*

PABLO: —Ha jurado usted lo que no podía cumplir. Venga. ¿Cómo la he podido tratar así? *(María enjuga sus lágrimas.)* Ha dicho usted: Tampoco podré cumplir otra promesa. Explíqueme esta segunda promesa.

MARÍA: —Su voluntad era que se lo dijera todo.

PABLO: —No la oiré; no la oiré jamás. No quiero.

MARÍA: —La señora pensaba en su perdón. Me dijo: "Cuéntaselo, porque es un cargo de mi conciencia; necesito que lo sepa antes de que salga de aquí". Así dijo.

PABLO: —Usted sabía todo, según veo, mucho mejor que yo. Sus secretos y sus decisiones extremas.

MARÍA: —Ahora lo comprendo. Esta mañana no se me ocurrió lo que quería decir.

PABLO: —Usted no debió aceptar ese compromiso. Me conoce hace treinta y cinco años. Ha servido usted en casa de mi madre, hasta el fin. Ahora tengo la cabeza gris; mañana estará blanca como ese delantal. ¿Tiene usted valor para tirarme a la cara la vergüenza?

MARÍA: —No, señor.

PABLO: —¿Tiene usted coraje para humillarme? No debe mirarme más a la cara, si es así.

MARÍA: —Me hizo jurar.

PABLO: —Pues no podrá usted cumplir. Y… ¿cuál es la otra promesa?

MARÍA: —Tampoco puedo cumplir la otra promesa. *(Enérgica.)* Debo cumplir su última voluntad.

PABLO: —¿Qué última voluntad?

MARÍA: —La de que me fuera, si me humillaba usted.

PABLO: —Quiero saber qué ha prometido usted, para proceder con arreglo a su conducta. Diga eso.

MARÍA: —Me pidió que siempre permaneciera yo con usted y que fuera para los chicos como una madre.

PABLO: —¿Y usted sabe ser madre? No puede. *(Recobrándose.)* Me parece bien. Yo también pensé que podría quedarse, hasta hace poco.

MARÍA: —Después de tantos años, tengo que irme.

PABLO: —Me dejará usted, pero se llevará intacto el secreto que debió morir con ella. Se lo llevará usted como lo recibió.

MARÍA: —Sí, señor. Pero por su culpa.

PABLO: —¿Adónde irá?

MARÍA: —Tengo sesenta y cinco años. Soy muy vieja.

PABLO: —Ha envejecido con nosotros. ¿También tengo la culpa de eso? ¿Es eso lo que no se atreve a decirme?

MARÍA: —Me iré a lo de la señora Eva.

PABLO: —También allá. Todos… Y yo… Pero, entonces, ¿es que yo soy el único que vive equivocado?

MARÍA: —Usted me ha dicho que no debo mirarlo más a la cara.

PABLO: —La he humillado. Una vez en treinta y cinco años… al fin.

MARÍA: —Sí, señor. *(Se enjuga las lágrimas.)*

PABLO: —Cálmese. Me lo dirá usted más tarde, pero no esta noche. Ya tengo bastante.

MARÍA: —Con permiso. *(Para salir.)*

PABLO: —Venga, María. ¿Sabe si ese secreto lo conoce alguien más?

MARÍA: —Sí; sus hijos.

PABLO: —Mis hijos. ¿Cómo es posible que una mujer pueda hacer eso?

MARÍA: —Sufría.

PABLO: —Ni una palabra más. *(Pausa.)* Cuanto más padezco, me siento más aliviado.

MARÍA: —Serviré café. *(Sale. Pablo queda un momento como pensando. Después va al escritorio y se sienta entre otras personas, de frente al público. Ha saludado apenas. Durante la escena siguiente habla poco y frecuentemente baja los ojos e inclina la cabeza.)*

ESCENA V

EVA, seguida de OFELIA y ERNESTO, vienen, despacio, del living.

OFELIA: —*(Sentándose en el sillón que ocupaba Pablo.)* Esta gente molesta con estar nada más.

EVA: —*(Sentándose a su lado.)* ¿Y qué haríamos, si no estuvieran? Ayudan a estar. *(Pausa.)* Ha estado muy poco, Carlos.

ERNESTO: —Seguramente papá le habrá hecho alguna descortesía.

OFELIA: —No creo que fuera por eso. A mí me dijo que estaba muy impresionado y que le dolía muchísimo la cabeza.

EVA: —No es un motivo suficiente.

OFELIA: —O será por lo que dice Ernesto.

EVA: —Procuras justificarlo, porque estás enamorada. ¿No te extrañó que se fuera?

OFELIA: —No, no me extrañó.

ERNESTO: —A mí no me gustó mucho, tampoco. Supuse… que papá…

EVA: —*(A Ofelia.)* Ofelia: ¿Quieres mucho a tu novio?

OFELIA: —Mucho, tía. En estos momentos más, pues me siento tan desgraciada… y tan sola.

EVA: —¿Por qué dices sola?

OFELIA: —Porque mamá era para nosotros… todo. *(Solloza.)*

EVA: —No, no vas a llorar. Has llorado bastante y todavía tienes muchos años que vivir.

ERNESTO: —Sí, todos. Estamos desamparados, huérfanos. Yo también siento, como Ofelia, que ella era más que una madre.

EVA: —Madre y padre.

ERNESTO: —Sí, exactamente.

EVA: —Lo que yo deseo saber ahora es si Ofelia quiere mucho a Carlos. *(Pausa.)* Me interesa en este momento más que cualquier otra revelación. Pues de mí depende que te cases con él, más o menos pronto, o que no te cases.

OFELIA: —*(Decidida.)* Sí, sí; lo quiero mucho, tía.

ERNESTO: —Tía Eva: hoy no hacemos más que ponernos cuestiones decisivas, como si estuviéramos borrachos. Deberíamos descansar.

EVA: —Estamos bien despiertos. Nunca hemos visto las cosas con tanta claridad.

ERNESTO: —Demasiada.

EVA: —Si hubiéramos hablado de estas cuestiones decisivas a tiempo, no tendríamos que tratarlas hoy, todas de golpe. *(A Ofelia.)* ¿Qué pensaba mamá de Carlos?

OFELIA: —Pensaba… que debíamos casarnos lo antes posible. Para verme casada pronto.

ERNESTO: —Para que pudieras librarte, pero no porque estuviera satisfecha.

EVA: —Te lo pregunto, porque Carlos me ha causado esta noche, una impresión desfavorable.

OFELIA: —¿Por qué?

ERNESTO: —Estuvo muy… áspero. No suele ser así.

OFELIA: —Estaba impresionado, tía.

EVA: —Escuché lo que hablaron con tu padre, ahí, en el living. Hablaron muy poco. *(Pausa.)* ¿Sabías que fue Pablo quien le insinuó que se retirara?

OFELIA: —*(Sorprendida.)* ¿Eso hizo?

ERNESTO: —¿Cómo?

EVA: —Eso hizo, sí.

OFELIA: —¿Quiere decir que me va a indisponer con él? No lo conseguirá.

EVA: —Claro que no lo conseguirá, si lo quieres tanto… a Carlos.

ERNESTO: —¿Qué dijeron?

EVA: —Pablo preguntó por la familia; simple cortesía. Carlos explicó que el padre no pudo venir porque no se encontraba bien.

OFELIA: —Y es verdad. Hace unos días que está enfermo.

ERNESTO: —Además, ya sabes que don Jorge no simpatiza con papá.

EVA: —Ya lo sé. Después, Carlos se aventuró a ciertos comentarios sobre la resolución de Marta, y sobre lo que padeció.

OFELIA: —Es cosa que sabía todo el mundo.

EVA: —Seguramente porque tú le habrías contado algunos detalles de la intimidad del hogar.

OFELIA: —Todo, lo sabía todo. No hacía falta contárselo. Cuántas veces ha venido sin que papá cambiara con él dos palabras, metido ahí, en el escritorio, como si tuviera mucho que hacer. Nos dejaba como si fuera un extraño.

ERNESTO: —Se habrá referido con delicadeza a esa situación.

OFELIA: —Estaría indignado, como nosotros… Ernesto y yo.

EVA: —¿Quién?

OFELIA: —Carlos.

EVA: —Tu padre le contestó así: "Para un hombre de cincuenta años, que tiene hijos de la edad de usted, el verdadero sentido de los hechos no consiste en lo que parecen a simple vista. A los cincuenta años interesa mucho más lo que no vemos. Si usted se refiere a los padecimientos morales de un alma noble e inflexible, todo lo que usted diga de mi

querida esposa será poco. Lo que padeció mi esposa, nadie puede valorarlo como yo. Le aseguro a usted que ha padecido mucho. Pero si usted se refiere a esos padecimientos con la intención, aunque velada, de atribuirme algún grado de responsabilidad, le diré que no voy a consentirle a usted declaraciones de esa naturaleza".

OFELIA: —Ah, no quería oír esa verdad.

EVA: —Carlos le contestó, mortificado, que no tuvo esa intención. Entonces Pablo le puso la mano sobre la rodilla *(lo imita.)* y le dijo: "Se lo creo. Porque no se viene a una casa de duelo, ni aun en representación de toda la familia ausente, para defender a los que han sufrido, sino para consolar a los que siguen sufriendo todavía".

OFELIA: —Es la manera de ser de papá. Así ha perdido muchos amigos. Pero Carlos lo conoce y me quiere lo bastante para no hacer caso de esas palabras.

ERNESTO: —Si papá se ha sentido herido, por algo será.

EVA: —Pablo no me dijo nada de lo que había ocurrido.

OFELIA: —Carlos volverá, y nos casaremos en seguida. Eso quisiera él, alejarlo. Concluir con todos nosotros.

EVA: —Nunca me has pedido consejo, por eso no te lo doy.

OFELIA: —Ya mamá me dio su consejo. Ella estaba conforme. Y en este caso le hubiera dado la razón a Carlos, estoy segura.

EVA: —No estás segura. Todavía está allí. Acércate a ella y pídele que te dé su opinión.

ERNESTO: —Siempre ha mirado para sí, como si los demás no existieran. Siempre ha procedido conforme a su voluntad y su carácter. ¿Tú crees, tía, que lo ocurrido puede perjudicar a Ofelia?

EVA: —No; más bien creo que puede perjudicar a tu padre.

OFELIA: —Pienso lo mismo. Estoy más segura de Carlos que de él.

ERNESTO: —Con lo ocurrido, papá planteó un conflicto para mucho tiempo. Yo voy a intervenir en favor de Ofelia. Es justo que alguna vez a papá le toque perder. No está acostumbrado a perder. *(Señalando al padre con la cabeza.)* Míralo. Allí está. ¿Crees que ha llorado? *(Ofelia se coloca junto a Eva.)* ¿Crees que ha soltado una lágrima?

OFELIA: —Después de lo que ha hecho, tan tranquilo.

EVA: —No ha llorado.

OFELIA: —Ha bramado. Ha rugido como un tigre.

EVA: —Él no ha llorado nunca.

OFELIA: —Es duro como la piedra.

ERNESTO: —*(Mirándolo.)* No lo podré perdonar. Ahí está. Lo mismo que los otros. Es indiferente para mí. Un extraño entre extraños. Lo miro como a un desconocido.

EVA: —Es tu padre, Ernesto. Un desdichado, no un extraño.

ERNESTO: —Míralo.

EVA: —Lo veo bien. Lo he visto muchas veces. Pero nunca tan caído, tan viejo como ahora.

ERNESTO: —Te parece.

EVA: —Míralo tú. No es un extraño entre extraños. Es tu padre. ¿Ves bien? No es lo mismo que los otros. Parece que es como los otros, pero es enteramente distinto. Ese, ese; precisamente ese difiere de todo el resto de la humanidad, porque es tu padre. En sus espaldas hay un peso muy grande que lo dobla; en sus ojos hay una oscuridad muy grande. Ninguna espalda hay como esa; ningunos ojos hay como esos. Es él. Siempre baja la mirada.

OFELIA: —Tiene vergüenza, pero no remordimiento.

ERNESTO: —Es duro. Te parece, Eva. Siempre ha sido así.

EVA: —Mírenlo, mírenlo bien. No es lo mismo que los otros.

OFELIA: —*(Echándose a llorar sobre el hombro de Eva.)* Eva, tía querida.

ERNESTO: —Vamos, vamos, Ofelia.

ESCENA VI

Los mismos y PABLO.

PABLO: —*(Llegando a primer término.)* ¿Están aquí? ¿Dónde se habían metido?

EVA: —*(A Ofelia.)* Basta, basta.

PABLO: —¿Tengo yo la culpa de esto? *(Silencio.)* Ofelia, Ernesto: son mis hijos.

ERNESTO: —Papá…

PABLO: —Aquí está todo lo que me resta en la vida. *(Silencio.)* Estuve ahí, y me quemaba todo… las miradas de todos, la acusación de todos… Llego aquí y también noto que hay acusación en las miradas. *(Silencio.)* He venido, porque son lo único que resta de este naufragio. *(Ofelia solloza en el hombro de Eva.)* La tabla donde yo puedo asirme. Floto, como un náufrago, agarrado a la última tabla, pero

no suelto. El barco se hundió, pero no suelto. Vine porque los ojos me echaban de allí. Y ella. Los ojos de tu marido, Eva. Fríos, escrutadores, penetrantes, de acero fino y frío. No me ha dicho una palabra. Me mira, y no sé si cuando bajo la mirada sigue mirándome todavía. Entró y no me habló; ahora ha vuelto y tampoco me dijo una palabra. Antes, solo el pésame. Me dio la mano, fría. Me dijo una frase de cumplimiento. Tengo que hablarle.

EVA: —*(A Pablo.)* Siéntate y descansa. *(Le toma la mano.)* ¡Ardes!

PABLO: —Fuera, ¡qué frío hace!

EVA: —Siéntate.

PABLO: —Tengo miedo de hablar. Siento que cuando yo hablo, algo se quiebra por sí mismo, y que hay un alejamiento de las almas. Cuando callo, no soy el hombre que aparta a los demás, pero tampoco el que los atrae. Más bien soy… soy… una cosa… triste. *(Sentado, se tapa la cara con una mano.)* Siempre ha sido así.

OFELIA: —*(Espacio, a Eva.)* No llora, no.

ERNESTO: —*(Yendo al padre.)* Papá, papá. *(Pablo no se mueve.)*

EVA: —*(A Ofelia y Ernesto.)* Déjenme un poco; tengo que hablarle. Ernesto: acompaña a Ofelia. *(Ernesto se acerca.)* Déjalo descansar. Si durmiera, le haría bien. Tiene fiebre.

OFELIA: —No. Es frío, como el hielo de la calle.

ERNESTO: —Sufre, llora a su modo. Dile algo tú. Yo… no puedo hablarle… No sé hablarle.

EVA: —Un momento. Ofelia, haz lo que te dije. *(Salen Ofelia y Ernesto.)*

ESCENA VII

PABLO y EVA.

PABLO: —*(Se levanta.)* ¿Sabes otra cosa tremenda?

EVA: —¿Otra más?

PABLO: —*(Pausa.)* María me ha dicho que se va. Que se irá contigo. ¿Te habló a ti?

EVA: —No me dijo nada.

PABLO: —Creí que te habría hablado. Tenía la certeza de que te había hablado.

EVA: —¿Por qué se va?

PABLO: —Por varias razones. Yo no las sé, pero me parecen naturales.

EVA: —Si no las sabes…

PABLO: —Cualesquiera que sean. Si se quiere ir, es lo natural. ¿Quién podrá quedar ahora aquí? En el infierno.

EVA: —Tendrás que mudarte de casa.

PABLO: —Aquí o en otra parte, será lo mismo. Quiero decir "juntos".

EVA: —La quería mucho a Marta.

PABLO: —Marta era como una hija para ella. La quería más que a mí, aunque a mí me conoce de antes. Hoy lo he visto bien.

EVA: —También a ti. *(Pausa.)* ¡Pobre vieja!

PABLO: —Claro. Los chicos también querrán irse… allá… contigo.

EVA: —No lo sé. No lo creo… humano.

PABLO: —¿Humano? ¿Algo de todo esto es humano?

EVA: —Los chicos no me han dicho nada. ¿Por qué?

PABLO: —*(Calentándose en la estufa.)* Lo pienso. Con esta desgracia, ellos estarán todavía más lejos de mí. Lo noto. También es natural. ¿Qué nos podrá unir ahora? Nada. Ya no hay nada que nos pueda unir. Para ellos, yo soy el que debió haberse ido. Es natural. Tú misma has pensado eso, hace un rato. Ahora lo comprendo, como lo más natural. Creo que María debe irse contigo, en seguida que arreglemos estas cosas… como podamos.

EVA: —Ya pensaremos en eso.

PABLO: —Piensa tú. Yo no puedo pensar nada. Todo lo que se me ocurre son disparates y estupideces. Si te dijera las cosas que se me han ocurrido hoy, te reirías. Pienso todas las cosas ridículas, en los detalles más ridículos, como los tontos. Por ejemplo: a todos los que llegan, les miro los zapatos. La clase y el lustre. ¿Crees que bajo la vista porque tengo vergüenza?

EVA: —¿Por qué vergüenza? Creo que bajas la vista porque estás agobiado.

PABLO: —Claro que sí. Pero también por mirarles los zapatos. Carlos, Carlitos, el novio, traía los zapatos recién lustrados. Lustrados de camino, al venir. Ellos creen que es de dolor. Eva: así todo. Cuando María me hablaba contándome algo que me desgarró el alma, ¿crees que seguía a fondo el hilo de la conversación? Pensaba: yo

conozco su vida, casi entera. Nunca ha compartido su lecho con un hombre. Nunca conocerá ese amor, en el resto de su vida.

EVA: —*(Seria.)* ¿Eso es… *(Sonriendo.)* posible?

PABLO: —¿Ves? No es sensato que yo piense así. Porquerías. Es ridículo y es miserable. ¿No estaré soñando, Eva?

EVA: —¿Y qué te dijo?

PABLO: —Me dijo que Marta le confió un secreto para que me lo revelara hoy mismo.

EVA: —¿Qué secreto es ese?

PABLO: —¿No lo sospechas tú? No dejé que lo contara. Se trata… No lo puedo decir… porque no lo sé.

EVA: —¿Algo… misterioso?

PABLO: —Apenas lo sospecho. ¿Adivinarías si te dijera solamente: Cuando yo estuve lejos de casa… aquella temporada… un hijo… ¿ajeno?

EVA: —Es fantástico. Es absurdo.

PABLO: —Claro. Pero todo es fantástico y absurdo, hoy. La vida es como una tabla en un naufragio; una tabla en el océano, a la cual nos agarramos, sin soltar. Los chicos también conocen el secreto.

EVA: —¿Todos? Menos tú y yo.

PABLO: —Es un enigma todo esto. Pero no puedo pensar nada serio, nada decente. Ahora mismo, ¿sabes lo que pienso? Una ocurrencia. *(Pausa.)* En la autopsia. En el vientre y en la policía. ¿Tú no recuerdas nada?

EVA: —¿Cuando ella estuvo tan mal? No recuerdo nada. ¿Y tú?

PABLO: —¿Yo? No sabía nada, en medio del misterio, ya te dije. Agarrado a la tabla, nada más. Esto que vemos, es apenas lo que alumbra un fósforo en la noche. ¿No lo crees?

EVA: —Estás afiebrado. Descansa.

PABLO: —*(Se sienta.)* Hoy no comprendo nada; estoy como embotado, como macizo. Parece que tuviera la cabeza llena de arena y que yo estuviera lejos, muy lejos… y acá. *(Apoya la cabeza en la mano.)* Acá y allá. Pesado… y flotando. *(Pausa.* EVA, *creyéndolo dormido, va a la llave luz, detrás de Pablo, y la cierra. Luego, siempre en puntas de pie, coloca la silla que ocupó Ofelia, en su lugar. Pasa al escritorio y cierra las cortinas. La escena queda totalmente a oscuras, menos una muy débil claridad de la estufa, que no alcanza a iluminar el sillón.)*

TERCER ACTO

La misma escena del acto, anterior. Al levantarse el telón, el escenario está en sombras, como al final del segundo acto.

ESCENA I

Las voces de MARTA y PABLO.

MARTA: —Cansado; estás cansado.

PABLO: —Me pesan el cuerpo y el alma.

MARTA: —Tu cuerpo es como de arena; es de tierra. Levántate y ven a mí.

PABLO: —No puedo. ¿Ves? Estoy clavado en el sillón.

MARTA: —¿Quién te ha clavado en el sillón? Lo crees. No estás clavado en el sillón. ¿Quién te clavó así?

PABLO: —Yo mismo, con una bala de hierro. Es como una espada, clavada en mi pecho, en mi corazón y en el respaldo. ¿Ves?

MARTA: —No. Es tu corazón que te duele. No era tan duro tu corazón.

PABLO: —No, no era.

MARTA: —Yo creí que era de piedra , pero veo que es un corazón que se rompe con facilidad.

PABLO: —El tuyo está roto y sangrando. Tú lo rompiste.

MARTA: —Sí. Por ti. Porque te amaba tanto…

PABLO: —Yo nunca lo supe. Ahora lo comprendo. Fui yo quien rompió tu corazón. Una herida redonda y profunda, de lado a lado, sangrando.

MARTA: —No pienses en mí. ¿Tienes frío? Afuera está helando.

PABLO: —Pero no tengo frío. Tú tienes las manos heladas, el rostro helado. Estás helada como la escarcha. Has muerto.

MARTA: —No; estoy aquí. ¿Por qué no abres los ojos?

PABLO: —No puedo abrir los ojos. Mis ojos están cerrados, están sellados con lacre. Tú también tienes los ojos cerrados y no los puedes abrir. Nunca.

MARTA: —Mírame.

PABLO: —Sí; te veo. Pero yo estoy muerto.

MARTA: —No; tú tampoco estás muerto. Somos tú y yo; somos dos amigos. Hoy nos casamos y viviremos juntos y amándonos veinticinco años, todavía.

PABLO: —¿Nada más que veinticinco años? Yo quisiera vivir contigo siempre, toda la eternidad, mi amiga.

MARTA: —No podremos, toda la eternidad. Nuestros hijos vivirán después toda la eternidad.

PABLO: —¿Puedes abrir los ojos?

MARTA: —Sí. Míramelos.

PABLO: —¡Qué hermosos ojos tienes! Nunca te los había visto. Hay una luz de los ángeles, en tus ojos.

MARTA: —Míralos, míralos. Yo veo en los tuyos hasta el fondo.

PABLO: —¿Qué ves?

MARTA: —Veo luz, también. Después veo mucha sombra. Atrás de la luz hay sombra, como detrás de las estrellas.

PABLO: —¿Qué más ves?

MARTA: —Veo, también, frío, como detrás de las estrellas. Frío y sombra.

PABLO: —¿No ves soledad?

MARTA: —Veo soledad. Tú, ¿qué ves?

PABLO: —Veo luz. Y amor, como detrás del mundo, a la mañana.

MARTA: —Es la aurora. Hoy comienza nuestra felicidad.

PABLO: —Porque hoy nos hemos comprendido.

MARTA: —Sí. Mirándonos los ojos.

PABLO: —Veinticinco años estaremos juntos, sin abandonarnos ni un día.

MARTA: —Ni un año.

PABLO: —¿Y después?

MARTA: —Después, me iré.

PABLO: —¿A dónde te irás?

MARTA: —Lejos, con la escarcha.

PABLO: —La escarcha se va con la tierra, adentro *(Pausa.)* Esa luz que veo es muy fría. Me da frío.

MARTA: —Me separo de ti.

PABLO: —No te vayas. Me daría miedo. Me sentiría solo. Tú eres mi madre.

MARTA: —Sí, soy tu madre y soy también tu hija.

PABLO: —No tengo hija. A ver, déjame que recuerde. ¿Tengo hija yo? Un hijo… perdido.

MARTA: —Me tienes a mí. Yo soy también tu hija.

PABLO: —Eres mi esposa y mi hija.

MARTA: —Somos una misma persona las dos.

PABLO: —También eres mi madre, entonces. Eres mi esposa, mi hija y mi madre.

MARTA: —Somos una misma persona, las tres.

PABLO: —Nunca te había reconocido. Me pareciste extraña a mí.

MARTA: —Por eso tu alma estuvo tan afligida y tan sola.

PABLO: —Solitaria, sí. Como en la cumbre de una montaña. Creí que nunca nos entendíamos; que tú estabas acá y yo estaba allá.

MARTA: —Acá y allá, no juntos.

PABLO: —Sin que tuviéramos culpa. Tú no tenías culpa. Yo no tenía culpa. Culpa. Culpa. ¿Qué quiere decir culpa? ¿Es una palabra?

MARTA: —Es una palabra. No quiere decir nada. Culpa.

PABLO: —¡Me angustiaba tanto que culpa quisiera decir algo! Estaba soñando. Culpa es una palabra, y las palabras no quieren decir nada.

MARTA: —Nada.

PABLO: —Culpa, nada. ¿Me permites que me arrodille a tus pies?

MARTA: —¿Por qué quieres arrodillarte?

PABLO: —Quiero arrodillarme, porque nos amenaza una gran ruina. ¿Ves? Estamos solos.

MARTA: —Para rezar y para que Dios no permita que olvides nunca tu propio destino, tu vocación. Para que tu corazón no se endurezca en el afán de la maldita fortuna; para que no tengas un corazón de piedra, sino de amor.

PABLO: —Para eso me arrodillo. Para eso estoy arrodillado ante ti, y para pedirte perdón.

MARTA: —Yo tengo que arrodillarme ante ti. Y para pedirte perdón.

PABLO: —Nada tengo que perdonarte, porque tú no tienes culpa.

MARTA: —Tú tampoco tienes culpa, y nada tengo que perdonarte.

PABLO: —Hubiera bastado acercarnos un poco, doblegar el orgullo.

MARTA: —Eso era imposible. Uno comprende, pero no puede.

PABLO: —No basta comprender, cuando hay misterio y hay secreto.

MARTA: —Estás cansado. Tienes que dormir. Todo es un sueño.

PABLO: —De unos sueños despertamos. De otros, no despertamos nunca.

MARTA: —Estás cansado, como de arena.

PABLO: —Sin culpa.

MARTA: —Sin culpa. *(María descorre las cortinas que dan al escritorio. Las mismas personas están allí. Después da luz y se retira. Al alumbrarse la escena, se ve que Ofelia está de pie, tras Pablo, que permanece en la misma actitud en que quedó al finalizar el acto anterior. Sobre la mesa, un vaso con leche.)*

ESCENA II

Ofelia y Pablo

OFELIA: —*(Golpeando dulcemente el hombro al padre.)* Despierta. Te has dormido. Despierta.

PABLO: —*(La mira con extrañeza.)* ¿Despertar? No he dormido. Pensaba. Eres Ofelia.

OFELIA: —Sí.

PABLO: —Mi hija; no ella.

OFELIA: —Tu hija.

PABLO: —¿Por qué me llamaste?

OFELIA: —Vas a tomar un candeal. *(Lo trae de sobre la mesa.)* Una yema y un poco de leche.

PABLO: —No quiero.

OFELIA: —Bébelo. Te hará bien.

PABLO: —Déjalo ahí. Espera que despierte del todo. Me parece como que ahora hubiese caído en un sueño, en "la" pesadilla.

OFELIA: —Tómalo.

PABLO: —Déjalo en la mesa. *(Pausa.)* ¿Has estado… allí?

OFELIA: —Sí.

PABLO: —¿Duerme? ¿No has notado nada?

OFELIA: —Nada.

PABLO: —Porque a veces pasan cosas muy raras.

OFELIA: —¿Vas a tomarlo?

PABLO: —Cosas muy raras.

OFELIA: —En los sueños.

PABLO: —En los sueños.

OFELIA: —En la realidad la verdad es dura y verdadera.

PABLO: —Nadie puede modificar la realidad. Es realidad. Todo igual.

OFELIA: —Todo igual.

PABLO: —Ella, allí, como antes. Tú, ahí. Yo, aquí. Esto se llama la realidad. Tú, ahí; yo, aquí, y ella… allá.

OFELIA: —Allá. *(Pausa. Ofreciéndole el candeal.)* ¿Quieres?

PABLO: —No; pero te lo agradezco. Estoy bien. *(Ofelia se dispone a salir, con el vaso.)* Hazme el favor; llama a María.

OFELIA: —¿Necesitas algo?

PABLO: —Nada. Le quiero hablar. *(Sale Ofelia. Pablo se para.)*

ESCENA III

PABLO y MARÍA.

PABLO: —Lo que usted tenía que decirme, lo sé. Había usted recurrido a una especie de ardid para punzarme bien adentro. Un hijo, ¿qué secreto había?

MARÍA: —La señora me lo pidió.

PABLO: —Lo sé, lo sé. Pero usted no me lo ha dicho. No ha cumplido usted su juramento.

MARÍA: —Porque me lo ha impedido usted.

PABLO: —¿Y qué ha pensado? ¿Se queda aquí? *(Silencio.)* Vea esta casa. Sabe lo que hay allí. *(Despacio.)* Allí descansa una mujer a quien no comprendí, pero que valía más que todos nosotros juntos. Allí está. Hoy he conocido las almas, las de mis hijos y la mía. Todos juntos no valemos lo que aquella que descansa allí. ¿Esperaba usted oír esto de mi boca? Una boca que en veinte años no habló tanto como en diez horas hoy. Escúcheme, María: ella tenía razón. Con su muerte ha cambiado el valor de las cosas. No sé nada, María, nada del secreto. Pero sé de un misterio tan grande como un océano, y de un naufragio del que solo quedan flotando unas tablas. No lastime su conciencia. Ha cumplido usted, porque yo no quiero saber el secreto *(Pausa.)* ¿Se marcha?

MARÍA: —Sí, don Pablo.

PABLO: —¿Se marcha usted… con ellos?

MARÍA: —No, señor. Me marcho sola.

PABLO: —¿Qué hará usted?

MARÍA: —Viviré como hasta ahora; no peor.

PABLO: —No peor. Vivirá usted. Pero su vida también está terminada. No puede irse, porque yo no lo quiero.

MARÍA: —Yo soy la que quiero.

PABLO: —Solo estaba usted ligada a esto… por ella.

MARÍA: —Por todo, por todo junto, no por ninguna cosa separada.

PABLO: —Ahora las cosas se han separado. Una a una no valen nada. ¿Cuándo se marcha usted?

MARÍA: —Cuando ella se haya ido.

PABLO: —Muy bien. No tenemos nada más que decirnos. *(María saluda y se va. Pablo pasa al escritorio y vuelve con Eva, Andrés, Ofelia y Ernesto.)*

ESCENA IV

PABLO, ANDRÉS, ERNESTO, EVA y OFELIA. Muy juntos todos.

PABLO: —Es necesario que hablemos. Tenemos que hablar. Debo dar una satisfacción, tardía, a Marta. Ella es la que me obliga, porque quiso saber cómo salvaría yo un apremio con dignidad.

EVA: —Sí.

PABLO: —*(A Andrés.)* Le debo a usted diez mil pesos.

ANDRÉS: —*(Tranquilo.)* Así es. Hace dos años.

PABLO: —Hace dos años que le debo a usted diez mil pesos que me facilitó con la seguridad casi absoluta de que no podría devolvérselos.

ANDRÉS: —Eso nunca lo pensé.

PABLO: —De haber tenido la seguridad de que no podría devolvérselos, ¿me los habría facilitado usted?

ANDRÉS: —Se los habría prestado igualmente.

PABLO: —Porque no me los prestaba a mí, sino a todos ellos menos a mí.

ANDRÉS: —Efectivamente.

PABLO: —Sabe usted que estoy en quiebra y que mañana aparecerán cerradas todas las puertas de la casa y de la fábrica. ¿Lo sabe usted?

ANDRÉS: —Lo sé.

ERNESTO: —Es una resolución impremeditada.

EVA: —No es este el momento…

OFELIA: —Procedes con precipitación.

PABLO: —He procedido conforme a mi voluntad.

EVA: —Ahora hay una circunstancia que considerar. De esta tarde a esta noche, han cambiado mucho las cosas.

PABLO: —Las cosas no han cambiado. Hemos cambiado nosotros y el orden de nuestras relaciones, nada más.

ANDRÉS: —No sé si me permitirá usted expresar mi opinión.

PABLO: —¿Sobre mi situación de fallido?

ANDRÉS: —Sobre los negocios… y sobre el caso.

PABLO: —Ni una palabra de ello. Es algo consumado, definitivo, irreparable. Quiero decirle a usted, en presencia de Eva y de mis hijos, decirle… preguntarle… si ha creído usted que ese dinero estuviera perdido… o si lo cree ahora.

ANDRÉS: —Usted dirá.

PABLO: —Esa es la única deuda de la que puedo responder. Yo valgo más que eso. Usted es el único acreedor que satisfará su crédito íntegro, y con intereses. Era una deuda de honor, como Marta dijo: "una deuda privilegiada". *(Silencio.)* Ernesto y Ofelia: este es uno de los momentos más amargos de mi vida. Tengo que cometer un acto que nunca olvidaré. Necesito que cada uno de ustedes me ceda sus depósitos de ahorros.

OFELIA: —Papá…

ERNESTO: —Es dinero sagrado.

PABLO: —Para pagar una deuda sagrada y privilegiada. Ese dinero yo lo di, ahora lo reclamo.

OFELIA: —Tú no lo diste para reclamarlo.

PABLO: —Era un depósito a nombre de mis hijos, sí, hecho por mí. Para Ofelia, para cuando se casara; para Ernesto, al terminar su carrera.

OFELIA: —Tú sabes que ese dinero me pertenece. Carlos sabe que lo tengo. Mamá no te lo hubiera dado.

PABLO: —¿Me lo niegas, pues?

OFELIA: —Carlos no consentirá…

PABLO: —¿Carlos? ¿Carlos? ¿Quién es Carlos? Yo soy tu padre. Yo te lo pido.

OFELIA: —Será una nueva vergüenza para mí. Llévatelo.

ERNESTO: —Es un despojo. No me importa ese dinero, pero ese dinero es sagrado.

ANDRÉS: —No deberíamos hablar de estos asuntos hoy.

PABLO: —Hoy, hoy. No hay tiempo. *(Señalando a ANDRÉS.)* Aquí está el acreedor privilegiado.

ANDRÉS: —Nunca reclamé ese dinero, y ahora me siento avergonzado de ver cómo me trata usted y cómo trata a sus hijos en mi presencia. Yo no necesito ese dinero. Seré un acreedor común.

PABLO: —¿Tiene usted algún documento del préstamo?

ANDRÉS: —Ninguno, porque nunca me lo dio usted.

PABLO: —A esto se refería Marta, cuando lo designó acreedor privilegiado.

EVA: —No es correcto lo que dices, Pablo.

PABLO: —*(A Ernesto.)* ¿Por qué has dicho dinero sagrado?

ERNESTO: —Porque mi madre me dijo que nunca debía restituírtelo.

PABLO: —¿Así que ella sabía también esto? Lo adivinaba todo.

ERNESTO: —Sabía que eras capaz de llegar a esto.

OFELIA: —Sí, también me lo dijo a mí. Pero no era necesario invocar esa razón.

ERNESTO: —Era necesario. Un día me llamó y me dijo: "Ese dinero que papá ha depositado a nombre de ustedes, no debe ser tocado para nada ni por ningún motivo. Es sagrado. Solo se usará para los fines que papá dispuso".

PABLO: —Lo que no quiere decir que no se tocara nunca sino para los fines que yo dispusiera. Si dijo sagrado, es que previó que lo necesitaría para devolverlo.

OFELIA: —No; para mi casamiento y para la carrera de Ernesto.

ANDRÉS: —Es natural.

PABLO: —No, no es natural. *(A Ofelia.)* ¿Cuándo te dijo eso?

OFELIA: —Desde que era chica.

ERNESTO: —Hace muchos años.

PABLO: —En unas horas ha cambiado todo, hasta la dignidad de tu padre.

OFELIA: —Mamá nos previno contra esto. Sabía que tarde o temprano tenía que ocurrir.

PABLO: —¡No lo podía saber! *(A Andrés.)* El único que podía saberlo era usted. Porque usted ha sido… usted ha sido… mi perdición.

ANDRÉS: —*(Con frialdad.)* Creí que iba a decir "su salvador".

PABLO: —Todos mis esfuerzos los ha derrumbado usted con su impasibilidad y su fuerza. Hemos luchado veintitrés años, yo con toda la fuerza, usted con su impasibilidad. Usted ha vencido. Usted me veía levantarme y esperaba, tranquilamente, porque tarde o temprano sabía usted que caería. Ha esperado usted veintitrés años.

ANDRÉS: —No he creído, en verdad, que saliera usted adelante. Ha negociado usted como un iluso, no como un hombre de negocios.

PABLO: —¿Y por qué, por qué he dejado de ser lo que era y he sido… un desgraciado?

EVA: —Cálmate.

ERNESTO: —¡Papá!

PABLO: —¿De manera que se me niega esta ayuda, cuando invoco razones supremas, razones de humillación?

EVA: —No hay tales razones, ni humillación, ni hay negativa. *(A Ernesto y Ofelia, con seriedad.)* ¿Niegan ustedes esa ayuda a papá?

OFELIA: —Él no puede pedirla.

PABLO: —Pero admitiendo que sí la pido, que la he pedido.

ERNESTO: —No puede pedirla. Es dinero que no podemos tocar. Mamá lo prohibió.

PABLO: —Mamá no pudo prever esta escena. No lo habría prohibido. Jamás se habría opuesto. Habría dicho: "Sí, hay que darle a papá, o a Pablo, hay que darle ese dinero; es para salvar su dignidad".

EVA: —Sí, lo habría dicho.

PABLO: —Lo habría dicho… Hay que dárselo, siempre que él lo quiera admitir. Porque ahora, ni aun cuando me lo ofrecieran mis hijos diciéndome: "Toma; es para librarte de esta vergüenza, de la vergüenza de no poder levantar de una deuda privilegiada", no lo admitiría. ¿Vergüenza? No tengo vergüenza. Andrés: míreme la cara. ¿Ve usted esta cara? Pocas veces la ha visto tan plenamente, así toda la cara, así. Es la cara de un canalla que le ha estafado a usted diez mil pesos.

ANDRÉS: —Pablo, nunca lo pensaré.

PABLO: —Usted no lo pensará, ¿y ustedes, mis hijos? Esta es la cara que ustedes han abofeteado hoy. La han golpeado con el talón, caída, esta cara, en el suelo, esta cara. Ustedes la han golpeado con el taco. Muy bien. Esta es la cara de vuestro padre, que nunca más podrá levantar hasta sus hijos su vista, ni mostrarla al descubierto, sino tapándosela con las manos. Muy bien. Eva: tú has presenciado esta escena y sabes que obedecí su mandato. Dime si no es ultrajante y si soy digno de mirarte más, con mi cara.

EVA: —¡Pablo!

ERNESTO: —¡Papá!

OFELIA: —No te lo he negado. Solo advertí…

ERNESTO: —Ese dinero es tuyo. No lo quiero ni lo tocaré jamás a pesar de la voluntad de mamá.

ERNESTO: —Es tuyo, hijo mío, y es sagrado por la voluntad de ella. Y es tuyo, hija mía, y sagrado porque es para tus bodas. Andrés: ¿se atrevería usted a decir en voz alta, qué piensa usted de mí?

ANDRÉS: —Pienso que está muy excitado, que es usted un caballero, que se está atormentando con morbosidad, que no tiene razón en nada de lo que ha dicho, y que no es a usted a quien se desprecia sino a mí.

PABLO: —No lo piensa usted, ni lo piensan estos.

ANDRÉS: —Mañana verá usted con más claridad.

PABLO: —Hoy he visto con claridad. He visto hasta el misterio, con claridad. He comprendido lo que antes era imposible comprender. He visto el odio y he visto el amor; he visto la vergüenza y he visto el perdón; la soledad y el alma de todo. Basta. *(Sale hacia el escritorio, ocultándose en donde se supone que está la biblioteca.)*

ANDRÉS: —Hay que dejarlo en paz, y no contradecirlo. Está como loco, aunque se contiene.

EVA: —Va recuperando su ánimo habitual.

ANDRÉS: —Tú lo sabes mejor…

ERNESTO: —Una escena ignominiosa, esta noche.

OFELIA: —Cada vez entiendo menos a mi padre, lo confieso. Nunca creí que fuera capaz de llegar a estos extremos.

ANDRÉS: —Tendremos que esperar a mañana. *(Se ve que Pablo saca una carpeta con papeles. Viene a primer término y rompe con calma los papeles, echándolos a la estufa. Todos lo contemplan, y a medida que Pablo habla, van retirándose hacia el living.)*

PABLO: —*(Mientras rompe papeles y los echa al fuego.)* No es para borrar el rastro de ninguna acción fraudulenta, sino para borrar los rastros de todas mis debilidades y abdicaciones.

ESCENA V

PABLO y EL COBRADOR, que entra con timidez.

COBRADOR: —¿Me permite? *(Deja el sobretodo sobre el brazo del sillón. Trae un ramo de flores, que conserva en la mano.)*

PABLO: —*(Siempre rompiendo papeles y echándolos al fuego.)* ¿Trae flores?

COBRADOR: —Un pobre ramo. Lo que pude.

PABLO: —Hoy no podía usted.

COBRADOR: —He sabido esta desgracia muy tarde. Es un espanto para mí.

PABLO: —¿Ha visto usted? ¿Comprende usted esto? Yo no comprendo nada. *(Termina su tarea.)*

COBRADOR: —Precisamente hoy…

PABLO: —Lleve usted ese ramo, Pablo. Yo no piso allá. No he podido ir y no

iré. *(El cobrador, indeciso, primero, va al escritorio y desaparece por la izquierda, con el ramo colgando de la mano. Pablo lo mira. Al momento, el cobrador sale y se sienta en una silla en el escritorio. Se ve su pobreza, su desamparo, y que tiene frío.)*

ESCENA VI

PABLO y OFELIA.

PABLO: —*(Llamando con voz enérgica.)* ¡Ofelia! *(Entra Ofelia.)* No quiero saber de ti más que una cosa.

OFELIA: —Di.

PABLO: —Mírame; soy tu padre; el mismo que has conocido siempre. Quiero saber qué sentimientos te inspiro.

OFELIA: —No podría decírtelo.

PABLO: —¿De condenación… o de piedad?

OFELIA: —Estoy muy abatida para poder contestarte esa pregunta.

PABLO: —Quiero que hablemos un poco, con calma. Sentémonos. *(Pablo se sienta en el sillón, Ofelia en la silla, sin aproximarla.)* Tenemos mucho tiempo, y nunca hemos hablado así, de padre a hija, con tranquilidad.

OFELIA: —Pocas veces.

PABLO: —Estamos en el centro de una calma infinita. Como en la cumbre de montañas solitarias. Calma y paz. Todo lo que ha ocurrido hoy, es como un delirio. Evitemos hablar del presente y de lo inmediato. Cuando eras chica, solíamos conversar. Te contaba cuentos. ¿Recuerdas los cuentos que te contaba?

OFELIA: —Todos. No eran cuentos fantásticos, sino reales.

PABLO: —Los improvisaba al contártelos, por eso no los recuerdo yo. La situación en que ahora nos encontramos es bien distinta. No parecemos los mismos.

OFELIA: —Naturalmente.

PABLO: —Observa: un día ha cambiado veinte años, y modifica cuanto pueda suceder después. Un día como un cataclismo. Tú me contemplas bajo un aspecto nuevo, y yo te miro como por vez primera.

OFELIA: —Nos encontramos en una nueva situación… inesperada.

PABLO: —Siento que esta noche comienza mi vejez. Tú eres una mujer y pronto vas a casarte.

OFELIA: —Sí. *(Sin vehemencia.)* Nadie podrá impedirlo.

PABLO: —Y yo menos que nadie. No puedo tener ninguna razón para oponerme a tu voluntad. Creo que amas a Carlos por sobre todas las cosas.

OFELIA: —Sí, papá.

PABLO: —Creo que el amor que le tienes es más poderoso que cualquier sentimiento, y que el amor a él, como primer mandamiento de tu corazón, es superior al otro de honrar padre y madre.

OFELIA: —Sí, papá. Ningún sentimiento sobre el amor, y ahora menos que nunca. Se lo dije a tía Eva.

PABLO: —Pero también en nuestra juventud, Marta y yo pusimos el amor en lo más alto, contra la voluntad de sus padres y contra la de mi madre.

OFELIA: —Aquel amor hubiera podido vencerlo todo y, sin embargo, se extinguió.

PABLO: —Se extinguió… o se transformó. Todo lo adivinas o lo sabes. Tan grande ha sido la intimidad de mamá contigo y con Ernesto, que hasta sus secretos conserváis como reliquias. Ya sé que es como si hablara con tu madre, hablándote de ella. Vive en ti.

OFELIA: —Sí, vive en mí. Te contemplo ahora como ella te contemplaría.

PABLO: —También te contemplo así. Por momentos tú, y por momentos ella. ¡Cuánto te pareces a tu madre, por dentro y por fuera! Tendría tu edad cuando la conocí. Iguales son tus ojos y tus cabellos. Como tú, era inflexible. Nos parecíamos mucho también los dos, de jóvenes.

OFELIA: —Cada cual fue inconmovible en su firmeza, y al fin la más débil sucumbió.

PABLO: —La más fuerte sucumbió. Al más débil le tocó el destino de cargar con la culpa entera. Ella sí era fuerte. Yo era solo duro como la piedra.

OFELIA: —Hubieran bastado algunas palabras sinceras y claras para destruir la coraza de orgullo.

PABLO: —Palabras sinceras y claras, imposibles de articular.

OFELIA: —Por no haberse pronunciado, se llegó a este fin.

PABLO: —¿Crees tú que sea un fin? Más allá del fin que vemos nada se alteró, nada se ha resuelto.

OFELIA: —Nuestras vidas han cobrado un sentido más verídico e inclemente.

PABLO: —Todo dependerá de las razones que hayamos tenido antes para permanecer unidos.

OFELIA: —Vemos que nos sosteníamos unidos por una vida que no existe ya.

PABLO: —Sí. Y que ninguno de nosotros puede reconstruir el vaso entero que se ha roto. Hija mía, algo queda en ti que la muerte no pudo cambiar en aborrecimiento.

OFELIA: —No te aborrezco, papá, sino que me causas mucha pena.

PABLO: —Porque ahora me ves en lo que fui o en lo que puedo llegar a ser. Me ves más joven, o más viejo, como si entrara a mi soledad.

OFELIA: —Papá, papá. *(Se acerca.)* Te veo viejo, sí. Hace un rato, cuando Eva te señaló, vi que eras mi padre muy viejo.

PABLO: —Conozco esa voz. Te pareces mucho a ella en el rostro, en los cabellos y en la voz. Me evocas su juventud, cuando para ella el amor era la fuerza sin fronteras. *(Mirándola atenta mente.)* Y no obstante, persisten en ti los rasgos de la niña que fuiste, y todavía te puedes conmover como si estuviera contándote el más despiadado cuento de la realidad. El cuento de dos almas, en la cumbre de una montaña solitaria, en el centro de la calma y la paz.

OFELIA: —Sí, me conmueves, y tus palabras parece que tuvieran el frío de esa montaña.

PABLO: —Frías, pero sin secretos. Tus palabras son misteriosas para mí, porque no puedo dejar de mirarte como un "médium" entre ella y yo. Tienes que decirme ahora lo que ella no se atrevió a decirme… ni a ocultarme.

OFELIA: —¿Qué quieres decir?

PABLO: —Un secreto. María recibió esta mañana, de labios de mamá, una confesión para que me la comunicara. No he querido oírla de su boca, puesto que ese secreto tú lo conoces también. Tus labios no lo profanarán, porque son como los de ella.

OFELIA: —¿Qué secreto, papá?

PABLO: —Un secreto que mamá te confió, a ti y a Ernesto, para que nunca pudieran unirse a mí íntimamente. Un secreto que se refiere a… un hijo. Ignoro todo lo demás.

OFELIA: —No sé qué quieres decir.

PABLO: —Ella y tú lo saben, yo no. Se trata de un hijo perdido, de un hijo de tu padre y de tu madre, que ella no conoció, ni yo tampoco.

OFELIA: —Sí, nos dijo eso. Ahora, ¿cómo contártelo?

PABLO: —Recuerda. Tenemos tiempo. Hasta mañana falta una eternidad. ¿Se trata de una alegoría? Por ejemplo, ¿del ideal del amor, considerado como hijo?

OFELIA: —No. *(Pausa.)* Tampoco es un cuento fantástico.

PABLO: —Cuéntame. Eres ella, con tu secreto, frente a tu padre ciego, que nada sabe. Ella fue un secreto para mí, un misterio.

OFELIA: —Dime algo más, si sabes. Ayúdame.

PABLO: —No sé nada más.

OFELIA: —*(Agitada.):* Llamemos a María… a Eva…

PABLO: —Ni una palabra. Tú y yo, ¡cuán solos! Eres tú quien debe transmitirme esa confesión. Tú, precisamente… o ella. Recuerda. Un hijo perdido. *(Pausa.)*

OFELIA: —*(Como entre sueños.)* Sí, un hijo. No es un secreto, es una historia.

PABLO: —Cuéntamela. Una historia por todos los cuentos.

OFELIA: —Hace ya muchos años… cuando te fuiste… ¡Nos causó tanta vergüenza y disgusto!

PABLO: —Sí, eso lo sé.

OFELIA: —Volviste, al año… porque Eva te llamó.

PABLO: —Era la única que podía llamarme. ¿Me hubieras llamado tú?

OFELIA: —No te hubiera llamado. Puesto que te ibas de casa y nos abandonabas a todos, no te hubiera llamado. Tú debías volver sin que te llamaran… o no volver. Sí o no, pero conforme a tu voluntad.

PABLO: —Sí, pero entonces no hubiera vuelto nunca.

OFELIA: —Lo comprendimos. Por eso tu regreso no significó que volvías, sino la misma ausencia. Te llamaron.

PABLO: —El que se marchó, se marchó sin regreso, y volvió otro. Yo, el que ves.

OFELIA: —No dijiste que te ibas para siempre. No dijiste nada ni a mí ni a los otros.

PABLO: —Cuéntame, cuéntame. Después…

OFELIA: —Mamá nos explicaba así: "Era tu padre el que se marchó; pero el que volvió era otro… Desde ese momento, Pablo había desaparecido, y nunca pude volver a considerarlo sino como a un extraño. Un extraño que traía de él precisamente lo que no debió haber vuelto. *(Pausa.)* Algunos meses después, concebí de él, otro hijo"…

PABLO: —Del "extraño", del que volvió.

OFELIA: —"Teníamos dos; tú y Ernesto. Ese nuevo hijo, en mi cuerpo, era… un extraño también".

PABLO: —*(Con asombro.)* Ah, en el cuerpo, con vida pero sin alma.

OFELIA: —"Era un hijo del 'extraño', no era hijo mío. Entonces decidí destruir en mí a ese hijo… para todos extraño. Extraño para mí, extraño para él, extraño para ustedes".

PABLO: —*(Con asombro y en voz baja.)* Engendrado sin amor, sin ternura, sin alma.

OFELIA: —"Lo destruí sin que él supiera nada. Perdido, como el padre que nos había abandonado". *(Pausa.)*

PABLO: —Sigue, sigue. Recuérdalo todo.

OFELIA: —"Desapareció porque no podía vivir. Fue destruido en mi propio cuerpo, murió en mí, como el padre que había muerto mucho antes".

PABLO: —Eso hiciste, Marta.

OFELIA: —Eso se hizo… por rencor.

PABLO: —*(Como hablando solo.)* Estuviste a la muerte… muy enferma.

OFELIA: —Aquel no era hijo del amor, sino del rencor. Hijo de la noche y del insomnio, hijo del silencio, recibido en un acto de instintiva necesidad, no un hijo del amor. No me acuerdo, no me acuerdo de otra cosa.

PABLO: —Y ese rencor no desapareció nunca más. Se fue gestando años y años, latente, incorpóreo, alimentado en la madre y en los hijos, cruel, sabiamente nutrido.

OFELIA: —En la madre y en los hijos, cada año más hondo e irremediable.

PABLO: —Cada vez más de carne y hueso, un hijo que se desarrollaba devorándonos a todos.

OFELIA: —Tenía vida independiente.

PABLO: —Aun cuando aquel hijo, el extraño, había desaparecido, se gestaba lenta, invisiblemente, con todos los jugos de nuestras vidas. A expensas de todos, en la casa, como en un regazo.

OFELIA: —Ocupaba todo el sitio del amor, todo el cuerpo, toda la vida, toda la casa.

PABLO: —Ofelia, Ofelia, eres… Marta.

OFELIA: —Sí. Soy rencor.

PABLO: —Un rencor que nunca terminará, ni con la muerte.

OFELIA: —¿Por qué hablas sin pensar? Con la muerte también termina el rencor.

PABLO: —Pero cuando ha pasado a los hijos, tampoco termina con la muerte.

OFELIA: —No, tampoco.

PABLO: —La hija es una prolongación de la madre.

OFELIA: —No toda. ¿Para qué me has obligado a contarte esa historia?

PABLO: —Porque necesitaba saber hasta dónde te había perdido.

OFELIA: —A ella, no a mí. Te quiero, soy tu hija.

PABLO: —Sigues siendo mi hija. Te conmueves y me compadeces. Eso no es bastante. Evocas el pasado de los cuentos. Mírame: soy el de este día, el de hoy; el que nace en el extraño y no el que murió cuando se fue. ¿No murió aquel? *(Observándola.)* Tus rasgos de niña desaparecen bajo tus rasgos de mujer. Te veo como a ella en su juventud. Tampoco nos podremos entender.

OFELIA: —Tampoco.

PABLO: —Aunque habláramos veinte años en la cumbre de la montaña más solitaria del mundo, no nos entenderíamos.

OFELIA: —Porque no podríamos amarnos sino como evocación del pasado que desapareció.

PABLO: —Ni compadecernos. Como seres de distinta especie.

OFELIA: —Como seres distintos.

PABLO: —De diferente sangre.

OFELIA: —Sí, de la sangre de ella.

PABLO: —*(Serenándose.)* Te agradezco esta revelación. Nunca hubiera sospechado lo que me has dicho. Jamás. De otra boca no lo hubiera podido oír hasta el final. Me has dado una gran pena y un gran alivio.

OFELIA: —Tú me lo exigiste.

PABLO: —Como se cuenta un cuento casi olvidado, vivido en otra vida.

OFELIA: —Antes de la muerte.

PABLO: —Que destruye la última posibilidad de unión y de compasión, que nos pone de espaldas uno a otro, pero que también es saludable y valiente.

OFELIA: —La historia del hijo extraño.

PABLO: —La historia de la esposa perdida, del hijo y de la hija perdidos, la historia del rencor.

OFELIA: —Sí, papá.

PABLO: —Gracias, hija mía.

OFELIA: —¿Por qué me das las gracias? ¿No he sido cruel contigo?

PABLO: —La crueldad es una de las fuerzas de purificación. Te doy las gracias, hija mía, porque me has aliviado de una duda que pudo emponzoñar su memoria mucho más que la verdad.

OFELIA: —¿Pudiste concebir algo más terrible que la verdad?

PABLO: —No. Pero sí algo que aunque hubiera emponzoñado su memoria, no me habría alejado tantos siglos de ella. Ahora irás allí, a darle un beso, a ella. Ahora es el fin. Le dirás al oído, despacito, porque es un secreto, le dirás: "Papá ha comprendido y ha perdonado".

OFELIA: —Es ella la que tenía que perdonarte. ¿Te ha perdonado?

PABLO: —Ella no, pero yo sí. He comprendido y perdonado. Porque esas eran las palabras que quiso oír de mi boca, antes de marcharse. Tú eres como ella, eres ella, hija mía. Díselo, despacito.

OFELIA: —Sí, papá. *(Sale.)*

ESCENA VII

PABLO y EL COBRADOR.

PABLO: —*(Llamándolo.)* Pablo, venga.

COBRADOR: —*(Con emoción.)* Está como solía estar, aquellos días, tan pálida.

PABLO: —Pálida. ¿Dónde ha puesto usted las flores?

COBRADOR: —Junto a ella. Había muchas.

PABLO: —¿Por qué no con ella?

COBRADOR: —No me pareció que podía hacerlo.

PABLO: —Pablo: yo no he llevado allí ni una flor. *(Pausa.)* ¿Cómo ha podido usted comprar ese ramo?

COBRADOR: —Oh, no es nada…

PABLO: —Hoy no pudo usted, a la tarde.

COBRADOR: —Quería ahorrar un poco de dinero. Cuando se es viejo, se es egoísta. Pero esta noche, ¿cómo podría haberlo olvidado?

PABLO: —¿Ha depositado usted el dinero que le di?

COBRADOR: —¿Usted me pregunta eso, don Pablo, ahora? *(Con asombro.)*

PABLO: —Ahora. Quiero saberlo. ¿Ha depositado usted ese dinero que le di?

COBRADOR: —*(Después de una pausa, como si lo sorprendieran busca en sus bolsillos.)* Aquí está la boleta del depósito. ¿Creyó usted que me había guardado su dinero?

PABLO: —No. Únicamente que estuviera yo loco. No podía pensarlo. *(Toma la boleta y la tira al fuego.)* Míreme usted. Estoy afrentado. A esta cara han echado hoy la vergüenza mis hijos. Por eso lo he maltratado a usted.

COBRADOR: —Usted tiene derecho… *(Humilde.)* Puede hacerlo…

PABLO: —Ningún derecho. Es una infamia. Pablo: se llama usted como yo Pablo, el cobrador. Usted es un anciano, solo, pero yo *(despacito.)* soy un desdichado. Creí que usted se hubiera guardado el dinero. Cuando se lo entregué pensé que no lo depositaría. Soy… un fallido.

COBRADOR: —¿Por qué pensó eso de mí? ¿No he sido honrado siempre?

PABLO: —Sí. Yo también lo había sido hasta hoy. Hoy he cometido todas las acciones más bajas. Lo he humillado a usted, he humillado a María, quise despojar de su dinero a mis hijos. ¿Comprende usted esto? *(Pausa.)* ¿A usted le parece que se puede comprender algo de todo esto? Hace unas horas ha estado usted aquí. ¿Pudo imaginar todo esto?

COBRADOR: —No. *(Pausa.)* Si me permite, me marcharé.

PABLO: —¿Adónde va usted ahora? Es tarde.

COBRADOR: —Pensaba quedarme un poco; pero tengo que irme.

PABLO: —¿A dónde va usted?

COBRADOR: —¿Ir? A casa. *(Se pone el sobretodo.)*

PABLO: —¿Solo?

COBRADOR: —Siempre ha sido así. Pero ahora más solo que nunca. *(Pablo lo ayuda a terminar de ponerse el sobretodo.)*

PABLO: —Sin ella.

COBRADOR: —Sí.

PABLO: —Sin empleo.

COBRADOR: —Sí.

PABLO: —Sin respeto para mí.

COBRADOR: —Sí.

PABLO: —Lo comprendo. Llevará usted a su soledad un recuerdo inolvidable. Esto y mi ingratitud. A la cuenta que antes le dije que no podría saldar jamás, agregue usted esta infamia. Pasa usted a ser mi acreedor privilegiado. Usted es mi único acreedor de verdad.

COBRADOR: —Con permiso. *(Se retira.)*

PABLO: —Adiós, Pablo.

COBRADOR: —*(Deteniéndose.)* Adiós.

PABLO: —Recuerde esto… y todo. No olvide nada, porque si no nada tendría sentido. Recuerde todo, en conjunto.

COBRADOR: —*(Se dispone a salir, levantándose el cuello del sobretodo.)* Sí, sí, todo, todo.

ESCENA VIII

Los mismos y Eva. Después Pablo y Eva.

EVA: —¡Pablo! *(El cobrador se vuelve, pero comprende su error y se va.)* ¿Se marcha?

PABLO: —Se va. Eva: el cobrador, el acreedor privilegiado. Mañana se irá María, a buscar trabajo.

EVA: —¿Se va?

PABLO: —Se va. Así se desmorona todo. *(Pausa.)* Yo también me voy.

EVA: —¿Adónde?

PABLO: —A irme. A la soledad, a la noche, a la vergüenza; como ellos.

EVA: —Deliras. Tienes fiebre. Debiste haberte acostado.

PABLO: —Sí… acostado… allá. En su sitio. Pero, ¿ves? Estoy de pie.

EVA: —No te irás.

PABLO: —Es mi voluntad.

EVA: —Llamaré, para que no te dejen salir.

PABLO: —No puedes. Haz la prueba. ¡Llama! *(Pausa.)* ¡Llama! No puedes. No puedes, porque comprendes. Tú eres la única que ha comprendido. Por eso me has perdonado en nombre de todos. ¿Cierto?

EVA: —Cierto.

PABLO: —¿En nombre de ella?

EVA: —También en nombre de ella. No te irás.

PABLO: —Todo ha sido un error. Tú y yo debimos unirnos puesto que tu alma y la mía se comprendieron siempre, a través de las tormentas, a través de las distancias. Tú y yo, amiga. Ofelia es ella; tú también eres ella; la mejor, con lo mejor de ella. Ya ves: me voy.

EVA: —No puedes irte.

PABLO: —No podría quedarme. Todo está muerto. Terminado. Yo también. Concluido. Sabes que siempre, desde niño, hice lo que dije. Solo una vez no he podido cumplir mi palabra: hoy. Tú lo has presenciado. Pero no has oído ni visto lo más terrible. No te lo diré, y si te lo contaran, no te lo dirán como fue en la realidad. Recuerda: Pablo te amó con amistad, no con pasión.

EVA: —Con amistad.

PABLO: —Con la amistad, más grande que el amor. Varona: Dios se equivocó contigo. Tú debiste ser hombre.

EVA: —Por eso no me dio hijos.

PABLO: —No naciste para concebir, sino para fecundar. En mi alma, tu fuerza habría creado un mundo, una raza verdadera saludable, para el ideal. Varona: porque no has sido lo que debiste, ahora permanecerás estéril aquí; y yo me voy, estéril también. Nunca creímos que hubiéramos podido vivir juntos, ¿verdad?

EVA: —Solo hemos caído en la tentación de tener hijos sanos y fuertes para afrontar la vida con valor.

PABLO: —Pero para eso Dios nos esterilizó, a ti y a mí. Para que ahora nos separemos, amiga, tan tarde.

EVA: —Cuando todo ha terminado…

PABLO: —En el fin. *(Pausa.)* Si tú fueras un hombre de verdad y estuvieras en mi situación, ¿te quedarías?

EVA: —No.

PABLO: —Si fueras un hombre, ¿qué preferirías? ¿Quedarte aquí con ellos y con ella, o marcharte conmigo a la ventura?

EVA: —Te seguiría.

PABLO: —*(Se acerca a la ventana de la derecha, apoya la frente en el vidrio y mira hacia afuera.)* ¿Sabes adónde voy?

EVA: —Sé que te vas para no mirar nunca atrás.

PABLO: —Para no mirar a la muerte.

EVA: —Sino adelante.

PABLO: —Sino adelante. A la soledad. *(Se vuelve. Eva entra en el dormitorio de Pablo, por la izquierda, y regresa con un abrigo. Mientras, Pablo mira la casa y los muebles como si los viera por primera vez. Arregla una silla y confronta su reloj con el de péndulo.)*

EVA: —Póntelo. *(Le ayuda a ponerse el sobretodo. Esta escena ha de ser minuciosamente idéntica a la de la partida del cobrador, en la forma de ponerse el abrigo y de ayudarle Eva.)* ¿No entras? *(Señala con la cabeza la capilla ardiente.)*

PABLO: —¿Allá?

EVA: —Sí. ¿No entras antes?

PABLO: —No. *(Las personas que estaban en el escritorio, poco a poco habrán ido desapareciendo, unos hacia el vestíbulo, otros hacia la capilla ardiente. En este momento únicamente están en escena Pablo y Eva.)*

EVA: —Recuerda las palabras de Jehová: "no mires atrás cuando partas".

PABLO: —No. Me convertiría en sal.

EVA: —Levántate el cuello. Está helando.

PABLO: —Hielo. Allá y acá… y allí dentro. Hay más hielo ahí. Adiós.

EVA: —Es tarde…

PABLO: —Muy tarde. *(Se dan ambas manos con emoción.)* ¿Sabes que esta vez no volveré?

EVA: —Lo sé.

PABLO: —¿Nunca?

EVA: —Nunca.

PABLO: —¿Sabes que no te volveré a ver más?

EVA: —Lo sé.

PABLO: —¿Jamás?

EVA: —Jamás.

PABLO: —¿Sabes que no podrás llamarme; pero que, aunque me llamaras, no volvería?

EVA: —Lo sé.

PABLO: —Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. *(Se sueltan las manos.)* Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir. *(Sale Pablo. Eva mira por la ventana, a la calle, como Pablo cuando se fue el cobrador. Un largo silencio. Eva levanta una mano, como saludando.)*

TELÓN

SOMBRAS

(Drama en un acto)

Living. En el fondo, una estufa encendida. Una ventana a cada lado de la estufa. Claridad lunar en el cielo. Nocturna quietud. Puertas laterales, a izquierda y derecha. Solo las luces de la llama y de la luna iluminan la escena. Sentados en amplios sillones que no dejan ver casi sus cuerpos, y de espaldas al público, ELLA y ÉL. Entre ambos sillones, una mesita. ÉL fuma. Al levantarse el telón, medio minuto de silencio. Un reloj de péndulo da las 11. Diálogo muy tranquilo.

ESCENA ÚNICA

ELLA: —¿Así que estuviste de fiesta?

ÉL: —Ya te conté. Despedida protocolar. No obstante, con emoción. Hoy he cancelado todas mis obligaciones con la sociedad, con el derecho y con mi profesión. Paso a ser un ciudadano ordinario, un ente de las estadísticas, con media columna reservada en los diarios para cuando llegue el momento de las alabanzas necrológicas.

ELLA: —No digas amargas enormidades.

ÉL: —¿Podré vivir olvidado de los códigos, de las sentencias, de los conflictos de la pasión y la ambición de los hombres, de los dilemas entre la justicia y la conciencia? Era una segunda naturaleza mía vivir en el torbellino de esos problemas.

ELLA: —La profesión nunca es una segunda naturaleza.

ÉL: —Explícate.

ELLA: —Quiero decir que en ti el sentimiento de la justicia, del derecho, de la absolución o el castigo formaba parte de tu propio ser.

ÉL: —Sin duda. Pero, de todos modos, el ejercicio de cualquier profesión deviene un hábito al fin, como el artesano su oficio. *(Pausa.)* Bueno; el día esperado llegó.

ÉL: —Aunque mucho más frío de lo que pensábamos.

ÉL: —Años y años en espera de este día, y ahora, en verdad, no parece que hubiese merecido tanta ansiedad.

ELLA: —Es cierto.

ÉL: —Ocurre lo mismo con todo lo que se ha consumado. Lograr un fin es concluir.

ELLA: —Y, sin embargo, no hacemos otra cosa que desear el logro total de todas las cosas.

ÉL: —Jubilarse es morir un poco. Ya ves, desde hoy somos libres. Podemos viajar, dormir, instalarnos en un bosque o en la China.

ELLA: —¿Qué más?

ÉL: —Pescar, ir a conciertos… *(Pausa.)* Dispongo de mí, que era lo importante. ¿Cuántos años, cuántos meses, cuántos días? Lo que falta no parece una continuación de lo que pasó. Treinta años. Ha llegado tarde este día.

ELLA: —Llegó. Lo esperábamos antes, cuando pescar, dormir, viajar, tenían interés. Ahora que llegó, ¿es el día que esperábamos?

ÉL: —Tú puedes decirlo.

ELLA: —Tú has dicho ya que no.

ÉL: —No es este el día. Hablamos con sinceridad. Somos dos viejos amigos, marido y mujer. Hemos llegado a un momento que ansiábamos durante alguna época desesperante, y vemos que no valía la pena.

ELLA: —Después, con un poco menos de ansiedad.

ÉL: —Al fin, nos habíamos acostumbrado a que no llegara. Y hasta temíamos que llegase, ¿no es cierto? Pensábamos últimamente que no éramos tan jóvenes ni tan viejos como para bastarnos solos uno a otro.

ELLA: —Quizá no tanto.

ÉL: —Es que los meses y los años iban insensiblemente restándonos razones de vivir.

ELLA: —Y buscábamos en la jubilación un retiro a la existencia más bien que un descanso.

ÉL: —La jubilación ha llegado, como pudo haber llegado la muerte. ¿Qué significa hoy para nosotros esto?

ELLA: —La verdad, ¿qué tenemos que hacer con nuestras vidas, libres? Hemos envejecido mucho más de lo que pensábamos cada día ante el espejo.

ÉL: —Hemos envejecido sin esperar la libertad. ¿Qué era la libertad? ¿Merecía haber estado empujando el tiempo de modo tan insensato? Dime, ¿qué piensas tú?

ELLA: —En seguida no podría decírtelo. Siento más bien una angustia y una desilusión. Un conjunto de sentimientos tan contradictorios, que no podría expresártelos.

ÉL: —Hagamos, pues, un balance. Especie de balance de fin del ejercicio. Veamos qué saldo da. *(Pausa.)*

ELLA: —Espera un poco. *(Pausa.)* ¿Te despediste hoy en el juzgado?

ÉL: —Sí. Ya te dije que eso me emocionó, y que hubo discursos. Una emoción también desagradable; no alegre, como pensaba antes que sería. Fue casi la despedida del que se va, simplemente. Cada uno de los colegas y de los empleados, los muebles y los objetos, eran algo así como puntos de apoyo en el mundo y en la vida. Noté que vivía adherido como un molusco a la costumbre.

ELLA: —Sentiste, en fin, que abandonabas una vida a la que te habías acostumbrado tanto como a la de tu casa y a tu mujer.

ÉL: —Así es, ¿por qué negártelo? Sin embargo, no hubiera querido seguir. Ni seguir, ni irme. Hubiera querido tener treinta años menos.

ELLA: —O veintitrés; el tiempo de nuestro matrimonio.

ÉL: —Sí. En ese tiempo, ¡cuántos sueños construidos con cariño y con ilusión! Era esa la fuerza que nos sostenía.

ELLA: —También había algo más. Había el amor.

ÉL: —Sin duda.

ELLA: —Y ahora, dime con franqueza, ¿existe el amor?

ÉL: —Creo que sí, aunque más indulgente y familiar.

ELLA: —Eso ya no es amor. El amor es pasión, adoración, voracidad.

ÉL: —Y cuando eso no se encuentra como se desea, cuando no tiene fuerza de fuego para iluminar y para quemar los residuos de la existencia cotidiana, los detritus del día, ¿se puede vivir sin buscar el fuego donde se lo ve arder?

ELLA: —Tú lo sabes. ¿Se puede lograr de la luz la fuerza de vida que da el calor?

ÉL: —Sí, me parece.

ELLA: —¿Pero tiene fuerza para sostener a dos seres que han conocido el fuego ardiente?

ÉL: —¿Aquel amor? Se ha transformado, ha cambiado. Es un proceso natural, imagino. Diría que se ha convertido en amistad.

ELLA: —¿Amistad?. Podríamos decir costumbre.

ÉL: —Costumbre, bueno. Porque es cierto que en nosotros hay algo que se ha ido agotando lentamente.

ELLA: —Se ha ido marchitando más bien que envejeciendo. Porque el amor no envejece. Lo que le ocurre es que se enmustia o muere.

ÉL: —El corazón es siempre joven, pero no en el mismo amor.

ELLA: —¿Has amado otra vez, después de casados?

ÉL: —¿Por qué preguntas eso?

ELLA: —Necesito que me lo digas, porque estamos haciendo el balance de fin del ejercicio. Ahora que somos el uno para el otro, sin interferencias, únicamente a condición de no ocultarnos nada podremos seguir no solo juntos sino unidos.

ÉL: —Un balance, no por disolución del matrimonio, querida.

ELLA: —Casi.

ÉL: —Y tú, ¿volviste a amar?

ELLA: —Tú lo sabes también.

ÉL: —Entonces ni valdría la pena de que habláramos tanto. Los dos lo sabemos todo.

ELLA: —Pero no nos lo hemos dicho. Lo que ignoramos es infinitamente superior a lo que sabemos. Y quizás muy distinto, mejor, sin duda.

ÉL: —Porque lo que sabemos es muy poco.

ELLA: —Sospechamos con certidumbre y la imaginación fabrica monstruos con los escombros de la realidad.

ÉL: —Y eso que sospechamos, ¿será todo cierto?

ELLA: —Seguramente no. Pero es lo que hoy vamos a saber.

ÉL: —Hoy que ha concluido nuestra vida de obligaciones.

ELLA: —Y que comienza la libertad. *(Pausa.)*

ÉL: —Ante todo, hay entre nosotros una pena inmensa, que pesa y priva como una mutilación. Nuestra hija, ¿es feliz en su matrimonio?

ELLA: —Por cierto, no. Se esfuerza demasiado en hacer creer que es muy feliz. Cuando se es feliz de verdad, más bien se procura que nadie lo sepa. *(Pausa.)*

ÉL: —¿Podemos seguir?

ELLA: —Espera un poco. No hay prisa en el inventario.

ÉL: —El casamiento de Evelina no es muy distinto de haberla perdido para siempre. ¿Para qué ocultarlo? También pensamos en Jorge.

ELLA: —Ahora tendría dieciocho años, casi diecinueve. ¡Qué guapo habría sido! Su muerte nos mató.

ÉL: —Oh, hemos muerto muchas veces.

ELLA: —Exacto.

ÉL: —Pareció que con él moríamos definitivamente y que ninguna muerte podría matarnos ya. Sin embargo…

ELLA: —Hoy, por ejemplo, hemos vuelto a morir. Me da miedo esta vida que nos falta vivir. En realidad es la vida vivida que proyecta su sombra hacia el futuro. Confiésame, la muerte de Jorge ¿fue tu única muerte?

ÉL: —No.

ELLA: —Hemos tenido otras tan fuertes, por lo menos.

ÉL: —No hemos sido felices y por eso creemos que de su ausencia viene nuestra soledad. *(Pausa. Entra la mucama y sirve té.)*

ELLA: —Mira; la luna. Allá arriba.

ÉL: —Lejos. La misma. ¿Recuerdas esta luna?

ELLA: —El recuerdo de la luna es de siglos y siglos.

ÉL: —¿Puedes verla con claridad?

ELLA: —Tengo los ojos llenos de lágrimas y me parece un fulgor que inunda el cielo y mis ojos.

ÉL: —Tú lo expresaste. Eternos ojos la ven desde los orígenes de la vida. Después de nosotros, alguien de nuestra sangre seguirá viéndola.

ELLA: —Y si no fueran ojos de nuestra sangre, otros y otros de sangres extrañas la verían.

ÉL: —Volverán a sentir las mismas emociones.

ELLA: —Emociones iguales, bajo el influjo de cosas iguales, en seres iguales.

ÉL: —La poesía.

ELLA: —La melancolía.

ÉL: —La luna. Hablábamos de otra cosa.

ELLA: —Pero no se puede hablar seguido de una misma cosa. Hay que respirar. Tú nunca quisiste los hijos que tuvimos.

ÉL: —Hay algo de verdad mutilada. Antes de que nacieran no los quise. Tú sí. Después los amé tanto como tú.

ELLA: —Por supuesto. La mujer vive una existencia que no le pertenece. En realidad es el estuche, o el vaso, del hijo. Ella no existe; es un sueño; un fantasma. Existen el padre y el hijo. ¿Nunca pensaste en eso?

ÉL: —Más o menos, aunque no así. Más bien existen la madre y el hijo. El padre es un accesorio. La familia entera son la madre y el hijo; el padre muere cuando el hijo nace. Pero uno aprende las cosas de la vida siempre con algún retraso; precisamente cuando no queda tiempo para rectificarse. En todo pasa lo mismo. Vivir es comprender que se estaba equivocado.

ELLA: —¿Y el que no comprende que se equivocó?

ÉL: —Ese vive menos; pues el valor de la vida está en que se encuentra siempre indecisa y trémula, colocada entre dos abismos; el pasado que cambia de sentido con los años, y el futuro que tira de nosotros para devorarnos.

ELLA: —Si hubieras previsto lo que ocurrió, ¿te habrías casado conmigo?

ÉL: —Es una pregunta difícil de contestar.

ELLA: —Piensa. No tienes que apresurarte. Si hubieras podido conocer de antemano lo que había de ocurrirnos, ¿te habrías casado conmigo?

ÉL: —De haberme casado, siempre me habría casado contigo. Pues en el supuesto caso de que me hubiera casado con otra, siempre serías tú. No tú misma, pero otra en tu lugar.

ELLA: —No lo entiendo muy bien.

ÉL: —Sí; es fácil. Mira. Pero, la pregunta fue ya contestada. Tú, ¿te hubieras casado?

ELLA: —Es la misma pregunta.

ÉL: —Con la diferencia de que es otro asunto enteramente distinto.

ELLA: —Explícame primero qué debo entender al decir que te habrías casado conmigo de cualquier modo. Me halaga y me atemoriza.

ÉL: —Dime antes, ¿te habrías casado conmigo?

ELLA: —No; de ninguna manera.

ÉL: —Ahora terminaré de contestarte yo. Para el hombre, y acaso para la mujer —no sé—, el matrimonio es siempre un episodio indispensable de su vida, y siempre un error. El matrimonio aplaca cierta clase de necesidades pero despierta otras más poderosas. Por ejemplo, aplaca todas aquellas necesidades de orden superior al individuo, como ser: la compañía, la familia, el orden, la tranquilidad, el deber, etcétera. Pero incita el amor imposible. Porque ningún hombre se casa sin tener la sensación de que renuncia de una vez y para siempre al amor de todas las mujeres.

ELLA: —Eso será en los temperamentos polígamos.

ÉL: —No; no me refiero a ninguna pasión subalterna. Me refiero al amor. La propia mujer, segura, adquirida en propiedad moral para siempre, abre al ensueño una perspectiva fascinante, como espejo que recoge el amor y lo proyecta fuera.

ELLA: —Para la mujer, yo creo, el matrimonio es una desilusión. La mujer no necesita del hombre sino en muy contadas circunstancias y antes de casarse ya sabe que no es el que quisiera para padre de sus hijos, aunque lo ame. No creo que ninguna mujer piense, no estando ofuscada, que su marido ha de ser el padre de sus hijos. Más bien piensa que es su propio padre que viene a rescatarla de una servidumbre y una reclusión.

ÉL: —Si nos oyeran, dirían que somos dos viejos escépticos.

ELLA: —Hablamos con franqueza, como muy pocas veces lo habíamos hecho antes. Bien sabes que te he querido y que no hablo por despecho.

ÉL: —Hace tiempo. ¿Y ahora?

ELLA: —Ya lo hemos dicho: amor y desilusión.

ÉL: —Nos atribuimos la vejez y el fracaso de las ilusiones. Lo que la vida trajo y se llevó tú me lo reprochas y yo a ti.

ELLA: —No es posible vivir juntos veintitrés años sin tener muchas cosas graves que reprocharse. Y eso que nosotros nos hemos llevado bien.

ÉL: —Así se dice en el lenguaje corriente. Con sinceridad: ¿hacia qué época empezaste a cansarte de mí?

ELLA: —No se trata de eso. Cuando se tienen dos amores, uno real y otro imaginario, supongamos, el marido necesariamente resulta inferior en la comparación. Hay una clase de infidelidad inevitable, que consiste en comparar lo que se vive con lo que se cree que se pudo haber vivido.

ÉL: —Has padecido mucho, tú también.

ELLA: —La vida vivida.

ÉL: —¿Por qué no nos hemos separado a tiempo?

ELLA: —Un poco por cobardía, otro poco por egoísmo. Quizá porque sabíamos que la felicidad tampoco estaba en la separación.

ÉL: —Has amado mucho, mucho, y yo he sido para ti como un carcelero que te tuvo bajo cerrojos y llaves.

ELLA: —También yo lo fui para ti. ¿Hubieras sido feliz con ella?

ÉL: —No sé. Pero sé que sin ella no he sido feliz. No podía irme. Hubiera sido una villanía de mi parte.

ELLA: —¿Ni aun sabiendo que nuestra separación nos restituía a los dos, a ti y a mí, a una vida que considerábamos mejor?

ÉL: —Eso no lo he pensado. Vamos a detenernos un poco en este punto. A ver si conseguimos la franqueza absoluta.

ELLA: —Terminaremos mucho más alejados de lo que ahora estamos.

ÉL: —Yo no me noto alejado de ti. Acaso nos haga bien esta confesión.

ELLA: —De ninguna manera nos hará bien, porque ya es tarde para todo. Quedaremos más mutilados de lo que estamos.

ÉL: —Hoy es el día que podemos tratar estos temas. Ahora que comienza la nueva vida esperada, la vida sin esperanzas.

ELLA: —¿Tú conoces mi historia?

ÉL: —No. Antes te dije que sí por no ser menos perspicaz. Te confieso: no creí que también tú hubieras querido a otro hombre. Pero pensando, puedo adivinar. A ver. Déjame pensar un poco. ¿Esteban?

ELLA: —Precisamente. Era muy fácil saberlo.

ÉL: —No era muy fácil. Esteban ha sido mi mejor amigo. Debo reconocer que estuve bastante ciego, o que se han comportado ustedes con admirable corrección.

ELLA: —Como debíamos.

ÉL: —¿Él te quiso?

ELLA: —Creo que inmensamente y más que a su vida.

ÉL: —¿Se mató por ti? *(Pausa larga.)*

ELLA: —Es posible.

ÉL: —¿Infidelidad? *(Pausa.)*

ELLA: —Yo era suya, él lo sabía bien. Toda le pertenecía, el alma, el cuerpo y la vida. Hubiera podido disponer de mí sin restricciones cuantas veces hubiera querido; arrancarme de tu lado e invitarme a morir como a bailar.

ÉL: —¿Lo quiso?

ELLA: —No hubiera podido decirle que no, porque tenía los derechos humanos y divinos sobre mí. ¿Tú sabes qué es el amor? Lo dudo. No me refiero al amor que se siente por lo que se posee, sino al amor que no tiene ni admite condiciones porque nace de la convicción del mutuo entendimiento, de la afinidad más honda del ser, en lo corporal y en lo espiritual.

ÉL: —¿Te entregaste a él? *(Pausa.)*

ELLA: —No. Pero ese fue nuestro gran error.

ÉL: —Sí; entiendo. Llegada la pasión a tal dominio tiránico, si uno se da o si se niega, siempre se equivoca. Comprendo lo que dices porque yo sentí el arrepentimiento de un error al revés.

ELLA: —Mientras comprendas no me despreciarás.

ÉL: —Mi infidelidad fue de otra clase. Casi diría de orden material, porque yo sí te he traicionado con el alma y con el cuerpo.

ELLA: —Entre ustedes había una necesidad mucho más baja y Felisa no valía lo que yo.

ÉL: —Siempre he pensado lo mismo. Aun en los instantes de la traición,

yo estaba convencido de que valía menos que tú. Pero era inevitable abandonarse al destino.

ELLA: —Ella te daba un amor más ardiente, por lo mismo que te amaba con todas las fuerzas de su cuerpo y de su alma. Yo no te amaba con el amor de la sangre, por eso estaba siempre en ventaja sobre ella, según lo que tú podías juzgar. Pero a Esteban sí lo amaba yo así, como Felisa te amaba a ti. Él nunca me exigió más que la seguridad de que lo amaba y de que yo respondía a su pasión sin freno con mi pasión desenfrenada.

ÉL: —Te conoció antes que yo. ¿Desde entonces lo amabas?

ELLA: —Yo sí, pero él solo mucho más tarde.

ÉL: —¿No lo advirtió antes él?

ELLA: —Fue un error muy grave de su parte. Y eso es lo que pagó con su vida. No creas que la imposibilidad de lograr lo que era su yo desde muchos años antes de su muerte, sino el castigar un error tan funesto. Más tarde pensé que también pudo haber sido por no malograr su felicidad.

ÉL: —Nunca me dijo nada él, ni tú. Si entonces hubiéramos hablado con la franqueza de hoy, ¡cuántos sufrimientos nos habríamos evitado! ¡Era todo muy sencillo!

ELLA: —¿Habrías consentido tú en que nos separáramos? Además ese problema no tenía más que una solución, que él encontró. ¿De qué valía separarnos, si estábamos encadenados por muchas otras fuerzas?

ÉL: —Por su mujer y sus hijos; por nuestra posición. Él tampoco era libre. En verdad, se trataba de un problema sin solución.

ELLA: —Sin solución. Y aparte ese problema insoluble, ¿por qué no nos separamos cuando aún era tiempo?

ÉL: —Ya te lo dije: un prejuicio sobre el deber, y porque creí que no hubieras podido valerte sola. Había un egoísmo disfrazado de piedad.

ELLA: —¡Si no estaba sola! Entonces habría tenido solución el problema, sin tu piedad. Al principio.

ÉL: —¿Tu problema? ¿Cuándo es al principio? Porque te juro que yo no advertí ese principio, ni casi el final. De habernos divorciado, ¿se habría casado él contigo? Piensa que casi siempre el divorcio permite comprender que se está de nuevo equivocado.

ELLA: —No comprendes lo que te dije; no comprendes cuál es ese amor que tiene su razón de ser en secretos poderes del pensamiento y de la sangre.

ÉL: —Es que precisamente también ahí puede haber un error. El pensamiento y la sangre pueden llevarnos a creer que esas fuerzas de atracción son profundas, cuando a lo mejor han nacido de la necesidad de rectificar un error. Quiero decir que la infelicidad conyugal puede arrastrar a creer que en otra persona existe esa identidad o afinidad que dices; pero en el fondo muy bien podría ocurrir que sea la incomprensión lo que arrastra a esa credulidad ficticia.

ELLA: —A esta altura de la confesión, cuando más te necesitaba, no puedes seguirme de cerca. Es inútil que razones. No puedes comprenderme porque no eres mujer.

ÉL: —Explícate mejor.

ELLA: —Digo poderes secretos del pensamiento y de la sangre, cuando el amor se convierte en una fuerza elemental de la naturaleza, sin ojos ni oídos ni órganos diferenciados, como el hambre y el miedo, que es ajena a la persona y la obliga aun contra su voluntad.

ÉL: —Entonces es la pasión abyecta, exaltada por la imaginación.

ELLA: —No, no. La imaginación es un bálsamo de que esa fuerza se vale. Es pasión, sí, pero mucho más es el amor puro, tremendo, devorador como el fuego, que quiere crear con un impulso idéntico al de la destrucción. Entonces no importa que se diga error, felicidad; esa fuerza está por encima de todos los conceptos y los códigos, y el gran pecado, el pecado sin perdón es oponerse por cualquier pretexto, malograr ese triunfo de los hijos inmortales como fruto de ese amor.

ÉL: —El gran amor de Magdalena, que se purifica en razón de la pureza total de su fuego.

ELLA: —El amor de Magdalena y todos aquellos que tú como juez hubieras tenido que condenar, pero que como hombre habrías tenido que perdonar y que venerar de rodillas como mujer.

ÉL: —Cálmate, cálmate. Hoy precisamente he dejado de ser juez.

ELLA: —Ojalá hayas dejado de ser juez para empezar a juzgar de verdad como simple ser humano. *(Solloza.)*

ÉL: —No hay fortaleza capaz de resistir estos rudos golpes sin piedad que hemos recibido y aplicado, y que ahora nos complacemos en

examinar como el herido que averigua hasta dónde tiene su carne desgarrada. Heridas profundas, ni cicatrizadas siquiera. ¡Ojalá pudieran las lágrimas reconstituirte como antaño, cuando llorar era un paso previo a la reconciliación, al olvido, al sueño! Entonces tras las lágrimas y la lasitud del llanto venía el amor, atraído por simpatía de los cuerpos, como si ellos poseyeran por sí mismos la virtud de soldar y restañar. Ahora tus lágrimas caen en mi alma como una lluvia de hielo y me apenas porque no puedo remediar tu mal, ni ofrecerte como antes mis brazos y mi pecho. Sola. Lloras sola, y yo, también solo, te siento llorar. Todas las cosas por las cuales lloras, ¿cómo las podré yo reemplazar con lo que soy? Yo mismo, de pies a cabeza, no alcanzo a compensar de tu inmenso y solitario dolor una parcela insignificante. *(Tendiéndole la mano.)* ¿Puedo valerte de algo ya?

ELLA: —Es cierto; no nos queda, para unirnos todavía, nada más que la comprensión de nuestra desdicha.

ÉL: —Es bastante. Te compadezco, porque no habría ser que me dejara indiferente bajo tanto dolor.

ELLA: —*(Tomándole la mano tendida.)* También yo te compadezco por los muchos años que hemos vivido juntos y lejos, causándonos sin querer este mal que ahora nos supera. ¡Pobre amigo mío, tú también tienes tu corazón hecho pedazos! Tú también te encuentras con los residuos de tu vida sin quemar en un gran fuego y me contemplas desde tu prematura vejez como algo que no te pertenece y que es tuyo.

ÉL: —Eso no. Siento que no tienes ningún sostén sino yo y que ahora sí estás desvalida. No es solo tu destino de mujer el que siento apoyarse en mí, sino el destino de la mujer, de todas las mujeres. Has tenido la parte más triste de este drama silencioso y la soportaste como has podido, sin transmitirme nada de ese cáliz y con valiente dignidad.

ELLA: —Porque sabía que tú también llevabas sobre ti una carga superior a tus fuerzas.

TELÓN

CAZADORES

(Drama en tres actos)

PERSONAJES

MARTA, *46 años*
CAZADOR
INÉS, *esposa de*
RODOLFO, *hijo de*
VERÓNICA *y de*
FIDEL, *padres de*
MERCEDES
LUISA, *sirvienta*
MAESTRA
ANTONIO
JACINTO
CHICOS

ACTO PRIMERO

Comedor de una estancia, amplio, con pocos muebles. Un tabique lo separa de la cocina, de la cual se ve parte de una mesa y una silla. Se supone que hacia la derecha se hallan la cocina, la pileta, etcétera. Se ve solo una alacena, en el rincón que da al tabique. Se supone que hay una puerta de salida, que no se ve. En el comedor, una mesa con sillas; algún cuadro, entre la puerta y la ventana. Por la izquierda (del espectador), puerta que comunica con las habitaciones interiores. Por la puerta se divisa el campo y las sierras lejanas. Es la mañana de un día luminoso. Entra la luz poderosa por la ventana. Intermitentemente se oye el rumor lejano del torrente. INÉS y VERÓNICA sentadas frente a frente. INÉS sostiene en las manos una madeja de lana roja y VERÓNICA devana un ovillo. Hay una jaula con un canario.

ESCENA I

VERÓNICA e INÉS.

INÉS: —Sí; usted es "la muerte". Antes era la tía Verónica; pero ahora es "la muerte". Se está quedando muy delgada, y amarilla. ¡Pobre tía! No se lo digo para impresionarla, sino, con franqueza… es lo que siento en este instante, al verla liar el ovillo.

VERÓNICA: —¿Qué estás diciendo, demonia?

INÉS: —*(Siempre como distraída y sin acentuar sus palabras.)* Oí contar una vez que hay tres muertes: una trabaja en el huso y forma el hilo de la vida; otra lo afina con los dedos y lo hace correr; la tercera muerte corta el hilo con la tijera. Por eso se me ocurrió esa idea estúpida.

VERÓNICA: —Hay que tener mucha paciencia para aguantarte las cosas que dices.

INÉS: —Usted también me las dice a mí. Con la diferencia de que yo se las digo sin maldad.

VERÓNICA: —¿Y yo me parezco a la de las tijeras?

INÉS: —No, a las tres, a las tres juntas, con el ovillo. Se parece a las tres, porque ha perdido la gracia que Dios da a los seres que ama, la gracia de estar alegres y de usar la bondad. Si usted fuera caritativa y pensara con más inocencia, el rostro se le pondría otra vez sonrosado; desaparecerían sus arrugas; los ojos tendrían el brillo de la satisfacción de vivir y de ver vivir.

VERÓNICA: —No sé cómo puedes quedarte aquí, entonces. Donde vive la muerte. ¿Y tú, qué eres? ¿La alegría y la bondad?

INÉS: —Usted sabe bien quién soy, y quién fui, y por qué ya no me parezco en nada a lo que era. Lo saben todos.

VERÓNICA: —Sé perfectamente quién fuiste, pero no comprendo bien quién eres. Has vuelto como tu espectro. ¿Te he matado yo, o tú misma?

INÉS: —No, usted no mata ni muere. Infunde frío y desesperación.

VERÓNICA: —Según en qué personas. Aunque te prevengo que me importa muy poco lo que piensen de mí los peones, o las sirvientas, o las gentes del pueblo, que viven de la intriga.

INÉS: —No me refiero a esos. Me refiero a todas las cosas que la rodean a usted, y a Mercedes. Dicen que hay una planta que emana un flui-

do que produce el sueño y la muerte, como el cloroformo. Todos los árboles y los seres que se encuentran junto a ella, se aletargan y al final se marchitan y perecen.

VERÓNICA: —Volviste para atormentarnos a todos. Te hubieras quedado allá.

INÉS: —Vine a buscar a mi hija.

VERÓNICA: —Cuando te escapaste con el Desconocido, con el Cazador de mujeres, no pensaste en tu hija.

INÉS: —Algún día comprenderá mi hija por qué me fui y me perdonará.

VERÓNICA: —Lo que no comprenderá es por qué has vuelto.

INÉS: —Si supiera que estoy aquí, le parecería natural.

VERÓNICA: —No digo dejar el hogar y el marido; pero para dejarla a ella, si tanto la querías, tuvo que ser muy grande la… la… pasión.

INÉS: —Me fui y volví… no sé por qué.

VERÓNICA: —Volviste… porque se cansó.

INÉS: —Volví por Nina, y porque quise castigarme.

VERÓNICA: —¿Castigarte?

INÉS: —Castigarme. Por eso he servido a la mesa a Rodolfo, como su sirvienta personal. ¿No lo advirtieron ustedes, tan sagaces? Es posible que él tampoco lo haya advertido. Y, sin embargo, en esta casa yo tenía el derecho de que me sirvieran.

VERÓNICA: —Eso no es una humillación.

INÉS: —Es una humillación, porque no tenía el deber de hacerlo.

VERÓNICA: —Cosa muy natural. ¿Querías que te sirviera él? *(Brusca.)* Si viniste a sufrir el castigo, ¿por qué te quejas? Todo esto lo has buscado tú. No podíamos recibirte con los brazos abiertos. Rodolfo, ¿podía seguir siendo tu marido?

INÉS: —Fue un error volver.

VERÓNICA: —El error fue haberte ido.

INÉS: —Pero una vez que me fui, no debí volver. *(Pausa. Suplicante.)* Déjeme ver a mi hija.

VERÓNICA: —En el colegio está, y ahí no puedes ir. Todos creen en el pueblo que has muerto. Era lo mejor que pudo ocurrirte. Morir para todos y para ella.

INÉS: —Morir de verdad dice usted. Para ella, no.

VERÓNICA: —Ella está acostumbrada a su orfandad.

INÉS: —Ustedes le han mentido, y han mentido a todos. Estoy viva,

aunque sepultada entre estas montañas. Como ese torrente entre piedras, pero viva. No he muerto ni quiero morir. Viva. Puedo gritar, si quiero; o cantar.

VERÓNICA: —¿Querrías volver al escándalo? ¿Que se supiera que has vuelto?… ¿Y que te hemos recibido?

INÉS: —¿Recibido? Volví a mi casa; a mi casa. Usted lo sabe bien. Era mi familia. Aunque Rodolfo no me considerara ya como su esposa… seguía siendo su prima. Aunque ustedes no me consideraran como hija, seguía siendo de la familia.

VERÓNICA: —Una falta de esa magnitud rompe todo lazo familiar. La mujer que abandona el hogar para irse con un… desconocido… renuncia a todo, casa y familia.

INÉS: —Yo no había renunciado.

VERÓNICA: —Aquí se te trata como de la familia. ¿Tienes quejas?

INÉS: —No tengo quejas. Como de la familia, pero no como hija, ni como esposa, ni como madre.

VERÓNICA: —Pero, criatura, ¿qué podía hacer Rodolfo? ¿Vivir contigo como antes? ¿Querías darle otro hijo?

INÉS: —No. Quería sufrir, ser castigada, pero no así: perdonada o castigada. No así.

VERÓNICA: —¿Perdonada? *(Pausa.)* Lo fuiste.

INÉS: —No lo fui: vine a ser perdonada y no he sido perdonada, o a ser castigada, y tampoco lo fui.

VERÓNICA: —Ni perdonada, ni castigada.

INÉS: —He sido considerada… como una cosa… que había muerto. Con indiferencia. Me hubiera matado, Rodolfo. Lo esperaba.

VERÓNICA: —¿Matarte? ¿Por qué?

INÉS: —Porque no podía perdonarme. *(Pausa.)* Déjeme usted ir al pueblo y ver a mi hija. Quiero ver a Nina.

VERÓNICA: —Tu hija, no se llama Nina, ahora.

INÉS: —Hace dos meses que lo pido. *(Suplicante.)* ¿No me deja usted verla? Verla solamente.

VERÓNICA: —En ti está, si te decides. Puedes ir. Pero ese escándalo, ¿habría que perdonártelo también? Nunca te hemos prohibido que fueras. Sabes el camino, por lo menos, por ahí fuiste muchas veces, y la última vez serviste de guía.

INÉS: —Pero quiero ir como una mujer cualquiera… como una mujer

curiosa… que ha venido a pasar un tiempo con ustedes. Ir como un espectro sin nombre y sin familia, así.

VERÓNICA: —Una mentira. Eres la madre; si quieres verla, que sea como lo que eres. Pero no volverás a esta casa. No entrarás más por esa puerta.

INÉS: —Lo sé.

VERÓNICA: —¿Quieres ir?

INÉS: —No; no quiero. *(Pausa.)* Tía: usted me ha dicho que es hermosa e inteligente… que es buena. *(Silencio.)* Seis años que no la veo. Tenía tres… ¿Cree usted que la reconocería yo sola? Estará desconocida. No me recordará.

VERÓNICA: —Tres años hace que está internada. Cuando cumplió la edad para que la admitieran como pupila. Es linda, sí.

INÉS: —Inteligente y buena: se parecía a mamá.

VERÓNICA: —Muy poco. Ahora se parece a nosotros.

INÉS: —¿A Rodolfo, más que a mí?

VERÓNICA: —Tiene las facciones de la rama de tu tía, no de la rama de tu madre.

INÉS: —No importa. Yo la conocería entre mil.

VERÓNICA: —Sin duda. *(Silencio.)*

INÉS: —Nunca salió usted de aquí.

VERÓNICA: —Viene a ser una tumba grande. Para todo lo demás he vivido como si no existiera.

INÉS: —¿A las tentaciones del mundo se refiere usted?

VERÓNICA: —Sí.

INÉS: —Una vida tranquila… sin mancha.

VERÓNICA: —Sin mancha.

INÉS: —Yo estoy manchada. *(Pausa.)* Una mancha que no se lavará jamás. Ni con toda el agua del torrente.

VERÓNICA: —Con esa, sí. También se puede lavar con el tiempo y la expiación.

INÉS: —Dios me haga esa merced. Así lo espero. Lo esperaba desde antes de volver.

VERÓNICA: —¿Y ahora?

INÉS: —Ahora creo que ni con toda el agua del torrente se lava mi impureza.

VERÓNICA: —Es mucha el agua, y corre con fuerza.

INÉS: —Ana lava la ropa en un remanso. Y, a veces, alguna prenda se le va.

VERÓNICA: —No, es práctica. Si la pusiera en la corriente, se llevaría la ropa y a ella.

INÉS: —Claro. Aunque ella no tuviera ninguna mancha, el torrente la llevaría como a la ropa sucia.

VERÓNICA: —Como la ropa sucia.

INÉS: —*(Exaltada.)* Somos como dos arañas, devanando. Tengo la impresión de que el hilo me sale del cuerpo, y que es como si me extrajera usted la vida para formar un ovillo y que me voy a quedar hueca, sin entrañas *(Coloca la madeja en el respaldo de la silla.),* desangrándome por un hilo interminable de sangre. Es por el color de la lana. *(Se pasa la mano por la frente.)*

VERÓNICA: —*(Se persigna.)* ¡La cruz contra el diablo!

INÉS: —Sí, santígüeme.

VERÓNICA: —*(Nerviosa.)* ¡Luisa!

INÉS: —¿Qué quiere usted?

VERÓNICA: —¿Adónde ha ido Luisa?

INÉS: —Está lavando ropa. ¿Necesita usted algo?

VERÓNICA: —Un poco de lana.

INÉS: —¿Dónde está?

VERÓNICA: —En mi habitación.

INÉS: —Ah, allí. *(Pausa.)*

VERÓNICA: —Yo iré, tengo que buscarla. *(Se levanta y sale a buscar una madeja. Inés mira por la puerta, al campo.)*

ESCENA II

INÉS y MERCEDES

MERCEDES: —Escuché lo que le decías a mamá, atrevida.

INÉS: —Te pasas la vida detrás de las puertas.

MERCEDES: —No le hablas así cuando estamos nosotros.

INÉS: —Ella tampoco. Cuando estamos solas las dos nos hablamos con el alma.

MERCEDES: —¡Qué alas criaste entre los hombres! ¡Lástima que no te sirvan para volar lejos!

INÉS: —No vine a quedarme; no te creas. Vine a buscar lo mío.

MERCEDES: —Guarda tu lengüita larga. Lo que podías llevarte lo llevaste ya.

INÉS: —Me llevé el honor de toda la familia, de todos los Landaburu, pero deshonrada y… esas cosas que no te atreves a decir, y con la lengüita larga, no te vas a quedar con lo ajeno, puedes estar segura.

MERCEDES: —¿No me atrevo? Ya te lo dije muchas veces. Te dije lo que eres.

INÉS: —Me lo dijiste. Y yo te dije también lo que tú eres. Te dije que nunca ibas a ser madre, y que ningún hombre se acercará a ti, ni para nada.

MERCEDES: —¡Cállate! ¡Cállate!

ESCENA III

INÉS, MERCEDES, luego FIDEL y VERÓNICA.

FIDEL: —Una oveja ha caído al torrente.

INÉS: —Oh, oh.

VERÓNICA: —*(Que vuelve.)* ¿Cómo?

FIDEL: —Se despeñó.

VERÓNICA: —Pobre animalito.

MERCEDES: —Eso es por dejar que todos los peones se vayan al pueblo.

FIDEL: —Es domingo. Además, quedó Antonio.

VERÓNICA: —¿Y qué hace ese zángano? ¿Para qué se quedó?

MERCEDES: —¿Estará durmiendo todavía?

INÉS: —¿Se puede evitar eso?

FIDEL: —Es aquella oveja a la que pusimos el cordero guacho.

INÉS: —¿El que tuvimos aquí dos días?

FIDEL: —Esa. No se había acostumbrado todavía al cordero.

VERÓNICA: —¡Pero si ya lo había admitido!

FIDEL: —Así son los animalitos. De pronto conocen que la cría es ajena y se asustan.

INÉS: —¿Y el cordero?

FIDEL: —Quedó entre las peñas. Seguro, un paso en falso. *(Prepara el mate, que tomará solo.)*

VERÓNICA: —¿Dónde estará ahora?

FIDEL: —Lo llevé al galpón. La oveja fue arrastrada por la corriente. Hoy está bravísima.

INÉS: —Habrá que darle el biberón de nuevo.

MERCEDES: —Buen trabajo vamos a tener.

INÉS: —Estaría aún con el cuerito encima. Recuerdo la gracia que me hizo cuando lo vi disfrazado en esa forma, con el cuero de otro. ¿Por qué dejan que las ovejas se acerquen al torrente? Por lo menos, cuando tienen cría, debiera mantenérselas lejos. Los pobres animales, ¿qué saben?

FIDEL: —Ellas saben mejor que nosotros dónde está el peligro.

VERÓNICA: —Sin embargo, ya es la tercera, este año, que cae.

FIDEL: —Las otras dos huyeron espantadas por los perros.

INÉS: —Esta cayó porque se espantó de su hijo falso.

MERCEDES: —Seguramente lo habrá confundido con un perro.

VERÓNICA: —¿Confundir el hijo con un perro? Es curioso.

INÉS: —Estaba ya asustada.

FIDEL: —Si es que no se ha tirado para matarse sola. Luisa estaba lavando la ropa cuando cayó la oveja.

VERÓNICA: —Ya le he dicho que no quiero que lave ropa el domingo. Es terca.

INÉS: —Con sus pecados habrá sido arrastrada, ¿no les parece? Cuando la muerte es muy dolorosa, o triste, vale más que una vida sin mancha.

FIDEL: —Pecados, pecados.

VERÓNICA: —Hace unos días que Luisa no me obedece. Desde que ha venido Julián se ha puesto insoportable.

MERCEDES: —Los peones y las sirvientas son de la misma laya.

INÉS: —Yo he visto suicidarse un gato. Fue allá… en la ciudad.

VERÓNICA: —¿En qué ciudad?

INÉS: —En la ciudad. En la ciudad grande; donde yo estuve, cuando me escapé. Cuando me escapé con el Cazador Desconocido.

MERCEDES: —Es una cínica. Se burla todavía.

INÉS: —Así lo llaman ustedes a él. También hay niños que se matan.

FIDEL: —¿Qué dices?

INÉS: —*(Con energía.)* Se tiran al torrente, como las ovejas. *(Bajando la voz.)* Siempre he tenido un miedo espantoso a… Esa oveja tomó al hijo ajeno y al fin lo amamantó sin hacer cuestión de que no era suyo.

FIDEL: —¿La conocías a la oveja?

INÉS: —No hace falta conocerla, como usted quiere decir. La había visto muchas veces y al cordero también. Me basta saber que perdió

su cría y que el cordero perdió la madre, y que se habían unido dos desgraciados. Él era huérfano de la madre y la madre era huérfana del hijo. No se unieron por el interés de ninguna clase, ni del amor. Se unieron por su común soledad. ¿Cómo no habría de quererla yo?

MERCEDES: —Algo quiere decir, porque cuando habla con enigmas es que no se atreve a decirnos lo que siente.

INÉS: —Que esa oveja era tan desgraciada como yo.

VERÓNICA: —¿Desgraciada la oveja? No sé qué relación hay entre una mujer como tú y una oveja.

INÉS: —Usted comprende, pero no puede sentir. Usted sabe que no soy una oveja, sino una mujer, y que no soy una mujer sino una madre, y que no soy una madre, sino huérfana de mi hija.

MERCEDES: —Huérfana de la hija, ¿oyen?

INÉS: —Son ustedes religiosos, pero su Dios está muerto y el odio ocupa su lugar; corazones como ataúdes, con un dios muerto, que quiere el castigo, la crueldad y la pureza de la mentira.

VERÓNICA: —Cállate. No puedes hablar así.

MERCEDES: —Es perversa.

INÉS: —Nosotras nos entendemos siempre; ella y yo. Siempre nos hablamos así. Ellas son de otra sangre y cavilan día y noche. Yo también, a veces, me paso la noche y el día cavilando.

MERCEDES: —Debieras respetar a tu tía, como a tu madre desventurada.

INÉS: —No; mi madre no era así. Era floja y fácil como yo. *(A Mercedes.)* Ella es la virtud inflexible, y tú eres el reverso de un mandamiento de Dios: Odiarás a tu prójimo como te odias a ti misma. No eres mi cuñada; eres la hermana de mi primo. Usted no es mi madrastra; es la hermana de mi padre, pero tampoco es nada de mi madre. Nuestro parentesco se reduce a que somos parientes lejanos de parientes lejanos. *(Sale.)*

ESCENA IV

Los mismos, menos INÉS; después, ANTONIO, INÉS y RODOLFO.

MERCEDES: —Es como si hubiera traído a Satanás en el cuerpo.

VERÓNICA: —Se ha pervertido en esos seis años de ausencia.

FIDEL: —Ni parece la misma.

MERCEDES: —A veces dan ganas de matarla.

FIDEL: —Otras veces da lástima, de infeliz que no sabe lo que dice.

MERCEDES: —¿Que no sabe?

VERÓNICA: —Sabe bien lo que dice, sí, y envenena las palabras como flechas.

MERCEDES: —Tienen que pensar cómo se arregla esto. ¡No es posible seguir así!

VERÓNICA: —No podemos echarla. Nos haría pleito para quedarse con todo.

FIDEL: —Pleito, pleito. Al fin lo hará, en cuanto la aconsejen.

MERCEDES: —Oh, ya ha venido bien aconsejada; de lo contrario no tendría tantas ínfulas.

ANTONIO: —*(Trae una botella con chupete hecho de cuero.)* Parece que vamos a tener lluvia.

FIDEL: —Buena falta le hace al trigo.

VERÓNICA: —Nada anuncia la lluvia.

ANTONIO: —Verá usted. ¿Hay un poco de leche para el guacho?

INÉS: — *(Entra con otra botella.)* Yo fui a buscar una botella. ¿Está limpia esa?

ANTONIO: —La voy a enjuagar.

INÉS: —Esta ya está lavada.

MERCEDES: —¿No anda por ahí Luisa?

VERÓNICA: —Ya es hora de preparar el almuerzo.

MERCEDES: —Nunca está cuando se la necesita. *(Toma la botella de Antonio.)* Traiga.

ANTONIO: —Deje; yo lo puedo hacer.

INÉS: —La botella es esta, que está limpia.

MERCEDES: —También está limpia esta. *(Pone leche en la botella, con agua. Inés deja su botella junto a la cocina.)*

ANTONIO: —*(A Inés.)* ¿No le parece que vamos a tener agua?

INÉS: —No lloverá.

ANTONIO: —Hace falta.

INÉS: —Hace falta, pero no lloverá.

ANTONIO: —Se están formando las espigas.

INÉS: —Ya brotan las flores silvestres. Juntas vienen las espigas y las flores.

FIDEL: —Ha de llover, sí.

VERÓNICA: —Que no sea este año tan desgraciado como el anterior.

MERCEDES: —Dios no lo querrá.

INÉS: —*(A Mercedes.)* ¿Habías observado tú que los granos de la espiga y las flores del campo nacen juntas, en la época en que la Natura-

leza se pone alegre de su fecundidad, como una madre? El trigo necesita del agua; y las flores, sin que nadie piense en ellas, reciben del cielo la misma agua, el agua que le sobra al trigo, y viven.

MERCEDES: —Nunca me fijo en esas cosas. *(Entrega la botella a Antonio, que sale.)*

INÉS: —Antes las observabas, cuando eras chica.

VERÓNICA: —No son las flores las que dan el pan. *(Entra Rodolfo. Trae un libro.)*

INÉS: —El trigo es como el cuerpo del pájaro, los huesos y la carne, y las flores como sus plumas y su voz; por eso los trigos y las flores son como los pájaros y el pan es como el canto.

FIDEL: —*(A Rodolfo.)* ¿Sabes que cayó una oveja en el torrente?

RODOLFO: —No lo sabía. Estuve afeitándome. *(Deja el libro sobre la alacena.)*

VERÓNICA: —*(A Mercedes.)* Ve a buscar a Luisa, que venga de una vez. *(Mercedes sale.)*

INÉS: —Y no lloverá, no lloverá, no lloverá.

VERÓNICA: —¿Por qué lo sabes?

INÉS: —Porque cuando va a cambiar el tiempo siento una profunda tristeza, como si también fuese yo a llorar, y hoy estoy alegre. Será un hermoso día, con una hermosa noche estrellada.

INÉS: —¿Lo dicen tus libros?

RODOLFO: —Mis libros no dicen lo que ocurrirá, sino lo que ha ocurrido. Se refieren a lo irremediable.

INÉS: —Lo que va a ocurrir, también es lo irremediable. ¿De qué tratan tus libros?

RODOLFO: —De lo que han dicho grandes personas que han muerto.

FIDEL: —Enseñan a vivir con rectitud.

INÉS: —¿Lo que han dicho antes o después de muertos?

RODOLFO: —Después. Han dicho en qué se equivocaron y cuentan sus tormentos y arrepentimientos.

INÉS: —¿Y eso te divierte? Antes no leías nada. Son mentiras.

FIDEL: —Cállate, que de todo lo santo haces burla.

RODOLFO: —Aconsejan para tomar el buen camino abandonado.

INÉS: —Y la oveja que se cayó al torrente, ¿tomó el peor camino o el mejor? A ver qué dicen tus libros. Puesta otra vez en el mismo lugar, ¿qué sabemos? Acaso tomara el mismo. Se mató el día domingo. El hijo falso todavía anda con el cuerito encima. *(Pausa.)*

RODOLFO: —Domingo. Hoy pasarán para "El Águila" los ómnibus que llevan los chicos de la escuela a pasar el día en la estancia.

INÉS: —¿Sí? ¿Pasarán por aquí?

RODOLFO: —Por el camino; no hay otro para ir.

INÉS: —*(Resuelta.)* Iré a verlos.

RODOLFO: —Van a "El Águila", sin detenerse.

INÉS: —Yo haré que se detengan un momento.

VERÓNICA: —¿Cómo?

FIDEL: —¿Qué dices?

INÉS: —Que los detendré. Vendrán. ¡Quiero ver a mi hija!

RODOLFO: —Te librarás muy bien de semejante locura.

INÉS: —Vendrán, sí, porque me pondré en el camino y haré detener los ómnibus.

RODOLFO: —No harás eso.

INÉS: —*(A Fidel.)* ¿Me lo permite usted? Es tan poca cosa…

VERÓNICA: —No harás eso, loca.

ESCENA V

Los mismos y LUISA, con un lebrillo grande que deja sobre la mesa, y MERCEDES. Después, sale Inés.

MERCEDES: —¿Qué ocurre ahora?

INÉS: —Pido nada más que pararme en el camino, hacer detener el ómnibus y mirar.

RODOLFO: —No harás eso.

INÉS: —Ponerme en el camino para que no puedan seguir sin atropellarme. Invitarlos a descansar un momento en esta casa, a la sombra de estas paredes y de estos techos. Después, seguirán viaje. No diré nada. Lo juro.

RODOLFO: —Yo lo prohíbo.

INÉS: —Tú no puedes prohibirlo, porque eres el padre. Tío decide.

VERÓNICA: —¿Qué te ocurre?

INÉS: —Se me ocurre que Nina irá entre las niñas y que nadie sabrá que soy la madre. *(Saliendo.)* Se me ocurre que si he muerto para ella, ¿qué importa que vuelva para decirle cuál es el camino que no debe seguir? *(Sale.)*

RODOLFO: —¡Inés!

FIDEL: —Déjala. No importa.

MERCEDES: —¿Quién le dijo que hoy pasaban los ómnibus?

RODOLFO: —Yo.

MERCEDES: —¿Por qué se lo has dicho?

LUISA: —Ella lo sabía ya. Ayer se lo dijo Julián.

FIDEL: —Se enterará de que no está en el colegio.

FIDEL: —No se enterará de nada. ¿De qué se enterará?

RODOLFO: —De que no va allí.

ANTONIO: —*(Trae vacía la botella.)* ¿Adónde va la señora Inés? Salió corriendo para el camino.

FIDEL: —Siempre ha de hacer lo que quiere.

MERCEDES: —¿Por qué la has dejado salir?

RODOLFO: —¿Yo? Que se vaya, si quiere.

ANTONIO: —¿Quieren que la llame? ¿Adónde va?

VERÓNICA: —¿Le dio el biberón al cordero?

ANTONIO: —*(Extrañado.)* Sí, señora.

VERÓNICA: —*(A Luisa.)* ¿Por qué lavó la ropa hoy, domingo?

LUISA: —Porque pienso irme mañana.

MERCEDES: —¿Qué dice?

VERÓNICA: —¿Cómo?

LUISA: —No digo nada.

ANTONIO: —*(Mirando a lo lejos.)* Parece que allí se ven los ómnibus. Son los de Ramírez.

RODOLFO: —*(A Antonio.)* Váyase al galpón. *(Verónica guarda el ovillo y la madeja en un cajón. Salen a mirar desde la puerta. Antonio sale.)*

FIDEL: —Los detendrá.

MERCEDES: —Es seguro.

VERÓNICA: —Está en medio del camino.

MERCEDES: —Bonita idea, decirle que eran los chicos del colegio.

RODOLFO: —¿No dice Luisa que ya lo sabía?

MERCEDES: —Es zorra. Cuando dijo que iba a ver el cordero, salió para mirar si venían los ómnibus.

LUISA: —Se detienen.

VERÓNICA: —No le harán caso.

FIDEL: —Son capaces.

LUISA: —Sube al estribo del ómnibus.

RODOLFO: —Se irá.

LUISA: —Habla con la maestra.

FIDEL: —Bajan los chicos.

RODOLFO: —Va al otro ómnibus.

LUISA: —Vienen. Los trae. Qué alegría tienen. Saltan y corren. *(Vuelve a su quehacer. Los demás siguen en la puerta. Pausa. Comienzan a oírse las voces de los niños en la distancia.)*

FIDEL: —Habrá que decirle.

VERÓNICA: —No habrá que decirle nada.

MERCEDES: —¿Decirle qué?

RODOLFO: —Es imposible soportarla más. ¡Qué trastorno!

VERÓNICA: —No piensas nunca bien las cosas.

FIDEL: —Hay que buscar alguna solución a todo esto.

ESCENA VI

Los mismos, INÉS, MAESTRA y veinte o más niños, con delantal blanco. Entran alborozados. Mientras habla INÉS, la maestra saluda. Escena animadísima, por la exaltación de INÉS y los niños.

INÉS: —¡Aquí, aquí, pájaros en libertad! Aquí, aquí. Llenen la casa sombría, desgranen sus gritos y sus risas para que inunden la casa y la colmen de alegría, ahuyentando a los muertos y a los espíritus que la invaden por el arte de la magia. Entren, entren, hijos míos, hijos míos. Miren a estos ancianos. *(Los chicos observan personas y cosas y hablan entre sí, extrañados y divertidos.)*

VERÓNICA: —¿Qué te pasa? ¿Te has vuelto loca?

INÉS: —Una gran tristeza se ha convertido de pronto en alegría y el alma se me desborda en lágrimas, en estos gritos de júbilo. Perdóneme usted. *(A la maestra.)*

MAESTRA: —*(Sin saber qué decir.)* ¡Qué fresco hace aquí!

INÉS: —Fresco, igual que en las criptas, igual que en las tumbas. Pero estos hijos ahuyentarán los espectros en pena y las sombras húmedas y el frío pegajoso de los sudarios, y volverá la alegría a la vida, para que durante años y años y muchos años la pureza de estas almas nos salven de todo mal.

MAESTRA: —Llevábamos una hora de ómnibus. Vino bien el descanso, si no molestamos.

FIDEL: —De ningún modo; al contrario.

VERÓNICA: —*(A Inés.)* Estás loca, estás loca. *(A la maestra.)* No haga usted caso. Está agitada.

MERCEDES: —Ha corrido al sol.

RODOLFO: —¡Qué extravagancia perversa!

FIDEL: —Siéntese. *(Los chicos están cohibidos, se aproximan, miran todo.)* Siéntese, señorita.

INÉS: —No tengan miedo. Son palabras mías. Aquí se puede jugar como en el patio del colegio y cantar como en el ómnibus y gritar como en el bosque. Tomaremos refrescos. Luisa traerá agua fría, fría, agua del torrente, agua limpia, limpia, no agua estancada en el pozo. Yo prepararé granadina y grosella.

VERÓNICA: —Luisa, traiga agua fresca.

CHICOS: —Sí, sí.

—Refrescos.

—A mí me gusta la grosella.

—¡Qué suerte!

—¡Qué casa linda por fuera!

FIDEL: —*(A la maestra.)* ¿No esperaba esta ocurrencia, verdad?

MAESTRA: —Muy agradable.

INÉS: —*(Poniendo copas en la mesa.)* Primero tomarán unos y después otros, porque no hay copas para todos. *(Los niños hablan entre sí, animados, durante el curso de la acción.)* Pero todos tomarán la misma cantidad. *(A una niña, de pronto, examinándola.)* ¿Te gusta la granadina? ¿Te gusta? *(Se vuelve a Verónica.)* No está. Hable usted. ¿No está?

VERÓNICA: —*(A la maestra.)* ¿Le ha sorprendido a usted la ocurrencia de mi sobrina, señorita?

MAESTRA: —No nos vino mal descansar un poco. Pero tenemos que salir en seguida. Aquí se está bien.

FIDEL: —Aquí se está bien.

MERCEDES: —¿A qué hora llegarán?

MAESTRA: —Poco después de las once, creo.

MERCEDES: —Entonces a las doce, porque son cerca de las diez y media.

INÉS: —Pronto, el agua. Pronto, el agua, que estos pajaritos de los cielos y

de los campos y de las jaulas del colegio tienen sed, mucha, mucha sed.

CHICOS: —Sí, sí; tenemos sed.

—Sed de granadina.

—De grosella con granadina.

INÉS: —*(A otra niña.)* ¿Tienes sed, mi amor? ¿Estás triste, tú? ¿Por qué no estás contenta como los otros? *(Termina de poner las copas y Luisa trae un jarro y una olla con agua.)* Quiero que estés segura.

NIÑA: —Estoy alegre, señorita.

CHICOS: —Es así, siempre es así.

INÉS: —*(A la maestra, mientras sirve, con Mercedes, el refresco.)* ¿Me disculpa usted, señorita, de este proceder? Es que me gustan mucho los niños y aquí no los vemos nunca.

MAESTRA: —¿Le gustan los niños?

INÉS: —¿A usted no?

MAESTRA: —También. Tengo dos. Uno está aquí. El otro murió.

INÉS: —¿Murió? ¿Cuál es su hijo? ¿Quiere usted que acierte? A ver, a ver, quietos un poco, que vea bien esos rostros; quietos, quietos *(Va mirándolos con intensidad.),* pero no serios, no importa serios. Este, no; este, no. No está, no está. ¿Es este?

MAESTRA: —Sí, ese es. ¿Cómo adivinó usted?

INÉS: —Porque es fácil… la madre y el hijo. En otro pueblo, en otra ciudad, bajo la tierra, la madre y el hijo son un mismo ser.

MAESTRA: —¿Cómo acertó? ¿Es usted soltera?

INÉS: —No. Soy viuda. Es hermoso su hijo, ¡tan hermoso! ¿Cómo te llamas?

MAESTRA: —¿No sabes contestar?

VERÓNICA: —Está asustado.

FIDEL: —No es para menos.

MAESTRA: —Se llama Adolfo.

INÉS: —Es más lindo que su nombre.

VERÓNICA: —¿Van para "El Águila", entonces?

MAESTRA: —Sí, señora. Nos invitaron a pasar el día en la estancia del doctor Lagos.

FIDEL: —Es una estancia muy linda.

MAESTRA: —Tiene un parque muy grande. ¿La conocen ustedes?

VERÓNICA: —No, no la conocemos.

FIDEL: —Yo estuve una vez, hace veinte años, de pasada.

INÉS: —Tiene un parque inmenso y dicen que hay pájaros de toda clase, de los que hablan y de los que se burlan. Y hay una señorita que cuenta cuentos muy lindos. Pero estos pájaros, estos pájaros, estos pajaritos que todo lo miran, ¿no saben cantar?

MAESTRA: —Sí, saben.

CHICOS: —Sí, sabemos.

—Sabemos muchas canciones.

—Yo no tomé grosella.

—Y nos gustan los cuentos.

—Nadie nos cuenta cuentos.

—Sabemos el himno también.

INÉS: —Muchas canciones y muchos cuentos. Una canción, por ejemplo; a ver, una canción, y yo les contaré un cuento. A cantar una canción.

VERÓNICA: —*(A la maestra.)* No le haga usted caso, está excitada.

INÉS: —Una canción. La señora maestra dirá cuál. ¿No les permite usted que canten aquí? Aquí pueden cantar. No importa, es claro. *(A una niña, examinándola.)* ¿Sabes cantar tú? ¿Te gusta el canto?

NIÑA: —Sí; pero me gustan más los cuentos de gigantes.

INÉS: —Tienes los ojos celestes y las pestañas negras. Como el cielo entre las nubes. ¿Mamá quedó en casa?

NIÑA: —No tengo mamá.

INÉS: —¿No tienes mamá? ¡Mi querida! No eres, no eres, no eres. Eres un pájaro perdido en la tormenta, un pedazo de cielo entre nubes. Dios te salve y te guarde, Dios te proteja y te dé la alegría de tus ojos en el alma. A cantar, a cantar. *(A la maestra.)* ¿Quiere usted concederme este favor? Se lo suplico.

MAESTRA: —*(Extrañada.)* ¿Cantar, ahora?

INÉS: —¿No pueden cantar aquí? Saldremos al patio, al aire libre entonces. Cualquier canción; es para oír la voz, la voz, la voz.

CHICOS: —Sí, cantemos.

—Cantemos "La Cabaña".

—"El Molino", "El Molino".

—Cantemos "Allá lejos".

—Cantemos "Vuelve, vuelve, hijo mío".

INÉS: —Sí, sí, esa: "Vuelve, vuelve, hijo mío". Esa, esa.

MAESTRA: —Es una canción que encontré en una revista antigua y yo le puse letra.

INÉS: —Mejor, entonces; mejor. Cantemos: "Vuelve, vuelve, hijo mío". *(Los niños cantan "Nina", de Pergolesi, con esta letra:.)*

Vuelve al nido, que cae ya el sol,
vuelve al nido, que cae ya el sol,
vuelve, mi amor,
vuelve, mi amor,
no sorprenda tu regreso, pobre pajarillo,
la saña del cazador.
Vuelve pronto, torna veloz; vuelve pronto, torna veloz,
que la noche se acerca para los dos; regresa, hijo mío, que todavía hay sol.

Mientras cantan los niños, Inés va observándolos uno a uno.

VERÓNICA: —Hermosa canción.

MAESTRA: —Encontré la música; la letra no vale nada.

MERCEDES: —La letra también es linda, adecuada.

INÉS: —Busco, busco, ¿no ve usted? ¿Qué nombre tiene? Dígame qué nombre tiene.

MAESTRA: —¿Quién? ¿La canción?

INÉS: —¿Qué nombre tiene ella, ella?

MAESTRA: —"Vuelve, vuelve, hijo mío"; es una canción.

INÉS: —Llámela Nina, llámela Nina a esa canción.

CHICOS: —Quiere que llamen Nina a la canción.
—Se llama de otro modo.

VERÓNICA: —No está aquí, Nina.

INÉS: —Sí está. Quiero verla.

MAESTRA: —Nos iremos.

CHICOS: —Cuente el cuento que prometió.
—Sí, que cuente el cuento primero.
—Tiene que contar.
—No nos vamos, si no cuenta.
—Sí, sí, de hadas y gigantes.
—Un cuento corto y lindo, que dé miedo.

INÉS: —Sí, de encantamientos, hadas y juguetes.

MAESTRA: —Nos vamos; nos vamos, que es tarde.

INÉS: —El cuento del potrillo volador. ¿Lo saben?

CHICOS: —No, no lo sabemos.

—Que cuente, que cuente del ángel y el potrillo.

INÉS: —*(Con mucha vivacidad.)* Porque ustedes saben que la neblina es un ángel. Un ángel que no tiene forma de ángel sino forma de neblina. Cuando el ángel de la neblina baja a la tierra, los seres que padecen son consolados y los que tienen un encantamiento, se desencantan. Los seres que no se ven de día ni de noche, se ven cuando hay neblina.

CHICOS: —Claro.

—¿Qué seres salen?

—Yo vi cómo salen.

—Son las hadas.

—Cállate.

INÉS: —Salen hadas y niños que viven con formas de animales y plantas, porque están encantados. Salen todos los que son buenos y han sufrido, y tampoco se los ve aunque salgan, porque se quedan escondidos en la neblina, como detrás de las alas del ángel. Entonces, van a ver a la mamá y al papá y a los hermanitos y conversan mucho tiempo. Les llevan flores y pájaros. En vez de llevarlos en las manos, ponen las flores en la punta de los tallos de las plantas y a los pájaros los ponen en las ramas y en el techo de las casas.

CHICOS: —Y en las jaulas y en los floreros también los ponen.

INÉS: —Sí. Cuando se despiertan a la mañana, la mamá y el papá, ven que en el jardín y en los floreros hay flores y que en los árboles y en las jaulas hay pájaros.

CHICOS: —Porque ellos los ponen.

—Y después conversan todos.

INÉS: —Ese día todos son muy felices, mientras hay neblina. También sale el Anciano de la Tarde. Es un viejito, muy viejito, muy viejito, que vive solo. ¿Saben cómo?

CHICOS: —Sí, sí, yo sé.

—Siga, siga, siga.

INÉS: —Viejito y con una barba blanca y el pelo blanco, y las manos grandes y los pies grandes.

CHICOS: —Es el Viejo de la bolsa.

—¿Es malo?

INÉS: —Muy bueno, como Dios. Vive solo, entre las rocas, entre los árboles, entre las nubes. Sus manos son parecidas a la corteza de los

árboles; sus pies son parecidos a las piedras; su barba es como las nubes. Es el dueño de un potrillo zaino que también sale cuando hay neblina.

CHICOS: —¿Es arisco?

INÉS: —Es mansito, mansito, pero muy brioso cuando anda. Levanta la cabeza y mira lejos. El Viejo lo llama y el potrillo viene en seguida, al galope con la cola tendida. Entonces el Viejo se va a pasear con el potrillo. ¿Saben ustedes por qué?

CHICOS: —¿Va a caballo, el Viejo?

—Porque el potrillo es el hijo.

—Siga, siga.

—Déjala contar.

INÉS: —No; van caminando los dos, pero despacio porque van a la cabaña de las luces de colores. Luces como de esmeraldas, zafiros y brillantes.

CHICOS: —¿Qué es eso?

—¿Qué son zafiros?

—Yo sé que son brillantes. Son para los dedos.

—Siga, siga.

INÉS: —Y en ese palacio encuentran una niña y una señora.

CHICOS: —Es la mamá, es la mamá.

—¿Estaban solas?

—¿Y el Viejo también va?

INÉS: —Están solitas las dos, pero no tienen miedo, porque son muy buenas. Además están las hadas y los ángeles. En esa cabaña había de todo. Muñecas, juguetes, frutas, collares, vestidos de colores y bordados, gatitos chiquititos.

CHICOS: —Yo sé: las muñecas cierran los ojos.

—Y hablan: dicen mamá.

—Los juguetes tienen cuerda. Caminan solos.

INÉS: —Entonces el potrillo zaino vuelve a tener el cuerpo hermoso que tenía.

CHICOS: —El Viejo lo había encantado.

INÉS: —No, el Viejo era bueno; lo desencantaba. Lo había encantado una tía, que era bruja, muy mala. Porque no quería a la mamá. Una vez lo mandó al chico a que buscara los caballos y el chico se entretuvo. Se llamaba Alfo. Se entretuvo buscando huevos de

perdiz y de martineta y de tordo. Cuando volvió era de noche, y ella lo convirtió en potrillo. La mamá y la hermanita se fueron con un hada a la cabaña.

CHICOS: —Nadie sabía dónde estaba la cabaña.
—Los huevitos son verdes y violetas, yo sé.
—¿Y después el potrillo se quedó con los caballos?

INÉS: —Cuando había neblina, el Viejo lo llevaba.

CHICOS: —Y la hermanita, ¿cómo se llamaba?
—Se llamaba Nina. Nina es un nombre.
—Como en la canción "Vuelve, vuelve, hijo mío".
—Como la canción.

INÉS: —Es la hija del viento y de la luz.

MAESTRA: —Vamos a tener que irnos. Es tarde.

VERÓNICA: —Sí, sí. Basta de cuentos.

CHICOS: —No, no, no es tarde.
—Cuente, cuente.
—Siga, siga, siga.

INÉS: —Después se desencantó, pero pasó mucho tiempo, cuando encontraron el alfiler de oro con el cardenal de vidrio.

CHICOS: —¿Cuándo encuentran el alfiler de oro con el cardenal de vidrio?
—¿Qué es un cardenal?
—Yo sé, es un pájaro.
—Es un pájaro de vidrio.
—Diga cómo se desencantó.
—Esperemos un poco, que es temprano.

MAESTRA: —Otro día, otra vez. Discúlpenos, pero se hace muy tarde.

INÉS: —Bueno, otra vez. La señora maestra no quiere ahora.

CHICOS: —Sí quiere.
—Dijo que sí quería.
—Dijo que contara. *(La agarran todos, por las manos y el vestido, para que siga el cuento.)*

NIÑA: —¡Es mi mamá!, ¡es mi mamá! *(Se abraza a Inés.)*

VERÓNICA: —Hay que tener paciencia, Dios mío.

INÉS: —Mucha paciencia. Ahora hay que marcharse.

CHICOS: —Bravo. Lindo. *(Baten las manos.)*

MAESTRA: —Hay que dar las gracias a esta señora y a estos señores.

CHICOS: —Gracias.

—Muchas gracias.

—Gracias por el refresco.

—Gracias por el cuento.

FIDEL: —Gracias a usted que ha hecho caso… de la… invitación.

INÉS: —*(A la maestra.)* ¿Me deja usted que bese a su hijo? ¿Y a esta nena? ¿Y a esta otra? ¿Cree usted que estoy loca? Lo estoy, lo estoy. Como usted lo estaría si no tuviera más que una cosa que pensar siempre, y esa cosa fuese la más triste de todas las que se pueden pensar. Pensar en una cosa que no existía y que no ha desaparecido, como cuando usted cuenta dos y es uno solo.

MAESTRA: —Sí, señora. Adolfo, Olga, Isabel. *(Inés los besa. Silencio.)*

MAESTRA: —Vámonos entonces. Buenas tardes.

CHICOS: —Buenas tardes.

—Pronto, al ómnibus.

—Adiós, adiós.

INÉS: —*(Tendiendo las manos a la maestra.)* Gracias de todo corazón.

MAESTRA: —¿Llora usted?

INÉS: —Como si todos fueran mis hijos. Ya ve usted, soy la madre de esa niña de ojos azules bajo la tierra, hundida, hundida, hundida.

MAESTRA: —*(Al hijo.)* Besa a la señora y dile adiós. *(El chico se rehúsa primero, pero otros se deciden a besarla y él también.)*

INÉS: —Adiós, queridos. (Salen los chicos y la maestra.)

VERÓNICA: —¿Y ahora?

INÉS: —Ahora necesito saber si Nina vive o ha muerto.

VERÓNICA: —Viva o muerta, no la verás jamás.

INÉS: —No, no es posible. Es imposible que haya muerto. Imposible que haya muerto en esta casa llena de espectros y de odio. *(Se tapa la cara con las manos.)* Imposible aquí… Donde todo está maldito. *(Se arranca del cuello la medalla con la cadenita y la tira.)* Maldito… *(Señalando a cada uno.)* con usted… con usted… con usted… y sin mí. *(Quiere salir, simulando firmeza, pero cae de bruces. Telón.)*

ACTO SEGUNDO

La misma decoración del acto anterior. LUISA prepara la mesa para la cena. Comerá con la familia. Es de noche y la puerta del foro está cerrada. LUISA irá del comedor a la cocina y desaparecerá por la derecha, según convenga a la acción. Sigue oyéndose el rumor del torrente, más o menos fuerte, y muy vagamente, apenas perceptible en el rumor, la música del coro del primer acto.

ESCENA I

LUISA, e INÉS que entra por la puerta del foro.

INÉS: —Ya sabe, Luisa; desde hoy no serviré a Rodolfo en la mesa.

LUISA: —Yo tampoco le serviría.

INÉS: —Usted lo hará, porque, al fin y al cabo, es el hijo del patrón.

LUISA: —Muy bien, señora. Poco tiempo, también yo.

INÉS: —¿Piensa irse?

LUISA: —Sí.

INÉS: —¿Tampoco está a gusto en esta casa?

LUISA: —No, señora.

INÉS: —¿No será por mí, Luisa? Aquí nadie me quiere.

LUISA: —No, no es por usted. Al contrario. Hoy, qué disgusto por los chicos.

INÉS: —No es por los chicos, Luisa.

LUISA: —Y de su hija, ¿no le dicen la verdad?

INÉS: —Yo la imagino.

LUISA: —Son gentes sin alma.

INÉS: —Comprendo. Es una casa bien triste esta.

LUISA: —Si fuera solamente triste…

INÉS: —Pero tampoco tiene usted que mortificarse. Me tratan mal, pero todo lo sobrellevo; o lo sobrellevé. Es una tortura moral que yo misma me impuse —de tonta—. Ahora veo que todo es inútil. Hasta el crimen más horrendo hubiera purgado yo con lo que aquí sufrí.

LUISA: —Es cierto, señora.

INÉS: —¿Vuelve usted a su pueblo?

LUISA: —Está muy lejos. Nada tengo que hacer allí.

INÉS: —Apenas ha estado un mes con nosotros. Dirán que también yo la cansé.

LUISA: —¿Por qué?

INÉS: —Son así.

LUISA: —¿Me permite usted?

INÉS: —Diga.

LUISA: —Una pregunta estúpida, si se quiere.

INÉS: —No importa, dígala.

LUISA: —Usted, ¿es la esposa de don Rodolfo?

INÉS: —Fui. Ahora somos primos, nada más.

LUISA: —Me parecía. Por lo que oí esta tarde. Y de su hijita, ¿no supo usted nada en el pueblo?

INÉS: —Nada, no averigüé. ¿Sabe usted algo, ha oído decir algo?

LUISA: —Yo no soy de estos lugares.

INÉS: —Aquí, en la casa. ¿Oyó usted algo?

LUISA: —¿Qué voy a oír?

INÉS: —¿No es usted de acá?

LUISA: —Soy de Mendoza.

INÉS: —¿Cómo vino a estos parajes, a esta casa tan luego?

LUISA: —Me vine.

INÉS: —¿Es casada?

LUISA: —No; pero como si lo hubiera sido.

INÉS: —¿Y se vuelve a Mendoza?

LUISA: —Jamás.

INÉS: —¿Por qué se va de aquí?

LUISA: —No me encuentro. *(Coloca la sopera y una fuente en la mesa, mientras sigue el diálogo.)*

INÉS: —Por alguien debe ser.

LUISA: —Por don Fidel.

INÉS: —Hay otros peores.

LUISA: —Ya lo sé. Don Rodolfo es peor.

INÉS: —En un mes se ha cansado.

LUISA: —No me respetan.

INÉS: —Lo suponía. ¿El padre y el hijo, los hombres austeros?

LUISA: —El padre y el hijo son iguales. Ahí donde usted los ve. Usted debe conocerlos mejor que yo.

INÉS: —No, por cierto. ¿Qué voy a conocerlos? Pero es fácil imaginarlo.

LUISA: —Y la señorita Mercedes, es una víbora.

INÉS: —No hable usted así.

LUISA: —He llorado bastante en un mes. Más que desde que nací.

INÉS: —¿Y por qué dice que no la respetan?

LUISA: —Usted imaginará. ¿No dijo que lo suponía?

INÉS: —Sí, pero no estaba segura. Son los hombres puros. Hablan de honor y de virtud. ¿No estará usted confundida, no le habrá parecido?

LUISA: —Señora, conozco bastante la vida y los hombres. Para eso no necesitaba haber venido a sepultarme aquí y a romperme las manos lavando ropa. Son iguales, el padre y el hijo.

INÉS: —La señorita y yo la hemos ayudado, me parece.

LUISA: —Después, el señor Rodolfo lee libros de espiritismo.

INÉS: —Eso no quiere decir nada: son libros.

LUISA: —Sí; quiere embrujar la casa.

INÉS: —Ya está embrujada.

LUISA: —*(Pausa.)* Eso me ha parecido a mí también.

ESCENA II

Las mismas y RODOLFO

LUISA: —*(Llamando.)* Señora. Está la cena. *(Por la derecha.)* Señor, la cena.

RODOLFO: —*(Con un libro voluminoso. Se sienta en un costado, frente al público, junto a la madre, y coloca el libro a su lado.)* Falta el pan.

LUISA: —Dispénseme. Siempre me olvido del pan.

INÉS: —Relampaguea. Pronto lloverá. Tenías razón de que sería una noche oscura. *(Rodolfo no contesta.)* Era como tú querías. Lluvia para tu trigo, hombre rencoroso, que no hablas.

RODOLFO: —Todo lo que tú dices es para ofender o herir.

INÉS: —Jamás he dicho nada que pudiera avergonzarte. Eso es lo importante. *(Entran Verónica y Fidel, y se sientan a las cabeceras.)* Porque, ¡cuántas cosas pude haber dicho, antes, ahora o después! *(Entra Mercedes, que se sienta junto a Luisa, de espaldas al público. Inés, al lado de Rodolfo.)*

ESCENA III

Los mismos y VERÓNICA, FIDEL y MERCEDES

MERCEDES: —Hablar, hablar; demasiado hablaste hoy. *(Silencio. Sentados a la mesa comen, sirviéndose de la sopera y la fuente que ya están servidas. Una pausa muy larga.)*

INÉS: —*(Con decisión.)* Hoy mismo necesito saber la verdad.

FIDEL: —La verdad, ya la sabes.

INÉS: —No. Se me ha engañado miserablemente.

RODOLFO: —¿Qué pretendes? ¿A qué has venido?

INÉS: —Eso no interesa ahora; ahora interesa que yo sepa dónde está mi hija. Porque no es verdad que haya muerto. Y después, necesito saber cuál es la situación mía en esta casa, porque si hay alguien extraño aquí, no soy yo. *(Pausa.)* Todo esto, y eso, y hasta las sierras, la estancia, y los muebles, y los animales, las herramientas, todo, todo es mío, mío, mío. Yo no he renunciado a nada.

VERÓNICA: —Estás muy equivocada.

RODOLFO: —Tienes que demostrar que estás viva.

FIDEL: —Y por qué te fuiste.

VERÓNICA: —Esto está administrado, y todo eso cuenta.

FIDEL: —No tienes nada, nada, ni vergüenza siquiera.

INÉS: —Todo lo doy por mi hija.

FIDEL: —Tu hija está internada en un colegio, muy lejos de aquí.

INÉS: —Quiero saber dónde.

FIDEL: —¿Para qué?

INÉS: —Iré a buscarla y la retiraré y vivirá conmigo, porque soy la madre, y no estoy dispuesta ya a tolerar esta situación.

RODOLFO: —La hija es también la hija del padre, me parece, si es que no se trata de una bastarda.

INÉS: —No es bastarda. Pero bien pudo serlo.

RODOLFO: —Y yo, como padre, tengo también mis derechos, que no voy a renunciar. Ni los voy a ceder, y menos a una mujer irresponsable y sin capacidad moral para educarla.

INÉS: —¿Capacidad moral? La tengo.

RODOLFO: —Has perdido todos esos derechos, desde el momento que has

abandonado tu hogar, y la familia. Has convivido con otro hombre; posiblemente has tenido otros hijos de él.

FIDEL: —Esta propiedad es de Rodolfo y la ha heredado legítimamente de ti, como tú la habías heredado a la muerte de tu madre. Yo, como tutor hasta tu mayoría de edad, lo he dispuesto así y la sucesión que se hizo durante tu ausencia confirma ese derecho hasta que tú puedas demostrar lo contrario.

INÉS: —A la muerte de mi madre, era yo la única dueña de estas tierras; yo y mi hija; y el tutor no pudo despojarme de mis bienes.

RODOLFO: —Es un asunto resuelto por la justicia.

MERCEDES: —Parece que conoces las leyes y que te han asesorado antes de venir. Pues te equivocas.

VERÓNICA: —Al marcharte perdiste tus derechos.

INÉS: —No es verdad.

VERÓNICA: —¿Quién atendía la chacra? Rodolfo también tenía derechos.

INÉS: —Ninguno. Ni a mi persona.

MERCEDES: —Lo único que podrás hacer es producir un escándalo, mostrarte en toda tu miseria.

INÉS: —Lo haré. Me mostraré en toda mi miseria; produciré el escándalo, y se verá que me han despojado.

FIDEL: —Dices disparates.

MERCEDES: —Porque tiene veneno en la lengua.

VERÓNICA: —Ese es el lenguaje que te sienta bien. Te estás revelando como eres. *(A todos.)* Esta es la víbora que hemos tenido en nuestra casa.

RODOLFO: —La víbora y la…

INÉS: —La víbora y la… Pero estoy cansada de tanta infamia.

VERÓNICA: —Para la sociedad has muerto, y para nosotros también.

FIDEL: —Es asunto terminado.

MERCEDES: —Déjenla que recurra a la justicia.

FIDEL: —Se ha procedido conforme a la ley, con la presunción de que habías muerto.

VERÓNICA: —¿Y quién se hubiera hecho cargo de todo esto?

MERCEDES: —Está loca. Ya lo dije muchas veces.

INÉS: —No estoy loca, ni muerta tampoco. Estoy aquí y no vine a pedir perdón, como ustedes creyeron, sino a reclamar mi hija y mis derechos.

RODOLFO: —Ningún derecho a nada.

INÉS: —La hija, entonces. Me basta. No quiero más.

RODOLFO: —¿Para qué quieres la hija? ¿Para llevarla a rodar el mundo y para perderla como tú te has perdido?

INÉS: —¿Perdido? Hablas como un indecente que eres. *(Se levantan, Luisa, que va a sus tareas y Mercedes, que pasa a su habitación.)* Te voy a decir: no me he perdido, sino que me he encontrado. Aquí estaba perdida, muerta y podrida, entre estas paredes malditas y entre esta gente que no tiene ni sangre.

VERÓNICA: —Eres una descastada.

FIDEL: —Eres mi sobrina, aunque no quieras.

INÉS: —No, no lo soy. Soy una descastada, una bastarda. Ustedes son todos de la misma sangre y honrados. Usted es un hombre honrado, y este es un hombre honrado, ¿verdad, Luisa?

FIDEL: —¿Qué dices, infeliz? Estás loca.

VERÓNICA: —Estás blasfemando como una condenada.

FIDEL: —Tiene el veneno en la boca.

RODOLFO: —Porque eres una bastarda, no tienes nada que ver con nosotros y mañana te irás de aquí, esta vez para siempre.

INÉS: —Mañana me iré, y esta vez para siempre. Con mi hija. Los voy a denunciar y tendré todo lo que es mío. *(Rodolfo toma el libro que antes dejara y se sienta a leerlo.) Y*a veremos quién vence al final. *(Se oye el ruido del torrente y de la lluvia. Relampaguea.)*

VERÓNICA: —Tendrás que iniciar también juicio de divorcio. Estás casada.

INÉS: —¿Pero de qué matrimonio hablan ustedes? ¿Eso fue un matrimonio?

RODOLFO: —Ahora negará que estaba casada.

INÉS: —Casada sin quererlo yo. Aquí está este hombre; que lo diga. Me obtuvo del modo más grosero, sin que yo consintiese. ¿Sabía yo qué era el amor? Di si no es cierto.

RODOLFO: —Cállate.

INÉS: —De ese modo se aseguró mi cuerpo y con mi cuerpo se aseguró mi fortuna, antes de que pudiera yo reflexionar ni comprender. Fue un acto premeditado, de ambición. No hubo amor, ni deseo siquiera. No hubo nada más que avaricia y frío cálculo.

FIDEL: —Deberías callarte.

VERÓNICA: —¿No tienes vergüenza de hablar así?

INÉS: —Me obligan a decir estas cosas.

RODOLFO: —Tú me incitaste.

INÉS: —*(Lo mira con desprecio.)* ¿Podía evitar el casarme contigo? No podía evitarlo, sola, sola entre todos ustedes convenidos, de acuerdo en la infamia por la codicia.

VERÓNICA: —Mientes, mientes.

FIDEL: —¿Sabes lo que dices?

INÉS: —Digo la verdad. Mi inocencia y mi juventud fueron juguete de un plan miserable. ¿Cómo se puede hablar de matrimonio, ni de deberes morales, ni de afrenta, ni de amor? De amor, ¡nunca! No tengo por qué abrir mis heridas. He vuelto porque perdí el amor y porque creí que pudiera haberme equivocado yo, y que el deseo pudo impulsarte y que hubieras recapacitado y aunque no fueses un hombre correcto al menos fueras un padre comprensivo. No eres ni una ni otra cosa. Eres el egoísmo en persona, los instintos más bajos te animan y la crueldad te hace invulnerable a cualquier sentimiento generoso.

RODOLFO: —Esos son tus propios defectos, que me atribuyes.

VERÓNICA: —¿Qué pretendes? A ver, ¿qué pretendes?

INÉS: —Mi hija, o la verdad.

ESCENA IV

Los mismos y ANTONIO. En seguida el CAZADOR.

ANTONIO: —Hay un hombre que pide que lo dejen pasar la noche.

RODOLFO: —Que vaya al galpón.

ANTONIO: —¿No se le ofrece algo de comer?

RODOLFO: —Pregúntele si ha comido.

CAZADOR: —*(Entra decidido.)* Buenas noches. Si me permiten… Llueve fuerte… En cualquier lugar.

RODOLFO: —*(Mirándolo.)* ¿Cazador?

CAZADOR: —*(Alargando el máuser a Rodolfo.)* Está descargado. ¿Quiere tenerlo?

FIDEL: —¿Ha cenado?

CAZADOR: —No; pero no quiero sino un poco de agua.

LUISA: —Hay cena, si quiere.

CAZADOR: —Agua, por favor.

FIDEL: —¿Viene herido? *(Inés lo observa atentamente.)*

CAZADOR: —Un poco de sangre. Una astilla, al resbalar contra un árbol. *(Luisa le da agua, que bebe ansioso.)* He perdido mis perros. Por eso me llegué. Soy hombre y sé respetar la hospitalidad.

RODOLFO: —¿Y cómo perdió los perros?

CAZADOR: —Los caballos no daban más y la marcha es brava por estos lugares.

VERÓNICA: —Siéntese.

CAZADOR: —*(Se sienta.)* Con permiso.

ANTONIO: —¿Va a dormir en el galpón?

INÉS: —¿Por qué? Hay una habitación, la mía, para los huéspedes que llegan heridos. Yo dormiré en cualquier parte. No la necesito ya.

FIDEL: —*(A Luisa.)* Prepárale algo.

CAZADOR: —Agua, no más. No se molesten por mí. Ando de caza y hace como un año que vivo en las sierras.

RODOLFO: —¿Hay caza?

CAZADOR: —Poca. Van desapareciendo los animales, porque se les persigue mucho. Alguno que otro venado, guanacos, perros. El puma ni se ve. *(Vuelve a tomar agua.)* La vicuña anda lejos.

FIDEL: —Las pieles están caras.

CAZADOR: —No valen mucho.

INÉS: —¿Usted es de aquí?

CAZADOR: —De Chile. Pero hace tiempo que ando por estos pagos. ¿Ustedes son los Landaburu?

RODOLFO: —Así es.

CAZADOR: —Otro poquito de agua. Poquito. Hace un año que no estoy bajo techo.

INÉS: —¿Dijo usted que perdió sus perros?

CAZADOR: —Tres perros. Quedaron por el monte.

INÉS: —¿Quedaron solos?

CAZADOR: —Se perdieron. Hoy todo me salió al revés. Me lastimé este brazo. Menos mal que no es el de tirar.

INÉS: —Los perros estarán buscándolo.

CAZADOR: —Están acostumbrados a perderme y a encontrarme.

FIDEL: —Entonces, ¿dónde va a dormir?

VERÓNICA: —En la habitación de Inés. Ella lo dijo.

CAZADOR: —No puedo consentir; nunca permitiré eso.

INÉS: —Sí, tiene que consentirlo. El galpón es para otra clase de personas. Esa habitación es de los forasteros; siempre se hizo así.

VERÓNICA: —*(A Inés.)* ¿Vas a dormir?

INÉS: —Sí, pero más tarde. *(Al Cazador.)* ¿Está herido?

CAZADOR: —Un poco.

INÉS: —¿Se ha curado usted mismo? ¿Dice que es una astilla?

CAZADOR: —No tiene importancia, en el brazo.

INÉS: —Puedo curarlo, si me permite. *(Sorpresa en todos.)* Un poco de alcohol, para desinfectar. Soy corajuda.

CAZADOR: —Ya veo. Pero no vale la pena, señorita. Preferiría acostarme, si me lo permiten. Estoy cansadísimo.

INÉS: —Comprendo.

FIDEL: —*(A Luisa.)* Indíquele la habitación.

LUISA: —Está oscuro.

CAZADOR: —¿Podría quedar aquí el máuser?

FIDEL: —Si lo necesita…

CAZADOR: —Es que mañana tengo que madrugar. Hay tren y hasta la semana entrante no podría partir. Saldré a primera hora.

FIDEL: —¿Irá al pueblo, pues?

CAZADOR: —Posible. Queda lejos. Según cómo me encuentre. Vamos a ver. *(Se levanta para retirarse.)*

INÉS: —Pero antes lo curaré a usted. Es inútil que se oponga.

CAZADOR: —*(Extrañado.)* ¿Oponerme? De ningún modo. No se molestará por mí. Se lo agradezco igual.

INÉS: —Pero si no es molestia. No faltaría más. Voy a buscar alcohol y gasas. *(Sale por el foro.)*

ESCENA V

Los mismos, menos INÉS.

CAZADOR: —*(A Verónica.)* ¿Su hija?

VERÓNICA: —No.

CAZADOR: —Me parecía.

RODOLFO: —*(Cierra el libro.)* Venga; le indicaré yo su habitación. *(A Luisa.)* Prepare la cama y luego se retira a dormir

LUISA: —Está bien. *(Sale Verónica por el corredor, a la derecha.)*

RODOLFO: —Por aquí. *(Sale con el Cazador.)*

ESCENA VI

FIDEL y LUISA.

FIDEL: —Espero.

LUISA: —Mañana mismo me iré. Yo también aprovecharé el tren.

FIDEL: —Así, no más, ¿sin dar tiempo a buscar otra?

LUISA: —Así esperará usted más tranquilo. Saldré bien temprano.

FIDEL: —Bueno. Y ¿quién la llevará al pueblo? ¿El cazador?

LUISA: —Cualquier peón.

FIDEL: —Si quieren y si los dejan. ¿Así que está decidida?

ESCENA VII

Los mismos. INÉS y luego VERÓNICA.

INÉS: —¿Y el hombre?

LUISA: —Fue con don Rodolfo a la pieza. ¿Lo necesita usted?

INÉS: —Yo no.

LUISA: —¿Quiere que la ayude?

INÉS: —¿A qué?

LUISA: —A curar al Cazador.

INÉS: —Si se ha ido a dormir. Se quedará en su pieza.

VERÓNICA: —*(Trayendo ropa de cama que entrega a Luisa.)* Cambie las sábanas y la funda.

LUISA: —Haré la cama y me iré a descansar.

INÉS: —Hasta mañana. *(Atajándola.)* ¿Se va usted mañana?

LUISA: —Sí, señora.

INÉS: —Espere.

LUISA: —¿Para qué?

INÉS: —Para nada.

FIDEL: —Aquí cualquiera decide las cosas a su gusto. Vámonos. *(Salen él y Verónica.)*

LUISA: —¿Necesita usted que me quede?

INÉS: —No; es cierto. *(Se oye el ruido del torrente y la lluvia.)*

ESCENA VIII

Al entrar RODOLFO y el CAZADOR, LUISA sale. INÉS, RODOLFO y el CAZADOR.

INÉS: —Creí que se iría a dormir sin dejarse curar.

RODOLFO: —La cocina queda abierta. Si madruga, puede cebarse unos mates.

CAZADOR: —Gracias.

RODOLFO: —*(Dándole el máuser.)* Tenga.

CAZADOR: —Le agradezco que me lo restituya, porque a lo mejor me voy muy temprano.

INÉS: —Quítese el saco. *(El Cazador lo hace.)*

CAZADOR: —Verá que no es nada. *(Despacio.)* No hable fuerte.

INÉS: —*(Despacio.)* Es una herida de bala.

CAZADOR: —Sí, pero… *(Señala silencio.)*

INÉS: —¿Quién lo hirió? *(Le aplica alcohol con un algodón.)*

CAZADOR: —Un compañero.

INÉS: —¿Lo mató usted después?

CAZADOR: —Sí. Quema.

INÉS: —Alcohol. Es bueno, aunque duela.

CAZADOR: —Lo sé.

INÉS: —Está muy inflamado el brazo. *(Fuerte.)* ¿Cuándo se lastimó?

CAZADOR: —Ayer.

INÉS: —¿Se pelearon en el monte?

CAZADOR: —Sí. Perro traidor. No iba a dejarlo vivo.

INÉS: —Le buscarán a usted.

CAZADOR: —Mañana ganaré la selva. Así es la vida del cazador.

RODOLFO: —Nos compromete usted, entonces.

CAZADOR: —¿Por qué?

RODOLFO: —Ha matado usted a un hombre.

INÉS: —Lo oyó. Tiene un oído muy fino.

CAZADOR: —No pienso quedarme. Además, no oculto nada. ¿Cree usted que es su deber denunciarme?

INÉS: —¡Qué calor tiene el brazo! Tiene mucha fiebre.

RODOLFO: —¿Por qué denunciarlo? Pero si pregunta la policía…

CAZADOR: —Tiene usted que decirle la verdad: un cazador herido, que pidió albergue, con la cabeza que le volaba de fiebre, y con sed. Pero ni la policía ni usted me van a encontrar. *(Silencio. Se oye más fuerte el ruido del torrente.)*

INÉS: —¿Oyó usted?

CAZADOR: —El agua del torrente. La conozco bien.

INÉS: —El torrente. Siempre suena así y por las noches, más.

CAZADOR: —Aquí llega mansito. ¿No lo ha visto más allá, arriba, entre las piedras? Allá sí que es bravo y que vale la pena oírlo y verlo. Es una fiera que se destroza disparando y haciéndose pedazos. No hay puma que ruja así, ni animal demente que brame con tanta fuerza.

INÉS: —Me gustaría, aunque me da miedo. ¿Duele?

CAZADOR: —Aquí le da miedo, porque está cerca de la casa y la vida es placentera. Pero en el corazón de las montañas, a cielo abierto y sin ningún ser humano cerca, no le daría miedo sino una sensación de bienestar. Porque usted es corajuda. Después a todo se acostumbra uno: a la soledad y a la naturaleza.

INÉS: —*(Termina el vendaje.)* Usted dice: acostumbrarse.

CAZADOR: —Digo, porque el hombre está acostumbrado de otro modo.

INÉS: —¿Le duele la herida ahora?

CAZADOR: —Muy poco. Pero tengo mucha sed. *(Inés se levanta a buscar agua. A Rodolfo.)* No sé si le molesto en lo que está leyendo.

RODOLFO: —No; pueden ustedes hablar. No me molestan, ni presto atención.

INÉS: —*(Dándole el agua.)* ¿Siente usted la fiebre en el cuerpo o en la cabeza?

CAZADOR: —Un poco por todas partes. Estoy como soñando.

INÉS: —*(Tocándole la frente.)* Su frente está ardiente. Mejor sería que se acostara ya.

CAZADOR: —Si me lo permite.

INÉS: —Aunque es muy agradable oírle hablar.

CAZADOR: —Yo no sé hablar, porque no sé leer. A veces cuento lo que he visto, y lo que un hombre ve cuando vive lejos de la gente, no tiene importancia. *(Disponiéndose a salir.)* Gracias por la cura.

INÉS: —A no ser que quiera decirme algo que me interesa sobremanera que me diga. No sé si puedo atreverme. Aquí estamos solos y nadie nos delatará.

CAZADOR: —*(Mira a Rodolfo.)* ¿Por qué me habría de delatar si no le preguntan? Es difícil apresar en los montes a un hombre que tiene un máuser y todavía un brazo sano. Ni las fieras, desgraciadamente, se le acercan. *(Pausa.)* ¿Qué deseaba saber?

INÉS: —¿Por qué mató usted a su compañero?

CAZADOR: —Porque así tenía que ser. Si uno se pone a pensar por qué hace las cosas, no sabe. Tendría que preguntarle a él por qué quiso matarme a mí. Tampoco sabría contestarle. Son cosas que nacen de las palabras, y las palabras nacen como los yuyos.

INÉS: —¿Era su compañero?

CAZADOR: —Sí. Cazábamos juntos desde hace como seis meses. Estoy seguro de que andaba huido de la justicia. Hablamos muy poco de eso, porque el hombre no debe averiguar el pasado de nadie, ni de mujer ni de hombre; pero de hombre menos. Mal sujeto, créame. En seguida comprendimos que lo mejor era estar lejos. Pero todos los días nos encontrábamos, porque era el destino. La cuestión vino por los perros. No se consentían unos a otros. Ese es siempre un presagio de desgracias. Los perros saben más que nosotros sobre la amistad, y cuando entre los perros no hay amistad, tampoco entre los dueños. ¿Sabe? Ando con un poco de fiebre. Si me permite…

INÉS: —Antes va usted a aceptarme una copa de coñac. Es bueno para la fiebre.

CAZADOR: —No sé si el señor estará molesto. No habla.

INÉS: —*(Buscando la botella y copas.)* Es así; siempre es así.

CAZADOR: —*(Más fuerte.)* No me agradaría ser incómodo.

RODOLFO: —De ninguna manera. Siempre que ha venido un cazador a esta casa de noche, ha sido bien recibido. Inés se ocupa de eso.

CAZADOR: —¿Es su hermana, la señorita?

RODOLFO: —No. *(Inés sirve dos copas.)*

CAZADOR: —¿El señor no toma?

INÉS: —No le gusta. Usted no ha dicho la verdad: usted sabe leer.

CAZADOR: —He vivido. *(Se sienta.)* He observado un poco y sé más de animales que de personas. Casi siempre estuve al aire libre, por las sierras y los montes.

INÉS: —No lo creo. Primero dijo usted que se había lastimado con una astilla, y luego se vio que no era cierto. *(Beben.)* ¿Por qué no dijo usted la verdad en seguida?

CAZADOR: —¿Para qué decir la verdad si al fin siempre se sabe? Nadie debe llevar su inquietud a otra casa. El viajero que llega de noche es sospechoso.

INÉS: —¿De modo que conoce usted poco del mundo?

CAZADOR: —Poco. Debe ser muy grande, el mundo. Yo en mi vida he salido de este paraje. Es decir, más al sur todavía; y por el otro lado de las sierras, por Chile.

INÉS: —¿Y usted no es de aquí?

CAZADOR: —*(Pausa.)* No. No he nacido aquí.

INÉS: —*(Sirviendo otras copas.)* Tampoco es cierto que vivió siempre en los montes.

CAZADOR: —*(Pausa.)* Casi siempre. *(Bebe.)* No siempre, es natural. Hace años.

INÉS: —¿Así que ahora anda solo?

CAZADOR: —Solo. A todo se acostumbra uno. Por otra parte, la experiencia me ha enseñado que ése es el destino de todo ser.

ESCENA IX

Los mismos y la maestra, con diez o quince alumnos. Antes, LUISA. La escena, muy movida. Los niños están inquietos, alborozados. Rodean a INÉS y hablan con ella, muchas veces al oído.

LUISA: —Parece que viene gente. Deben ser los chicos de la escuela.

CAZADOR: —Claro. Los habrá tomado la lluvia por el camino.

INÉS: —Ya deberían haber llegado al pueblo.

LUISA: —Algo les habrá ocurrido.

INÉS: —¡Llegan!

RODOLFO: —Hágalos entrar, pues.

MAESTRA: —*(Como los niños, viene calada por la lluvia.)* Buenas noches. ¡Qué horror! Nos ha sorprendido la lluvia.

CHICOS: —Estamos empapados.
—Se descompuso el motor del coche.
—El otro ómnibus siguió viaje.
—Acá se está calentito.
—Todavía está la señora del cuento.

MAESTRA: —El otro ómnibus iba adelante y no se ha dado cuenta de que nosotros nos quedábamos en el camino.

RODOLFO: —¿Y el chofer?

MAESTRA: —Se fue al galpón, me parece.

ESCENA X

Los mismos y VERÓNICA, con una pañoleta.

VERÓNICA: —¡Qué percance! ¡Una noche terrible como ésta!

INÉS: —¿Han cenado?

MAESTRA: —Hemos comido algo antes de salir. Ahora lo que necesitaríamos es secarnos.

CHICOS: —Estamos empapados.

—Yo tengo frío.

—¡Qué suerte, nos contará un cuento!

—Yo estoy mojado.

—¿Lo va a contar ahora?

INÉS: —Sí, sí, en seguida, criaturas de Dios. Todos están hechos una sopa. ¿Y con qué ropa se van a abrigar?

VERÓNICA: —Que se acuesten en seguida y la ropa se secará para mañana.

INÉS: —Bueno, ¿dónde acostarlos?

RODOLFO: —En el comedor; en mi dormitorio, en…

VERÓNICA: —Con nosotros pueden quedarse algunos. En la pieza de Luisa.

LUISA: —Claro.

VERÓNICA: —En la de Rodolfo, en la… del Cazador. Ya nos arreglaremos.

RODOLFO: —No hay muchas comodidades para tantos, pero…

MAESTRA: —Tenemos que encontrar la solución, molestando lo menos que se pueda.

INÉS: —Prepararemos leche, para que tomen al acostarse.

LUISA: —El guacho casi se la toma toda. Por suerte hoy hubo mucha.

VERÓNICA: —¿Alcanzará?

LUISA: —Creo que sí.

INÉS: —Entonces, a dormir.

CHICOS: —Mañana temprano nos levantamos.

—¿Usted no viene con nosotros?

—Venga y nos cuenta del alfiler.

MAESTRA: —El auto quedó en el camino. ¡Qué incomodidad para todos ustedes!

VERÓNICA: —Absolutamente.

INÉS: —Vamos, pues. A acostarse, que las ropas se sequen.

MAESTRA: —En cierto modo, usted tuvo la culpa de que nos atreviéramos a volver, por tratarnos tan bien.

INÉS: —Por Dios, señora.

RODOLFO: —En la cocina no es posible, porque los peones vendrán antes de aclarar y toman el desayuno todavía oscuro.

CAZADOR: —La pieza que me habían destinado, puede ocuparse, como dijo la señora. Me quedaré en el galpón.

INÉS: —De ningún modo. Ya le estaba ofrecida. Únicamente que alguien tenga que dormir con usted.

CHICOS: —Yo tengo miedo.

—Que venga la señora. *(La toman de las manos.)*

INÉS: —Sí, sí, voy, voy.

MAESTRA: —Como ustedes dispongan.

VERÓNICA: —Vamos. *(Entra, con la maestra y los chicos, a su dormitorio. Inés y Luisa llevan una olla con leche y tazas.)*

INÉS: —Nosotros por aquí. *(Entran al comedor, por la derecha, con algunos chicos.)*

ESCENA XI

RODOLFO y el CAZADOR.

CAZADOR: —Ya ve si pasan cosas raras en un día.

RODOLFO: —Ya lo creo. Quién iba a imaginar, esta mañana, que tendríamos tantos huéspedes a dormir.

CAZADOR: —Algunos, molestos de verdad. Otros, no tanto.

RODOLFO: —Al huésped hay que recibirlo con gratitud, porque Dios envía sus mensajeros en esa forma. Los buenos y los malos.

CAZADOR: —Además, cuando alguien pide hospitalidad, es porque la necesita.

RODOLFO: —Sin duda. Estas criaturas, ¿cómo podrían quedarse en el campo? Todavía si estuvieran acostumbrados a la intemperie.

CAZADOR: —Como yo, por ejemplo. Pero estoy herido. De lo contrario, no hubiera molestado, créamelo. Sin embargo, dígame si necesitan mi habitación, o si le he mortificado en alguna forma.

RODOLFO: —Los huéspedes no molestan, porque se tiene el deber de hospedar-

los, aunque no se comporten como debieran.

CAZADOR: —Hay huéspedes de una noche, y huéspedes de muchos años.

RODOLFO: —¿Por qué lo dice usted?

CAZADOR: —Porque conozco bien su vida, como la conocen todos en el pueblo y hasta en Chile.

RODOLFO: —¿Hasta en Chile?

CAZADOR: —Hasta en Chile, sí. No soy un hombre de la selva, nacido de las fieras. *(Luisa pasa del comedor al dormitorio de la izquierda, con la olla y tazas.)* Yo conocí o doña Inés, la viuda que antes sostenía la chacra. De nombre, es claro. Desde cuando vivía don Fermín, el marido.

RODOLFO: —¿Y qué quiere decir, entonces?

CAZADOR: —Quiero decirle que hasta el dueño de una casa en las sierras debe considerarse su huésped, mientras la vida se lo consiente.

ESCENA XII

Los mismos e INÉS. Se oye la canción que cantaron los niños en primer acto, pero lejana.

INÉS: —Pobrecitos. Tiritan de frío. Así se dormirán. ¿Decía usted que a todo se acostumbra uno, hasta a la soledad? *(Se sienta cerca del Cazador.)*

CAZADOR: —Eso dije. A las noches, se cree que todo descansa y que la naturaleza duerme. No es verdad. De noche es cuando todo está, en las selvas y en las montañas, más despierto.

INÉS: —Porque es la hora de los peligros, y el animal solitario tiene que estar alerta para no ser destruido, devorado.

CAZADOR: —Exactamente. *(Pausa.)* Usted comprende en seguida las cosas.

INÉS: —Las cosas sencillas y naturales se comprenden en seguida.

CAZADOR: —Solamente los seres felices descansan de noche. Porque ellos tienen la tranquilidad de la conciencia, que es como el sueño, y además ignoran las luchas feas de la vida.

INÉS: —Descansan en el sueño. Solamente quien en las horas del sueño está despierto, el que oye el silencio de la noche, ese sabe el sabor de la vida.

CAZADOR: —Amargo como la hiel, me parece.

INÉS: —Amarga es la raíz; amarga la flor del que comprende.

CAZADOR: —No imaginé que hallaría tan grata hospitalidad lejos del mundo.

INÉS: —Usted vino herido acá; seguro que si no, no habría llegado.

CAZADOR: —Seguro. *(Pausa.)* ¿Cómo adivina usted las cosas que es mejor no saber?

INÉS: —Las siento. Dígame: antes, ¿no había usted matado a otro hombre, o mujer?

CAZADOR: —Mato fieras únicamente. Para el hombre de la naturaleza, la noche es tan de la vida como el día. Noche y día forman dos partes, pero las cosas no tienen noche ni día.

INÉS: —Porque la vida persiste en todas las horas igual, y solo se diferencian en que unas son de luz y otras de sombra.

CAZADOR: —Unas son lentas y otras son cálidas; unas son profundas como las heridas y otras superficiales como las caricias.

INÉS: —Unas son profundas como las caricias y otras superficiales como las heridas.

CAZADOR: —También es cierto.

INÉS: —Unas son de la raíz y otras de la flor.

CAZADOR: —Pero la planta es también amarga en la soledad.

INÉS: —¿A qué llama usted el hombre de la naturaleza?

CAZADOR: —Usted lo sabe. A mí me llamo así.

INÉS: —Lo sé, pero me gusta que usted me lo diga.

CAZADOR: —Al que comprende mejor las cosas y los seres que a los hombres; al que no ha recibido el don de encontrar a sus semejantes dignos de atraer su simpatía como para arrancarlo a esas otras cosas a las que está ligado todo entero.

INÉS: —Ni hombre ni mujer.

CAZADOR: —Ni hombre ni mujer. El cazador caza porque tiene que emplear su vida conforme a su propia inclinación.

INÉS: —¿Cómo se pelearon ustedes?

CAZADOR: —Él no era un cazador, sino un bandido. El cazador entra noblemente a su juego. Los animales comprenden que el cazador juega su mismo juego, igual que ellos. *(Pausa.)* Su esposo tiene que leer. Voy a retirarme. Tengo fiebre.

INÉS: —Yo también tengo fiebre. Es temprano.

CAZADOR: —Las horas del cazador son las horas de la necesidad.

INÉS: —¿Tiene sueño ahora?

CAZADOR: —Un poco y mucha sed. Sed de agua, si me perdona.

INÉS: —*(Le sirve agua.)* Cuénteme, porque soy muy curiosa.

CAZADOR: —*(Levanta la cabeza, como si hablara solo.)* Era mi amigo desde tres semanas. Andaba cazando, también. No sé quién era ni cómo se llamaba. Era un hombre, no más, como yo. Bravo era; de la mala clase del que es bravo por una necesidad más fuerte que él. Lo encontré una mañana, bien temprano, en las sierras. Desde el día anterior yo sabía que andaba cazando, y así mismo sabía que no era cazador. Conozco los animales que hay por estos lugares y sé cuándo se tira sin ahorrar las balas.

INÉS: —Cuando se encontraron, ¿se saludaron?

CAZADOR: —No. Anduvimos toda la mañana sin acercarnos, como si no nos hubiéramos visto. Hace diez años que ando por la selva. Me hubiera gustado más no encontrarlo. El encuentro de dos hombres en la selva, dedicándose a lo mismo, es cosa que vale la pena de contar: créame. No se sabe quién es el otro, y se sospecha. Se trata de un rival y de un amigo. Porque es difícil encontrarse así un compañero; que los ha de haber, supongo.

INÉS: —Según a lo que llame usted compañero.

CAZADOR: —Usted sabe; hombre o mujer, cuando son de la misma sangre. Dígame si usted, como yo, habla y me comprende porque tiene fiebre.

INÉS: —Es posible. También hoy es para mí un día inolvidable. Usted ha matado un hombre y yo he sentido la muerte en mí.

CAZADOR: —Eso pasa con mucha frecuencia.

INÉS: —No siempre el cazador mata de veras, frente a frente o con furor.

CAZADOR: —¿Ha recibido usted una bala como yo, o como el otro?

INÉS: —Como usted, porque también usted está herido desde hace mucho tiempo, y hoy le toca morir.

CAZADOR: —No creo que sea hoy, aunque es posible. Siento que nunca mejor que ahora podría morir, y quién sabe si en lo futuro seré el mismo hombre que fui. Esta es una experiencia fuerte para un hombre y también para una mujer.

INÉS: —¿No teme usted que la herida se haya infectado y que pueda morir muy pronto?

CAZADOR: —Lo creo, si usted lo siente así. A veces he pensado que todo lo que hace un hombre, mientras vive, es acomodarse para morir tranquilo.

ESCENA XIII

Los mismos y VERÓNICA y LUISA, con la olla vacía.

VERÓNICA: —¿Todavía están ustedes aquí?

INÉS: —En seguida nos vamos. Vuelva usted a su habitación y duerma tranquila. Nosotros tres no tenemos sueño.

VERÓNICA: —Es que hablan muy fuerte y no se puede dormir. *(A Luisa.)* Acuéstese; ya hablaremos mañana.

LUISA: —Sí, señora. *(Sale por la puerta del foro. Verónica vuelve al dormitorio.)*

ESCENA XIV

El CAZADOR, *Inés y RODOLFO.*

INÉS: —Escuche usted. Yo también sé la historia de un cazador. No es de estas regiones, ni cazador de animales de piel, sino simple cazador aficionado.

CAZADOR: —Matador de pájaros.

INÉS: —Efectivamente.

CAZADOR: —Y en la historia de ese hombre tiene que haber una mujer, seguro.

INÉS: —Todo lo acierta. ¡Pero es un cuento! *(Se levanta.)* Un cuento que tengo que contar, porque es un cuento que a nadie le interesa sino a un desconocido.

CAZADOR: —Que a lo mejor se muere esta misma noche. Me gustan los cuentos cuando son verdaderos. *(Se pone de pie. La marcha del diálogo hará que se acerquen o se retiren.)*

INÉS: —Todos los cuentos son verdaderos. El hombre no puede inventar nada. Todo lo inventa Dios. Unas historias ocurrieron ya, otras todavía tienen que ocurrir. *(Paseándose, a espaldas de Rodolfo.)* Escúcheme, porque todos aquí quieren saberla. Ellos quieren saberla. Escondidos; escondidos están escuchando. Porque es una historia de fieras y de seres humanos, de tormentas y de sombras y de cosas que no tienen nombre en el lenguaje que nos enseñaron a hablar.

CAZADOR: —Puede ser interesante, si cada uno juega su juego bien.

INÉS: —¡Limpio! Era una mujer que no conocía el mundo, la vida ni el amor. Suponga usted una muchacha que naciera y se criara en una región como esta, desolada y solitaria.

CAZADOR: —No conocía la vida, ¿cómo iba a conocer el amor?

INÉS: —Casada y con una hija, sin conocer el amor.

CAZADOR: —Sí, sí, comprendo. *(Rodolfo deja de leer y levanta los ojos.)*

INÉS: —¿Pero sabe usted qué es un hijo?

CAZADOR: —He visto a muchas fieras morir junto a la cría, y también he visto a la cría morir junto a la madre.

INÉS: —¿No lo sabe por experiencia propia?

CAZADOR: —Usted me lo preguntó y yo le contesté. Usted estaba contando.

INÉS: —El amor llega sin anunciarse, de pronto, a lo mejor una noche fea, fea como esta.

CAZADOR: —Entró como un desconocido que viniera a pedir albergue.

INÉS: —Era él el amor, porque lo anunciaba con todo el cuerpo y el alma, y alumbró la noche con fuego y miedo. *(Va hacia el Cazador.)*

CAZADOR: —¿Y cómo lo supo… aquella muchacha?

INÉS: —Porque el Desconocido y ella se comprendieron en seguida.

CAZADOR: —Se comprendieron sobre lo esencial, porque las cosas son muchas. ¿Así como nosotros?

INÉS: —*(Con entusiasmo.)* ¡Así!

CAZADOR: —Fuerte, el amor que es antiguo y se despierta de golpe. Entonces nada lo puede contener; es peor que una fiera del monte y peor que la tormenta. Cuente. *(Se oye más fuerte el ruido del agua.)*

INÉS: —Y esa mujer que no había conocido el amor, huyó con el amor desconocido, y dejó su casa, la familia, la hija y todo lo demás.

CAZADOR: —Después volvió.

INÉS: —¿Cómo lo adivina?

CAZADOR: —Porque dejó la hija.

INÉS: —Eso fue un error. El amor que nació de pronto, fue poco a poco vencido por el amor más antiguo que el mundo.

CAZADOR: —Había que elegir entre uno y otro amor, si estaban separados.

INÉS: —Todo estaba decidido desde antes, sin que ninguno lo supiera. *(Con el ruido del torrente y la lluvia, se oye lejos la Nina, de Pergolesi, en orquesta o en violoncello.)* ¿Oye usted, oye el torrente que canta?

CAZADOR: —Lo oigo. Es el ruido del agua oscura entre las peñas.

INÉS: —¿Y oye usted una música?

CAZADOR: —*(Asombrado.)* Con la fiebre que tengo, también la oigo. Todo parece esta noche que tiene doble vida.

INÉS: —Y usted, usted, usted, ¿es cierto o es un fantasma?

CAZADOR: —Yo soy de verdad. ¿No me ha curado usted?

INÉS: —Eso no quiere decir nada. Puede ser un fantasma.

CAZADOR: —Pruebe. Toque otra vez mi cuerpo. *(Ella lo palpa. El Cazador se retrae. Inés lo abraza.)*

INÉS: —¡Béseme!

CAZADOR: —*(Señalando con la cabeza a Rodolfo.)* ¿El marido?

INÉS: —Es un fantasma. Béseme. Solo hay dos seres de carne y hueso en esta casa de fantasmas.

CAZADOR: —Tú y yo.

INÉS: —Nadie más, aquí donde todo se marchita y se deshace.

CAZADOR: —Donde los amores antiguos nacen de pronto.

INÉS: —Para arrastrar con su fuerza salvaje toda la virtud, toda la paz del sueño, toda la seguridad del futuro, todo lo que se pudre encerrado entre paredes, toda la fuerza de los muertos.

CAZADOR: —Con esta fuerza que está en la pata de la fiera, en el ala del pájaro y en el brazo sano del cazador. *(Se suelta y se va.)* Buenas noches.

INÉS: —No cierre su puerta; iré a curar su brazo herido.

CAZADOR: —Sí; me quitará el dolor y la fiebre. Ahuyentará mi muerte, si me acecha.

INÉS: —Con un bálsamo, el más dulce y el más benigno. *(Sale el Cazador.)* De vida. *(Tras una pausa, a Rodolfo, que sigue leyendo tranquilo.)* ¿Has podido consentir esto? ¿Qué eres tú? ¿Eres un hombre?

RODOLFO: —Puedo aguantarlo, miserable. Vete. Está esperándote. Vete y entrégate otra vez. No me importa. *(Inés apoya los brazos contra la pared y llora.)* Lo has hecho muchas veces.

INÉS: —*(Reaccionando.)* ¡Canalla, canalla, canalla! ¡Ni siquiera sabes castigar! *(Decidida, sale por la puerta del foro.)*

ACTO TERCERO

La misma decoración de los actos anteriores. RODOLFO sentado a la mesa, leyendo un libro voluminoso, de espaldas a la cocina.

ESCENA I

LUISA y ANTONIO, en la cocina. durante la escena, LUISA desaparece por la derecha, y vuelve varias veces.

ANTONIO: —Aquí tiene la botella. Por hoy basta.

LUISA: —Lávela.

ANTONIO: —¿Yo? ¿Qué me importa? Aunque revienten los corderos no voy a perder mucho. Ahora hay tres. Gracias que les doy la mamadera. Al fin van reventar todos: los corderos y los patrones.

LUISA: —Todo es trabajo y malhumor.

ANTONIO: —*(Tras una pausa, poniéndole la mano sobre el hombro.)* ¿Qué me dice de las visitas?

LUISA: —¿Visitas?

ANTONIO: —Las del colegio.

LUISA: —Oh, las trajo la señora Inés. Suelte.

ANTONIO: —¿Y las otras?

LUISA: —¿Qué otras?

ANTONIO: —¿Estaba dormida? El cazador.

LUISA: —Yo no dormía. Y por lo visto usted tampoco.

ANTONIO: —¿Qué me dice? *(Pausa.)* Después se armó la buena. Yo estaba espiando.

LUISA: —Y me parece que todavía no terminó.

ANTONIO: —¿Hay asado? No me gustan las peleas de familia.

LUISA: —¿Y para qué se mete a espiar donde no lo llaman?

ANTONIO: —Mejor deme alguna cosa para comer y me voy.

LUISA: —¿No quiere café?

ANTONIO: —Algo de anoche, si hay. Y mate con leche. Me voy al galpón, con los guachos. Es preferible comer tranquilo y que se arreglen.

LUISA: —Véalo. Ahí estuvo toda la noche. ¿Quiere llevarse el asado? Hay guiso.

ANTONIO: —Si me lo da. Y un poco de pan.

LUISA: —Tome. Si yo pudiera, haría lo mismo. Son cuestiones que no me interesan.

ANTONIO: —Claro. Elíjame una buena presa.

LUISA: —Tenga. Y no tiene que ser tan atropellado. Váyase.

ANTONIO: —*(Marchándose.)* Cualquier cosa, me avisan. Estoy en el galpón. Ya sabe. Pero está el chofer del ómnibus.

LUISA: —No se olvide la botella. *(Se la da.)*

ANTONIO: —¿Quiere que le diga una cosa?

LUISA: —Si no me interesa, ¿para qué?

ANTONIO: —Le puede interesar.

LUISA: —De lo de anoche, no me interesa nada. Porque usted no sabe nada.

ANTONIO: —Sé bastante, aunque no tanto como usted.

LUISA: —Porque habrá andado espiando.

ANTONIO: —¿Yo? Es usted la que anduvo con la oreja en la puerta.

LUISA: —Avise.

ANTONIO: —Me lo imagino, porque la conozco bastante.

LUISA: —¿A quién conoce?

ANTONIO: —A la señora. Y a la señorita. Y a la patrona. ¿Quiere que le diga la verdad? Aquí la única persona que vale es doña Inés. Los demás, ni de regalo.

LUISA: —Yo pienso lo mismo. Pero no hable fuerte.

ANTONIO: —¿Por qué no? Estoy bastante cansado.

LUISA: —Yo también.

ANTONIO: —¿Nos vamos juntos?

LUISA: —¿Y qué quiere decir?

ANTONIO: —Irnos. Nos hacemos pasar por matrimonio.

LUISA: —¿Está loco? ¿Y de dónde saca eso?

ANTONIO: —¿De dónde lo saco? Imagine.

LUISA: —Lindo clavo me remacharía.

ANTONIO: —Por ahí van a andar las pérdidas y las ganancias. Lo que es yo no iba a ganar mucho tampoco.

LUISA: —Si será insolente.

ANTONIO: —Además, somos mercadería conocida. No le quise decir nada para ofenderla. Pero usted sí me ofende.

LUISA: —Váyase, que lo van a oír.

ANTONIO: —¿Y no dijo que piensa salirse?

LUISA: —Pienso. Ya pedí la cuenta.

ANTONIO: —Y nos vamos entonces. No vamos a perder nada ni usted ni yo. Y tampoco ganar. Por ahí andan las apuestas.

LUISA: —Ya vamos a hablar.

ANTONIO: —¿Y cuándo piensa irse?

LUISA: —Hoy. Según lo que ocurra, antes del almuerzo.

ANTONIO: —Y bueno. Nos vamos juntos para el Río Negro. ¿Quiere?

LUISA: —Después le voy a contestar.

ANTONIO: —Después, a lo mejor me arrepiento. ¿Cuándo?

LUISA: —Yo lo voy a llamar.

ANTONIO: —*(Yéndose.)* Y usted, ¿sabe algo de anoche?

LUISA: —Yo no. Nada. Y usted, ¿sabe?

ANTONIO: —Estuve levantado hasta tarde, pero no quise pasar por metido. El Cazador viene del monte. Es un bandido. En un momento ya no se oía nada, ni había luz. Me parece que doña Inés durmió con el Cazador. Y usted que me anda con tantas vueltas.

LUISA: —Si habrá sido mal pensado. ¿Y con usted voy a ir yo? ¿Adónde?

ANTONIO: —Siempre va estar peor sola que mal acompañada.

LUISA: —Yo me vuelvo a Mendoza.

ANTONIO: —Para mí, Mendoza es como Río Negro.

LUISA: —Ya vamos a ver. *(Antonio sale.)*

ESCENA II

RODOLFO, VERÓNICA e inmediatamente MERCEDES. Rigidez en los movimientos.

VERÓNICA: —¿Has podido quedarte aquí toda la noche? La última vergüenza que podía echarnos a la cara nos la ha hecho. Es preciso que hoy mismo la arrojes de aquí. Que haga la denuncia, que escandalice, que reclame, que ofenda. Nació predestinada al mal y al deshonor. Lleva el estigma de la familia y lo derrama donde vive. *(Pausa.)* ¿Qué has pensado? Si tu padre me hubiera hecho caso, nos habríamos ahorrado tanto oprobio.

RODOLFO: —He pensado toda la noche.

VERÓNICA: —Pero no te has decidido a castigarla como merecía; allí mismo, con el Cazador; a los dos.

MERCEDES: —Tendrías que haberlos matado como a perros.

VERÓNICA: —Como a perros.

RODOLFO: —Hay que hacer las cosas con calma, y bien. Deshacernos de ella sin comprometer más nuestra situación.

VERÓNICA: —Nuestra situación no está comprometida.

MERCEDES: —La maestra habrá escuchado todo; habrá espiado.

VERÓNICA: —Como el viento esparcirá el escándalo; como fuego propagará la vergüenza.

MERCEDES: —Bastante padecimos la primera vez. Esta no tiene perdón.

RODOLFO: —El juicio de sucesión está abierto. Faltan dos años.

VERÓNICA: —Ha dicho claramente que exigirá por la justicia.

MERCEDES: —Abandonados todos los bienes, los gastos de sostenimiento y administración son superiores a los bienes.

VERÓNICA: —Lo hará para hundirnos más.

MERCEDES: —Hay que matarla.

VERÓNICA: —Rodolfo, ¿has pensado? ¿Qué has pensado?

RODOLFO: —No podemos hacer nada con violencia; la violencia nos perdería.

MERCEDES: —Puedes asesinarla en su habitación, con el otro. En flagrante delito de adulterio.

RODOLFO: —No es fácil eso. Hay testigos de que yo he estado aquí, despierto desde anoche.

VERÓNICA: —¿Por qué no te decidiste antes?

RODOLFO: —Porque tengo tiempo para pudrirme en la cárcel. Sería un doble asesinato.

MERCEDES: —La ley y el honor, también cuentan.

VERÓNICA: —Todo se ha combinado como una fatalidad.

RODOLFO: —Hay algo más. Esto está tramado desde muy lejos y data desde la muerte de Federico. He hablado con él.

VERÓNICA: —Con todos sus pecados ha cubierto de desgracia esta casa.

MERCEDES: —Se han dejado conmover. Yo, desde el principio, fui más expeditiva.

VERÓNICA: —Tu padre.

RODOLFO: —Padre es un hombre que ve claro, con bondad, y ustedes, en cambio, no ven claro.

VERÓNICA: —Te lo dijimos hace años.

MERCEDES: —Consentiste en todo, toleraste todo. Se ha burlado de ti y de nosotros.

RODOLFO: —Un gran castigo la amenaza, sin necesidad de mancharnos los dedos.

VERÓNICA: —Un castigo que no alcanzaremos a ver.

RODOLFO: —Está cercano. Antes de que la noche caiga sobre los campos caerá sobre su existencia maldita.

MERCEDES: —Lo dijiste otras veces.

VERÓNICA: —No hay seguridad en las profecías sin libros.

RODOLFO: —Está en los libros, precisamente. Meditaba también yo la venganza. Abrí los libros, junté los escritos e interpreté. Es claro. Y también hemos tenido anuncios; solo que ustedes no ven con claridad.

VERÓNICA: —Quieres decir la oveja que se tiró al torrente.

MERCEDES: —Los chicos sorprendidos por la tormenta.

VERÓNICA: —El Cazador herido, refugiado como una fiera que huye de la muerte. ¿Hablaste con Federico? ¿Qué te dijo? *(Silencio.)*

MERCEDES: —¿Qué te dijo, si era él?

RODOLFO: —Era él. Bien patente lo vi. Apareció como estaba el día que se despidió. Solamente que en vez del traje que solía vestir o de la mortaja, llevaba uniforme militar. *(Pausa.)*

VERÓNICA: —¿Qué dijo?

RODOLFO: —Dijo que yo tenía que interpretar, porque había símbolos. Por las Escrituras. Y que todo dependía de eso.

VERÓNICA: —No entiendo.

MERCEDES: —¿Qué quiere decir con las Escrituras?

RODOLFO: —Que el fallo nos favorecerá. Yo lo entendí, aunque no sabría explicarlo. No hubiera dicho una palabra de no haberse producido otros sucesos que Federico me pronosticó. *(Pausa.)*

VERÓNICA: —Habla.

MERCEDES: —¿Seguirás?

RODOLFO: —Una desgracia que, según su final, significará que el proceso de la madre o el de la hija están perdidos. Esto también según los indicios.

VERÓNICA: —No es claro.

MERCEDES: —Es un sueño que se debe interpretar con el libro.

RODOLFO: —No; porque una parte se ha cumplido hoy. *(Pausa.)* Falta conocer el desenlace.

MERCEDES: —¿Cuándo soñaste?

VERÓNICA: —¿Era día favorable o desfavorable?

RODOLFO: —Jueves. Pero la aparición de Federico es un elemento. Otro elemento lo he tenido por otro conducto.

VERÓNICA: —¿Cuál? ¿No puedes decirlo?

MERCEDES: —Entonces es revelación y admonición.

RODOLFO: —Es asunto mío. ¿A qué viene tanta pregunta?

VERÓNICA: —Queremos saber.

RODOLFO: —El libro de los sueños no cuenta. No es un sueño, sino una presencia. Aquí explican los oráculos de la Escritura y los Santos.

VERÓNICA: —El pleito no puede perderse. Ninguno de los dos.

MERCEDES: —No debiera, si existiese justicia humana comparable a la divina. Si los jueces, como Dios, castigaran siempre al culpable y al pecador. Son delitos morales los que hay que castigar.

RODOLFO: —No la hay.

VERÓNICA: —No hay justicia sobre la tierra, y por eso muchas veces tiene una que hacérsela como lo entiende a conciencia.

MERCEDES: —Cuando no se comete delito, hacerse justicia por mano propia está permitido.

RODOLFO: —Está en la Sagrada Escritura. *(Pausa.)* Federico no pudo hablarme con claridad. Se valió de un lenguaje figurado.

VERÓNICA: —Porque es un alma en pena.

MERCEDES: —El que se quita la vida no trae a la tierra la palabra de la verdad de Dios. Yo no creo lo que te ha dicho.

VERÓNICA: —Cállate. No tendría consentimiento superior.

RODOLFO: —No lo tenía; es evidente. Consultado el mensaje que ha ocurrido en esta casa anoche, cumple su anuncio. Falta el desenlace.

VERÓNICA: —¿Qué sabes tú?

MERCEDES: —No he averiguado. Y tú, ¿sabes algo?

VERÓNICA: —¿Está todavía en el dormitorio?

RODOLFO: —No lo sé.

MERCEDES: —Ya se están levantando los peones. Posiblemente, también la maestra esté despierta.

VERÓNICA: —Y los chicos.

MERCEDES: —Se enterarán todos.

VERÓNICA: —Lo sabrán los grandes y los chicos. ¡Haz algo!

RODOLFO: —No es así como yo tengo que proceder. Eso es de mi incumbencia. ¿Me van ustedes a enseñar el procedimiento y la conducta? Yo sé lo que hago. Yo sé lo que tengo que hacer.

MERCEDES: —Para eso tienes el revólver sobre la mesa.

VERÓNICA: —No tienes que tener indulgencia. Son dos perros.

RODOLFO: —Yo no puedo hablar. Mejor dicho, no debo hablar. Pero hay augu-

rios terrestres que coinciden con los libros de los inspirados y de los profetas.

VERÓNICA: —No se cumplirán.

RODOLFO: —Esperemos hasta mediodía. Falta otro anuncio de gente de justicia. Llegarán a caballo. Antes tenemos que defendernos. Eso salió por los libros, y por las cartas también. Nos espera una última asechanza del malvado espíritu de Federico, que anda vagando en pena hace dieciocho años. No encarna y todavía nos quiere someter a la última prueba engañosa.

VERÓNICA: —Divagas, hijo. Es preciso pensar las cosas prácticas.

MERCEDES: —Hablemos del Cazador, que todavía duerme con ella.

VERÓNICA: —¿Con ella?

RODOLFO: —No sé. Sospecho que sí. La última estratagema para perderme es el crimen, el que resultaría para todos una gran desgracia irremediable. El arma del Cazador tiene influjo. La ruina y la cárcel. El inocente pagará por el culpable. Pero esa gente de justicia serán los emisarios que vengarán sin que expongamos nuestras vidas ni nuestros bienes. Ayer murieron tres corderos.

MERCEDES: —Entonces nadie vengaría las ofensas. Entonces nadie podría matar en defensa de su honor. La ley sería para los canallas, y el adulterio está condenado por Jesús.

VERÓNICA: —Estamos atados por el miedo. El miedo nos hizo recibirla. ¿Y qué hemos ganado? El miedo nos impidió decirle la verdad. ¿Teníamos la culpa? Y el miedo nos ha tejido y nos ha enredado y lo que ata el miedo es más fuerte que lo que se machaca en el yunque y se cierra con eslabones.

MERCEDES: —La cadena del miedo que Rodolfo ligó una vez.

RODOLFO: —Era otra cosa. No hablen estupideces. Mezclan unas cosas con otras, y las cosas de arriba con las de abajo no se mezclan, como el aceite con el vinagre.

VERÓNICA: —Pero, ¿qué tenemos que hacer? *(Pausa.)*

MERCEDES: —¿Cómo vamos a soportar esta nueva ofensa y cómo nos podremos mirar a la cara si no la castigas? *(Sale. Aparece Fidel.)*

FIDEL: —Es inconcebible. Afrentoso.

VERÓNICA: —No podemos tolerar esto.

FIDEL: —¿Qué piensas? *(Pausa.)*

VERÓNICA: —Hablábamos de esto.

RODOLFO: —Pienso que es una maldición de Dios sobre esta casa y sobre todos nosotros.

FIDEL: —¿Y te has quedado aquí toda la noche? Pared por medio. Tranquilo. Tú tienes el derecho de vida y muerte.

VERÓNICA: —Ya se ha tratado de eso. Hay otras cosas que tú ignoras.

RODOLFO: —No he dormido. He leído. He estado pensando cómo Dios castiga a los inocentes sin piedad.

FIDEL: —¿Cómo puede Él exigirnos la piedad, si no la tiene ni la conoce?

VERÓNICA: —Blasfemas. El castigo para el culpable llega siempre.

FIDEL: —Yo no he leído las Escrituras. Pero la piedad para el pecador es un pecado.

RODOLFO: —La justicia de Dios a veces se opera por ministros, y falla.

VERÓNICA: —La maldad ha de ser castigada porque se opone a las leyes eternas de Dios.

FIDEL: —Inés es una perversa.

VERÓNICA: —*(A Fidel.)* ¿Has oído algo?

FIDEL: —No. ¿Ustedes? Yo he salido antes del amanecer a recorrer y no he visto nada.

VERÓNICA: —Yo estuve escuchando toda la noche, pero el viento borraba todos los ruidos.

FIDEL: —Yo tampoco he dormido. No sé nada.

RODOLFO: —La noche ha inspirado el crimen, y por segunda vez he sido burlado y ultrajado. Con todo mi respeto, la Justicia divina compadece al criminal en este caso. Pero hay algo más: la situación tiene que resolverse por sí misma y en forma definitiva, trágica. Es inútil que busquemos una solución por nuestra mano. Hemos estado divagando. Yo también. Dios ha dispuesto las cosas y las ha dispuesto para que por sí mismas terminen antes de mediodía, con el castigo merecido. Dejemos la venganza en su mano.

FIDEL: —No es venganza.

RODOLFO: —Es venganza divina; quiere decir: castigo justo y merecido.

FIDEL: —Por sí, no tiene solución. El Cazador ya debe haberse ido.

VERÓNICA: —Entonces hay que resolver la situación de Inés con energía.

FIDEL: —Echarla. *(Pausa.)*

RODOLFO: —¿Es que volvemos otra vez a lo mismo? No podemos.

VERÓNICA: —Hay que arrojarla de aquí como a un ser maldito.

FIDEL: —No podemos tener ninguna compasión ni temor.

RODOLFO: —Puede entablar contrademanda.

VERÓNICA: —Ni la muerte bastaría para pagar su infamia.

FIDEL: —Trajo a esta casa la desgracia y concluirá con todos nosotros.

VERÓNICA: —*(A Rodolfo.)* Tú debes resolver.

RODOLFO: —Padre debe resolver.

VERÓNICA: —Que diga él.

RODOLFO: —La mujer adúltera debe ser lapidada.

FIDEL: —No puedo decir lo que pienso. No es un perro.

VERÓNICA: —Es una perra.

RODOLFO: —Es de otra sangre. Ella lo dijo.

FIDEL: —Hablan de matar. Un cristiano, ¿puede matar?

VERÓNICA: —Él tiene derecho sobre su vida. Es adúltera. Ha pecado contra Dios y contra su ley.

RODOLFO: —Deberían morir los dos, miserablemente. Hoy es el día del castigo. Nadie sabe cómo caerá sobre ella.

FIDEL: —Tienen razón. Nadie tiene derecho a matar, pero tampoco tiene deber de soportar escarnio.

VERÓNICA: —No debimos dejarla entrar cuando volvía arrepentida. Debimos cerrarle las puertas.

RODOLFO: —Además, quería quedarse con todo.

FIDEL: —Un pleito sería fatal para nosotros ahora.

RODOLFO: —Podría encontrar aves negras que se quedaran con todo.

VERÓNICA: —*(A Fidel.)* Tú nos obligaste a recibirla.

FIDEL: —Sabes por qué consentimos que se quedase.

RODOLFO: —No se me oyó a mí, ni a Mercedes.

FIDEL: —Dijo que volvía arrepentida.

VERÓNICA: —Nunca le oí eso.

FIDEL: —Lo dio a entender. Nos besó a todos cuando tú le dijiste "entra".

VERÓNICA: —Tan humilde que hasta quiso servirte a la mesa.

RODOLFO: —Simulaba humildad y arrepentimiento.

VERÓNICA: —Una víbora.

RODOLFO: —No debió pisar esta casa de nuevo. Debimos decirle: "Nada tienes que hacer. Tu hija ha muerto: vete, canalla".

FIDEL: —Temíamos. *(Pausa.)* Temíamos que reivindicara sus derechos a esta propiedad. Al matarse Federico, ella era universalmente heredera.

RODOLFO: —Yo era el marido. Huyó. Abandonó el hogar y la hija. Ha muerto para la ley.

VERÓNICA: —Dos veces. Para la ley divina y para la humana.

FIDEL: —Yo procedí conforme a mi conciencia y a mi fe. No podía arrojarla de nuevo al camino de perdición, puesto que imploraba perdón.

VERÓNICA: —¡Nunca!

RODOLFO: —¿Cómo dices eso?

FIDEL: —No es preciso usar la palabra. Se puede pedir ser perdonado por el hecho de volver arrepentida.

RODOLFO: —¿Es que tenía yo que recibirla como esposa?

VERÓNICA: —¿Qué quiere decir el perdón, si no se perdona al pecador?

FIDEL: —Yo no he dicho tal cosa. Me ha parecido bien el trato que se le ha dado como a quien se da hospitalidad. Eso es todo.

VERÓNICA: —Ahora ha completado la obra. Ha destruido lo que le faltaba destruir. A eso vino. Nos ha cubierto de vergüenza como una perdida.

RODOLFO: —El error viene del comienzo. No debí casarme con ella. *(Pausa.)*

VERÓNICA: —Es asunto viejo. Si hubiese sido honrada, nada habría ocurrido para lamentarnos.

FIDEL: —Desde niña estaba señalada para la vergüenza. Como la madre.

VERÓNICA: —La madre no era así.

RODOLFO: —¿De dónde le viene la maldita perversidad? Está maldita.

VERÓNICA: —Debes ir. Mátalos como a dos perros inmundos. Ahí tienes el revólver. Dios te inspire.

RODOLFO: —Me ha inspirado. *(Pausa.)* No debo ir.

ESCENA III

Los mismos y LUISA. Después, MERCEDES

LUISA: —Buenos días.

VERÓNICA: —¿Tan temprano y estás vestidas para salir?

LUISA: —Me voy.

VERÓNICA: —¿Ahora mismo?

LUISA: —Ahora mismo. A las cinco pasa el ómnibus para San Cosme.

FIDEL: —Podía haber hablado ayer.

LUISA: —Lo he decidido anoche.

VERÓNICA: —No tengo dinero para pagarle.

LUISA: —Sí. Usted tiene. Me va a pagar.

RODOLFO: —¿Cómo? ¿Esa decisión? ¿Acaso?…

MERCEDES: —También ha sido conquistada contra nosotros. *(A Rodolfo.)* El escándalo. Todos lo sabrán.

RODOLFO: —¿Es por el escándalo?

LUISA: —No puedo hablar. Todos saben por qué. Cada uno de ustedes lo sabe. Así que me voy por muchos motivos. Y porque no puedo quedarme un día, un momento más. Moriría hoy mismo. Págueme.

VERÓNICA: —Quiero saber qué ocurre.

LUISA: —No tiene importancia. Yo no soy de la familia, ni me importa.

RODOLFO: —No averigüe más. Páguele.

LUISA: —El padre y el hijo. ¿Quiere usted que hable? ¿Quiere usted que hable? A nadie interesa, ni conviene. Yo sé muchas cosas. Pero ustedes viven en el error y la maldad.

MERCEDES: —Déjenla ir. Yo sé por qué se va. Antonio se la lleva.

RODOLFO: —¿Qué es eso? Que se vaya.

VERÓNICA: —En seguida, váyase usted. Jacinto le dará el vale. Salga de esta casa.

MERCEDES: —La ha seducido Antonio. Lo sé.

LUISA: —Usted todo lo sabe. Con los libros.

FIDEL: —En efecto. Acertaste. Antonio también se va.

MERCEDES: —Ha sido aconsejada.

VERÓNICA: —Todo lo que toca lo emponzoña.

LUISA: —Ustedes no pueden acusar a nadie. Para acusar, hay que tener el alma limpia y comprender a los demás. *(Sale.)*

MERCEDES: —Ha sido envenenada. Hasta ahí llega su maldad.

ESCENA IV

Los mismos y el CAZADOR

CAZADOR: —Es la mañana. Pronto amanecerá.

RODOLFO: —¿Dónde está Inés?

CAZADOR: —El deber de la gratitud obliga al hombre más rudo a dar las gracias por la hospitalidad.

RODOLFO: —Es usted un miserable.

FIDEL: —Ha venido a manchar esta casa.

CAZADOR: —Hablan demasiado, ustedes. *(Se acerca Rodolfo.)* Venga. *(Le pone la mano en el hombro.)* ¿Qué sabe usted?

RODOLFO: —Diga si anoche fue a verlo.

MERCEDES: —A curarlo en su pieza.

CAZADOR: —Eso no se le pregunta a un hombre.

RODOLFO: —Yo soy el marido.

CAZADOR: —Entonces, mucho menos.

VERÓNICA: —Es que tiene usted que contestar.

CAZADOR: —Mi oficio es matar fieras del monte, no cristianos. Pero ustedes son asesinos y no cazadores.

VERÓNICA: —Cállese.

FIDEL Y MERCEDES:

—Cállese.

VERÓNICA: —Hay que darle un escarmiento.

MERCEDES: —Hay que echarlo como a un perro.

VERÓNICA: —Hay que matarla como a una víbora.

RODOLFO: —No merece pisar más esta casa y usted es el culpable.

CAZADOR: —¿Matar? ¿Matar?

VERÓNICA: —Este es el infame.

MERCEDES: —Vino a deshonrarnos a todos.

RODOLFO: —Fuera de esta casa.

FIDEL: —Afuera, traidor.

VERÓNICA: —Trajo la desgracia otra vez.

MERCEDES: —Es el mismo.

RODOLFO: —Es el diablo disfrazado. Fuera de aquí.

FIDEL Y VERÓNICA:

—Afuera.

MERCEDES: —¿Qué espera?

CAZADOR: —Pueden ustedes pensar que acaso no se haya marchado, sino sucumbido. Perecido sin resistencia posible contra las fuerzas de la crueldad.

VERÓNICA: —Sería lo mejor.

CAZADOR: —Puede haber recibido en el pecho la descarga del odio de todos juntos, como se fusila a un inocente, como se mata a quemarropa a un cachorro que juega al sol. Con la misma bala que se mata a un hombre, se yerra a una paloma.

MERCEDES: —¡Canalla!

VERÓNICA: —¿Tiene coraje de hablar así?

RODOLFO: —*(Toma el revólver de sobre la mesa. Lo guarda en el bolsillo, sin retirar la mano.)* Salga.

CAZADOR: —No se vive de balde. Hay que pagar hasta la hospitalidad de una noche de fiebre y de tormenta.

MERCEDES: —¿A qué vino?

VERÓNICA: —Ha sido traído por la desgracia.

CAZADOR: —Efectivamente. Pero no la que ustedes creen, supongo, sino por otra más grande que juega con ustedes y conmigo y con los más desvalidos.

RODOLFO: —¿Dónde está mi mujer?

CAZADOR: —No puede hablar así. ¿Quién la cuida aquí?

RODOLFO: —Fíjese lo que dice; piense.

CAZADOR: —Ya he pensado otras veces, para todas las veces. Usted sabe dónde está y dónde estuvo. Está y estuvo donde usted la empujó sin piedad ni comprensión.

VERÓNICA: —Va a intervenir en nuestras cosas, él.

MERCEDES: —No lo permitas. Mátalo. ¡Perro, perro cochino!

CAZADOR: —No grite, porque los niños están durmiendo, y si se despertaran cuando yo estuviera contestándole, entonces no se olvidarían mis palabras ni las suyas ni en cien años. No me pueden matar, ni hay por qué. Por eso nadie puede hasta que se lo permiten con un porqué. Venga, acérquese; no podemos gritar. Acérquese y no tenga asco, que no estoy muerto todavía. Venga usted también, y deje el revólver sobre la mesa, que tenerlo en la mano le afloja el alma. Acérquese, anciana, porque me estoy por ir y no soy hombre ingrato. *(Se acercan.)* Son tres ladrones y un criminal. Yo he destruido mi propia vida hace diez años y me gusta no entregarme sino a mi propio destino, que es duro y feo.

RODOLFO: —Usted es un criminal, pero nosotros no somos ladrones.

MERCEDES: —Es un cínico.

CAZADOR: —Pero hablemos despacio. Somos cuatro cínicos. Míreme, doña Verónica; en los ojos. Mire bien. *(Pausa.)* ¿Me recuerda?

VERÓNICA: —¡No lo recuerdo!

CAZADOR: —Después hablaremos de eso.

VERÓNICA: —¿Quién es usted?

CAZADOR: —Recuerde. Diez años por las selvas, como un tigre; pero diez años

antes, como un ser civilizado. No soy nuevo de aquí, ni soy forastero.

MERCEDES: —Nada de lo que cuenta me interesa.

RODOLFO: —¿Quién es? Márchese de una vez, ya que no puede restituir lo que ha robado.

CAZADOR: —No puedo, ni quiero. Porque cuando creí que la vida no podría enseñarme nada, vengo una noche, herido, a comprender que la vida es infinitamente variada y que la existencia de un hombre anciano no basta para comprenderla bien. ¡Cuántas cosas he visto en una noche!

VERÓNICA: —Váyase de aquí; no merece estar un minuto más.

CAZADOR: —Pronto nos iremos todos. Los extraños y los intrusos. Los viejos y los niños.

RODOLFO: —Usted es el intruso acá.

CAZADOR: —Yo soy el intruso, y ustedes los extraños. Pero no hace falta decirme así que me vaya, cuando ustedes saben que no me quedaré ni un minuto más de cuando tenga que irme. Ninguno de ustedes sabe quién soy yo, pero yo sé quiénes son ustedes, uno por uno. No son gente limpia, ni lo han sido nunca.

VERÓNICA: —¡Cállese!

CAZADOR: —Vamos a conversar un poco. Malas mañas para el dinero y tampoco en cuestiones de decencia. A Fidel, tu padre, lo conozco mejor que a la palma de mi mano. Desde que llegó de Santa Cruz con una mano atrás y otra adelante. Yo puedo ser un testigo incómodo en cualquier momento.

FIDEL: —Nos conocemos los dos. ¡Luis! Mataste a tu mujer.

CAZADOR: —Así fue. Hace diez años, y las cosas cambian. Esto era de los Landaburu, de la misma sangre. Ahora esa sangre quiere acusar, culpar y castigar. Pero ni en doscientos años se cambia un destino en otro.

MERCEDES: —¿Cómo se atrevió a venir?

RODOLFO: —Se ha fugado de la cárcel.

CAZADOR: —En pocas palabras: he venido a salvar de su perdición a Inés. Hoy era el día que tenían ustedes planeada la última tropelía. Lo he descubierto a tiempo y les aviso que nada podrán hacer contra ella. Cuando me vaya, quedaré por acá cerca. Yo vivo en todos los lugares donde no vive la gente.

RODOLFO: —¿Que quiere usted decir?

VERÓNICA: —Le habrá salido un nuevo abogado.

FIDEL: —Ante todo, usted es un asesino prófugo, y si aparece entre la gente se pasará el resto de su vida en la cárcel. *(Pausa.)*

CAZADOR: —Es muy posible. Pero eso tiene poca importancia. Lo importante es que el pleito que ustedes creen que se va a fallar despojando a esa pobre mujer de su hija y de sus bienes, lo van a perder. *(A Rodolfo.)* Usted se casó con su propia prima para quedarse con todo. Cuando don Federico, el padre, se suicidó, el camino quedó libre. Solo tenían que hacerle la vida imposible en su propia casa.

FIDEL: —¿Qué está diciendo?

RODOLFO: —Miente, miente.

MERCEDES: —Es un canalla. Inés le ha calentado la cabeza.

CAZADOR: —¿Qué tenían ustedes entonces? Usted, don Fidel, después de veinte años de curar sarna, ¿qué tenía? Ambición y codicia.

VERÓNICA: —Por lo visto, sabe bastante de la mitad, pero no sabe nada de la otra mitad.

MERCEDES: —Y a usted, ¿qué le importa?

CAZADOR: —Me importa. Porque no soy hombre de permitir ninguna injusticia. No vivo donde la ley se desnaturaliza y se viola, sino donde la ley se aplica rectamente, a cara o cruz, a vida o muerte. Quien sabe jugarse por cualquier cosa y por nada, se puede jugar por una mujer despojada, humillada, torturada. *(Pausa.)* Lo que yo necesito saber antes de irme es dónde está Nina, la hija. *(Silencio.)* Muy sencillo. El campo y las ovejas volverán a su dueña, y los impostores irán a la cárcel. Esa es la ley de Dios que ustedes invocan.

VERÓNICA: —Insolente.

FIDEL: —Había sido atrevido.

MERCEDES: —¡Qué se mete donde no lo llaman!

CAZADOR: —Saben dónde está esa criatura. O si ha muerto. *(Silencio.)*

VERÓNICA: —Usted quiere saber lo que ni la madre tiene derecho a saber, puesto que abandonó a su hija.

CAZADOR: —Antes la abandonó y ahora la quiere porque es suya.

VERÓNICA: —También es del padre.

FIDEL: —Todo esto es absurdo. *(Entran tumultuosamente los chicos.)*

CHICOS: —La señora, la señora, la señora.

—No nos vamos. *(Hablan y recorren las habitaciones, agitados.)*

—Cuente el cuento.

—Venga.
—¿Dónde está?
—Está durmiendo.
—Es tarde.
—Que se levante.
—Que cuente. *(Los chicos salen por la puerta del foro, agitando los brazos.)*

RODOLFO: —¡Afuera!

VERÓNICA: —Échalo.

MERCEDES: —Mátalo de un tiro, como a un lobo. *(Rodolfo levanta el revólver.)*

CAZADOR: —Hay algo más que yo, que se ha perdido. Deme el arma.

MERCEDES: —Quiere defenderla.

CAZADOR: —La quiero defender, sí. Antes de irme quiero defenderla. Nadie tiene derecho aquí a decir lo que han dicho de ella. Esa mujer es una mujer, no una fiera, ni una perdida. Pero ustedes no son seres humanos de su misma clase. ¿Por qué la maltratan así? Ustedes piensan de los otros según lo que son capaces de hacer.

MERCEDES: —Es muy buena, ya se ve. Con los desconocidos.

VERÓNICA: —No le permitan hablar más.

FIDEL: —Váyase.

RODOLFO: —Deme el arma primero. No me va matar por la espalda. *(Con un movimiento rápido y resuelto, le quita el revólver.)* Las armas no son para todas las manos y las mujeres no son para todos los hombres. *(Vuelven los chicos, que entran con la maestra, que no puede contenerlos. La escena es muy agitada. La Maestra se esfuerza por aquietarlos. El Cazador sale, dejando el arma sobre una silla.)*

MAESTRA: —Pero están locos, cálmense, quédense quietos, no salgan…

CHICOS: —No miramos en la parva.
—Tenernos que ir más lejos.
—Ahora está en la neblina.
—Yo vi el potrillo; es alazán.
—Hay que mirar en el pozo.
—No tenemos miedo de la neblina.
—Estamos buscando.
—Fíjate si está el alfiler.
—No veo nada, nada.
—Los pies son como las piedras.
—Tiene las manos de árbol con ramas.

—Tenemos que ir más lejos.
—Aquí no está.
—En el galpón no está.
—Hay que ir hasta el torrente.

MAESTRA: —¿Están locos? ¿Qué les pasa? Quietos. Silencio. Por Dios, por Dios. Chicos, chicos.

CHICOS: —Buscamos por todas partes.
—Hay que ir al monte.
—Yo miré abajo de las camas.
—Hay que buscarla.
—Nosotros solos no podemos.
—Somos chicos.
—¿No dijeron que sabían?
—Ellos no van.
—No sabemos.
—No podemos.
—Tenemos que ir lejos.
—Vengan ustedes.
—Acompáñennos.
—Vengan.
—Está cerca.
—La llevó el hada.
—Era un hada.
—Era la Virgen.
—Era la mamá del potrillo.
—Tenía el alfiler.
—Vamos lejos, lejos.
—Hasta que la encontremos.
—Hasta que la encontremos.
—Hasta que la encontremos.
—Yo miré detrás de las puertas.
—Yo miré en los roperos.
—En los canastos.
—En el gallinero.
—En la pieza de lavar.
—Falta en el techo.
—No está; no está.

—¿Se habrá ido?
—¿Dónde se fue?
—Digan, digan dónde.
—Ustedes saben.
—Digan.
—Se perdió.
—Vamos.
—Vamos.
—Vamos al torrente.
—Vamos al bosque.
—Vamos a la montaña. *(Salen los chicos en un alboroto y la maestra, aterrada, con ellos.)*

ESCENA V

RODOLFO, FIDEL, VERÓNICA, MERCEDES y JACINTO, que entra.

JACINTO: —Buenos días.
TODOS: —Buenos días.
JACINTO: —La señora Inés, ¿la han visto?
VERÓNICA: —Duerme.
JACINTO: —Encontré este chal suyo entre las piedras, cerca del torrente.
MERCEDES: —Lo habrá llevado el viento.
JACINTO: —¿Está en la casa?
RODOLFO: —No sé.
FIDEL: —¿Por qué se interesa tanto por saber lo que no le importa?
JACINTO: —Es la señora, la señora Inés. Me importa, don Fidel.
VERÓNICA: —Búsquela, entonces.
JACINTO: —Hay mucha neblina por las sierras. Apenas se ve.
MERCEDES: —Si encontró el chal, andará por allí.
JACINTO: —He recorrido el río hasta el remanso. *(Vuelve la Maestra.)*
MAESTRA: —Estoy espantada. Los chicos, los chicos. Han desaparecido. No he podido seguirlos. ¡Por favor!
FIDEL: —No se agite, señora. Siéntese. No les va a ocurrir nada.
VERÓNICA: —*(A Jacinto.)* ¿Por qué no va y ve si trae a los chicos?
JACINTO: —Los vi correr para el torrente.

MAESTRA: —Dios mío, Dios mío.

FIDEL, VERÓNICA, MERCEDES:

—No se aflija. Cálmese. Ya vendrán. Vaya, Jacinto. *(Jacinto deja el chal sobre el respaldo de una silla y sale.)*

VERÓNICA: —*(A la Maestra.)* ¿Qué dirá usted de este escándalo?

FIDEL: —Ha venido usted precisamente una noche de mucha desgracia.

MAESTRA: —¿Qué pasa?

MERCEDES: —La señora Inés. ¿No ha oído usted? *(Silencio.)*

VERÓNICA: —Usted, señora, por Dios, no comente lo ocurrido.

MERCEDES: —Se lo rogamos.

RODOLFO: —Sería bochornoso.

MAESTRA: —Nada sé. Oí que alguien conversaba con ustedes en el comedor, y esta mañana oí voces; pero los chicos me tenían muy nerviosa, pues enseguida de despertarse empezaron a agitarse y a buscar por todas partes, como locos. ¿Dónde estarán?

VERÓNICA: —No se preocupe. Jacinto los traerá. Ya habrán ido los peones. *(Cesa el rumor del torrente. Se acentúa la música lejana. Al entrar los chicos, se aclara la escena. Se los oye acercándose.)*

CHICOS: —Aquí está.

—Aquí está.

—La hemos encontrado.

—Está viva.

—Se había caído entre las piedras.

—Está dormida.

—Vengan, vengan.

—Pronto.

—Encontramos a la señora.

—La encontramos.

—La encontramos.

VERÓNICA: —Dicen que la han encontrado. Vayan a ver. *(Se para en la puerta, de espaldas al escenario. Todos se disponen a salir, cuando entran los chicos.)*

CHICOS: —Está viva, está viva. *(La neblina se ha disipado. Al entrar los personajes hay pleno sol. La escena, muy iluminada.)*

VERÓNICA, RODOLFO, FIDEL:

—La traen. Vienen. Vuelve con el Cazador.

CAZADOR: —*(Entrando. Trae, casi levantada por el talle, con su brazo sano, a Inés, que permanece desmayada. Verónica y Fidel lo ayudan y la sientan en la silla*

frente al público. La mesa queda detrás, y los chicos trepan a ella, rodean a Inés, la palpan, la besan.) Es liviana como un pájaro. Aquí la tienen. Ha vuelto.

CHICOS: —Estaba entre las piedras, como si durmiera.
—Yo la encontré.

MAESTRA: —Debe estar lastimada.

RODOLFO: —Al escapar se habrá caído.

FIDEL: —Un poco de agua fresca.

CAZADOR: —Déjenla. Sola volverá en sí.

CHICOS: —No se cayó.
—Se había acostado.
—Hubiera podido caer al torrente.

MERCEDES: —Nada más que disgustos sabe dar.

CHICOS: —Ahora, cuando se despierte, nos contará el cuento.
—Yo quiero estar a su lado.
—Yo aquí.
—Va a despertar.
—Todavía está desmayada.
—Duerme.

CAZADOR: —Estaba acosada y seguramente no vio por dónde iba. *(La pasa la mano por la frente.)* Eran muchos cazadores para una sola presa. Aquí está, mansita otra vez.

MAESTRA: —Pero, ¿cómo pudo ocurrir esto? No me explico.

MERCEDES: —Es que es una mujer muy rara.

VERÓNICA: —No tiene usted idea de lo que es capaz de hacer.

RODOLFO: —Todavía tiene que darnos muchos dolores de cabeza.

INÉS: —*(Reanimándose.)* No. Aquí no quiero estar.

RODOLFO: —¿Qué has hecho, desdichada?

INÉS: —No quiero volver más a esta casa.

CHICOS: —Nosotros la encontramos.
—Estamos aquí con usted.
—Despiértese.
—Se lastimó.
—Yo vi el potrillo también.
—Ahora la neblina se ha ido, despiértese.
—La fuimos a buscar para que terminara el cuento.

INÉS: —Sí. Pero quiero estar sola, entonces.

CHICOS: —¿Sola con nosotros?

INÉS: —Sí. Sola con ustedes. ¡Padezco tanto! *(Al Cazador.)* Váyase usted, váyase usted. Un poco, hasta el fin, sola.

RODOLFO: —¿Adónde nos vamos? ¿Al campo?

VERÓNICA: —Ahora nos echa a todos.

MAESTRA: —¿Se siente mal?

INÉS: —No me siento mal, pero pido por Dios, pido por favor, que me dejen… un poco… sola… *(Se van, menos los chicos.)*

CAZADOR: —¿También yo?

INÉS: —También usted, por favor. Usted, por favor. Todos, por favor.

CHICOS: —¿Está enferma? ¿Nos vamos?

INÉS: —Ustedes, no. Quiero estar un poco así… un instante… quieta. Quiero terminar mi cuento.

CHICOS: —Sí, tiene que terminarlo.
—Cuente, cuente.
—La escuchamos.

INÉS: —No me acuerdo dónde quedó interrumpido.

CHICOS: —Cuando van a ver a la mamá.
—Cuando el potrillo se desencantaba.

INÉS: —¡Estoy tan cansada! No veo.

CHICOS: —Sí ve, sí ve. Es de día.
—Salió el sol.
—Ahora se ve bien. *(El sol penetra en la habitación.)*

INÉS: —Ya estoy despierta.

CHICOS: —Había que encontrar el alfiler con el cardenal.
—Todavía no encontraron el cardenal de vidrio.
—Era de rubí.
—El alfiler era de oro.
—¿Se acuerda?

INÉS: —Hijos míos, hijos míos, hijos míos. *(Con fatiga.)* Estaba como loca. Toda la noche corrí por el campo y las sierras; toda la noche empujada por la sombra.

CHICOS: —Era la neblina.
—¿Vio al Viejo por las sierras?
—Cállate.
—Déjala que ella hable.
—¿Por qué se fue?

—¿No tenía miedo?
—¿Quería ir a la casa de los vidrios de colores?
—¿Está enferma?
—¿Ahora va a contar?

INÉS: —Quería huir, huir de todo, huir de todos.

CHICOS: —¿De nosotros, también?
—Anoche esperamos a que fuera a contarnos el cuento.
—Usted dijo que iría.
—Yo casi no dormí.
—Yo estuve esperando hasta que ya nadie hablaba.
—Yo sé: fue a buscar al ángel.
—A buscar al ángel.
—No encontró nada.

INÉS: —A buscar al ángel, y en cambio encontré el alfiler que todo lo desencanta.

CHICOS: —¿Lo encontró?

INÉS: —Con ese alfiler se deshace la maldad que todo lo desfigura. Las cosas vuelven a su realidad. La madre que ha perdido su hija la vuelve a encontrar. Los seres malvados quedan convertidos en monstruos, y entonces nadie se equivoca cuando los ve. Los seres humanos se libran del mal hechizo que los hizo aparecer como perversos. Y cuando todos comprenden el mal, el mal que hicieron sin poder o sin querer evitarlo. O remediarlo. Entonces toda la ilusión termina y uno puede, puede lo que antes no podía. Se puede librar del mal y de la vida. *(Abraza a una niña.)* Encuentra el bien que perdió y puede dormir en paz. *(Queda reclinada sobre los niños, rodeada de ellos.)* El alfiler de oro y el cardenal de vidrio… permiten que la felicidad… triunfe del mal. Los campos se aclaran como los cielos; la luz baja desde más arriba del cielo sobre la santa tierra que sostiene dulcemente en su regazo a las fieras del monte y a los corderos sin madre… Las hadas que cuidan la inocencia y la castidad salvan a los desdichados de sus formas pesadas y feas, de sus vestidos pobres a los niños que saben cantar… y de sus penas a los que han perdido un bien querido, para siempre. Unos y otros conocen la piedad y el perdón. El perdón…

CHICOS: —Siga.
—Siga.

—Siga.
—Cuente.
—Cuente más del potrillo. *(Pausa.)* Se ha dormido.
—Se ha muerto.
—Se ha muerto.
—Se ha muerto. *(Todos, con miedo.)*
—Se ha muerto. Se ha muerto. Se ha muerto. *(Se intensifica la música del coro. Se separan los niños. Sus voces se hacen potentes y desesperadas.)*

TELÓN

ÍNDICE

5 Estudio preliminar

37 LO QUE NO VEMOS MORIR

99 SOMBRAS

113 CAZADORES

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas
De Alejandro Finzi
Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)
Obras completas de Alberto Adellach.
Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor
De Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres
De Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes
De Patricia Zangaro
Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
Prólogo: Juan Garff

Becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (Tomo I y II)
De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial
De Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Arístides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza**.** Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí
De Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Un tal Pablo
De Marcelo Marán
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Casanimal
De María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Las obreras
De María Elena Sardi
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Molino rojo
De Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
Disponible en la web

El que quiere perpetuarse
De Jorge Ricci
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Freak show
De Martín Giner
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Trinidad
De Susana Pujol
Coedición con Argentores
Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión
De Susana Torres Molina
Coedición con Argentores

Los talentos
De Agustín Mendilaharzu y Walter Jacob
Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia
De Santiago Loza
Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas
Prólogo: Gabriela Borioli
Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.
Compilación: Graciela González de Díaz Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo
Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

Se necesita un cadáver

Guillermo Montilla Santillán

Disponible en la web

Oveja perdida ven sobre mis hombros que hoy no sólo tu pastor soy sino tu pasto también

Braian Kobla

Disponible en la web

Trópico del Plata

Rubén Sabbadini

Disponible en la web

Puesta en memoria. Siete monólogos

Manuel Maccarini

Disponible en la web

La guerra de Malvinas en el teatro argentino

Compilación y Prólogo: Ricardo Dubatti

Incluye textos de Esteban Buch, Horacio del Prado, Alberto Drago, Mónica Greco y José Luis de las Heras, Sebastián Kirszner, Duilio Lanzoni, Rafael Monti, Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dramaturgia Bonaerense de Postdictadura. 30 años. Una antología crítica.

Coordinadora: Julia Lavatelli

Prólogo: Oscar Rekovsky

Introducción: Julia Lavatelli

Incluye textos de Roberto Uriona y Miriam González, Mariano Moro, Luis Sáez, Cristian Palacios, Roxana Aramburú, Guillermo Yanícola, Ariel Farace, Omar Aita, Beatriz Catani, Marcelo Marán.

Ensayos críticos de Patricia Devesa, Mariana Cardey, Gabriel Fernández Chapo, Julia Lavatelli, Andrés Carrera, Sebastián Huber, Agustina Gómez Hoffmann, Silvio Torres, Martiano Roa, Luz García, Daniela Ferrari, Mary Boggio .

Disponible en la web

Idénticos. Micromonólogos de teatroxlaidentidad

Incluye textos de Rolando Pérez, Nelson Mallach, Fabián Díaz, Mariano Saba, Verónica Mato, Patricio Abadi, Flor Berthold, Sandra Massera, Gabriel Graves, Susana Torres Molina, Vanina Szlatyner, Valeria Medina, Lucas Lagré, Leandro Airaldo, Juan Francisco Dazzo, Pablo Iglesias, Macarena Trigo, Andrea Garrote, Jimena Aguilar, Carol Inturias, Juan Carrasco, Erica Carrizo, Lucía Laragione, Gabriel Cosoy, Alejandro Lifschitz, Rocío Villegas, Roxana Aramburú, Pablo Dos Reis, Ezequiel Varela, Facundo Zilberberg, Analía Sánchez, Nicolás Pota, Carolina Barbosa y Julieta Magán, Emiliano Matía, Jorge Diez, Alejandro Turner, Mariana Cumbi Bustinza, Santiago Varela, Javier Pomposiello, Silvina Melone, Anabela Valencia, Daniel de Pace.

Prólogo: Estela de Carlotto, Raquel Albeniz, Luis Rivera López, Mauricio Kartun

Disponible en la web

Teatro para hacer con dos centavos. 20 obras nuevas

Carlos Alsina

Prólogo: Carlos Alsina

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos
Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez
De José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales
De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)
Compilación y prólogo: Carlos Pacheco
Disponible en la web

La Luz en el teatro. Manual de iluminación
De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
De Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas
De María Rosa Finchelman
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante. De quién/para quién/qué/cómo
De Federico Irazábal
Disponible en la web

Las múltiples caras del actor
De Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
Disponible en la web

Técnica vocal del actor
De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos
De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual
De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
De Cecilia Hopkins
Disponible en la web

La risa de las piedras
De José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras
Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides Vargas, Bárbara Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)
De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola
Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)
De Perla Zayas de Lima
Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret
De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea
De Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
De José Tcherkaski
Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
De Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco
Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad
De Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor
De Gabriela Pérez Cuba
Disponible en la web

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad
De Alain Satgé
Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente. Escritos sobre escenografía
Compilación: Cora Roca
Disponible en la web

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
De Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano
Disponible en la web

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa
De Julieta Infantino
Disponible en la web

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos. Guiños y guiones para el actor
De Cristina Moreira
Disponible en la web

El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena
De Víctor Arrojo
Disponible en la web

Teatro de objetos. Manual dramatúrgico
De Ana Alvarado
Disponible en la web

Técnicas de clown. Una propuesta emancipadora
De Cristina Moreira
Disponible en la web

Concurso de ensayos sobre teatro. Celcit - 40 años
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernándes Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva
Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas
De Carmen Baliero
Disponible en la web

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos
De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino
De Jorge Ricci
Disponible en la web

Exorcizar la historia.
El teatro argentino bajo la dictadura
De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht
De Hans-Thies Lehmann

Estudios de Teatro Argentino, Europeo y Comparado
Jorge Dubatti
Palabras Preliminares: Jorge Dubatti
Disponible en la web

Gombrowicz en escena
Cecilia Hopkins
Disponible en la web

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!
De Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima
De Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico
De Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos
De Luis Alberto Sánchez Vera
Disponible en la web

Memorias de un titiritero latinoamericano
De Eduardo Di Mauro
Disponible en la web

Gracias corazones amigos.
La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García
De Juan Carlos Malcum
Prólogo: Carlos Pacheco
Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 1: el juego teatral en la educación
De Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano
Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores
De Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas
De Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo I (1800- 1814)
Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VI (1902-1908)
Obras del Siglo XX -1ra. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VII (1902-1910)
Obras del Siglo XX -1ra. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VIII (1902-1910)
Obras del Siglo XX -1ra. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IX (1911-1920)
Obras del Siglo XX -2da. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo X (1911-1920)
Obras del Siglo XX -2da. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo XI (1913-1916)
Obras del Siglo XX -2da. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo XII (1922-1929)
Obras del Siglo XX -3ra. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XIII (1921-1927).
Obras del Siglo XX -3ra. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XIV (1921-1930).
Obras del Siglo XX -3ra. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XV (1921-1930)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XVI (1931-1840)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
Disponible en la web

Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes
Escénicas Iberoamericanas 2007-2017
Compilador: Carlos Pacheco
Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.
Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos III y IV
De Roberto Perinelli
Disponible en la web

La comunidad desconocida.
Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)
Andrés Gallina
Prólogo: Silvina Jensen
Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves
Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.
Disponible en la web

Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Gobernori
Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6
Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaño

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia-2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia-2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional–

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagh, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull, Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas, Roberto de Bianchetti, Nancy Lago, Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/ Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

20 años de teatro social en la Argentina

Incluye textos de María Guillermina Bevacqua, Gerardo Larreta y Valeria Andrea Sánchez Martín, Cristian Palacios, Alan Robinson, Camila Mercado, Elina Martinelli, Lorena Noemí Calandi, Carina Noemberg

Disponible en la web

TRES DRAMAS

Edición a cargo de EUDEBA
Impreso en Buenos Aires
Primera edición: 2.500 ejemplares

Ezequiel Martínez Estrada es reconocido sobre todo como un gran ensayista, biógrafo y poeta. Sus cuentos han sido reeditados y traducidos a varios idiomas, pero sus obras de teatro en prosa han tenido mucha menor difusión. Sin embargo, como señala Jorge Dubatti en el estudio preliminar que elaboró para esta edición, más allá de las diferencias discursivas, los dramas escritos por Martínez Estrada componen una unidad con su grandiosa producción no teatral; en ellos absorbe y transforma sus ensayos, sus poemas, sus cuentos, bajo un nuevo formato.

Los tres dramas incluidos en este volumen —Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores—, escritos entre 1941 y 1957, responden a las estructuras del drama moderno, incorporando procedimientos subordinados del expresionismo y el simbolismo. Por su estética y contenido profundamente humano estos tres dramas se revalorizan hoy como muestra de la ductilidad del escritor y la actualidad de los conflictos existenciales que expuso hace tantas décadas.

EDITORIAL INTeatro
Instituto Nacional del Teatro
Ministerio de Cultura Argentina