



Roberto Arlt
La isla desierta
Saverio el cruel

Lectulandia

Saverio el cruel y *La isla desierta* forman parte de la valiosa producción teatral que Roberto Arlt brindó como resultado de la frecuentación con sus obsesivos fantasmas interiores. Si en su novelística dichos fantasmas se manifiestan principalmente bajo la forma de la angustia, en su dramaturgia él parecería querer salir al encuentro, mediante mundos compensatorios, de esos desgarramientos, de las íntimas laceraciones padecidas en el curso de una infancia fría, severa y triste.

Arlt renovó con sus obras el teatro argentino en una época —hacia los años treinta— en que la receta fácil arrasaba la escena nacional. Los familiarizados con la obra de este impar representante de la literatura argentina y los que se inician en ella encontrarán en este volumen múltiples motivaciones para la reflexión perdurable y el descenso a lo más acuciante de la peripecia vital.

Si el teatro es un medio de sacar a luz tensiones subyacentes, el público lector, como si asistiera a una representación en la que cada uno monta su propio espectáculo, podrá darse aquí un baño de hondura, ingresar, quizás, en una posible liberación.

Lectulandia

Roberto Arlt

La isla desierta - Saverio el cruel

ePub r1.0

Ninguno 05.12.13

Título original: *La isla desierta - Saverio el cruel*

Roberto Arlt, 1936

Diseño de portada: Ninguno

Editor digital: Ninguno

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

Roberto Arlt: resumen cronológico

1900: Nace el 26 de abril en Buenos Aires, donde muere el 26 de julio de 1942.

1916: «Prosas modernas y ultramodernas» es el título del primer artículo publicado en *La Revista Popular*, dirigida por Juan José de Soiza Reilly.

1920: *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, un folleto de 25 páginas que edita «Tribuna libre».

1922: Se casa con Carmen Antinucci.

1925: Nace su hija Mirta.

1926: *El juguete rabioso*, novela, Ed. Claridad.

1927: Diario «Crítica»; escribe crónicas policiales.

1928: «Aguafuertes porteñas» es el título de las notas que comienza a publicar en el diario «El Mundo», al que pertenece hasta su muerte.

1929: *Los siete locos*, novela, le vale el tercer premio municipal.

1930: *El humillado*, capítulo de *Los siete locos*, estrenado en el Teatro del Pueblo.

1931: *Los lanzallamas*, novela, segunda parte y final de *Los siete locos*.

1932: *El amor brujo*, novela.

1933: *300 millones* (teatro), estrenada en el Teatro del Pueblo.

1933: *El jorobadito* (cuentos), recopilación de los cuentos publicados en diarios y revistas.

1935: «Aguafuertes españolas» es el título de las notas que envía desde España, adonde es enviado por la dirección de «El Mundo» como cronista de viaje.

1936: *El fabricante de fantasmas* (teatro). Estrenado por la compañía Perelli-Milagros de la Vega, en el teatro Argentino.

1936: *Saverio el cruel* (teatro), estrenado por el Teatro de Pueblo.

1936: *El criador de gorilas* (cuentos), recopilación de cuento de ambiente marroquí.

1937: *Una prueba de amor* (teatro), pieza en un acto, Teatro del Pueblo.

1938: *La isla desierta* (teatro), pieza en un acto, Teatro de Pueblo.

1938: *África* (teatro), pieza de ambiente marroquí (cinco actos).

1940: *La fiesta del hierro* (teatro), tres actos, Teatro de Pueblo.

1941: Viaja a Chile y envía sus crónicas a «El Mundo».

1941: *Un viaje terrible* (cuento largo). Se casa con Elizabeth Mary Shine.

1942: *El desierto entra a la ciudad* (teatro), pieza póstuma, estrenada en 1952 en el teatro Regina. Nace su hijo Roberto.

ESTUDIO PRELIMINAR

MIRTA ARLT
(1974)

Biografía sumaria de Roberto Arlt

Roberto Arlt, cuyo nombre completo era Roberto Godofredo Christophersen Arlt, nació en Buenos Aires, según documentación existente, el 2 de abril del año 1900, pero tanto él como su madre, Catalina Iobstraibitzer, señalaban que la fecha real era el 26 de ese mes y no el 2. Las causas de esta falta de concordancia nunca fueron aclaradas.

Su infancia transcurrió en el barrio de Flores, donde la familia, compuesta por los padres y su hermana menor, Lila, vivía en una casa que aún existe con las mismas características —salvo la puerta de entrada, que era de hierro—. Igual que en la época en que Roberto corría por aquellas habitaciones, se ve al entrar una larga galería y una franja de jardín sobre la calle Méndez de Andés 2138.

Su madre era oriunda de Trieste y su padre de Posen, o sea, provenía del norte de Alemania. Su apellido y sus nombres siempre le trajeron problemas. En una «aguafuerte» comentará el hecho de esta manera: «Mi madre, que leía novelas románticas, me agregó al de Roberto el de Godofredo, que no uso ni en broma, y todo por leer *La Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso».^[I]

Fue a la escuela primaria sólo hasta tercer grado. Las dificultades económicas de la familia y su falta de interés por el colegio contribuyeron para que nadie se preocupara mucho por su educación. Según sus propias palabras, «he cursado las escuelas primarias hasta el tercer grado. Luego me echaron por inútil». Y su apellido, inusitadamente compuesto por una vocal y tres consonantes, parecía provocar rechazo en quienes tenían dificultad para pronunciarlo, según narra en otra aguafuerte, «El viejo maestro».^[II]

Pese a esa aparente falta de interés por el estudio, pronto se manifestó en su adolescencia la inclinación por la literatura y por los estudios de la física, la química y la matemática. Esto último vinculado directamente con su afán de inventor.

A los catorce años escribe sus primeros cuentos, pero «Prosas modernas y ultramodernas» es el título del primer artículo publicado en «La Revista Popular», dirigida por el periodista y charlista Juan José de Soiza Reilly, quien, al decir de Roberto Arlt, «fue el primer hombre que me tendió una mano cordial».

Algunos de los inventos de su vida están relatados en su primera novela, *El juguete rabioso*, y le son adjudicados al personaje de Silvio Astier, en quien un crítico que proviniera del campo de la psicología freudiana podría ver el deseo sublimado del artista en el fantasma expresado mediante la obra de arte.

Su experiencia de descubridor de mundos subjetivos se inicia muy temprano, causada en parte por la mala relación con su padre, un alemán de carácter autoritario y adicto a la pedagogía de la letra con sangre. Ese hombre, que nunca aceptó la indisciplina y la manera de ser de su hijo, ni su falta de amor por el idioma alemán, al

ver que Roberto era una carga para la familia llegó a echarlo de la casa. Así es como muy pronto, con el sentido de orfandad y de culpa a cuestas, Roberto Arlt desemboca en las experiencias más diversas de la calle. Por un lado quiere ser-con-otros en algo, compensar la carencia de hogar, y por otro, triunfar en lo suyo como desafío a la autoridad paterna.

Él mismo describe su situación en una de sus primeras publicaciones, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, donde dice:

Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar.

Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrère y Murger.

Principalmente Baudelaire, las poesías y bibliografía de aquel gran doloroso poeta, me había alucinado al punto de que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos las desoladoras estrofas de sus *Flores del mal*.

(...) Y receptivo a la áspera tristeza de aquel período que llamaría leopardiano, me dije: vámonos. Encontremos como De Quincey la piadosa y joven vagabunda que estreche contra su seno impuro nuestra extraviada cabeza, seamos los místicos caballeros de la gran Flor Azul de Novalis.^[III]

Ya por ese entonces había leído a Dostoievski y a Balzac junto con Ponson Du Terrail en las ediciones baratas y acaso deficientes traducciones de la biblioteca del barrio, y estos autores, junto con Baudelaire, dejarán su marca en el escritor para toda la vida.

Desilusionado por el ambiente intelectual pequeño que comienza a frecuentar, y urgido por la necesidad de ganarse la vida, se va al interior. «Ya, en mis vagancias — dice— había tenido ocasión de conocer muchas vilezas; conocía el hastío y la maledicencia que rumia en las reuniones de los periodiquines de parroquia, donde al decir de Lorrain se presencia la “ignominia de los queridos compañeros”». ^[IV]

Llegado a la provincia de Córdoba, trabaja en los más diversos menesteres. Ahí conoce a Carmen Antinucci y se casa con ella. Había hecho el servicio militar y tenía veintidós años.

Nuevamente la tuberculosis ronda en torno a su vida: su mujer, lo mismo que su hermana, Lila, están tuberculosas y morirán destruidas por esa enfermedad.

Debido a la enfermedad de su mujer, el matrimonio se instala en Cosquín, que por ese entonces era una especie de gran sanatorio pulmonar, y comienza a escribir su primera novela. Después de intentar infructuosamente diversos modos de ganarse la vida, y considerando que su mujer estaba mejorada, vuelve a Buenos Aires y

comienza a buscar trabajo en los periódicos de la época. Trabaja en «La Hora», conoce a Ricardo Güiraldes, y éste se interesa por la novela que Arlt le lleva; también se interesa humanamente por él, le presenta a otros escritores, hace que se publique un capítulo del *Juguete rabioso* en la revista «Proa», perteneciente al grupo de Florida, y finalmente Roberto Arlt consigue ver publicada su primera novela, escrita en lugares y tiempos distintos, y dividida en cuatro partes correspondientes a los diversos años de su redacción.

Don Natalio Bottana, director del diario «Crítica», lo insta a integrar el cuerpo de periodistas y por primera vez consigue un salario fijo como cronista policial. Mientras trabajaba en «Crítica» —año 1927—, don Alberto Gerchunoff lo invitó a colaborar en el diario «El Mundo», a cuyo cuerpo de redactores pertenecerá hasta su muerte.

Durante el período comprendido entre 1928 y 1930 publica las *Aguafuertes porteñas*, que lo hicieron conocer a nivel popular y le dieron notoriedad, pues aparecían casi a diario. Los porteños disfrutaban enormemente con la pintura humorística de sus propias personalidades vistas por el ojo de alguien que los caricaturizaba con trazos de ternura socarrona. Tanta era la popularidad de esas «aguafuertes», que el diario levantó su tirada. La gente que salía a trabajar por la mañana compraba «El Mundo», que valía cinco centavos, y leía las «aguafuertes» durante el trayecto a la oficina.

En las «Aguafuertes porteñas» se encuentra, a manera de croquis, o de apuntes, cantidad de personajes que luego se transformarían en los seres de su ficción novelística y dramática.

Simultáneamente, el periodista desarrollaba su personalidad de novelista y su ulterior personalidad de dramaturgo. En efecto, entre sus papeles ya está el manuscrito de *Los siete locos*, su próxima novela, que le conquista el tercer premio municipal y lo estimula para comenzar a redactar inmediatamente la continuación y final.

Mientras tanto, nuestro teatro, que se hallaba adocenado por la afluencia de la comedia chabacana y fácil, anunciaba ya la década de su renovación, que sería introducida por el movimiento de teatros independientes entre el 30 y el 40. Entre esos intentos de renovación, el más importante fue en 1930 la creación del Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta, quien toma un capítulo de *Los siete locos* y lo adapta al teatro con el título de *El humillado*. La experiencia resulta decisiva para Roberto Arlt, quien agregará a su labor de periodista, cuentista y novelista, la creación dramática.

En 1931 aparece *Los lanzallamas*, segunda parte y final de *Los siete locos*, cuyo título original, *Los monstruos*, fue cambiado por el de *Los lanzallamas* ante la sugerencia de un escritor amigo, Carlos Alberto Leumann. *Los monstruos* encerraba

sin embargo el juicio de valor de Arlt sobre sus propios personajes,

... individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido... En síntesis: estos demonios no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes, se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter, serían santos. En verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian lo que tocan.

A mí, como autor, estos individuos no me son simpáticos. Pero los he tratado. Y todo autor es esclavo durante un momento de sus personajes, porque ellos llevaban en sí verdades atroces que merecían ser conocidas.^[V]

Antes de la publicación de su tercera novela viaja a Río de Janeiro y otras ciudades del Brasil, desde donde envía sus «aguafuertes», producto siempre de la observación del medio y de sus habitantes. Sus cuentos aparecen constantemente en las revistas «El Mundo Argentino» y «El Hogar», ambas pertenecientes a la Editorial Haynes, la misma empresa a la que pertenece el diario «El Mundo».

Su novela *El amor brujo* señala la última etapa del novelista adicto al realismo naturalista, aunque siempre con resabios del yo propio del romanticismo y la inclusión de elementos expresionistas en las descripciones de la naturaleza y el paisaje. En adelante se encontrará atraído fundamentalmente por el teatro, donde los sucesos reales serán la plataforma de despegue para la incursión en el plano de lo fantástico: mundos de imaginación, hechos fabulosos y hasta maravillosos, aunque siempre procura dar una explicación racional del suceso. Son ejemplo de esto último «Los hombres fieras», «El traje del fantasma» o «Un viaje terrible», que se encuentran entre las narraciones de la década que comienza en el 30 y culmina en el 42, año de su muerte.

Por ese entonces (1932) sostiene una polémica con Rodolfo Ghioldi a raíz de un artículo que publica en «Bandera Roja», órgano del Partido Comunista. Ghioldi lo acusa de pequeño burgués y decadente.

Pronto se estrena su primera obra de teatro propiamente dicha, *300 millones*. El asunto está tomado de una crónica policial que le tocó realizar como cronista del diario «Crítica». La forma como lo obsesionó el hecho está relatada por el autor en el prólogo de esa obra. La pieza fue estrenada por el Teatro del Pueblo cuando éste se manejaba aún con bancos de madera y trajes de papel maché.

El éxito de *300 millones* lo estimula para continuar escribiendo obras teatrales. Su entusiasmo por las «aguafuertes» parecía decaer. Entonces el director del diario, Muzio Sáenz Peña, le propone distintos viajes dentro y fuera del país, viajes que se realizan y cuyo itinerario puede seguirse a través de las «aguafuertes».

Por fin, en 1935, el viaje lo lleva a Europa, a España, desde donde envía la serie de sus *Aguafuertes españolas*, que incluyen las del Marruecos español, simultáneas con los cuentos de ambiente marroquí donde se acentúan los elementos de fantasía, siempre presentes como una segunda articulación de su lenguaje literario. Simultáneamente trabaja en la obra de teatro que estrenará a su vuelta.

Poco antes de estallar la Guerra Civil Española —1936— vuelve a Buenos Aires e intenta salir del circuito del teatro independiente y probar suerte con el teatro profesional. Así es como se estrena *El fabricante de fantasmas* en el Teatro Argentino por la compañía Perelli-Milagros de la Vega. La pieza no tuvo éxito y le fue forzoso retornar al Teatro del Pueblo, donde ese mismo año estrena *Saverio el cruel*; asimismo, aparece en forma de libro una selección de sus *Aguafuertes españolas*, mientras que en Chile se hace una edición de sus cuentos de ambiente marroquí, que llevan por título *El criador de gorilas*.

A *Saverio...* siguen en el mismo teatro *Una prueba de amor* (boceto irrepresentable ante personas honestas), que es una pieza corta y quizá la única que retoma el realismo de sus primeros cuentos y novelas. Luego viene *La isla desierta*, pieza en un acto que fue interpretada por un actor de color, Hugo Devieri, y tuvo singular adhesión por parte del público.

Ese mismo año escribe y estrena una pieza de ambiente marroquí, *África*, en el Teatro del Pueblo, en su época de oro, cuando la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, previa apertura de la avenida 9 de Julio, le destina una sala muy importante, con un escenario pertrechado con su correspondiente parrilla, bambalinas, mecanismo giratorio y demás.

A propósito de ese estreno Roberto Arlt declara a los periodistas:

Recuerdo haber dicho, hace dos años, que África es la luna. Así como suena. La luna por la diversidad fabulosa de tipos humanos, por el primitivismo de sus costumbres, por su régimen de la Edad Media sirviendo de fondo a las más perfectas organizaciones industriales modernas, lo que determina continuados contrastes que dejan atónito al viajero y espectador. (...) Desfilan a través de sus seis actos, personajes de la más diversa calidad social, desde el «Xwj-el-clam», o sea «jefe de conversación», que en los zocos relata historias de un dramático tenor primitivista, hasta figuras de conspiradores panislamistas. En *África* se mueve una muchedumbre espesa y pintoresca, suelta de boca, materialista, poética, cruel y con rasgos de extraña generosidad. Podría decir que el argumento central de estos seis actos es la persecución de una extraña venganza: el cumplimiento del clásico «ojo por ojo, diente por diente» oriental.

Durante el invierno del año 40 ya comenta con sus amigos el argumento de su próxima pieza, *La fiesta del hierro*. Su salud, que se hallaba resentida, parece no exhibir los síntomas de esa especie de estrangulación de las coronarias que lo atacaba con puñaladas en el pecho. Muere su mujer, después de una larga internación, y a pesar de que casi no había relación entre ellos, esa muerte lo afectó tanto o más que la de su hermana Lila en Cosquín en 1937.

Por ese entonces su madre ya anciana vive sola en su casa de Cosquín, y Roberto debe sostenerla. En una de las cartas que le escribe dice que por fin parece cerrarse el nefasto influjo de la tuberculosis en su vida y en su casa. También le habla de algo que lo entusiasma: «Pronto saldremos de las necesidades materiales, seremos ricos, podremos estrenar la posibilidad de comprar que hace tan mullida la desdicha del niño y de los adultos con ese rasgo de infantilidad». Trabaja día y noche en «un nuevo procedimiento industrial para producir una media de mujer cuyo punto no se corre en la malla».^[VI]

Poco después de la muerte de su mujer se estrena *La fiesta del hierro*, obra que en ese entonces exhibe atrevidos procedimientos en su manera teatral de narrar y de fusionar la realidad y la farsa, lo psicológico y lo político-social.

Uno de los últimos viajes como periodista es el que realiza en 1941 a Chile. La realidad de ese país lo conmueve hasta la denuncia virulenta de las condiciones de vida en que se mantiene al proletariado. No todas sus notas se publican. En el ejercicio de la autocensura el diario lo llama de vuelta al país. Su relación con el periodismo se hace cada día más difícil, pero lo sostiene la ilusión del mundo paralelo que va forjándose anticipadamente con el avance de su invento que se perfecciona.

Publica a la vez *Un viaje terrible*, que es antes un cuento largo que una novela corta; al decir de Adolfo Prieto en su prólogo a la última edición,

Tal vez no pueda citarse otro texto de Arlt en el que aparezca el funcionamiento del mecanismo fantasioso tan nítidamente como en su último invento novelístico. *Viaje terrible* condensa, en este sentido, los rasgos y el modo de operar de la fantasía del escritor: una pantalla de proyección sobre la que se recortan mundos ilusorios que apuntan, a veces, a satisfacer situaciones compensatorias, pero que casi siempre concluyen por soldar un circuito de tipo masoquista en el que la humillación y el sentimiento de culpa suceden, necesariamente, a la exaltación fantasiosa.

Ese mismo año (1941) se casa en Montevideo con Elizabeth Mar y Shine, de quien nacerá después de su muerte, un hijo que lleva su mismo nombre.

Su última visita a Cosquín la realizó en julio de 1942, quince días antes de su muerte. Llegó durante las vacaciones de julio con *El desierto entra a la ciudad*, su

última obra teatral, en la maleta. La pieza quedó en manos de la autora de esta síntesis, quien supuestamente corregiría sus graciosos errores de ortografía. Pocos días después, el 26 de julio, Roberto Arlt moría a consecuencia de un paro cardíaco. Diez años después (1952), estrenará esta obra un grupo de teatro independiente en el que estaba personalmente vinculada la autora de este estudio preliminar. Aquella puesta sirvió para advertir hasta qué punto Roberto Arlt había crecido en su capacidad de manejarse en la orquestación de los códigos y sistemas de códigos que intervienen en una pieza teatral.

El teatro de Roberto Arlt

El dramaturgo y el novelista

Si en la novela Roberto Arlt se fusiona a menudo con sus personajes en la expresión de sus conflictos y de su mundo afectivo, en el teatro se aparta personalmente de sus personajes para ceder la delantera a otro aspecto de su personalidad: su interés en plantearle problemas a la humanidad, según definía él la base de su teatro.

En la novela está presente sobre todo la sublimación de la angustia del hombre a través de su capacidad de crear mundos y personajes de ficción.

Esa angustia —a mi entender— tiene origen en su niñez, pues durante su infancia, la frialdad, la severidad y la tristeza de quienes lo rodearon, lo privaron acaso de esa primera posibilidad que tiene el ser humano de expresar su afectividad. Allí es donde el hombre experimenta en el niño la primera frustración de su vida, y a aquello sigue el desgarramiento del abandono, el de no estar enraizado en nada, el de quedar librado a una soledad de la cual se defiende creando mundos de fantasía folletinesca que en parte le devuelven los bienes de su realidad incumplida... Los demás pasos estarán un poco fatalmente condicionados por esa iniciación pequeña y mezquina: Roberto Arlt desde el comienzo va a ser pastor de fantasmas; y el primero es quizás el fantasma de sí mismo: un Roberto Arlt magnífico, bandido grande como Rocambole, el que quitará a los ricos para dar a la viuda y al huérfano; otras veces quiere seguir en las huellas de Edison; más tarde, sus personajes soñarán con ser revolucionarios místicos como el Astrólogo, e inventores como Silvio Astier, Erdosain o Ergueta, personajes de sus novelas, o como Sofía, la protagonista de *300 millones*. Y como Saverio, en *Saverio el cruel*; se forjarán mundos compensatorios, o saldrán en pos de la santidad como César en *El desierto entra a la ciudad*.

Situación del teatro argentino

En la década del treinta —que se inicia con el *Ollantay* de Ricardo Rojas y culmina con *La cola de la sirena varada* de Conrado Nalé Roxlo— nuestro teatro había caído en la receta fácil de *El diablo andaba en los choclos* o *La virgencita de madera*. Este teatro contaba con un público adicto, cuyas necesidades se veían totalmente satisfechas con el chiste fácil y el triángulo amoroso. Para ese gusto ya creado, era cuestión de cumplir la receta y no apartarse de lo que ese espectador pedía y esperaba del teatro.

Cuando se quería ver buen teatro se esperaba la visita de las compañías

extranjeras; existía el concepto de que lo nacional era inferior en todos los planos.

En Europa, Romain Rolland, Antoine, Stanislavski y muchos otros menos prominentes habían emprendido la renovación de las formas teatrales, y entre nosotros se conocían sus empresas, que estimulaban las nuestras en el sentido de emprender la renovación y el cambio de lo teatral.

Pero no todo era negativo; junto con la pieza burda estaban los autores que como Armando Discépolo o Defilippis Novoa o Alberto Novión también producían sin salir del teatro de ambiente localista, sin cortar con las convenciones establecidas, aunque sí apuntando a la universalización mediante la cabida de lo simbólico. Así, mientras el campo nuestro sigue presente en la temática de Florencio Sánchez, Payró, Enzo Aloisi o Rodolfo González Pacheco, el sainete y sus sucedáneos decaen.

Los intentos de innovación decidida comienzan con el Teatro Libre, en 1927, en cuya declaración de principios se lee: «Aspiramos a crear un teatro de arte donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada donde todo se realiza por el retroceso».

Pero el más estable de los intentos independientes es, con todo, el Teatro del Pueblo, en donde se estrenan todas las piezas de Roberto Arlt, con excepción de *El fabricante de fantasmas*.

Este teatro se creó en 1930; a él siguieron *La Máscara* en 1932, *Núcleo de escritores y actores* en 1935. El suceso más importante de esa década es sin duda la creación del Teatro Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro en 1935. En adelante la formación de nuestros actores dependería cada vez menos de su audacia para subir a un escenario que de su capacidad de estudio y formación profesional.

Con todo, los autores nuevos no están capacitados para transformar el gusto de los espectadores, ya sea porque no es eso lo que les preocupa o porque no se adaptan a construir obras que se sitúen en el justo medio posible entre las convenciones vigentes y la renovación aceptable. Entonces no estaban incluidos dentro de las expectativas creadas en el público por el teatro anterior y fueron dramaturgos obligadamente limitados al teatro independiente. Lo cual era sinónimo de vocación no exenta de martirologio, pues, a menudo, nadie ganaba, todos se sacrificaban y el más severo anonimato era el premio de la labor.

Para Roberto Arlt, la diferencia entre el autor del teatro llamado «comercial» y el del teatro independiente estribaba en que

... mientras que la obra del autor comercial mantiene su clima en absoluta conexión con un público y un actor previamente clasificados, la obra del autor independiente es un suceso personal. Acaecido a él y para él.^[VII]

Naturalmente, en estas declaraciones aflora el aspecto individualista del autor, que no siempre en la práctica se revela así, pues cuando dice que para él hacer teatro es su manera de plantearle problemas a la humanidad, manifiesta el aspecto contrario de lo que encierran estas palabras, porque al plantear problemas ya no monologa, sino que tiene en cuenta al interlocutor, o sea ,el público con quien entabla el diálogo a través de su obra.

La farsa

El teatro le permite escapar al proceso creador del novelista y de la propia realidad interior para inscribirse en un planteo de comunicación diferente a través de la forma teatral que él denominó «farsa dramática», «donde —como dice Adolfo Prieto en el prólogo ya citado— el límite entre la realidad y el sueño, entre lo serio y lo grotesco, entre lo documental y lo alegórico, se quiebra y se confunde permanentemente».^[VIII]

Antes de examinar qué características tiene la farsa en Roberto Arlt, veremos qué se entiende por farsa, lo cual facilitará algunas claves para saber por qué el autor dramático eligió esta forma, y luego advertir qué variantes introdujo en ella.

Según Sainz de Robles, una acepción del término *farsa* nos remite a una «obra teatral llena de incidentes grotescos. Farsas fueron llamadas en la Edad Media unas composiciones teatrales dedicadas a entretener o a moralizar con un tono jocoso o burlesco».

Luego agrega:

En el teatro moderno se califican de *farsas* todas aquellas obras cuya intención didáctica o moral queda exteriorizada con agudeza o humorismo. (...) La farsa ha dado en todas las literaturas un personaje característico, a quien se encomiendan los desplantes grotescos, las malicias intencionadas, los chistes... En España, el *gracioso*. En Inglaterra, *el clown*. En Alemania, *Hans Wurst*.^[IX]

Para Melchinger,^[X] *farsa* es el

... libre juego mímico bufonesco. Elemental placer y desfogue de la insolencia. Halla su objeto tanto en la actualidad política como en la muy humana y terrenal erótica. Rasgos de farsa aparecen ya en la comedia antigua. El género florece en los siglos XV-XVI en Francia, de donde irradia también a España, Italia e Inglaterra. Pervive en el vodevil, en la opereta al modo de

Offenbach, en el *sketch*. Aplicaciones modernas: el Nekrasov de Sartre (1959) y como «farsa mágica» (con cierto retintín irónico) en *Las sillas* de Ionesco (1955).

Por último, la etimología del término nos remite al latín *farciare*, rellenar.

En el teatro de Roberto Arlt, la farsa comienza por asumir el significado de ese primer nivel etimológico, pues el «libre juego mímico y bufonesco» es la parte sustanciosa que está siempre contenida dentro del pellejo de la realidad. La farsa contiene los rasgos más prominentes de la imaginación. La fantasía se ha desplegado a sus anchas y en ella asoma la ideología dentro del marco de una realidad que la ha condicionado. Es una especie de momento brillante entre dos polos negativos. Negativos en el sentido de que el momento de la realidad cotidiana que se da en el planteo será el condicionante nefasto del desenlace igualmente real y trágico. Así ocurre en *300 millones*, en *La isla desierta*, en *Saverio el cruel*, en *La fiesta del hierro* o en *El desierto entra a la ciudad*.

LA ISLA DESIERTA

Además de ser denominada por el autor «farsa dramática», lleva como subtítulo «Burlería en un acto».

En primer lugar, aclaremos que el autor se refería a su teatro unas veces como *farsa dramática* y otras como *farsa trágica*. Es importante tener en cuenta la diferencia de matiz en la terminología, porque mientras el drama puede o no desembocar en la catástrofe definitiva, la tragedia conduce inexorablemente a la catástrofe. Y esto último es lo que sucede en las piezas de Roberto Arlt. Por eso resulta más precisa la denominación de *farsa trágica*.

El término *burlería* significa «relato fabuloso, semejante a la conseja». [XI] «No creo que haya sido empleada (esa denominación) antes por ningún autor teatral argentino; es más, en rigor preceptístico la denominación corresponde a una especie narrativa y no dramática». [XII]

El esquema habitual en el teatro de Roberto Arlt es partir de una situación real en el «planteo», luego trasladar la acción a una situación con visos fabulosos en el «nudo» y retornar a la realidad en el «desenlace». Estos tres tiempos —planteo, nudo y desenlace— propios de la convención dramática clásica se cumplen en todas las obras de Arlt y también en *La isla desierta*, que pese a su brevedad muestra las características fundamentales de todo su teatro.

Asimismo, en *La isla desierta* están implícitamente planteados los problemas de oficio que debe resolver el autor dramático y que sorprenden a todo autor que viene

del campo de la narrativa; ellos nos remiten una vez más a una etimología, la del término «teatro»: del griego θέατρον (*theatrón*), que significa ver, ver una acción, o sea un «drama», cuya etimología remite al griego δράμα, que significa hacer, hacer en la doble acepción de crear poéticamente y de construir en forma empírica. Queda dicho, pues, que el autor dramático debe mostrar una acción y no simplemente decirla o narrarla. En consecuencia, el escritor se encuentra de pronto con la necesidad de mantener la atención del espectador visual y oralmente (cosa que no le pasaba al novelista), durante un tiempo medido y dentro de un espacio limitado. Enfrenta luego los problemas de la escritura teatral propiamente dichos, que implican la combinación orquestada o armónica de sistemas de comunicación de diverso orden. Lo que antes el narrador debía decir exclusivamente con la palabra, ahora puede, y debe, decirlo con el gesto, con el sonido, con la luz y hasta con los objetos. Por ende, la obra ya no depende solamente del autor, sino de la eficaz labor de un equipo que maneja los distintos códigos que intervienen en la puesta en escena de una pieza teatral.

Y, por fin, está presente en *La isla desierta* el otro problema del escritor de vanguardia que se propone plantearle cuestiones a la humanidad. ¿Cómo hace para interesar o convertir en problema de todos algo que para muchos constituye la manera habitual de ver las cosas, de pensarlas o de resolverlas? ¿Y cómo se hace para que aquellos que nunca se plantearon que éste no es el mejor de los mundos posibles, comiencen a verlo como muy mejorable? En otras palabras ¿cómo se hace para romper con el gran «amortiguador» de las costumbres tanto en el pensar como en el hacer?

El teatro tiene diversos modos de obtener aquello que logra la máquina fotográfica cuando capta una imagen que es la misma que está ante nuestros ojos pero que, ya sea por el ángulo, la distancia, la intensidad de la luz o el enfoque, se nos muestra distinto, no sólo en su coloración, sino en su expresión y en su forma.

Además, como el teatro es una empresa y no un libro cuya edición puede demorar años en venderse, si el resultado inmediato es negativo, si el público no la acepta, la obra está quizá definitivamente perdida.

Roberto Arlt, consciente de que el lenguaje de la farsa, que le permitía a Aristófanes ridiculizar al propio Sócrates, no gozaba de popularidad en nuestro tiempo, apela a esa forma mixta propia de su teatro, por la cual el marco realista encierra la farsa y la farsa se proyecta en el símbolo de un subtexto y de connotaciones que el espectador fácilmente advierte.

Otra constante, esta vez de los héroes o, mejor, de los antihéroes arltianos, ya que son siempre hombres del común, es también detectable en *La isla desierta*, y se trata de lo siguiente: sus protagonistas se proyectan en un destino de excepcionalidad — grandes poetas, inventores, ladrones, millonarios, dictadores, santos— cuando la realidad parece destinarlos a un destino de mediocridad, si no de sordidez. Ellos no lo

toleran y se evaden de la realidad por medio de la fantasía, y cuando la fantasía se vuelve insostenible se despeñan en la catástrofe.

Esto se da en el novelista y se da en el dramaturgo. Y la causa parece residir en distintos centros ideológicos que van alimentando al personaje. Estos, ora ven el origen de su frustración en un padre feroz, ora en una sociedad injusta, ora en un Dios cruel y vengativo, o en los tres factores que simultánea, o sucesivamente, parecen pasarse la tea para no interrumpir nunca la misión verduga. Y el hombre de Arlt siempre se debate prisionero de estos tres círculos concéntricos. El más pequeño corresponde a la familia burguesa, el segundo a la mala organización político-social y el tercero a lo religioso y metafísico: si Dios existe es vengativo, si no existe, el hombre está destinado a la nada.

La isla desierta se encontrará situada ideológicamente en el ámbito del segundo círculo, o sea aquel en que se advierte la gravitación nefasta de lo social.

En cuanto a la isla en sí misma, como objeto físico, es un símbolo asiduamente frecuentado por la literatura. Desde Rabelais en *La isla sonante*, Swift en *Los viajes de Gulliver*, Anatole France en *La isla de los pingüinos* —autor éste tremendamente admirado por Roberto Arlt, tanto por su estilo como por su humor brillante y su concepción del mundo—, *La isla del tesoro* de Stevenson y *La isla misteriosa* de Julio Verne, hasta su tratamiento en el teatro en obras como *El admirable Chrichton* de James M. Barrie o *La petite hutte* de André Roussin.

Sólo que en los casos mencionados se está o se llega a la isla y ésta funciona como elemento fundamental de corte con la civilización.

Aquí la isla significa un ideal utópico de libertad propuesto por un soñante cuyo magnetismo consigue hacer aflorar los deseos largamente reprimidos, o ignorados, de liberación en los oficinistas. Cipriano motiva a su público produciendo en él esa desinhibición y esa «participación» que Antonin Artaud proponía para el público real y que consideraba la función esencial del teatro.

La variante, con respecto a la proyección de los personajes en un destino de excepcionalidad, es que aquí el deseo no surge de ellos sino que les es transmitido por Cipriano, que se los contagia, por así decirlo.

Durante el «nudo» de la pieza los personajes viven la borrachera de la evasión de su mediocridad y, por último, les aguarda el desenlace catastrófico.

Se cumplen, asimismo, los tres tiempos que Arlt denomina propios de su teatro:

- 1.º. Fijar con rapidez la atención del espectador en una situación futura, provocada por los personajes;
- 2.º. Suscitar el creciente movimiento de curiosidad de su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga;
- 3.º. Emocionarle, por el destino que acecha a los protagonistas.

Para Arlt, el desafortunado, el desposeído, es alguien millonario y despilfarrador de sueños. A mayor infortunio le corresponde mayor desmesura en el soñar; a mayor comprensión del medio, mayor desmesura en la reacción fantasiosa. Y como justificación de esa actitud se eleva la voz de Rocambole, personaje de *300 millones*, que afirma: «Quien pudiendo soñar que hereda trescientos millones sueña que hereda trescientos mil pesos, merece que lo fusilen por la espalda».

A pesar de que la pieza indica que la acción transcurre en un lugar real, con personajes reales, esto es, una oficina, desde las primeras líneas se advierte la influencia del expresionismo, que será una nota permanente en la forma expresiva de Roberto Arlt.

Digamos al pasar que la característica del expresionismo, tanto pictórico como literario, reside en que el artista expresa la realidad sin reproducir fotográficamente los objetos reales, sino mostrando la vinculación que existe entre esos objetos y el hombre. Por ejemplo, la oficina en que se desarrolla la acción es *blanquísima*, el cielo que se ve desde ahí es *infinito y azul*. Los empleados trabajan en escritorios dispuestos en *hilera, como reclutas*. La sintaxis hace que la expresión adolezca de ambigüedad y que valga tanto para los escritorios como para los empleados. El jefe está *emboscado tras unas gafas negras* —lo cual no sólo es amenazante sino que es alguien que se niega a ver la luz y a enfrentar abiertamente la mirada del otro—. El corte de su pelo es *como la pelambre de un cepillo*. La luz de las dos de la tarde es *extrema y pesa* sobre los oficinistas, a quienes se ve *encorvados y recortados en el espacio*. Y el espacio es a su vez simétrico, pero de una *desolada simetría*.

Es evidente que esa descripción está al servicio de un clima espiritual y que requiere ciertos elementos lumínicos y gestuales —así como un tratamiento del espacio— aptos para expresar cómo esos seres sienten la realidad, o mejor aún, cómo el espectador debe sentir la realidad de esos seres, antes que cómo la realidad objetivamente es, o cómo se ve físicamente la oficina.

Esta representación de la realidad, como si tuviera algo de viviente que puede establecer vínculos de enemistad, de acoso, o de malignidad, en suma, como si tuviera posibilidad de expresar los términos en que se relaciona con el ser humano, es propia del expresionismo, que se anuncia ya en Grünevald, se apuntala en Goya —el de la pintura negra—, en el Greco, tan admirado por Roberto Arlt, en el dibujo de Daumier o en la pintura de Munch y Rouault.

Y cuando la farsa tradicional coloca su capacidad de deformar los seres y las apariencias al servicio de la significación de ideas, el lenguaje apunta a lo dramático, cuando no a lo trágico.

Como buenos ejemplos de la fusión de la forma farsesca y expresionista mencionaremos *Los cuernos de Don Friolera* de Valle Inclán, *El estupendo cornudo* de Crommelynck, *Knock* (o *El triunfo de la medicina*) de Jules Romains, y *El gorro*

Los personajes

En una obra teatral, los personajes pueden ser estudiados en sus relaciones mutuas, individualmente, desde el punto de vista de sus psicologías. Cómo crecen, se desarrollan y conducen el hilo de la acción. Pero también pueden ser considerados como un sistema de relaciones que deciden las tensiones en el interior de la obra.

De esta manera los estudian en los últimos años los estructuralistas semiólogos que parten de Propp,^[XIII] de Souriau,^[XIV] y de Greimas.^[XV] Este tipo de análisis no está reñido con el enfoque tipológico en otros niveles. Simplemente se trata de señalar en primer término cuáles son sus «funciones dramáticas».

Souriau distingue seis funciones en el interior de un sistema dramático. Esas funciones, que están representadas por los personajes, deciden que ellos se desempeñen: como «fuerza propulsora» —aquel que se propone obtener o arribar a algo—, la «fuerza opositora» —aquel o aquellos que serán el escollo contra el que chocan el o los personajes para obtener sus fines—, «el bien deseado» —aquello a que el personaje aspira—, «el depositario del bien deseado» —aquel o aquello para quien se quiere algo—, «los satélites» —aquellos que colaboran con alguna de las fuerzas anteriormente citadas— y la «fuerza árbitro», aquel o aquello que en última instancia inclina el destino a favor o en contra de la «fuerza propulsora».

El análisis de los personajes como *funciones* contribuye a aclarar su rol dentro de la obra y a establecer sobre ello su coherencia funcional.

En el caso de *La isla desierta* situaríamos la «fuerza propulsora» en el personaje de Cipriano que incita a los oficinistas a transportarse a un mundo de felicidad. La «fuerza opositora» estaría constituida por el jefe, mientras que los oficinistas serían los «depositarios del bien», Manuel desempeña una función «satélite» de la «fuerza propulsora» y la «función de arbitraje» la ejerce el director general.

Si ahora dirigimos nuestra atención particular al personaje de Cipriano, veremos que es el menos dominado por los hábitos, el más permeable al estímulo. La situación lo motiva y saca a relucir su ser profundo de rebelde. Cipriano reniega de la civilización que lo desnaturaliza y le impone pautas de conducta que no reconoce como propias ni como deseables.

Miguel actúa como factor desencadenante de la situación, pero él y el resto de los oficinistas han caído en la tentación de soñar y sobre ellos se desatará el castigo. Su actitud de rebelión es puramente ocasional y emocional, y por lo tanto no alcanza a beneficiarlos para nada por su falta de coherencia en el plano ideológico.

Los jefes representan el sistema social, el Dios vengador, la sociedad opresora y el padre arbitrario.

En cuanto al procedimiento empleado por el autor, el aspecto más destacable es el de las diversas gradaciones de lo teatral.

El negro Cipriano desencadena una representación dentro de otra representación. Ha motivado a los oficinistas para entrar en una especie de celebración ritual y mágica de la cual serán espectadores el público y los que desempeñan los papeles de jefes.

El efecto es de interés porque los espectadores se identifican naturalmente con la situación de los oficinistas, pues los espectadores reales relacionan espontáneamente a los personajes con las personas reales. Y de esta manera se cuestiona la significación del trabajo en la vida de los hombres y mujeres del común dentro de la sociedad en que viven.

A través del entretenimiento se establece una relación de conocimiento que estimula una serie de reflexiones de este tipo: los jefes integran el sistema, el hombre que no se libera a tiempo está perdido o inclusive condenado a hacerse cómplice de su verdugo, como lo hizo en el pasado Manuel y seguramente volverán a hacer otros.

A nivel simbólico, esos empleados se convierten en todos los empleados del mundo que trabajan en una relación de dependencia y en tareas rutinarias. Así, a través de la participación emocional, el público pasa de la comprensión de esos oficinistas a la comprensión del problema del oficinista.

Esta función del teatro implica la idea de que la realidad y la irrealidad se fusionan de tal modo en él, que el escenario es el mejor reflejo de los modos de sentir de los espectadores, quienes, al verse reflejados, experimentan una suerte de liberación de fuerzas subyacentes, o dan forma a maneras de pensar que permanecían indiferenciadas entre el potencial de oscuros pensamientos no llegados al nivel de la enunciación verbal...

SAVERIO EL CRUEL

Al igual que *La isla desierta*, Saverio es una «farsa dramática» o, mejor, una «farsa-trágica».

Se estrena en el Teatro del Pueblo el 4 de septiembre de 1936.

El argumento puede sintetizarse en pocas palabras: un grupo de «niños bien» decide hacer una especie de lo que hoy llamaríamos *happening*, y que en la época un poco anterior a la de Roberto Arlt eran bromas, algunas veces feroces, que organizaban en Buenos Aires, y en provincia, algunos grupos. Por ejemplo, el grupo de reformistas universitarios del 18 en Córdoba, como protesta a la censura, en una noche vistió con ropas interiores a todas las estatuas de Córdoba. En Buenos Aires un iniciador de este tipo de juego fue José Ingenieros.

Sin embargo, hay más diferencias que convergencias entre la broma organizada y

el *happening*, pues este último no intenta hacer objeto de burla a nadie. Pero tienen en común el que, dada una propuesta, no se sabe cuál será la reacción de los participantes en el hecho. Uno de los últimos *happenings* de Allan Kaprow, cultor e iniciador del *happening* en los Estados Unidos de América, consistió, por ejemplo, en hacer colocar enormes bloques de hielo en una de las avenidas de Nueva York. Como es de suponer, la gente miraba aquello sin saber a qué atenerse. No sabemos qué comentarios suscitó, pero es posible imaginar la intención de su simbología. Entre nosotros, el *happening* se cultivó en la década del 60 en el Instituto Di Tella.

En *Saverio*, la propuesta sugerida por Susana es invitar al corredor de manteca, Saverio, para que actúe como coronel a quien habrá que cortar la cabeza con el fin de curar su presunta locura. La experiencia habría sido sugerida por un supuesto médico.

Esto sume a Saverio en una irrealidad que lo complace. Hasta que al enterarse de que todo era una broma asume una actitud que lleva al desenlace trágico.

Inicialmente la pieza transcurría en un sanatorio de locos, lo cual permitía al autor sortear la dicotomía entre realidad y farsa. Lamentablemente la idea pareció de poco contenido social a quienes debían ponerla en escena y la pieza sufrió sucesivas modificaciones que son de lamentar. Roberto Arlt fue modificándola y subrayando las consecuencias de la irresponsabilidad de los «niños bien».

El primer acto es realista, el segundo se inserta en la farsa, y es ahí donde el autor pone su decir sustancioso y desarrolla el lenguaje natural de su teatro; el tercer acto vuelve a la realidad, después de permitir la evasión y el soñar despierto y desmedido de Saverio.

Saverio es la pieza en que el tema de la locura es predominante. La inestabilidad mental siempre sedujo a Arlt. Sus personajes, si no son decididamente locos, padecen infaltablemente de lo que en su época se denominaba neurastenia y que hoy llamamos neurosis.

La idea de *Saverio* se anticipa ya en *Escenas de un grotesco*, que se publicó en «Gaceta de Buenos Aires» dos años antes del estreno de esta pieza.

Por otro lado, en el teatro el tema de la locura tuvo siempre distintas connotaciones. Desde las farsas medievales hasta Shakespeare, el loco, el bufón o el *clown* es aquél que, exento de la obligatoriedad de ser prudente, luce en el razonar los aspectos paradójales de la verdad que resultarían hirientes o chocantes en boca de los personajes cuerdos.

Basta recordar el papel de estos seres en *Lear* o en *Hamlet*, donde la locura interesa tanto como en *Macbeth* u *Otello*, mientras que la propuesta de teatro dentro del teatro, o representación dentro de la representación —que es el recurso común a las farsas de Roberto Arlt—, ya se da fundamentalmente en *La fierecilla domada*, donde la pieza es una representación que se hace ante el borracho Sly.

En *Saverio el cruel* enfrentamos dos aspectos de la locura. En primer lugar la de

Susana, quien, como en el caso del Enrique IV de Pirandello, trata de enmascarar un mal real tras la simulación voluntaria. Es decir, Susana trata de provocar una situación que le permita dar rienda suelta a su locura, que la canalice, que la exprese de modo tal que ella pueda seguir conviviendo con los presuntamente cuerdos sin llegar al estallido. Su «polo a tierra» es, pues, el juego, un juego un tanto cruel, pero que actúa como mecanismo compensatorio de su imposibilidad de adaptación a la vida de los demás.

Saverio, en cambio, experimenta la locura de la doble personalidad en el soñar despierto. Su imaginación mutilada por la vida rutinaria también comienza a motorizarse en el sentido del juego, pero de un juego que le provoca entusiasmo (en el sentido etimológico del término: estar poseído por un dios), que lo posee, que lo absorbe por completo y que le compensa la vida gris de corredor de manteca. Saverio se evade de la realidad, de la sensatez, y, a pesar de los diferentes «mensajeros» que intentan volverlo a su verdad cotidiana, cae en el «exceso», causa fundamental, entre los griegos, de la pendiente hacia el desenlace trágico.

Susana evidencia su locura cuando el juego se trunca porque Saverio, enterado de la verdad, la increpa.

Los «niños bien» representan el grado de locura menor que consiste en la capacidad de entrar a girar en la órbita de un desorbitado simplemente por falta de motivaciones reales para vivir, por aburrimiento, que es el pecado de la falta de imaginación, y por un exceso de superficialidad que los vuelve disponibles para la aventura porque es distinta y divertida, por oposición a la vida diaria, que es igual y aburrida.

Saverio plantea entre los temas de investigación las confluencias y divergencias entre el juego espontáneo y el juego pautado, las ceremonias y fiestas, y el teatro propiamente dicho.

Digamos finalmente que quizá si Susana hubiera conseguido que Saverio saltara la valla de la sensatez y hubiera entrado a girar en su órbita como su «satélite», ella habría podido, como el Enrique IV de Pirandello, enmarcar su locura en la realidad de un mundo paralelo constituido en principio por estos dos fugantes, ella y Saverio, que habrían creado una realidad imaginaria, su realidad, apropiada para subsistir con sus características de seres vulnerados en un mundo real que hubiera pasado a ser para ellos irreal e imaginario.

Saverio, por su capacidad para fabular —a no dudar, intuida por Susana— y por su propensión reprimida a escapar de la realidad encapuchándose en la fantasía, podría haber constituido un buen acompañante para la locura real de Susana.

Saverio el cruel es la pieza que con mayor frecuencia se ha elegido para la representación. Invariablemente se choca con la dificultad de las puestas en escena que, sin tener en cuenta cómo es el mundo del tedio y cómo sienten la realidad los

seres acosados, caen en la puesta realista que no responde a las leyes del juego dentro del sistema.

MIRTA ARLT

Noticia sobre la anotadora

Mirta Arlt es profesora y traductora de lengua inglesa egresada de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha ejercido la docencia secundaria en la Universidad Nacional del Litoral, en el Instituto Cultural Argentino Norteamericano y en diversos colegios de esta capital. Actualmente es profesora de literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Buenos Aires.

El teatro y su problemática han orientado preeminentemente su quehacer. En este campo, nada le es ajeno. Ha hecho seminarios sobre el teatro como fenómeno colectivo, la evolución y constantes del género a través del tiempo, la orientación y formación estética del actor. Ha dictado cursos sobre la historia del teatro, su estructura, su lenguaje. Ha pronunciado conferencias en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Instituto de Arte Moderno, en la Sociedad Argentina de Autores, en la capital y en el interior. Ha estudiado la organización de escuelas-talleres dramáticos a nivel universitario. Ha hecho crítica teatral en «La Nación», «La Prensa», «La Gaceta» de Tucumán, «Time», «Life», «Leoplán». Ha traducido teatro del francés —Sartre, Anouilh— y del inglés...

LA ISLA DESIERTA

BURLERÍA EN UN ACTO

(1937)

Personajes

EL JEFE

EMPLEADA 1.^a

MANUEL

EMPLEADA 2.^a

MARÍA

EMPLEADA 3.^a

EMPLEADO 1.^o

CIPRIANO (MULATO)

EMPLEADO 2.^o

DIRECTOR

TENEDOR DE LIBROS

Acto único

ESCENA

Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los empleados. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

EL JEFE. —Otra equivocación, Manuel.

MANUEL. —¿Señor?

EL JEFE. —Ha vuelto a equivocarse, Manuel.

MANUEL. —Lo siento, señor.

EL JEFE. —Yo también. (*Alcanzándole la planilla*). Corríjala. (*Un minuto de silencio*).

EL JEFE. —María.

MARÍA. —¿Señor?

EL JEFE. —Ha vuelto a equivocarse, María.

MARÍA (*acercándose al escritorio del JEFE*). —Lo siento, señor.

EL JEFE. —También yo lo voy a sentir cuando tenga que hacerlos echar. Corrija.

Nuevamente hay otro minuto de silencio. Durante este intervalo pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque.

Automáticamente todos los EMPLEADOS enderezan las espaldas y se quedan mirando la ventana.

EL JEFE (*irritado*). —¡A ver si siguen equivocándose! (*Pausa*).

EMPLEADO 1.º (*con un apagado grito de angustia*). —¡Oh!, no; no es posible. (*Todos se vuelven hacia él*).

EL JEFE (*con venenosa suavidad*). —¿Qué no es posible, señor?

MANUEL. —No es posible trabajar aquí.

EL JEFE. —¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (*Con lentitud*). ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

MANUEL (*poniéndose de pie y gritando*). —¿Cómo no equivocarse! ¿Es posible no equivocarse aquí? Contésteme. ¿Es posible trabajar sin equivocarse aquí?

EL JEFE. —No me falte, Manuel. Su antigüedad en la casa no lo autoriza a tanto. ¿Por qué se arrebata?

MANUEL. —Yo no me arrebato, señor. (*Señalando la ventana*). Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques.

EL JEFE (*extrañado*). —¿Los buques? (*Pausa*). ¿Qué tienen los buques?

MANUEL. —Sí, los buques. Los buques que entran y salen, chillándonos en las orejas, metiéndose en los ojos, pasándonos las chimeneas por las narices. (*Se deja caer en la silla*). No puedo más.

TENEDOR DE LIBROS. —Don Manuel tiene razón. Cuando trabajábamos en el subsuelo no nos equivocábamos nunca.

MARÍA. —Cierto; nunca nos sucedió esto.

EMPLEADA 1.ª. —Hace siete años.

EMPLEADO 1.º. —¿Ya han pasado siete años?

EMPLEADO 2.º. —Claro que han pasado

TENEDOR DE LIBROS. —Yo creo, jefe, que estos buques, yendo y viniendo, son perjudiciales para la contabilidad.

EL JEFE. —¿Lo creen?

MANUEL. —Todos lo creemos. ¿No es cierto que todos lo creemos?

MARÍA. —Yo nunca he subido a un buque, pero lo creo.

TODOS. —Nosotros también lo creemos.

EMPLEADA 2.ª. —Jefe, ¿ha subido a un buque alguna vez?

EL JEFE. —¿Y para qué un jefe de oficina necesita subir a un buque?

MARÍA. —¿Se dan cuenta? Ninguno de los que trabajan aquí ha subido a un buque.

EMPLEADA 2.ª. —Parece mentira que ninguno haya viajado.

EMPLEADO 2.º. —¿Y por qué no ha viajado usted?

EMPLEADA 2.ª. —Esperaba a casarme...

TENEDOR DE LIBROS. —Lo que es a mí, ganas no me han faltado.

EMPLEADO 2.º. —Y a mí. Viajando es como se disfruta.

EMPLEADA 3.ª. —Vivimos entre estas cuatro paredes como en un calabozo.

MANUEL. —Cómo no equivocarnos. Estamos aquí suma que te suma, y por la ventana no hacen nada más que pasar barcos que van a otras tierras. (*Pausa*). A otras tierras que no vimos nunca. Y que cuando fuimos jóvenes pensamos visitar.

EL JEFE (*irritado*). —¡Basta! ¡Basta de charlar! ¡Trabajen!

MANUEL. —No puedo trabajar.

EL JEFE. —¿No puede? ¿Y por qué no puede, don Manuel?

MANUEL. —No. No puedo. El puerto me produce melancolía.

EL JEFE. —Le produce melancolía. (*Sardónico*). Así que le produce melancolía. (*Conteniendo su furor*). Siga, siga su trabajo.

MANUEL. —No puedo.

EL JEFE. —Veremos lo que dice el director general. (*Sale violentamente*).

MANUEL. —Cuarenta años de oficina. La juventud perdida.

MARÍA. —¡Cuarenta años! ¿Y ahora?...

MANUEL. —¿Y quieren decirme ustedes para qué?

EMPLEADA 3.^a. —Ahora lo van a echar...

MANUEL. —¡Qué me importa! Cuarenta años de Debe y Haber. De Caja y Mayor. De Pérdidas y Ganancias.

EMPLEADA 2.^a. —¿Quiere una aspirina, don Manuel?

MANUEL. —Gracias, señorita. Esto no se arregla con aspirina. Cuando yo era joven creía que no podría soportar esta vida. Me llamaban las aventuras... los bosques. Me hubiera gustado ser guardabosque. O cuidar un faro...

TENEDOR DE LIBROS. —Y pensar que a todo se acostumbra uno.

MANUEL. —Hasta a esto...

TENEDOR DE LIBROS. —Sin embargo, hay que reconocer que estábamos mejor abajo. Lo malo es que en el subsuelo hay que trabajar con luz eléctrica.

MARÍA. —¿Y con qué va a trabajar uno si no?

EMPLEADO 1.^o. —Uno estaba allí tan tranquilo como en el fondo de una tumba.

TENEDOR DE LIBROS. —Cierto, se parece a una tumba. Yo muchas veces me decía: «Si se apaga el sol, aquí no nos enteramos»...

MANUEL. —Y de pronto, sin decir agua va, nos sacan del sótano y nos meten aquí. En plena luz. ¿Para qué queremos tanta luz? ¿Podés decirme para qué queremos tanta luz?

TENEDOR DE LIBROS. —Francamente, yo no sé...

EMPLEADA 2.^a. —El jefe tiene que usar lentes negras...

EMPLEADO 2.^o. —Yo perdí la vista allá abajo...

EMPLEADO 1.^o. —Sí, pero estábamos tan tranquilos como en el fondo del mar.

TENEDOR DE LIBROS. —De allí traje mi reumatismo.

Entra el ordenanza CIPRIANO, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.

MULATO. —¿Y el jefe?

EMPLEADA 2.^a. —No está. ¿No ve que no está?

EMPLEADA 3.^a. —Fue a la Dirección...

MULATO (*mirando por la ventana*). —¡Hoy llegó el «Astoria»! Yo lo hacía en Montevideo.

EMPLEADA 2.^a. (*Acercándose a la ventana*). —¡Qué chimeneas grandes tiene!

MULATO. —Desplaza cuarenta y tres mil toneladas...

EMPLEADO 1.^o. —Ya bajan los pasajeros...

MANUEL. —Y nosotros quisiéramos subir.

MULATO. —Y pensar que yo he subido a casi todos los buques que dan vuelta por los puertos del mundo.

EMPLEADO 2.^o. —Hablaron mucho los diarios...

MULATO. —Sé los pies que calan. En qué astilleros se construyeron. El día que los botaron. Yo, cuanto menos, merecía ser ingeniero naval.

EMPLEADO 2.^o. —Vos, ingeniero naval... No me hagas reír.

MULATO. —O capitán de fragata. He sido grumete, lava platos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contraamaestre de paquebotes...

EMPLEADO 2.^o. —¿Por dónde viajaste? ¿Por la línea del Tigre o por la de Constitución?

MULATO (*sin mirar al que lo interrumpe*). —Desde los siete años que doy vueltas por el mundo, y juro que jamás en la vida me he visto entre chusma tan insignificante como la que tengo que tratar a veces...

MARÍA (a EMPLEADA 1.^a). —A buen entendedor...

MULATO. —Conozco el mar de las Indias. El Caribe, el Báltico..., hasta el océano Ártico conozco. Las focas, recostadas en los hielos, lo miran a uno como mujeres aburridas, sin moverse...

EMPLEADO 2.^o. —¡Che, debe hacer un fresco bárbaro por ahí!

EMPLEADA 2.^a. —Cuenta, Cipriano, cuenta. No haga caso.

MULATO (*sin volverse*). —Aviada estaría la luna si tuviera que hacer caso de los perros que ladran. En un sampán me he recorrido el Ganges. Y había que ver los cocodrilos que nos seguían...

MARÍA. —No sea exagerado, Cipriano.

MULATO. —Se lo juro, señorita.

EMPLEADO 2.^o. —Indudablemente, éste no pasó de San Fernando.

MULATO (*violento*). —A mí nadie me trata de mentiroso, ¿sabe? (*Arrebatado, se quita la chaquetilla, y luego la camisa, que muestra una camiseta roja, que también se saca*).

EMPLEADA 1.^a. —¿Qué hace, Cipriano?

EMPLEADA 2.^a. —¿Está loco?

EMPLEADA 3.^a. —Cuidado, que puede venir el jefe.

MULATO. —Vean, vean estos tatuajes. Digan si éstos son tatuajes hechos entre la línea del Tigre o Constitución. Vean...

EMPLEADA 2.^a. —¡Una mujer en cueros!

MULATO. —Este tatuaje me lo hicieron en Madagascar, con una espina de tiburón.

EMPLEADO 2.^o. —¡Qué mala espina!

MULATO. —Vean esta rosa que tengo sobre el ombligo. Observen qué delicadeza de pétalos. Un trabajo de indígenas australianos.

EMPLEADO 2.^o. —¿No será una calcomanía?

EMPLEADA 2.^a. —¡Qué va a ser calcomanía! Éste es un tatuaje de veras.

MULATO. —Le aseguro, señorita, que si me viera sin pantalones se asombraría...

TODOS. —¡Oh... ah!...

MULATO (*enfático*). —Sin pantalones soy extraordinario.

EMPLEADA 1.^a. —No se los pensará quitar, supongo.

MULATO. —¿Por qué no?

EMPLEADA 3.^a. —No, no se los quite.

MULATO. —No voy a quedar desnudo por eso. Y verán qué tatuajes tengo labrados en las piernas.

EMPLEADA 1.^a. —Es que si entra alguien...

EMPLEADA 3.^a. —Cerrando la puerta. (*Va a la puerta*).

MULATO (*quitándose los pantalones y quedando con un calzoncillo corto y rojo con lunares blancos*). —Miren estos dibujos. Son del más puro estilo malasio. ¿Qué les parece esta guarda de monos pelando bananas? (*Murmullos de «Oh... ah...»*). Lo menos que merezco es ser capitán de una isla. (*Toma un pliego de papel madera y rasgándolo en tiras se lo coloca alrededor de la cintura*). Así van vestidos los salvajes de las islas.

EMPLEADA 1.^a. —¿A las mujeres también les hacen tatuajes...?

MULATO. —Claro. ¡Y qué tatuajes! Como para resucitar a un muerto.

EMPLEADA 2.^a. —¿Y es doloroso tatuarse?

MULATO. —No mucho... Lo primero que hace el brujo tatuador es ponerlo a uno bajo un árbol...

EMPLEADA 2.^a. —Uy, qué miedo.

MULATO. —Ningún miedo. El brujo acaricia la piel hasta dormirla. Y uno acaba por no sentir nada.

EMPLEADO 1.^o. —Claro...

MULATO. —Siempre bajo los árboles hay hombres y mujeres haciéndose tatuar. Y

uno termina por no saber si es un hombre, un tigre, una nube o un dragón.

TODOS. —¡Oh, quién lo iba a decir! ¡Si parece mentira!

MULATO (*fabricándose una corona con papel y poniéndosela*). —Los brujos llevan una corona así y nadie los mortifica.

EMPLEADA 1.^a. —Es notable.

EMPLEADA 2.^a. —Las cosas que se aprenden viajando...

MULATO. —Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas.

TODOS. —Eh, eh...

EMPLEADA 2.^a. —¡Eh! ¡Cipriano, que no nacimos ayer!

MULATO. —Juro que se alimentan de ensaladas de magnolias.

TODOS. —No.

MULATO. —Sí.

EMPLEADO 2.^o. —Mucho... mucho...

MULATO. —Digo que sí. Y además los árboles están siempre cargados de toda clase de frutas.

MANUEL. —No será como la que uno compra aquí, en la feria.

MULATO. —Allá no. Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere, come, y quien no quiere, no come... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural que ocurra entre hombres y mujeres.

EMPLEADA 1.^a. —¡Qué países, qué países!

MULATO. —Y digo que es muy saludable vivir así libremente. Al otro día la gente trabaja con más ánimo en los arrozales y si uno tiene sed (*toma el vaso de agua y bebe*) parte un coco y bebe su deliciosa agua fresca.

MANUEL (*tirando violentamente un libro al suelo*). —¡Basta!

MULATO. —¿Basta qué?

MANUEL. —Basta de noria. Se acabó. Me voy.

EMPLEADA 2.^a. —¿A dónde va, don Manuel?

MANUEL. —A correr mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantarlo a este otro canalla. (*Señala la mesa del JEFE*).

Pausa. Perplejidad.

EMPLEADO 1.^o. —¿Quién es el otro?

TODOS. —¿Quién es?

MANUEL (*perplejo*). —El otro... el otro... el otro... soy yo.

EMPLEADA 3.^a. —¡Usted, don Manuel!

MANUEL. —Sí, yo; que desde hace veinte años le llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.

TODOS. —¡Oh!...

EMPLEADO 1.^o. —¿Qué tiene que ver el subsuelo?

MANUEL. —No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (*Con desesperación*). Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?

MULATO (*enfático*). —Ved cuán noble es su corazón. Ved cuán responsables son sus palabras. Ved cuán inocentes son sus intenciones. Ruborizaos, amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os unten con aceite la planta de los pies, os diréis: «¿Qué he hecho de mi vida? Consagrarla a la teneduría de libros». Bestias.

MANUEL. —Quiero vivir los pocos años que me quedan de vida en una isla desierta. Tener mi cabaña a la sombra de una palmera. No pensar en horarios.

EMPLEADO 1.^o. —Iremos juntos, don Manuel.

MARÍA. —Yo iría, pero para cumplir este deseo tendría que cobrar los meses de sueldo que me acuerda la ley 11.729.

EMPLEADO 2.^o. —Para que nos amparase la ley 11.729, tendrían que echarnos.

MULATO. —Aprovechen ahora que son jóvenes. Piensen que cuando les estén untando con aceite la planta de los pies no podrán hacerlo.

MARÍA. —La pena es que tendré que dejar a mi novio.

EMPLEADO 2.^o. —¿Por qué no lo conserva en un tarro de pickles?

EMPLEADA 2.^a. —Cállese, odioso.

MULATO. —Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era el chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: «He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probo; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana». (*Grave*). Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

EMPLEADA 3.^a. —¡Qué bonito!

MANUEL. —Ahora, lo que hay que buscar es la isla desierta.

TENEDOR DE LIBROS. —¿Hay todavía islas desiertas?

MULATO. —Sí, las hay. Vaya si las hay. Grandes islas. Y con árboles de pan. Y con plátanos. Y con pájaros de colores. Y con sol desde la mañana a la noche.

EMPLEADO 2.º. —¿Y nosotros?...

MULATO. —¿Cómo nosotros?

EMPLEADA 2.ª. —¿Claro? ¿Y a nosotros nos van a largar aquí?

MULATO. —Vengan ustedes también.

TODOS. —Eso... vámonos todos.

MULATO. —Ah... y qué les diré de las playas de coral.

EMPLEADA 1.ª. —Cuenta, Cipriano, cuenta.

MULATO. —Y los arroyuelos cantan entre las breñas. Y también hay negros. Negros que por la noche baten el tambor. Así.

El MULATO toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam tam ancestral, al mismo tiempo que oscila simiesco sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza.

MULATO (a tiempo que bate el tambor). —Y también hay hermosas mujeres desnudas. Desnudas de los pies a la cabeza. Con collares de flores. Que se alimentan de ensaladas de magnolias. Y hermosos hombres desnudos. Que bailan bajo los árboles, como ahora nosotros bailamos aquí...

La hoja de la bananera
De verde ya se madura
Quien toma prenda de joven
Tiene la vida segura.

La danza se ha ido generalizando a medida que habla el MULATO, y los viejos, los empleados y las empleadas giran en torno de la mesa, donde como un demonio gesticula, toca el tambor y habla el condenado negro.

Y bailan, bailan, bajo los árboles cargados de frutas.

De aromas...

Históricamente todos los hombres se van quitando los sacos, los chalecos, las corbatas; las muchachas se recogen las faldas y arrojan los zapatos. El MULATO bate frenéticamente la tapa de la máquina de

escribir. Y cantan un ritmo de rumba.

La hoja de la bananera...

EL JEFE (*entrando bruscamente con el DIRECTOR, con voz de trueno*). —¿Qué pasa aquí?

MARÍA (*después de alguna vacilación*). —Señor... esta ventana maldita y el puerto... Y los buques... esos buques malditos...

EMPLEADA 2.^a. —Y este negro.

DIRECTOR. —Oh... comprendo... comprendo. (*Al JEFE*). Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana.

TELÓN

SAVERIO EL CRUEL

(1936)

Personajes

SUSANA

DUEÑA DE LA PENSIÓN

JUAN

HOMBRE 1.º

HOMBRE 2.º

PEDRO

JULIA

JUANA

LUISA

ERNESTO

MUCAMA

DIONISIA

SAVERIO

DEMETRIO

SIMONA

ROBERTO

CADDIE

MARÍA

IRVING ESSEL

HERALDO

ERNESTINA

INVITADAS, INVITADOS, VOCES.

ACTO PRIMERO

Antecámara mixta de biblioteca y vestíbulo. A un costado escalera, enfrente puerta interior, al fondo ventanales.

ESCENA I

PEDRO, JULIA, SUSANA y JUAN, *de edades que oscilan entre 20 y 30 años.*

JULIA *teje en la rueda.*

SUSANA (*separándose bruscamente del grupo y deteniéndose junto a la escalera*). —Entonces yo me detengo aquí y digo: ¿De dónde ha sacado usted que yo soy Susana?

JUAN. —Sí, ya sé, ya sé...

SUSANA (*volviendo a la rueda*). —Ya debía estar aquí.

PEDRO (*consultando su reloj*). —Las cinco.

JUAN (*mirando su reloj*). —Tu reloj adelanta siete minutos. (*A SUSANA*). —¡Bonita farsa la tuya!

SUSANA (*de pie, irónicamente*). —Este año no dirán en la estancia que se aburren. La fiesta tiene todas las proporciones de un espectáculo.

JULIA. —Es detestable el procedimiento de hacerle sacar a otro las castañas del fuego.

SUSANA (*con indiferencia*). —¿Te parece? (*JULIA no contesta. SUSANA a JUAN*). No te olvides.

JUAN. —Noo. (*Mutis de SUSANA*).

PEDRO. —¡Qué temperamento!

JULIA (*sin levantar la cabeza del tejido*). —Suerte que mamá no está. No le divierten mucho estas invenciones.

PEDRO. —Mamá, como siempre, se reiría al final.

JULIA. —¿Y ustedes no piensan cómo puede reaccionar el mantequero cuando se dé cuenta que lo han engañado?

PEDRO. —Si es un hombre inteligente festejará el ingenio de Susana.

JUAN (*irónico*). —Vas muy bien por ese camino.

JULIA. —Dudo que un hombre inteligente se sienta agradecido hacia los que se burlan de él.

JUAN. —En cierto modo me alegro que la tía no esté. Diría que era yo el armador de esta fábrica de mentiras.

JULIA. —Mamá tendría razón. Vos y Susana han compaginado esta broma canallesca.

PEDRO. —Julia, no exageres.

JUAN. —Evidentemente, Julia, sos una mujer aficionada a las definiciones violentas. Tan no hay intención perversa en nuestra actividad, que si el mantequero se presta para hacer un papel desairado, el nuestro tampoco lo es menos.

JULIA. —Para divertirse no hay necesidad de llegar a esos extremos...

PEDRO (*a JUAN*). —Verdaderamente, si no la estimularas tanto a Susana.

JUAN (*fingiendo enojo*). —Tendrás la audacia de negarle temperamento artístico a Susana...

JULIA. —Aquí no se discute el temperamento artístico de Susana. Lo que encuentro repugnante, es el procedimiento de enredar a un extraño en una farsa malintencionada.

JUAN. —¡Oh, discrepancia! ¡Oh, inocencia! Allí está lo gracioso, Julia. ¿Qué interés encerraría la farsa si uno de los que participa no ignora el secreto? El secreto es en cierto modo la cáscara de banana que caminando pisa el transeúnte distraído.

ESCENA II

Bruscamente entra LUISA, en traje de calle. Tipo frívolo.

LUISA. —Buenas, buenas, buenas... ¿qué tal Juan? ¿Llegó el mantequero? (*Se queda de pie junto a la silla de PEDRO*).

JULIA. —Del mantequero hablamos. (*Silencio*).

LUISA. —¿Qué pasa? ¿Consejo de guerra? ¿Bromas domésticas? ¿Y Susana?

JULIA. —¿Te parece razonable la farsa que estos locos han tramado?

LUISA. —¡Qué fatalidad! Ya apareció la que toma la vida en serio. Pero hija, si de lo que se trata es de divertirnos buenamente.

JULIA. —¡Vaya con la bondad de ustedes!

LUISA. —¿No te parece, Juan?

JUAN. —Es lo que digo.

JULIA. —Lo que ustedes se merecen es que el mantequero les dé un disgusto.

LUISA. —Lo único que siento es no tener un papel en la farsa.

JULIA. —Pues no te quejes; lo tendrás. Desde ahora me niego a intervenir en este asunto. Es francamente indecoroso.

JUAN. —¿Hablás en serio?

JULIA. —¡Claro! Si mamá estuviera, otro gallo les cantaría. (*Levantándose*). Hasta luego. (*Mutis*).

ESCENA III

LUISA, PEDRO y JUAN.

JUAN. —Esto sí que está bueno. Nos planta en lo mejor.

PEDRO. —Quizá no le falte razón. ¿Qué hacemos si al mantequero le da por tomar las cosas a lo trágico?

LUISA (*despeinando a PEDRO*). —No digas pavadas. Ese hombre es un infeliz. Verás. Nos divertiremos inmensamente. ¿Quieren que haga yo el papel de Julia?

PEDRO. —¿Y tu mamá?

LUISA. —Mamá encantada.

JUAN. —A mí me parece bien. (*Suena el teléfono. PEDRO corre al aparato*).

PEDRO (*al teléfono*). —¿Quién? ¡Ah, sos vos! No, no llegó. Se está vistiendo. A la noche. Bueno, hasta luego. (*Volviendo a la mesa*). Hablaba Esther. Preguntaba si había llegado el mantequero.

JUAN. —¡Te das cuenta! Nos estamos haciendo célebres. (*Bajando la voz*). Entre nosotros: va a ser una burla brutal.

LUISA. —Todos se han enterado. ¿Dónde está Susana?

ESCENA IV

Dichos y MUCAMA, que entra.

MUCAMA. —Señor Pedro, ahí está el mantequero.

JUAN. —¿Le avisó a Susana?

MUCAMA. —No, niño.

JUAN (*a LUISA*). —Vamos a ver cómo te portás en tu papel de hermana consternada. (*A PEDRO*). Y vos en tu papel de médico. (*Se levanta*). Aplomo y frialdad. (*Sale*).

LUISA. —Yo, mejor que Greta Garbo.

PEDRO (*a la MUCAMA*). —Hágalo pasar aquí. (*Sale la MUCAMA*).

LUISA (*de improviso*). —Dame un beso, pronto. (*PEDRO se levanta y la besa rápidamente. Luego se sienta a la mesa, afectando un grave continente. LUISA se compone el cabello. Aparece SAVERIO; físicamente, es un derrotado. Corbata torcida, camisa rojiza, expresión de perro que busca simpatía. Sale la MUCAMA. SAVERIO se detiene en el marco de la puerta sin saber qué hacer de su sombrero*).

ESCENA V

SAVERIO, LUISA y PEDRO; *después* SUSANA.

LUISA (*yendo a su encuentro*). —Buenas tardes. Permítame, Saverio. (*Le toma el sombrero y lo cuelga en la percha*). Soy hermana de Susana...

SAVERIO (*moviendo tímidamente la cabeza*). —Tanto gusto. ¿La señorita Susana?

LUISA. —Pase usted. Susana no podrá atenderlo... (*Señalándole a PEDRO*). Le presento al doctor Pedro.

PEDRO (*estrechando la mano de SAVERIO*). —Encantado.

SAVERIO. —Tanto gusto. La señorita Susana... me habló de unas licitaciones de manteca...

PEDRO. —Sí, el otro día me informó... Usted deseaba colocar partidas de manteca en los sanatorios...

SAVERIO. —¿Habría posibilidades?

LUISA. —Lástima grande, Saverio. Usted llega en tan mal momento...

SAVERIO (*sin entender*). —Señorita, nuestra manteca no admite competencia. Puedo disponer de grandes partidas y sin que estén adulteradas con margarina...

LUISA. —Es que...

SAVERIO (*interrumpiendo*). —Posiblemente no le dé importancia usted a la margarina, pero detenga su atención en esta particularidad: los estómagos delicados no pueden asimilar la margarina; produce acidez, fermentos gástricos...

LUISA. —¿Por qué no habrá llegado usted en otro momento? Estamos frente a una terrible desgracia de familia, Saverio.

SAVERIO. —Si no es indiscreción...

LUISA. —No, Saverio. No. Mi hermanita Susana...

SAVERIO. —¿Le ocurre algo?

PEDRO. —Ha enloquecido.

SAVERIO (*respirando*). —¡Ha enloquecido! Pero, no es posible. El otro día cuando vine a traerle un kilo de manteca parecía lo más cuerda...

LUISA. —Pues ya ve cómo las desdichas caen sobre uno de un momento para otro...

SAVERIO. —Es increíble...

PEDRO. —¿Increíble? Pues, mírela, allí está espiando hacia el jardín.

Por la puerta asoma la espalda de SUSANA mirando hacia el jardín. De espaldas al espectador.

PEDRO. —Quiero observarla. Hagan el favor, escondámonos aquí.

PEDRO, LUISA y SAVERIO *se ocultan*. SUSANA *se vuelve*. SUSANA *se muestra en el fondo de la escena con el cabello suelto sobre la espalda, vestida con ropas masculinas. Avanza por la escena mirando temerosamente, moviendo las ruanos como si apartase lianas y ramazones.*

SUSANA (*melancólicamente*). —Árboles barbudos... y silencio. (*Inclinándose hacia el suelo y examinándolo*). Ninguna huella de ser humano. (*Con voz vibrante y levantando las manos al cielo*). ¡Oh Dioses! ¿Por qué habéis abandonado a esta tierna doncella? ¡Oh!, sombras infernales, ¿por qué me perseguís? ¡Destino pavoroso! ¿A qué pruebas pretendes someter a una tímida jovencita? ¿Cuándo te apiadarás de mí? Vago, perdida en el infierno verde, semejante a la protagonista de la tragedia antigua. Pernocto indefensa en panoramas hostiles...

Se escucha el sordo redoble de un tambor.

... siempre el siniestro tambor de la soldadesca. Ellos allá, yo aquí. (*Agarrándose la cabeza*). Cómo me pesas... pobre cabeza. Pajarito. (*Mirando tristemente en derredor*). ¿Por qué me miras así, pajarito cantor? ¿Te lastima, acaso, mi desventura? (*Desesperada*). Todos los seres de la creación gozan de un instante de reposo. Pueden apoyar la cabeza en pecho deseado. Todos menos yo, fugitiva de la injusticia del Coronel desaforado.

Nuevamente, pero más lejano, redobla el parche del tambor.

(SUSANA *examina la altura*). Pretenden despistarme. Pero ¿cómo podría trepar a tal altura? Me desgarraría inútilmente las manos. (*Hace el gesto de tocar el tronco de un árbol*). Esta corteza es terrible. (*Se deja caer al suelo apoyada la espalda a la pata de una mesa*). ¡Oh, terrores, terrores desconocidos, incomunicables! ¿Quién se apiada de la proscrita desconocida? Soy casta y pura. Hasta las fieras parecen comprenderlo. Respetan mi inocencia. (*Se pone de pie*). ¿Qué hacer? No hay cueva que no registren los soldados del Coronel. (*Hace el gesto de levantar una mata*). Tres noches que duermo en la selva. (*Se toma un pie dolorido*). ¿Pero se puede llamar dormir a este quebranto doloroso: despertarse continuamente aterrorizada por el rugido de las bestias, escuchando el silbido de la serpiente que enloquece la luna? (*Tomándose dolorida la cabeza*). ¡Ay, cuándo acabará mi martirio!

ESCENA VI

JUAN y SUSANA.

JUAN (*entra en traje de calle y pone una mano en el hombro de SUSANA*). — Tranquilízate, Susana.

SUSANA (*con sobresalto violento*). —Yo no soy Susana. ¿Quién es usted?

JUAN. —Tranquílese. (*Le señala la silla*). Sentémonos en estos troncos.

SUSANA. —¿Por qué no me contesta? ¿Quién es usted?

JUAN (*vacilante, como quien ha olvidado su papel*). —Perdón... recién me doy cuenta de que es usted una mujer vestida de hombre.

SUSANA. —Y entonces, ¿por qué me llamó Susana?

JUAN. —¿Yo la llamé Susana? No puede ser. Ha escuchado mal, jamás pude haberla llamado Susana.

SUSANA (*sarcástica*). —¿Trabaja al servicio del Coronel?, ¡eh!...

JUAN (*fingiendo asombro*). —¿El Coronel? ¿Quién es el Coronel?

SUSANA (*llevándose las manos al pecho*). —Respiro. Su asombro revela la ignorancia de lo que temo. (*Sonriendo*). Tonta de mí. Cómo no reparé en su guardamontes.^[1] ¿Así que usted es el pastor de estos contornos?

JUAN. —Sí, sí... soy el pastor...

SUSANA. —Sin embargo, de acuerdo a los grabados clásicos, usted deja mucho que desear como pastor. ¿Por qué no lleva cayado^[2] y zampoña^[3]?

JUAN. —Los tiempos no están para tocar la zampoña.

SUSANA (*poniéndose de pie y examinándole de pies a cabeza*). —Guapo mozo es usted. Me recuerda a Tarzán. (*Para sí*). Musculatura eficiente. (*Mueve desolada la cabeza*). Pero no... es mejor que se vaya... que vuelva al bosque de donde salió...

JUAN. —¿Por qué? No veo el motivo.

SUSANA (*trágica*). —Una horrible visión acaba de pasar por mis ojos. (*Profética*). Lo veo tendido en los escalones de mármol de mi palacio, con siete espadas clavadas en el corazón...

JUAN (*golpeándose jactanciosamente los bíceps*). —¿Siete espadas, ha dicho, señorita? ¡Que vengan! Al que intente clavarme, no siete espadas, sino una sola en el corazón, le quebraré los dientes.

SUSANA. —Me agrada. Así se expresan los héroes. (*Grave*). Pobre joven. ¿Podría albergarme en su cabaña, pocos días?

JUAN. —¿En mi cabaña? Pero usted... tan hermosa. ¡Oh!, sí... pero le advierto que mi choza es rústica... carece de comodidades...

SUSANA. —Descuide. No le molestaré. Necesito resolver tan graves problemas.

(*Sentándose*). Si usted supiera. Estoy tan cansada. Mi vida ha dado un tumbo horrible. (*Para sí*). Parece un sueño todo lo que sucede. ¿Es casado usted?

JUAN. —No, señorita.

SUSANA. —¿Tiene queridas?

JUAN. —Señorita, soy un hombre honrado.

SUSANA. —Me alegro. (*Se pasea*). Esto simplifica la cuestión. Las mujeres lo echan todo a perder. A ver, déjeme que le vea el fondo de los ojos. (*Se inclina sobre él*). Su rostro sonrío. En el fondo de sus ojos chispea el temor. (*Sarcástica*). ¡No está muy seguro de su fidelidad, eh!

JUAN. —¡Susana!...

SUSANA. —Ya reincidió otra vez... ¿Quién es Susana? ¿Su novia?

JUAN (*vacilante*). —Confundo... perdone... usted me recuerda una pastora que vivía en los contornos. Se llamaba Susana.

SUSANA. —¿No hay peligro de que nos escuche algún espía del Coronel?

JUAN. —Los perros hubieran ladrado.

SUSANA. —¿Es capaz de guardar un secreto?

JUAN. —Sí, señorita.

SUSANA (*meneando la cabeza con desesperación*). —Pero no... no... Seguirme es tomar rumbo hacia la muerte. Soy un monstruo disfrazado de sirena. Escúchame, pastorcito, y tú, quien seas que me oyes: huye de mí. Aún estás a tiempo.

JUAN (*golpeándose los bíceps*). —Que vengan los peligros. Les romperé las muelas y les hincharé los ojos.

SUSANA. —Dudo. Tu alma es noble. Pueril. (*Se pasea irresoluta. Se detiene ante él*). Evidentemente, tus ojos son francos. El rostro de líneas puras retrata una vida inocente. No perteneces a ese grupo de granujas a quienes agrada enredar a los ingenuos en las mallas de sus mentiras.

JUAN (*tartamudeando*). —Claro que no, señorita. Soy un hombre honrado.

SUSANA. —Y sin queridas. Perfectamente. ¿Sabes quién soy?

JUAN. —Aún no, señorita.

SUSANA. —Apóyate, que te caerás.

JUAN. —La impaciencia me mantiene tieso. No puedo caerme.

SUSANA. —Caerás. Soy... la reina Bragatiana.

JUAN. —¿La reina? ¿Vestida de hombre? ¿Y en el bosque?

SUSANA. —Ha caído un rayo, ¿no?

JUAN. —Tal me suena la noticia.

SUSANA. —Me lo figuraba, querido pastorcito. Vaya si me lo figuraba. No todos los días, a la vuelta del monte, tropieza un cabrero con una reina destronada.

JUAN. —Mi suerte es descomunal.

SUSANA. —¿Comprendes, ahora, la inmensidad de mi desgracia?

JUAN. —Majestad... la miro y creo y no creo...

SUSANA. —Me has llamado majestad. ¡Oh sueño! ¡Oh delicia!... ¡Cuántos días que estas palabras no suenan en mis oídos!

JUAN (*arrodillándose*). —Majestad, permítame que le bese la mano.

Susana se la da a besar con aspavientos de gozo inenarrable.

SUSANA (*enérgica*). —Pastor, quiero pagarte el goce que me has regalado. Desde hoy agregarás a tu nombre el título de conde.

JUAN (*reverente*). —Gracias, majestad.

SUSANA. —Te nombrarás el Conde del Árbol Florido, porque tu alma es semejante al árbol fragante. Perfuma a los que se amparan a su sombra.

JUAN. —Sus elogios me desvanecen, majestad. Su desventura me anonada.

SUSANA (*melancólica*). —¿Te aperpleja, no? Pues yo me miro en el espejo de los ríos, y al descubrirme aparatosa como una vagabunda, me pregunto: ¿Es posible que una reina por derecho divino se vea constreñida a gemir piedad por los bosques, fugitiva a la revolución organizada por un coronel faccioso y algunos tenderos ensoberbecidos?

JUAN. —Ah... ¿De modo que el responsable es el Coronel?

SUSANA (*violenta*). —Y los tenderos, Conde, los tenderos. Esta revolución no es obra del pueblo, sino confabulación de mercaderes que pregonan que el hombre descende del mono y de algunos españoles con deudas de monte con puerta. Tú no entiendes de política, pero te diré que mis más fieles amigos han debido fingir adaptarse a este régimen nefasto. Me esperan, ya lo sé, pero... en tanto... hazte cargo... para salvar la vida tuve que disfrazarme de criada y huir por un subterráneo semejante a ignominiosa vulpeja.^[4]

JUAN. —Episodio para amedrentar a una robusta matrona, cuanto más a una virginal doncella.

SUSANA. —¿Con qué palabras, Conde, te describiría los trabajos que acompañaron mi fuga! ¡Cómo historiarte las argucias de que tuve que valerme para no ser ultrajada en mi pudor!

JUAN. —¡Oh... pero no lo fue, no, majestad!

SUSANA. —Me protegió esta estampita de la virgen. (*La saca a el pecho y la besa. Cambiando de tono*). ¿Te atreverías tú?...

JUAN. —¿A qué, majestad?

SUSANA —A cortarle la cabeza al Coronel.

JUAN (*respingando*). —¿Cortarle la cabeza? Si el Coronel no me ha hecho nada.

SUSANA (*dejando caer la cabeza, desalentada*). —Y yo que confiaba en ti. Pensaba: el Conde irá a la cueva del Dragón y con su espada le separará la cabeza del cuerpo. En el Palacio festejaremos el coronelicidio. Si me parece verlo. Tú avanzas por el camino de rosas... la velluda cabeza del Coronel, chorreando sangre espesa, en brillante bandeja de oro. ¿Te imaginas, pastor, la belleza plástica de ese conjunto? Las más hermosas de mis damas corren a tu encuentro. Suenan los violines y cien heraldos con trompetas de plata anuncian: Ha llegado el Conde del Árbol Florido. Trae la cabeza del Coronel desaforado. ¿Te imaginas la belleza plástica de ese conjunto?

JUAN. —Ah, si convertimos el coronelicidio en una cuestión de confianza y estética, no tengo ningún inconveniente en cortarle la cabeza al Coronel.

SUSANA. —Por fin te muestras audaz y carnicero.

JUAN (*ingenuamente*). —Sin embargo, al Coronel no le va a gustar que le corten la cabeza.

SUSANA. —Conde, no seas pueril. ¿A quién le agrada que le separen la cabeza de los hombros?

JUAN. —¿No podríamos buscar al Coronel y conversarlo? Conversando se entiende la gente.

SUSANA. —¡Oh!, ingenuidad de la juventud. Cómo se trasluce, amigo mío, que pasaste los mejores años de tu vida bañando a las ovejas en antisépticos. Más cuerdo sería pretender persuadir a un mulo.

JUAN. —¿Tan reacio es?

SUSANA. —Imposible, como lo oyes. Le llaman corazón de león; cerebro de gallina... (*Se escucha el sordo batir del tambor*). ¿Oyes?

JUAN. —El tambor.

SUSANA. —Los soldados me buscan. Escapemos, Conde.

JUAN. —A mi cabaña, majestad. Allí no la podrán encontrar. (*Salen ambos apresuradamente*).

ESCENA VII

Aparecen lentamente SAVERIO, LUISA y PEDRO; después JUAN.

LUISA. —¡Parte el corazón escucharla!. ¡Qué talento extraviado! Y tan ciertamente que se cree en el bosque.

Se sientan alrededor de la mesa.

PEDRO. —Locura razonable, señorita Luisa.

SAVERIO. —Si me lo contaran no lo creyera. (*Mirándolos de hito en hito*). Juro que no lo creyera. (*Ingenuamente a PEDRO*). Dígame, doctor, ¿y ese señor que hace el papel de pastor desconocido... el Conde... también está loco?

PEDRO. —No; es un primo de Susana. Se presta a seguirla en la farsa, porque estamos estudiando el procedimiento adecuado para curarla.

SAVERIO. —¡Ah! Por cierto que se necesita ingenio...

LUISA. —Claro... imagínese... seguir las divagaciones de una mente enferma.

SAVERIO. —Espantaría al más curado de asombros. (*Pensativamente*). Y parece que quiere cortarle la cabeza al Coronel de verdad.

LUISA. —Estoy inquieta por ver a Susana.

PEDRO. —No es conveniente, Luisa. La acompaña Juan y su presencia la tranquiliza.

SAVERIO. —¿Y tendrá remedio esta locura, doctor?

PEDRO. —Es aventurado anticipar afirmaciones. Yo tengo un proyecto. A veces da resultado. Consiste en rodear a Susana del reino que ella cree perdido.

SAVERIO. —Eso es imposible.

LUISA. —No, porque organizaremos una corte de opereta. Contamos ya con varias amigas de Susana que han prometido ayudarnos.

Entra JUAN enjugándose la frente con un pañuelo.

JUAN. —¿Qué tal estuve en mi papel?

LUISA (*a coro*). —Muy bien.

JUAN (*mirando a SAVERIO*). —El señor...

LUISA. —Te presento al señor Saverio, nuestro proveedor de manteca...

SAVERIO. —Tanto gusto...

JUAN. —El gusto es mío... (*Sentándose, a LUISA*). ¿Así que estuve bien?

PEDRO. —Por momentos, vacilante... Ahora, Juan, lo que necesitamos es encontrar la persona que encarne el papel de Coronel...

SAVERIO. —¿Y cuál es el objeto de la farsa, doctor?

PEDRO. —En breves términos: la obsesión de Susana circula permanentemente en torno de una cabeza cortada. La cabeza cortada es el leitmotiv de sus disquisiciones. Pues bien, nosotros hemos pensado en organizar una comedia con habilidad tal, que Susana asistirá a la escena en que Juan le corta la cabeza al Coronel. Estoy seguro que la impresión que a la enferma le producirá ese suceso terrorífico, la curará de su delirio.

SAVERIO. —Pero ¿quién se va a dejar cortar la cabeza para curar a Susana?

PEDRO. —La cabeza cortada me la procuraré yo en la morgue de algún hospital...

SAVERIO. —Diablos... eso es macabro...

JUAN. —No... no... Además es antihigiénico. Uno ignora de qué habrá muerto el individuo con cuya cabeza anda a la greña...

SAVERIO. —Además que si la familia se entera y quiere venir a reclamar la cabeza del muerto, puede armarse un lío...

PEDRO. —También podemos presentarle una cabeza de cera goteando anilina.

LUISA. —Eso, doctor... una cabeza de cera...

PEDRO. —Yo, como médico, soy realista y preferiría una cabeza humana auténtica, pero... en fin... pasaremos por la de cera.

SAVERIO. —¿No han averiguado de qué proviene su locura?

PEDRO. —Probablemente... exceso de lecturas... una gran anemia cerebral...

SAVERIO. —¿Menstrua correctamente?

PEDRO (*serio*). —Creo que sí. (*LUISA se tapa la boca con el pañuelo*).

SAVERIO. —Si ustedes me permiten y aunque no sea discreto opinar en presencia de un facultativo, creo que nada reconstituye mejor a los organismos debilitados, que una alimentación racional a base de manteca.

PEDRO. —La señorita Susana no está debilitada... está loca.

SAVERIO. —La manteca también es eficaz para el cerebro, doctor. Gravísimas enfermedades provienen de alimentarse con manteca adulterada.

JUAN. —Se trata de otras dolencias, Saverio.

SAVERIO (*enfático*). —La manteca fortalece el sistema nervioso, pone elásticas las carnes, aliviana las digestiones...

PEDRO. —No dudamos de las virtudes de la manteca, pero...

SAVERIO (*imperturbable*). —La civilización de un país se controla por el consumo de la manteca.

LUISA. —Es que...

JUAN. —Haga el favor, apártese de la manteca, Saverio. Nosotros queremos saber si puede prestarnos el servicio, pagándole, por supuesto, de desempeñar el papel de

Coronel en nuestra farsa.

SAVERIO (*asombrado*). —Yo de Coronel... soy antimilitarista.

PEDRO. —Usted sería coronel de comedia... nada más...

SAVERIO. —¿Y para qué la comedia? ¿No es ésta una magnífica oportunidad para ensayar un tratamiento superalimenticio a base de manteca? Podría proveerles toneladas. Manteca químicamente pura. Índice muy bajo de suero.

PEDRO. —Por favor... sea razonable, Saverio. Es disparatado curar la manteca... quiero decir, curar la demencia con manteca.

SAVERIO. —Permítame, doctor. La manteca es una realidad, mientras que lo otro son palabras.

LUISA. —Pero si a Susana nunca le gustó la manteca.

JUAN. —La manteca le repugna.

PEDRO. —Le tiene antipatía a la manteca.

SAVERIO (*triumfalmente, restregándose las manos*). —¡Ah! ¿Han visto dónde venimos a poner el dedo en la llaga? ¡Con razón! En el organismo de la señorita Susana faltan las vitaminas A y D características de la buena manteca.

LUISA. —Usted es un maniático de la manteca, Saverio.

SAVERIO (*imperturbable*). —Las estadísticas no mienten, señorita. Permítame un minuto. Mientras que un ciudadano argentino no llega a consumir dos kilos anuales de manteca, cada habitante de Nueva Zelandia engulle al año dieciséis kilos de manteca. Los norteamericanos, sin distinción de sexos, color ni edad, trece kilos anuales, los...

LUISA. —Señor Saverio, por favor, cambie de conversación. Me produce náuseas imaginarme esas montañas de manteca.

SAVERIO. —Como gusten. (*Sentándose*). Yo trato de serles útil.

PEDRO. —¿Y por qué no trata de ayudarnos, accediendo a lo que le pedimos?

LUISA (*insinuante*). —No es mucho, creo yo, señor Saverio.

SAVERIO. —Es que yo no soy actor, señorita. Además, los coroneles nunca me han sido simpáticos.

JUAN. —¿No vale la salud de Susana el sacrificio de sus simpatías?

LUISA. —Yo misma lo encaminaría, Saverio.

PEDRO. —Es casi un deber de humanidad.

JUAN. —No olvide que la familia de mi prima es en cierto modo benefactora suya.

LUISA. —Nosotros hace ya una buena temporada que le compramos manteca. No en cantidad que nos podamos comparar a los habitantes de Nueva Zelandia, pero, en fin...

SAVERIO. —¿Y mi corretaje? Si yo me dedico a la profesión de coronel perderé los clientes, a quienes tanto trabajo me costó convencerles de que hicieran una alimentación racional a...

PEDRO. —... a base de manteca.

SAVERIO. —Lo adivinó.

JUAN. —Usted no necesita abandonar su corretaje, Saverio. Con ensayar por las noches es más que suficiente para lo que requiere nuestra farsa.

SAVERIO. —¿Y se prolongará mucho la comedia?

PEDRO. —No, yo creo que tomando a la enferma en el momento supremo del delirio, su trabajo se limitará a la escena... digamos así... de la degollación...

SAVERIO. —¿Y yo no corro ningún riesgo?

LUISA. —Absolutamente ninguno, Saverio. Convéznase.

SAVERIO (*semiconvencido*). —Yo no sé... ustedes me ponen en...

LUISA. —Ningún aprieto, Saverio, ninguno. Usted acepta porque tiene buen corazón.

PEDRO. —Le juro que no esperábamos menos de usted.

SAVERIO. —En fin...

JUAN. —Su actitud es digna de un caballero.

PEDRO. —Compraremos el uniforme de coronel en una ropería teatral.

LUISA. —Y la espada... Ah, si me parece ver el espectáculo.

SAVERIO. —Y yo también creo verlo. (*Restregándose las manos*). ¿No cree usted que puedo ser un buen actor?

PEDRO. —Sin duda, tiene el físico del dramático inesperado.

JUAN. —Así, de perfil, me recuerda a Moisi.^[5]

LUISA. —¿Quiere tomar el té con nosotros, Saverio?

SAVERIO (*mirando precipitadamente el reloj*). —Imposible, gracias. Tengo que entrevistarme ahora mismo con un mayorista...

JUAN. —Podré llevarle el uniforme a su casa...

SAVERIO. —Aquí tiene mi dirección. (*Escribe en una tarjeta. A PEDRO*). Y no olvide de hablarles a los dueños de los sanatorios.

PEDRO. —No faltaba más.

SAVERIO. —Señorita Luisa, tanto gusto.

LUISA (*acompañándolo hasta la puerta*). —Muchas gracias, Saverio. Iré con una amiga a verle ensayar. Se porta usted con nosotros como si fuera de nuestra familia.

SAVERIO (*de espaldas, mientras PEDRO y JUAN mueven la cabeza*). —Me confunden sus palabras, señorita. Hasta pronto. (*Sale SAVERIO, y LUISA levanta los brazos al cielo*).

ESCENA VIII

Dichos, menos SAVERIO; después SUSANA.

LUISA. —Es un ángel disfrazado de mantequero.

JUAN (*gritando*). —Susana, Susana, ya se fue... vení.

SUSANA (*entrando triunfalmente*). —¿Qué tal estuve? ¿Aceptó?...

PEDRO. —¡Genial! ¡Qué gran actriz resultás!

LUISA. —Yo me mordía para no aplaudirte... ¡Qué talento tenés!

SUSANA. —¿Así que aceptó?

JUAN. —Y no. Pero lo admirable aquí es tu sentido de improvisación. Pasás de lo humorístico a lo trágico con una facilidad que admira.

LUISA (*alegremente pensativa*). —Susana... sos una gran actriz. Por momentos le ponés frío en el corazón a uno.

PEDRO. —Esta vez sí que nos vamos a divertir.

JUAN. —Invitaremos a todo el mundo.

LUISA. —Eso se descuenta.

SUSANA (*abstraída*). —Oh, claro que nos vamos a divertir. Los tres se quedan un instante contemplándola, admirados, mientras ella, absorta, mira el vacío con las manos apoyadas en el canto de la mesa.

TELÓN LENTO

ACTO SEGUNDO

Modesto cuarto de pensión. SAVERIO, uniformado al estilo de fantástico coronel de republiqueta centroamericana frente a la cama deshecha. Sobre la mesa, una silla. El conjunto de mesa y silla cubierto de sábanas y una colcha escarlata. La espada del coronel clavada en la mesa. SAVERIO, de espaldas, frente al espejo.

ESCENA I

SAVERIO (*subiendo al trono por la cama, extiende el índice perentoriamente después de empuñar la espada*). —¡Fuera, perros, quitaos de mi vista! (*Mirando al costado*). General, que fusilen a esos atrevidos. (*Sonríe amablemente*). Señor Ministro, creo conveniente trasladar esta divergencia a la Liga de las Naciones. (*Galante, poniéndose de pie*). Marquesa, los favores que usted solicita son servicios por los que le quedo obligado. (*Con voz natural, sentándose*). ¡Diablos, esta frase ha salido redonda! (*Ahuecando la voz, grave y confidencial*). Eminencia, la impiedad de los tiempos presentes acongoja nuestro corazón de gobernante prudente. ¿No podría el Santo Padre solicitar de los patronos católicos que impusieran un curso de doctrina cristiana a sus obreros? (*Apasionado, de pie*). Señora, el gobernante es coronel, el coronel hombre, y el hombre la ama a usted. (*Otra vez en tono chabacano, sentándose*). Que me ahorquen si no desempeño juiciosamente mi papel de usurpador.

ESCENA II

SAVERIO y SIMONA.

SIMONA (*voz externa, apagada*). —¿Se puede?...

SAVERIO (*gritando*). —¡Adelante!

SIMONA (*voz externa, apagada*). —¿Se puede?...

SAVERIO (*gritando*). —¡Adelante!

Entra la criada, SIMONA, la bandeja con el café en la mano, se detiene, turulata, apretando el canto de la bandeja contra el pecho.

SIMONA. —¡Vean cómo ha puesto las sábanas y la colcha este mal hombre!

SAVERIO (*enfático*). —Simona, tengo el tratamiento de Excelencia.

SIMONA (*detenida en el centro del cuarto*). —Y después dicen que una tiene mal carácter. Que es cizañera, chismosa y violenta. Vean cómo ha emporcado las sábanas. ¿Si no es un asco?

SAVERIO. —Simona, no seas irrespetuosa con un hijo de Marte.

SIMONA. —¡Qué martes ni miércoles! ¡Cómo se conoce que usted no tiene que deslomarse en la pileta fregando trapos! (*Espantada*). ¡Y ha clavado la espada en la mesa! Si lo ve la señora, lo mata. ¿Usted está loco?

SAVERIO (*encendiendo un cigarrillo*). —Simona, no menoscabas la dignidad de un coronel.

SIMONA (*colocando la bandeja en la mesa y echándole azúcar al café. Melancólicamente*). —¡Quién iba a decir que terminaría mis viejos años yendo los domingos al hospicio a llevarle naranjas a un pensionista que se volvió loco!

SAVERIO. —Simona, me estás agraviando de palabra.

SIMONA (*alcanzándole el café*). —¡Dejar lo seguro por lo dudoso, la manteca por una carnestolenda!^[6]

SAVERIO (*exaltándose*). —Simona, no despotriques. ¿Sabes lo que dicen los norteamericanos? (*Vocaliza escrupulosamente*). «Give him a chance».^[7] ¿Sabes tú lo que significa «Give him a chance»? (*SIMONA guarda silencio*). Lo ignoras, ¿no? Pues escucha, mujer iletrada: «Give him a chance» significa «dadme una oportunidad». Un compositor ha escrito este patético foxtrot: «A mí nunca; me dieron una oportunidad». (*Expresivo y melifluo*). ¿Y sabes tú quién es el quejoso de que nunca le dieron una oportunidad? Un jovencito, hijo de una honorable norteamericana. (*Grave, rotundo*). Pues esa oportunidad me ha sido concedida, Simona.

SIMONA. —Usted sabrá mucho de extranjerías, pero ese cargo de coronel de

payasería, en vez de darle beneficio le producirá deudas y pesadumbre.

SAVERIO. —No entiendo tu dialéctica pueril, Simona.

SIMONA. —Ya me entenderá cuando se quede en la calle sin el pan y la manteca.

SAVERIO (*impaciente*). —¿Pero no te das cuenta, mujer, que en las palabras que pronuncias radica tu absoluta falta de sentido político? ¡Ingenua! Se toma el poder por quince días y se queda uno veinte años.

SIMONA (*llevándose las puntas del delantal a los ojos*). —¡Cómo desvaría! Está completamente fuera de sus cabales.

SAVERIO (*autoritario*). —Simona...

SIMONA (*enjugándose los ojos*). —¿Qué, señor?

SAVERIO (*bajando el tono*). —Simona, ¿te he negado inteligencia alguna vez?

SIMONA (*enternecida*). —No, señor.

SAVERIO. —Eres una fámula capacitada.

SIMONA. —Gracias señor.

SAVERIO —Pero... y aquí aparece un pero... (*Declamatorio*). Te faltan esas condiciones básicas que convierten a una criada en un accidente histórico de significación universal.

SIMONA (*para sí*). —¿Qué dice este hombre?

SAVERIO. —Convéncete, Simona, tu fuerte no es la sensibilidad política (*grave*), ese siniestro sentido de la oportunidad, que convierte a un desconocido, de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable.

SIMONA. —Señor Saverio, usted habla como esos hombres que en las esquinas del mercado venden grasa de serpiente, pero...

SAVERIO. —Hablo como un director de pueblos, Simona.

SIMONA. —Baje la cresta, señor Saverio. Acuérdesse de sus primeros tiempos. (*Para sí*). ¡Si me acuerdo! Volvía tan cansado, que cuando se quitaba los zapatos había que taparse las narices. Parecía que en su cuarto había un gato muerto.

SAVERIO (*irritado*). —¡Oh, menestrala timorata!^[8] De escuchar tus consejos, Mussolini estaría todavía pavimentando las carreteras de Suiza, Hitler borroneando pastorelas en las cervecerías de Munich.

SIMONA. —La mesa servida no es para todos, señor.

Se escucha una voz que llama «SIMONA». Mutis rápido de SIMONA.

SAVERIO baja del trono y se sienta a la orilla de la cama.

SAVERIO. —¡Al diablo con estas mujeres! (*Luz baja*).

ESCENA III

Durante un minuto SAVERIO permanece en la actitud de un hombre que sueña. De pronto aparece el vendedor de armamentos, revela su condición de personaje fantástico llevando el rostro cubierto por una máscara de calavera. Viste a lo jugador de golf, pantalón de fuelles y gorra, a cuadraditos. Lo sigue un caddie con el estuche de los palos a la espalda.

SAVERIO (*incorporándose*). —¿Quién es usted? ¿Qué desea?

IRVING. —Excelencia, iba a jugar mi partidita de golf con el reverendo Johnson, delegado al Congreso Evangélico, cuando me dije: Combinemos el placer con los negocios. Soy Essel. (*Le extiende su tarjeta*). Irving Essel, representante de la Armstrong Nobel Dynamite.^[9]

SAVERIO. —Ah, ¿usted es vendedor de armamentos?

IRVING (*sacando un puro y ofreciéndoselo a SAVERIO*). —Nuestra obra civilizadora se extiende a todas las comarcas del planeta. Las usinas Armstrong, Excelencia, son benefactoras de cincuenta y dos naciones. Nuestro catálogo ilustrado, lamento no tenerlo aquí, involucra todas las armas de guerra conocidas y desconocidas, desde el superdreagnouth^[10] hasta la pistola automática.

SAVERIO. —No puede llegar usted más a punto. Necesito armamentos..., pero (*Se atusa el bigote*) ¿conceden créditos, ustedes?

IRVING. —Ahora que, como dice Lloyd George, hemos colgado muy alto de una cuerda muy corta a los pacifistas, no tenemos inconveniente en abrir ciertas cuentitas. ¡El trabajo que nos ha dado esa canalla!

SAVERIO. —¿Y a qué debo el honor de su visita?

IRVING. —Por principio, Excelencia, visitamos a los jefes de Estado que se inician en su carrera. Huelga decir que nuestras relaciones con generales y almirantes son óptimas. Podemos darle referencias...

SAVERIO. —Entre caballeros huelgan...

IRVING (*restregándose las manos*). —Realmente, entre caballeros sobran estas bagatelas... (*carraspea*), pero como los caballeros no viven del aire, quería informarle que si su país tuviera la desgracia o suerte de tener un conflicto con su estado vecino, gustosamente nuestra fábrica le concedería a usted el diez por ciento de prima sobre los armamentos adquiridos, el cinco por ciento a los ministros y generales y el uno por ciento a los periódicos serios...

SAVERIO. —Bagatelas...

IRVING. —Exactamente, Excelencia. Minucias. La naturaleza humana es tan

frágil, como dice mi excelente amigo el reverendo Johnson, que únicamente con dádivas se la puede atraer al sendero de la virtud y el deber...

SAVERIO. —Je, je... Muy bien, míster Irving. Veo que usted es filósofo.

IRVING. —Excelencia, tanto gusto. (*Se marcha, vuelve sobre sí*). Me permito recomendarle a su atención nuestro nuevo producto químico, el Gas Cruz Violeta. Su inventor acaba de recibir el premio Nobel de la Paz. Good-bye, Excelencia.

SAVERIO. —Indiscutiblemente, estos ingleses son cínicos. (*Golpean en la puerta. Sube la luz*).

ESCENA IV

Entran PEDRO, LUISA y ERNESTINA, una muchacha de veinte años

PEDRO. —Buenas tardes, amigo Saverio.

SAVERIO. —Buenas tardes, doctor.

LUISA. —Pero ¡qué monada está, Saverio! Le voy a presentar a una amiguita, Ernestina.

SAVERIO (*estrechándole la mano*). —Tanto gusto.

PEDRO. —¡Qué bien le queda el uniforme! A ver, ¿quiere darse vuelta?

(SAVERIO *gira despacio sobre sí mismo*).

ERNESTINA. —Completamente a la moda.

PEDRO. —Le da un aire marcial...

LUISA. —Queda elegantísimo... Si usted se pasea por Florida, las vuelve locas a todas las chicas...

SAVERIO. —No tanto, no tanto.

LUISA (*picaresca*). —Hágase el modesto, Saverio. (A ERNESTINA). ¿No es cierto que se parece a Chevalier en «El desfile del amor»?

ERNESTINA. —Cierto; usted, Saverio, tiene cierto parecido con Barrymore^[11] el joven.

SAVERIO. —Extraño... ¿eh?

LUISA. —¿Y no lo ha visto su novia así vestido?...

SAVERIO (*estúpidamente*). —No tengo novia, señorita...

ERNESTINA. —Probablemente es casado y con hijos...

PEDRO (*que hace un instante mira el catafalco armado por SAVERIO*). —¿Y eso qué es?

SAVERIO. —Les diré... una parodia de trono... para ensayar...

PEDRO (*preocupado*). —Notable...

LUISA. —¡Qué ingenio, qué maravilla! ¿No te decía yo, Ernestina? Éste es el hombre que necesitamos. (*Con aspavientos*). ¿Cómo nos hubiéramos arreglado sin usted, Saverio?

PEDRO. —Todo lo ha previsto, usted.

SAVERIO (*observando que LUISA y ERNESTINA miran en rededor*). —Voy a buscar sillas. Permiso. (*Sale*).

ERNESTINA. —Está loco, este hombre.

PEDRO. —Es un infeliz, pero no le tomen el pelo tan descaradamente, que se va a

dar cuenta. (*Entra SAVERIO con tres sillas*).

LUISA. —¿Por qué se molestó, Saverio? (*Se sientan todos*).

SAVERIO. —No es molestia.

ERNESTINA. —Muchas gracias. Señor Saverio, si no soy indiscreta... ¿le cuesta mucho posesionarse de su papel de coronel?

LUISA (*a PEDRO*). —No me hubiera perdonado nunca si me pierdo este espectáculo.

SAVERIO (*a ERNESTINA*). —Es cuestión de posesionarse, señorita. Nuestra época abunda de tantos ejemplos de hombres que no eran nada y terminaron siéndolo todo, que no me llama la atención vivir hoy dentro de la piel de un coronel.

PEDRO. —¿Ha visto cómo tenía razón yo, Saverio, al solicitar su ayuda?

LUISA. —Y usted decía que era antimilitarista...

PEDRO. —Como en todo..., es cuestión de empezar... y probar...

LUISA. —¿Y qué estaba haciendo cuando nosotros llegamos?...

SAVERIO. —Ensayaba...

LUISA (*batiendo las manos como una niña caprichosa*). —¿Por qué no ensaya ahora, Saverio?

ERNESTINA. —Oh, sí, señor Saverio, ensaye...

SAVERIO. —Es que...

PEDRO. —Conviene, Saverio. Seis ojos ven más que dos. Le hablo como facultativo.

LUISA. —Naturalmente. Sea buenito, Saverio...

ERNESTINA. —¿Ensayará, no, Saverio?

PEDRO. —De paso le corregimos los defectos...

LUISA. —Nunca las escenas improvisadas quedan bien.

SAVERIO (*a PEDRO*). —¿Le parece a usted?

PEDRO. —Sí...

SAVERIO (*encaramándose al trono*). —¿Cómo sigue la señorita Susana?

LUISA. —Los ataques, menos intensos, pero muy frecuentes...

PEDRO. —Es al revés, Saverio... Los ataques, menos frecuentes, pero igualmente intensos...

SAVERIO. —¿Y usted cree que se curará?

PEDRO. —Yo pongo enormes esperanzas en la reacción que puede provocar esta farsa.

SAVERIO. —Y si no se cura, no se aflijan ustedes. Puede ser que se avenga a partir el trono con el Coronel usurpador.

PEDRO. —No diga eso, Saverio...

SAVERIO. —¿Por qué no? Usted sabe que las necesidades políticas determinan

casamientos considerados a prima facie irrealizables.

LUISA. —Saverio... calle usted... piense que es mi hermana...

ERNESTINA. —Sírvese la espada, Saverio.

SAVERIO. —¿Hace falta?

PEDRO. —Claro, estará en carácter. (SAVERIO *apoya la espada en la mesa y se queda de pie con aspecto de fante serio*).

SAVERIO. —¿Estoy bien así?

LUISA (*mordiéndose su pañuelo*). —Muy bien, a lo prócer.

PEDRO. —Separe un poco la espada del cuerpo. Es más gallardo.

SAVERIO. —¿Así?

ERNESTINA. —A mí me parece que está bien.

PEDRO. —Enderece más el busto, Saverio. Los coroneles siempre tienen aspecto marcial.

SAVERIO (*enderezándose pero sin exageración*). —Bueno, yo me imagino que estoy aquí en el trono rechazando a enemigos políticos y exclamo (*Grita débilmente*). «Fuera perros».

ERNESTINA (*desternillándose de risa*). —No se oye nada, Saverio, más fuerte.

PEDRO. —Sí, con más violencia.

SAVERIO (*esgrimiendo enérgicamente el sable*). —Fuera, perros...

ESCENA V

Bruscamente se abre la puerta y con talante de gendarme, queda detenida en su centro la DUEÑA de la pensión.

DUEÑA. —¿Qué escándalo es éste en mi casa? Vea demonio de hombre cómo ha puesto las sábanas y la colcha.

SAVERIO. —No moleste, señora, estoy ensayando.

PEDRO. —Si se produce algún desperfecto, pagaré yo.

DUEÑA (*sin mirar a PEDRO*). —¿Quién lo conoce a usted? (*A SAVERIO*). Busque pieza en otra parte, porque esto no es un loquero, ¿sabe? (*Se marcha cerrando violentamente la puerta*).

LUISA. —Qué grosera esa mujer.

ERNESTINA. —Vaya con el geniecito.

SAVERIO. —Tiene el carácter un poco arrebatado. (*Despectivo*). Gentuza que se ha criado chapaleando barro.

PEDRO. —Continuemos con el ensayo.

SAVERIO (*a PEDRO*). —¿Quiere hacer el favor, doctor?, cierre la puerta con llave. (*PEDRO obedece y se queda de pie para seguir la farra*).

ERNESTINA. —¿Habíamos quedado?...

SAVERIO. —Ahora es una conversación que yo mantengo durante el baile, en el palacio imperial, con una dama esquiva. Le digo: «Marquesa, el gobernante es coronel, el coronel es hombre y el hombre la ama a usted».

LUISA. —Divino, Saverio, divino.

ERNESTINA. —Precioso, Saverio. Me recuerda ese verso de la marquesa Eulalia, que escribió Rubén Darío.

PEDRO. —Ha estado tan fino como el más delicado hombre de mundo.

ERNESTINA. —Escuchándole, quién se imagina que usted es un simple vendedor de manteca.

LUISA. —Mire si Susana, después de curarse, se enamora de usted.

SAVERIO. —Ahora recibo una visita del Legado Papal. Como es natural, el tono de voz tiene que cambiar, trocarse de frívolo que era antes en grave y reposado.

LUISA. —Claro, claro...

SAVERIO. —A ver qué les parece: «Eminencia, la impiedad de los tiempos acongoja nuestro corazón de gobernante prudente. ¿No podríamos insinuarle al Santo Padre que hiciera obligatorio en las fábricas de patronos católicos un curso de doctrina cristiana para obreros descarriados?».

PEDRO (*violentamente sincero*). —Genialmente político, Saverio. Muy bien.

Usted tiene un profundo sentido de lo que debe ser la ética social.

LUISA. —Esos sentimientos de orden, lo honran mucho, Saverio.

ERNESTINA. —¡Oh!, cuántos gobernantes debieran parecerse a usted.

SAVERIO (*bajando del trono*). —¿Están satisfechos?

PEDRO. —Mucho.

LUISA. —Usted superó nuestras esperanzas.

SAVERIO. —Me alegro.

ERNESTINA. —Más no se puede pedir.

SAVERIO (*quitándose el morrión*). —¡A propósito! Antes que ustedes llegaran, pensaba en un detalle que se nos escapó en las conversaciones anteriores.

PEDRO. —¿A ver?

SAVERIO. —¿No tienen ustedes ningún amigo en el Arsenal de Guerra?

LUISA. —No. (*A PEDRO Y ERNESTINA*). ¿Y ustedes?

PEDRO y ERNESTINA (*a coro*). —Nosotros tampoco. ¿Por qué?

SAVERIO. —Vamos a necesitar algunas baterías de cañones antiaéreos.

PEDRO (*estupefacto*). —¡Cañones antiaéreos!

SAVERIO. —Además varias piezas de tiro rápido, ametralladoras y por lo menos un equipo de gases y lanzallamas.

LUISA. —¿Pero para qué todo eso, Saverio?

SAVERIO. —Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?

PEDRO (*conciliador*). —Lo es, Saverio, pero de farsa.

SAVERIO. —Entendámonos... de farsa para los otros..., pero real para nosotros...

LUISA. —Usted me desconcierta, Saverio.

PEDRO. —Andemos despacio que todo se arreglará. Dígame una cosa, Saverio: ¿Usted qué es, coronel de artillería, de infantería o de caballería?

SAVERIO (*sorprendido*). —Hombre, no lo pensé.

ERNESTINA. —Pedro... por favor... un coronel de artillería es de lo más antipoético que pueda imaginarse.

LUISA. —Susana se ha forjado un ideal muy distinto.

PEDRO. —Como facultativo, Saverio, me veo obligado a declararle que el coronel de Susana es un espadón cruel pero seductor.

LUISA. —Si ustedes me permiten, les diré esto: en las películas, los únicos coroneles románticos pertenecen al cuerpo de caballería.

SAVERIO. —Señorita: en los Estados modernos, la caballería no cuenta como arma táctica.

ERNESTINA. —Saverio, un coronel de caballería es el ideal de todas las mujeres.

LUISA. —Claro... el caballo que va y viene con las crines al viento... los galopes...

SAVERIO. —Esto simplifica el problema de la artillería, aunque yo preferiría ser secundado por fuerzas armadas. (*Golpean a la puerta*).

ESCENA VI

SAVERIO, PEDRO, LUISA y ERNESTINA, y SIMONA, *que entra*.

SAVERIO. —Adelante.

SIMONA. —En la puerta hay dos hombres que traen un bulto para usted.

PEDRO. —¿No molestamos?

SAVERIO. —Por el contrario, es una suerte que ustedes estén. (*A SIMONA que curioseá*). Haga pasar a esos hombres. (*Mutis de SIMONA, SAVERIO aparta la mesa hasta el fondo de la pared*).

ESCENA VII

Siguiendo a SIMONA entran al cuarto dos hombres vestidos de mecánicos. Sostienen soportes horizontales de madera, un aparato cubierto de bolsas. Los presentes se miran sorprendidos. Depositán la carga en el lugar donde estaba la mesa, simétricamente, de manera que el bulto queda encuadrado sobre el fondo rojo que traza el trono junto al muro.

HOMBRE 2.º. —Hay que firmar aquí. *(Le entrega a SAVERIO un talonario que éste firma. SAVERIO les da una propina. Los hombres saludan y se van. SIMONA queda de brazos cruzados).*

SAVERIO. —No la necesitamos, Simona. Puede irse. *(SIMONA se va de mala gana).*

SAVERIO *(cierra la puerta, luego se acerca al armatoste)*. —Señoritas, doctor, no podrán ustedes menos de felicitarme y reconocer que soy un hombre prudente. Vean. *(Destapa el catafalco^[12], y los espectadores que se acercan, retroceden al reconocer en el aparato pintado de negro una guillotina).*

LUISA. —¡Jesús! ¿Qué es eso?

SAVERIO *(enfático)*. —Qué va a ser... Una guillotina.

PEDRO *(consternado)*. —¿Pero, para qué una guillotina, Saverio?

SAVERIO *(a su vez asombrado)*. —¿Cómo para qué?... y para qué puede servir una guillotina.

ERNESTINA *(asustada)*. —Santísima Virgen, qué bárbaro es este hombre...

SAVERIO. —¡Y cómo quieren gobernar sin cortar cabezas!

ERNESTINA. —Vámonos, che...

PEDRO. —Pero no es necesario llegar a esos extremos.

SAVERIO *(riéndose)*. —Doctor, usted es de esos ingenuos que aún creen en las ficciones democráticas parlamentarias.

ERNESTINA *(tirando del brazo de PEDRO)*. —Vamos, Pedro..., se nos hace tarde.

PEDRO. —Saverio... no sé qué contestarle. Otro día conversaremos.

SAVERIO. —Quédense..., les voy a enseñar cómo funciona... Se tira de la sogueta...

PEDRO. —Otro día, Saverio, otro día. *(Los visitantes se van retirando hacia la puerta).*

SAVERIO. —Podemos montar las guillotinas en camiones y prestar servicio a domicilio.

ERNESTINA *(abriendo la puerta)*. —Hasta la vista, Saverio. *(Los visitantes salen).*

SAVERIO *(corriendo tras de ellos)*. —Se dejan los guantes, el sombrero. *(Mutis de SAVERIO un minuto).*

ESCENA VIII

Grave entra SAVERIO a su cuarto. Se pasea en silencio frente a la guillotina. La mira, la palmea como a una bestia.

SAVERIO. —Qué gentecilla miserable. Cómo han descubierto la enjundia^[13] pequeño-burguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. (*Restregándose las manos, familiar, pero altisonante*). Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos. (*Se pasea en silencio, de pronto se detiene como si escuchara voces. Se lleva una mano a las orejas*).

ESCENA IX

MICRÓFONO

Súbitamente se deja oír la voz de varios altoparlantes eléctricos, que hablan por turno y con voces distintas. SAVERIO escucha atento y mueve la cabeza asintiendo.

ALTOPARLANTE 1.º. —Noticias de último momento. Saverio, el Cruel, oculta sus planes a la Liga de las Naciones.^[14]

SAVERIO —Buena publicidad. El populacho admira a los hombres crueles.

ALTOPARLANTE 2.º. —Comunicaciones internacionales del Mensajero del Aire: Saverio rechaza toda negociación con las grandes potencias. Los ministros extranjeros se niegan a comentar la actitud del déspota.

ALTOPARLANTE 3.º. *(largo llamado de sirena, mientras haces de luces de reflectores cruzan el escenario. En sombra, la figura de SAVERIO).* —Informaciones de la Voz del Aire. Comunicados de última hora. La actitud del dictador Saverio paraliza toda negociación internacional. Desconcierto general en las cancillerías. ¿Saverio provocará la guerra? *(Callan las voces, se apagan los reflectores, y SAVERIO se pasea silencioso).*

SAVERIO. —Hay que demostrar una extrema frialdad política. *(Grave).* Las cabezas caerán en el cesto de la guillotina como naranjas en tiempo de cosecha. *(Comienza a cambiarse precipitadamente de traje. Cuando se ha puesto los pantalones golpean a la puerta. Cubre rápidamente la guillotina).* Adelante...

ESCENA X

SAVERIO y SIMONA, *que entra*.

SIMONA. —Tengo que hacer la cama. (*Retira las sábanas de la mesa, mientras SAVERIO se arregla frente al espejo*). Vean cómo las ha puesto con los pies. (*Se las muestra*). Es una vergüenza. (*Las sacude*).

SAVERIO (*irritado*). —¿Empezamos otra vez? (*Bruscamente se vuelve a SIMONA*). Simona, a pesar de tu rústica corteza, sos una mujer inteligente.

SIMONA (*resentida*). —Eh...

SAVERIO. —Me has dado una buena idea, Simona.

SIMONA. —¿Qué está rezongando así?

SAVERIO: —Sos una mujer inteligente. Tu idea es prudente.

SIMONA. —Miren la colcha. Una colcha flamante.

SAVERIO. —Yo iba a dejar el corretaje de manteca, pero ahora conservaré mi puesto.

SIMONA. —Por fin dijo algo razonable.

SAVERIO. —Pediré permiso por algunos días.

SIMONA (*sin volver la cabeza, tendiendo la cama*). —Me alegro.

SAVERIO (*palmeando a SIMONA en la espalda y cogiendo su sombrero*). —Querida, en los Evangelios está escrito: «Sed astutos como serpientes y cándidos como palomas»^[15]. Good-bye, hermosa. (*Se marcha, mientras la sirvienta meneá la cabeza extendiendo la colcha*).

TELÓN

ACTO TERCERO

DECORADO

Salón de rojo profundo. Puertas laterales. Al fondo, sobre el estrado alfombrado, un trono. Pocas bujías encendidas. Ventanas abiertas. Fondo lunado sobre arboledas. Invitados que pasean y charlan, caracterizados con trajes del siglo XVIII.

ESCENA I

VALS

PEDRO, JUANA, ERNESTO, DIONISIA, ERNESTINA, LUISA y DEMETRIO.

PEDRO (*a JUANA*). —Menuda fiesta nos damos.

JUANA. —¿Estoy bien, yo?

PEDRO. —Preciosa.

ERNESTO. —¿Cómo me queda este morrión?^[16]

JUANA. —Parecés un perro de agua.

DIONISIA (*a JUANA*). —¡Vaya el trabajo que nos da el bendito Saverio!...

ESCENA II

Dichos, JUAN, ROBERTO y MARÍA.

JUAN (*aparece vestido de pastor de grabado, semidesnudo con una piel de cabra que lo envuelve hasta las rodillas*). —¡Oh, la juventud! (*Lo rodean*).

JUANA (*a JUAN*). —¿Vos tenés que cortarle la cabeza al Coronel?

JUAN. —Sí.

PEDRO. —La cabeza cortada está ahí. (*Señala una puerta lateral*).

ERNESTINA. —Esta maceta estorba aquí. (*La arrima a un costado*).

LUISA. —El carnaval es completo; únicamente faltan las serpentinas.

DEMETRIO (*a LUISA*). —¿Es cierto que ese hombre tiene una guillotina en su casa?

LUISA. —Preguntásele a Ernestina.

ROBERTO (*vestido de coracero*). —¡Ufa!... ¡Cómo molesta esto! (*Se arranca los mostachos^[17] y se los guarda en el bolsillo*).

LUISA (*a JUAN*). —¿Y Susana?

JUAN. —Está terminando de arreglarse.

PEDRO. —Me voy a esperar a Saverio.

ERNESTINA. —Mirá si no viene...

LUISA. —No seas mala persona.

ESCENA III

Por la puerta que da al trono, sobre el estrado, aparece SUSANA. Está caracterizada a lo protagonista de tragedia antigua, el cabello suelto, túnica de pieles y sandalias. El rostro demacrado, las ojeras profundas. Su aspecto es siniestro.

SUSANA. —Alegres invitados, ¿cómo me encuentran? (*Cesa la música*).

TODOS (*a coro*). —Bien, bien...

JUAN (*saltando al estrado*). —Distinguida concurrencia. Un minuto de silencio, que no seré latero. Tengo el gusto de presentarles a la inventora de la tragedia y de la más descomunal tomadura de pelo que se tiene conocimiento en Buenos Aires. Nosotros los porteños nos hemos especializado en lo que técnicamente denominamos cachada. La cachada involucra un concepto travieso de la vida. Si mal no recuerdo, el difunto literato José Ingenieros organizó, con otros animales de su especie, una peña de cachadas, pero todas palidecen comparadas con ésta, cuya autora es la pulcra jovencita que con ojos apasionados contemplamos todos. Servidos, señores.

VOCES. —Bien, bien, que hable Susana.

VOCES. —Sí, que hable. (*JUAN baja del estrado*).

SUSANA (*avanza hacia la punta del estrado. Se hace silencio*). —No conviene que un autor hable de su obra antes de que el desenlace horripile a la concurrencia. Lo único que les digo es que el final les divertirá bárbaramente. (*Baja. Aplausos. Los grupos se desparraman y charlan entre sí*).

LUISA. —Apártate un poco el pelo de la frente.

SUSANA. —¿Qué tal estoy?

ERNESTO. —Tenés un aspecto trágico.

DIONISIA. —Si recitás bien lo que aprendiste, vas a poner frío en el alma.

DEMETRIO. —Tenés el aspecto de una endemoniada.

ERNESTINA. —El que está bien es Juan con su piel de cabra.

JUAN (*incorporándose al grupo. A SUSANA*). —Mirá si Saverio no viene...

SUSANA. —Vendrá, no te preocupés.

DEMETRIO. —A la que no veo por aquí es a Julia.

SUSANA (*irónicamente*). —Julia es una mujer seria, que no toma parte en estas payasadas.

DEMETRIO. —Mirá si te salís casando con el mantequero.

SUSANA (*irritada*). —No digas pavadas.

MARÍA. —El alboroto que se arma dentro de un rato aquí.

DEMETRIO (*volviéndose a todos y guiñándoles un ojo*). —Pero qué pálida estás,

Susana...

SUSANA (*fría*). —Me he pintado mucho.

JUAN. —¿No será miedo al Coronel?

MARÍA. —Mirá si intenta cortarle la cabeza... (*A los otros*). Bueno, nosotros estamos aquí para defenderte.

DEMETRIO. —¡Qué bueno sería que Saverio trajera la guillotina aquí!

JUAN (*a SUSANA*). —No tengas cuidado. Le hemos puesto en la vaina un sable de cartón.

SUSANA. —Me alegro de esa precaución. No está de más.

PEDRO (*irónico*). —Esta vez parece que ustedes se divierten en grande, ¿eh?

DIONISIA. —¿Y vos? Creo que sos el que más se divierte.

ERNESTINA. —Deberíamos buscar a Julia.

SUSANA (*vivamente*). —No, por favor. Déjenla tranquila.

JUAN (*mirando en rededor*). —Pido la palabra. En mi pequeño discurso de hoy se me olvidó esta aclaración: ¿Sabén lo que me recuerda esta escena? El capítulo del Quijote en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula de Barataria.

DEMETRIO. —Es cierto... Y nosotros... el de duques locos.

JUAN (*guiñando el ojo a todos*). —¿Quién es el loco aquí?

TODOS (*haciendo círculo en derredor de SUSANA, señalándola con el dedo*). — Susana.

SUSANA (*amablemente*). —Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos.

JUAN (*levantando el brazo*). —Aquí todos somos locos, pero el más miserable de los locos aún no ha venido. Se hace desear. Hace sufrir a Susana. (*Volviendo a los otros*). Porque Susana ama al vendedor de manteca. Lo ama tiernamente.

SUSANA (*riendo forzada*). —Esto sí que está bueno...

JUAN (*exaltado y declamatorio*). —Pero yo también amo a Susana. Pero ella, sorda, no escucha mis palabras. Sigue su ruta por un camino sombrío e ignorado.

TODOS (*a coro*). —Bien... Bien...

JUAN. —No digo más... Me han interrumpido en lo mejor.

LUISA. —Pero ese Saverio, ¿viene o no viene?

DEMETRIO. —Parece que no viene.

ERNESTINA (*a PEDRO*). —¿Por qué no vas a la estación?

ESCENA IV

Dichos, y la MUCAMA, que sale luego con SUSANA

MUCAMA. —Niña, ya llegó el señor Saverio.

SUSANA. —Hasta luego... A ver cómo se portan. (*Mutis SUSANA y MUCAMA*).

JUAN. —Todo esto es maravilloso. ¿Y saben por qué es maravilloso? Porque en el aire flota algo indefinible. Olor a sangre. (*Riéndose*). Preveo una carnicería.

ERNESTINA. —No hablés así, bárbaro.

JUAN. —¿No huelen la sangre, ustedes?

VOCES. —Que se calle...

JUAN. —Conste que me callo, pero certifico mis presentimientos.

LUISA. —¿No querés que llamemos a un escribano?

ESCENA V

Dichos y la MUCAMA, luego SAVERIO y PEDRO

MUCAMA. —Ahí viene el señor Saverio. *(Sale)*.

JUAN. —Bueno, pórtense decentemente, ¿eh?

SAVERIO se presenta súbitamente en el salón, seguido de PEDRO. Los espectadores se apartan instintivamente al paso de SAVERIO, que camina marcialmente. No saluda a nadie. Su continente impone respeto.

JUAN *(avanza al centro del salón)*. —Señor Saverio, la cabeza cortada está en este cuarto. *(Señala una puerta)*.

SAVERIO. —¿Usted hace el papel de pastor?

JUAN. —Sí, señor.

SAVERIO. —Puede retirarse. *(JUAN sale desconcertado. SAVERIO sube al trono y mira a la concurrencia, que también lo mira a él)*. Señores, la farsa puede comenzar cuando ustedes quieran. *(A PEDRO)*. Ordene a la orquesta que toque. *(Sale PEDRO)*.

ESCENA VI

SAVERIO *se sienta en el trono y comienza a sonar un vals. SAVERIO mira pensativo a las parejas, que al llegar bailando frente a él vuelven la cabeza para observarlo.*

HERALDO *(presentándose al final del salón. Con trompeta plateada y pantalones a la rodilla, lanza un toque de atención, y las parejas se abren en dos filas).* —Majestad, la reina Bragatiana quiere verle.

SAVERIO *(siempre sentado).* —Que pase.

SUSANA *(majestuosamente avanza entre las dos filas).* —¿Los señores duques se divierten? *(SAVERIO no abandona su actitud meditativa y fría).* ¡Su reina fugitiva padeciendo en tierras de ignorada geografía! ¡Ellos bailando! Está bien. *(Lentamente).* ¿Qué veo? Aquí no hay fieras de piel manchada, pero sí elegantes corazones de acero. El Coronel permanece pensativo. *(SAVERIO no vuelve la cabeza para mirarla).* Obsérvenle ustedes. No me mira. No me escucha. *(Bruscamente rabiosa).* ¡Coronel bellaco, mírame a la cara!

SAVERIO *(a la concurrencia).* —Lástima que los señores duques no tuvieran una reina mejor educada.

SUSANA *(irónica).* —¡Miserable! ¿Pensabas tú en la buena crianza cuando me arrebataste el trono? *(Patética).* Destruiste el paraíso de una virginal doncella. Donde ayer florecían rosas, hoy rechina hierro homicida.

SAVERIO. —¿Está haciendo literatura, Majestad?

SUSANA. —A la elocuencia de la inocencia ultrajada el Coronel la llama literatura. Mírenme, señores duques. Hagan la caridad. ¿Es digno de una reina mi atavío? ¿Dónde están las doncellas que prendían flores en mis cabellos? Miro, las busco inútilmente y no las encuentro. ¡Ah, si ya sé! ¿Y mis amigos? Mis dulces amigos. *(Gira la cabeza).* Tampoco los veo. *(Ingenua).* ¿Estarán en su hogar, acariciando a sus esposas, entregados a tiernos juegos con sus hijos? *(Terrorífica).* No. Se pudren en las cárceles. En sus puestos, traman embustes los apoderados del Coronel. *(Burlona).* Del Coronel que no se digna mirarme. ¿Y por qué no me mira el señor Coronel? Porque es duro mirar cara a cara al propio crimen. *(Se pasa una mano por la frente. Permanece un segundo en silencio. Se pasa lentamente las manos por las mejillas).* ¡Dura cosa es el exilio! ¡Dura cosa es no tener patria ni hogar! Dura cosa es temblar al menor suspiro del viento. Cuando miro a los campesinos ensarmentando viñas y escucho a las mozas cantando en las fuentes, torrentes de lágrimas me queman las mejillas. ¿Quién es más desdichada que yo en la tierra? ¿Quién es el culpable de esta obra nefasta? Allí está *(Lo señala con el índice),* fríamente sentado. Receloso como el

caballo falso. Mientras él retoza en mullido lecho, yo, semejante a la loba hambrienta, merodeo por los caminos. No tengo esposo que me proteja con su virilidad, no tengo hijos que se estrechen contra mi pecho buscando generosa lactancia.

SAVERIO (*siempre frío*). —Indudablemente, señora, los hijos son un consuelo.

SUSANA. —¿Lo escucharon? (*Suplicante*). ¿Levantaron acta de su frialdad burlona? Los hijos son un consuelo. ¡Contéstanos, hombre siniestro! ¿Fuiste consuelo de la que te engendró? ¿Qué madre venenosa adobó en la cuna tus malos instintos? ¿Callas? ¿Qué nodriza te amamantó con leche de perversidad?

SAVERIO (*siempre frío y ausente*). —Hay razones de Estado.

SUSANA (*violentísima*). —¡Qué me importa el Estado, feroz fabricante de desdichas! ¿Te he pedido consejos, acaso? Bailaba con mis amigas en los prados, al son de los violines... Violines... qué lejos estáis... ¿Te llamaron acaso mis consejeros? ¿Te solicité que remendaras leyes, que zurcieras pragmáticas? Pero guarda silencio, hombre grosero. Te defiendes con el silencio, Coronel. Tuya es la insolencia del caporal^[18], tuya la estolidez del recluta. Pero no importa. (*Suave*). Lo he perdido todo, sólo quiero ganar un conocimiento..., y ese conocimiento, Coronel, que es lo único que te pido, es que me aclares el enigma de la criminal impasibilidad con que me escuchas.

SAVERIO (*se pone de pie*). —Le voy a dar la clave de mi silencio. El otro día vino a verme su hermana Julia. Me informó de la burla que usted había organizado con sus amigas. Comprenderá entonces que no puedo tomar en serio las estupideces que está usted diciendo. (*Al escuchar estas palabras, todos retroceden como si recibieran bofetadas. Silencio mortal. SAVERIO se sienta, impasible*).

SUSANA (*dirigiéndose a los invitados*). —Les ruego que me dejen sola. Tengo que pedirle perdón a este hombre. (*Cara al suelo, silenciosamente, salen los invitados*).

ESCENA VII

SAVERIO y SUSANA

SUSANA. —Es terrible la jugada que me ha hecho, Saverio, pero está bien. (*Se sienta al pie del trono, pensativamente*). Luces, tapices. Y yo aquí sentada a tus pies como una pobre vagabunda. (*Levantando la cara hacia SAVERIO*). Se está bien en el trono, ¿eh, Coronel? Es agradable tener la tierra girando bajo los pies.

SAVERIO (*poniéndose de pie*). —Me marchó.

SUSANA (*levantándose precipitadamente, le toma los brazos*). —Oh, no, quédese usted, por favor. Venga... Miremos la luna. (*Lo acompaña, tomándolo del brazo, hasta la ventana*). ¿No le conmueve este espectáculo, Coronel?

SAVERIO (*secamente*). —¿Por qué se obstina en proseguir la farsa?

SUSANA (*sincera*). —Me agrada tenerlo aquí solo, conmigo. (*Riéndose*). ¿Así que usted se hizo fabricar una guillotina? Eso sí que está bueno. Usted es tan loco como yo. (*SAVERIO se deshace de su mano, se sienta pensativo en el trono. SUSANA se queda de pie*).

SUSANA. —¿Por qué no me escucha? ¿Quiere que me arrodille ante usted? (*Se arrodilla*). La princesa loca se arrodilla ante el desdichado hombre pálido. (*SAVERIO no la mira. Ella se para*). ¿No me escucha, Coronel?

SAVERIO. —Me han curado de presunciones las palabras de su hermana Julia.

SUSANA. —Julia... Julia... ¿Qué sabe Julia de sueños? Usted sí que es capaz de soñar. Vea que mandar a fabricar una guillotina... ¿Corta bien la cuchilla?

SAVERIO. —Sí.

SUSANA. —¿Y no es feliz de tener esa capacidad para soñar?

SAVERIO. —¿Feliz? Feliz era antes...

SUSANA. —¿Vendiendo manteca?

SAVERIO (*irritado*). —Sí, vendiendo manteca. (*Exaltándose*). Entonces me creía lo suficiente poderoso para realizar mi voluntad en cualquier dirección. Y esa fuerza nacía de la manteca.

SUSANA. —¿Tanta manteca comía usted?

SAVERIO. —Para ganarme la vida tenía que realizar tales esfuerzos, que inevitablemente terminé sobreestimando mi personalidad.

SUSANA. —¿Y ahora está ofendido conmigo?

SAVERIO. —Usted no interesa... es una sombra cargada de palabras. Uno enciende la luz y la sombra desaparece.

SUSANA. —Tóqueme... verá que no soy una sombra.

SAVERIO. —Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma

gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre. Escúcheme, Susana: antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz... Por la noche llegaba a mi cuarto enormemente cansado. Hay que lidiar mucho con los clientes, son incomprensivos. Unos encuentran la manteca demasiado salada, otros demasiado dulce. Sin embargo, estaba satisfecho. El trabajo de mi caletre, de mis piernas, se había trocado en sustento de mi vida. Cuando ustedes me invitaron a participar en la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida. (*Calla un instante*).

SUSANA. —Continúe, Saverio.

SAVERIO. —¡Qué triste es analizar un sueño muerto! Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitre. Aspiraba encontrarme dentro de la piel de un tirano. (*Abandona el trono y se pasea nervioso*). ¿Comprende mi drama?

SUSANA. —Nuestra burla...

SAVERIO (*riéndose*). —No sea ingenua. Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... ¿No es horrible esto? El decorado ya no me puede engañar. Yo que soñé ser semejante a un Hitler, a un Mussolini, comprendo que todas estas escenas sólo pueden engañar a un imbécil...

SUSANA. —Su drama consiste en no poder continuar siendo un imbécil.

SAVERIO (*sarcástico*). —Exacto, exacto. Cuánta razón tenía Simona.

SUSANA. —¿Quién es Simona?

SAVERIO. —La criada de la pensión. Cuánta razón tenía Simona al decirme: «Señor Saverio, no abandone el corretaje de manteca. Señor Saverio, mire que la gente de este país come cada día más manteca». Usted sonrío. Resulta un poco ridículo parangonar la venta de la manteca con el ejercicio de una dictadura. En fin... ya está hecho. No he valorado mi capacidad real para vivir lo irreal...

SUSANA. —¿Y yo, Saverio? ¿Yo... no puedo significar nada en su vida?...

SAVERIO. —¿Usted? Usted es un monstruo...

SUSANA (*retrocediendo*). —No diga eso.

SAVERIO. —Naturalmente. La mujer que es capaz de compaginar fríamente la farsa que usted ha montado, es una fiera. No se lastima de nada ni de nadie.

SUSANA. —Quería conocerlo a través de mi farsa.

SAVERIO. —Ésas son tonterías. (*Paseándose*).

SUSANA. —Era la única forma de medir su posible correspondencia conmigo. Ansiaba conocer al hombre capaz de vivir un gran sueño.

SAVERIO. —Usted se confunde. No ha soñado. Ha ridiculizado... Es algo muy distinto eso, creo.

SUSANA. —Saverio, no sea cruel.

SAVERIO. —Si hace quince días alguien me hubiera dicho que existía una mujer

capaz de urdir semejante trama, me hubiera conceptuado feliz de conocerla. Hoy su capacidad de fingimiento se vuelve contra usted. ¿Quién puede sentirse confiadamente a su lado? Hay un fondo repugnante en usted.

SUSANA. —Saverio, cuidado, no diga palabras odiosas.

SAVERIO. —Ustedes son la barredura de la vida. Usted y sus amigas. ¿Hay acaso actitud más feroz que esa indiferencia consciente con que se mofan de un pobre diablo?

SUSANA. —Esto es horrible.

SAVERIO. —¿Tengo yo la culpa? Me han dado vuelta como a un guante.

SUSANA. —Estoy arrepentida. Saverio, créame...

SAVERIO (*fríamente*). —Es posible... pero usted saldrá de esta aventura y se embarcará en otra porque su falta de escrúpulos es maravillosa... Lo único que le interesa es la satisfacción de sus caprichos. Yo, en cambio, termino la fiesta agotado para siempre.

SUSANA. —¿Qué piensa hacer?

SAVERIO. —Qué voy a pensar... volver a mi trabajo.

SUSANA. —No me rechace, Saverio. No sea injusto. Trate de hacerse cargo. Cómo puede una inocente jovencita conocer el corazón del hombre que ansía por esposo...

SAVERIO. —¿Volvemos a la farsa?

SUSANA. —¿Que mi procedimiento es ridículo? En toda acción interesan los fines, no los medios. Saverio, si usted ha hecho un papel poco airoso, el mío no es más brillante. Vaya y pregúntele a la gente qué opina de una mujer que se complica en semejante farsa... y verá lo que le contestan. (SAVERIO *se sienta en el trono, fatigado*). ¡Qué cara de cansancio tiene! (SAVERIO *apoya la cara en las manos y los codos en las rodillas*). ¡Cuánto me gustas así! No hables, querido. (Le pasa la mano por el cabello). Estás hecho pedazos, lo sé. Pero si te fueras y me dejaras, aunque vivieras cien siglos, cien siglos vivirías arrepintiéndote y preguntando: ¿Dónde está Susana? ¿Dónde mi paloma?

SAVERIO (*sin levantar la cabeza*). —¡Valiente paloma está hecha usted!

SUSANA (*acariciándole la cabeza*). —¿Estás ofendido? ¿No es eso, querido? Oh, no, es que acabas de nacer, y cuando se acaba de nacer se está completamente adolorido. La soledad te ha convertido en un hombre agreste. Ninguna mujer antes que yo te habló en este idioma. Necesitabas un golpe, para que del vendedor de manteca naciera el hombre. Ahora no te equivocarás nunca, querido. Caminarás por la vida serio, seguro. Eres un poco criatura. Tu dolor es el de la mariposa que abandona la crisálida.

SAVERIO (*restregándose el rostro*). —¡Cómo pesa el aire aquí!

SUSANA (*poniéndose de pie a su lado*). —Soy la novia espléndida que tu corazón esperaba. Mírame, amado. Me gustaría envolvarte entre mis anillos, como si fuera

una serpiente de los trópicos.

SAVERIO (*retrocediendo instintivo en el sillón*). —¿Qué dice de la serpiente? (*Con extrañeza*). ¡Cómo se han agrandado sus ojos!

SUSANA. —Mis ojos son hermosos como dos soles, porque yo te amo, mi Coronel. Desde pequeña te busco y no te encuentro. (*Se deja caer al lado de SAVERIO. Le pasa la mano por el cuello*).

SAVERIO. —Mire que puede entrar gente.

SUSANA. —¿Te desagrada que esté tan cerca tuyo?

SAVERIO. —Parece, que se estuviera burlando.

SUSANA (*melosa*). —¿Burlarme de mi Dios? ¿Qué herejía has dicho, Saverio?

SAVERIO (*violento*). —¿Qué farsa es la tuya? (*Le retira violentamente el brazo*).

SUSANA. —¿Por qué me maltratas así, querido?

SAVERIO. —Disculpe... pero su mirada es terrible.

SUSANA. —Déjame apoyar en ti. (*Lo abraza nuevamente por el cuello*).

SAVERIO. —Hay un odio espantoso en su mirada. (*Trata de desasirse*).

SUSANA. —No tengas miedo, querido. Estás impresionado.

SAVERIO (*desconcertado*). —¿Qué le pasa? Está blanca como una muerta.

SUSANA (*melosa*). —¿Tienes miedo, querido?

SAVERIO (*saltando del trono*). —¿Qué oculta en esa mano?

SUSANA (*súbitamente rígida, de pie en el estrado*). —Miserable...

SAVERIO. —¡Susana! (*Súbitamente comprende y grita espantado*). Esta mujer está loca de verdad... Julia... (*SUSANA extiende el brazo armado de un revólver*). ¡No! ¡Susana!

ESCENA VIII

Suenan dos disparos. Los invitados aparecen jadeantes en la puerta del salón. SAVERIO ha caído frente al estrado. Dichos, JUAN, PEDRO, JULIA, etcétera.

JUAN. —¿Qué has hecho, Susana? (*SUSANA, cruzada de brazos, no contesta. Mira a SAVERIO*).

PEDRO (*inclinándose sobre SAVERIO*). —¿Está herido, Saverio?

JULIA *avanza hasta el centro de la sala, pero cae desmayada antes de llegar a SUSANA.*

SUSANA (*mirando a los hombres inclinados sobre SAVERIO*). Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca.

PEDRO. —Saverio... perdón... no sabíamos.

JUAN. —Nos ha engañado a todos, Saverio.

SAVERIO (*señalando con un dedo a SUSANA*). —No era broma. Ella estaba loca. (*Su brazo cae. Los invitados se agrupan en las puertas*).

TELÓN FINAL

Notas al estudio preliminar

[1] «El mundo», 8-1-1930. <<

[III] Ídem, 20-7-1930. <<

[III] *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, pág. 1. <<

[IV] *Idem*, pág. 20.

<<

[V] «El Mundo», 27-11-1929. <<

[VI] Descripción de su invento en la solicitud de patente. <<

[VII] Citado por Raúl Larra, *Roberto Arlt el torturado*, Ed. Futuro, 1950, pág. 91. <<

[VIII] *Op. cit.*, pág. 10. <<

[IX] *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Ed. Aguilar. <<

[X] Siegfried Melchinger, *El teatro*, Ed. Fabril Editora. <<

[XI] *Diccionario de la literatura española*, ed. Rev. de Occidente. <<

[XII] Raúl H. Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt*, Universidad de La Plata. <<

[XIII]

Morphologie du conte, París, 1970. <<

[XIV] *Les 200 000 situations dramatiques*, París, 1950. <<

[XV] *Semantique structurale*, París, 1966. <<

Notas

[1] *Guardamontes*. Piezas de cuero que cuelgan de la montura y sirven para proteger las piernas del jinete de la maleza espinosa del monte. <<

[2] *Cayado*. Bastón curvo en la parte superior que usan los pastores. <<

[3] *Zampoña*. Instrumento musical pastoril hecho a modo de flauta o, a veces, de varias flautas a la vez. <<

[4] *Vulpeja*. Zorra. <<

[5] *Moisi (Alejandro)*. Celebrado actor de origen judío. Buenos Aires aplaudió sus creaciones en repetidas oportunidades.

<<

[6] *Carnestolenda*. Carnestolendas: carnaval. <<

[7] *Give him a chance.* Del inglés: Dadle —o denle— una oportunidad. <<

[8] *Menestrала timorata*. Mujer de servicio dom3stico presa de recelos y temores. <<

[9] *Armstrong Nobel Dynamite*. Armstrong: del inglés *arm*, arma o brazo, y *strong*, fuerte. Obsérvese la ironía implícita en el nombre de la compañía: Alfred Nobel, inventor de la dinamita, instituyó los famosos premios que llevan su nombre, entre ellos el de la Paz. <<

[10] *Superdreagnouth*. Supcracorazado. <<

[11] *Chevalier... Barrymore*. Maurice Chevalier y John Barrymore fueron dos actores —francés el uno, norteamericano el otro— a quienes el público femenino adjudicó reputación de seductores. <<

[12] *Catafalco*. Este vocablo suele usarse como sinónimo de «bulto o aparato estrafalario». Su verdadera acepción es: túmulo adornado con magnificencia que se coloca en los templos en ocasión de funerales solemnes. <<

[13] *Enjundia*. Constitución o cualidad connatural. <<

[14] *Liga de las Naciones*. O Sociedad de las Naciones. Organismo político internacional creado después de la Gran Guerra con el objeto de garantizar la paz mediante pactos de seguridad colectiva y evitar el estallido de conflictos armados. Desapareció en 1939. <<

[15] «*Sed astutos como serpientes y cándidos como palomas*». Admonición de Jesucristo a sus apóstoles (Mateo 10, 16). <<

[16] *Morrión*. Sombrero de copa o en forma de casco que lleva plumaje o adornos en la parte superior.

<<

[17] *Mostachos*. Bigotes, generalmente muy poblados. <<

[18] *Caporal*. El que va a la cabeza de un grupo y lo manda. <<