

EL FUEGO DE LOS DIOSES

ACERCA DE LOS PARADIGMAS DE LA VANGUARDIA
EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

MANUEL PÉREZ
Universidad de Alcalá

La pieza de Luis Riaza a la que estas líneas sirven de breve introducción ofrece enseguida al lector (y, por descontado, al escenificador consciente, bien posea éste la virtualidad del espacio de la mente, bien sea dueño de la materialidad propiciada por un proyecto real de puesta en escena) una doble y paradójica faceta, en la que reside –pensamos– el enorme interés que *El fuego de los dioses* reviste en el conjunto de la obra del autor y, por su carácter paradigmático, en la creación de raíz vanguardista generada en el teatro español desde el último cuarto del siglo xx.

Así, por un lado, nos hallamos, en efecto, ante una obra perfectamente incardinada, tanto temática cuanto –lo que parece más relevante para la historia del teatro– estéticamente, en la fecunda y singular trayectoria creadora de Riaza, en cuyo interior adquiere *El fuego de los dioses* un evidente carácter representativo. Es posible afirmar, desde esta perspectiva, que los conflictos de esta pieza reproducen las tensiones y núcleos conceptuales que alientan de manera general en todo el teatro del autor y que conforman, por tanto, los principales aspectos de la visión del mundo que éste proyecta sobre su teatro. De igual manera, son también característicos de la creación teatral de este dramaturgo los principales procedimientos formales que articulan la composición de *El fuego de los dioses*, y ello hasta el punto de que esta obra no sólo constituye una muestra elocuente de la singularidad estética del teatro de Luis Riaza, sino también un adecuado instrumento para reconstruir, desde la perspectiva actual, los rasgos que conformaron el paradigma vanguardista en el teatro español más sensible a los estímulos y logros aportados por la revolución experimental acontecida en el teatro occidental desde los años sesenta del pasado siglo.

Pero, por otro lado, sin embargo, el acercamiento a *El fuego de los dioses* revela un acendramiento de todos aquellos aspectos temáticos y compositivos, tras del cual se percibe la ventajosa relación de esta pieza con un evidente período de plenitud en la creación del autor, que parece verter sobre esta creación los recursos deparados por una gozosa madurez técnica y conceptual. De esta forma, adquiere *El fuego de los dioses* un cierto sentido de culminación en el conjunto de la obra total de Riaza, a la vez que descubre lo que ésta alcanza de creación autónoma y acabada, en cuanto alberga tanto una cosmogonía ficcional y conceptual propia como unos perfiles estéticos que hallan en *El fuego de los dioses* una acertada reversión sobre sí mismos.

La esencia teatral de *El fuego de los dioses* se asienta, en primer lugar, sobre una nítida dramaticidad, que alberga un conflicto cuyo primer nivel es recurrente en todo el teatro de Riaza. Se traza, en efecto, una reflexión articulada por las relaciones de dominio y sumisión que mantienen, en la primera escena de la obra, las figuras dramáticas Diosa del Castillo y Doncella de Cámara de Diosa, quienes desarrollan sus respectivas funciones de ama y esclava a través de diálogos y acciones (eficazmente resaltados por el espacio escénico) referidos, fundamentalmente, a los motivos del calor y del alimento, que la sirvienta brinda a la señora con la perspectiva eternizadora que emana del carácter ceremonial de la escena.

A estas alturas, ha ofrecido ya el autor los elementos destinados a vincular el contenido de la pieza, antes que con cualquier referente coyuntural transmitido mediante una alegorización más o menos simplista, con una conceptualización de amplio alcance, de la que son indicio, no sólo la identificación –ficcional e interpretativa– entre los dos personajes, sino también la indeterminación genérica (Amo/Ama, esclavo/esclava) anticipada en la «introducción en semiverso» que precede a la acción propiamente dicha desarrollada en aquella primera escena. Así, la propia ubicación de la pieza en el proceso general de la vanguardia teatral occidental contribuye a esclarecer el sentido de la misma, mostrando cómo, antes que la referencialidad más concreta de la ceremonia de dominación que emana de Jean Genet, conviene a *El fuego de los dioses* el concepto, a la vez dual y cósmico, de la crueldad artaudiana. Dicha oposición dicotómica es puesta de relieve por el propio autor, quien ya desde la introducción alude al concepto hegeliano de dialéctica histórica invocando al insigne filósofo alemán.

En esta su primera parte, la dimensión conceptual de la pieza se asienta sobre una anécdota cuya relación con el mito vuelve a subrayar la inserción del teatro de Riaza, a través de la inspiración de Antonin Artaud, en la vanguardia occidental de posguerra. El propio título contiene la referencia inequívoca a la mitología griega, convirtiendo esta primera escena en un trágico suceso (a la vez, degradado y paródico) de la peripecia atribuida a Prometeo, abnegado benefactor del ser humano, a quien entrega el fuego divino contra la voluntad del airado y siempre vengativo Zeus.

Algunos de los indicios que acompañan a esta primera situación de dominio parecen orientar el propósito conceptual de la pieza hacia el ámbito referencial de la acción liberadora o «Verdadera Revolución de la Historia», como el propio texto indica asumiendo, al menos en el plano terminológico, el desarrollo marxista de la dialéctica hegeliana. Es más, la segunda escena de la obra se configura, tanto en el plano anecdótico cuanto en el ceremonial, como la materialización de un proceso revolucionario de carácter liberador. Las figuras –ahora, nuevas– del drama constituyen un desdoblamiento de Prometeo, al que se añade (al menos, en PROMETEA C) un componente de insumisión activa. Esta dimensión historizadora, alusiva a gran parte de los procesos revolucionarios de carácter político y social desarrollados en el siglo XX, aparece subrayada, en esta parte de la obra, mediante alusiones a referentes históricos concretos («¡Como no te presentes ahí arriba, en su palacio de invierno convertido en palacio de verano y la exijas, amenazando con destriparla si no cumple con tus justas exigencias») o a través de un discurso poblado de inequívocas referencias («muchos esclavos, humillados y ofendidos, quizás la mayoría, se conforman con su puerca situación», «pero llegará un día en que todos nos pondremos de acuerdo [...] todos contra Él»). El final de esta escena, fuertemente marcado por el signo visual de «la herramienta liberadora», parece vincular de manera cierta la apropiación del fuego aludida en el título y llevada a cabo por las dos Prometeas con el consabido resarcimiento de la justicia histórica universal, consistente en la devolución de los bienes materiales a quienes, siendo sus legítimos dueños, habrían sido despojados desde siempre por los detentadores del poder y de la opresión.

Ahora bien, esta dirección aparentemente predominante en la semántica de *El fuego de los dioses*, si bien podría resultar acorde con una interpretación –habitual en una parte de la historiografía del teatro español contemporáneo– que enfatiza la dimensión ideológica de esta y otras obras de van-

guardia agotando la referencialidad de las mismas en la coyuntura política tardofranquista, resulta rápida y diáfana superada en la pieza de Luis Riaza, ya incluso mediante la propia evolución de su anécdota narrativa. La tercera escena, en efecto, se aparta del trazado ficcional del mito prometeico para reconstruir, en primer lugar, la eterna ceremonia del remordimiento y posterior disensión entre los asesinos; y para incorporar, en último término, el esquema narrativo del episodio bíblico protagonizado por Caín y Abel. Sin embargo, lejos de quedar, por esto, reducida a un simple diagnóstico del fracaso revolucionario, la pieza multiplica las señales que acaban por elevar su sentido a una dimensión de amplio alcance conceptual y, en definitiva, filosófico.

En otro lugar hemos señalado cómo el Existencialismo, especialmente a través de algunas de sus formulaciones de posguerra, se convierte en el más fecundo referente de la vanguardia teatral occidental, hasta el punto de alentar (teniendo en ello, como insignes precedentes, a los maestros del Absurdo) en la mayor parte de las creaciones generadas por la Revolución Experimental de los años sesenta y setenta, proporcionando un adecuado contenido conceptual a las nuevas formas que iban a transformar el hecho teatral¹. Desde nuestra perspectiva actual, resulta posible extender este postulado a las obras del teatro español de aquella época que, de manera cada vez más diáfana hoy para el historiador del teatro, materializaron la incorporación y desarrollo efectivos de la vanguardia en la creación teatral española del período transitorio.

El fuego de los dioses constituye, como hemos señalado, un ejemplo elocuente, también en este sentido. En efecto, el núcleo más profundo de la esencia conceptual de la obra viene dado por una reflexión que induce en el lector amplias resonancias de Kierkegaard, Heidegger, Unamuno, Sartre y otros de los notables pensadores de los que se nutrió, de un modo u otro, la filosofía existencialista. La reflexión que, a través de *El fuego de los dioses*, materializa escénicamente Luis Riaza con tanta contundencia conceptual como eficacia estética, rebasa la consabida concepción de un mundo sin

¹ «Existencialismo y rito, fondo y forma de la vanguardia experimental» (estudio de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, de Jesús Campos García), en García Ruiz, V. y Torres Nebrera, G. (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. VII (1971-1975), Madrid, Fundamentos, pp. 498-509.

Dios, para formular el postulado de que, a pesar de ello, el ser humano se inventa ese dios que no existe, confiriéndole, además, los atributos que lo convierten en un ente terrible y de los que emanan, en definitiva, los males de la humanidad. Si, en la segunda escena de la obra, el diálogo entre las dos Prometeas enuncia con claridad este pensamiento, enfatizado enseguida por el cuento que la primera relata a la segunda, otras partes de la pieza materializan este núcleo conceptual, desde la degradada concreción del fuego prometeico en un vulgar calentacamas y de la mitológica ambrosía en huevos fritos con chorizo, hasta la plasmación de la terrible máxima de Hobbes en el fratricidio final, que no sólo implica imposibilidad de convivencia, sino, también, negación de toda trascendencia y, con ella, de todo sentido a la condición humana.

El mismo plano formal confirma esta interpretación, a través de una intertextualidad que remite inequívocamente a Calderón («el peor delito del hombre es haber nacido») y, sobre todo, a la beckettiana pieza *Esperando a Godot* (a través, incluso, del «arbolito seco con la correspondiente peana» de la tercera escena). Al mismo tiempo, la inclusión, entre estas referencias interteatrales, de la propia creación del autor («Prometea es un buen chico») informa sobre la especial situación del teatro de Luis Riaza (y, particularmente, de *El fuego de los dioses*) en la historia teatral contemporánea.

En efecto, la perfecta (y, en esta obra, plenamente madura) asunción por Riaza de los postulados estéticos de la revolución experimental se manifiesta aquí tanto en el plano compositivo como en el de la concepción escénica. Con respecto a lo primero, *El fuego de los dioses* muestra una incorporación sistemática del procedimiento asumido como patrón creativo propio por una vanguardia teatral entregada a la tarea de separar la ordenación de sus creaciones del elemento intensamente figurativo aportado por la anécdota tradicional. La ceremonia, en efecto, que se convierte en vehículo eficaz para la materialización de las obsesiones y conflictos del teatro vanguardista, articula enteramente la composición de *El fuego de los dioses*. De igual modo, la escenicidad de esta obra incorpora –y desarrolla con evidente originalidad– los procedimientos que, presentes ya en las *serate* futuristas y en las demandas dadaístas, iban a sustentar la quiebra de la figuración en la vanguardia experimental de posguerra; y ello, desde la concepción del espacio escénico hasta la previsión de un trabajo interpretativo que, como aquél, se muestra diametralmente alejado del canon naturalista.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero, desde la brevedad de la aproximación que aquí estamos practicando, quizá sea preferible subrayar el carácter singular del ejercicio de estética vanguardista que practica Luis Riaza en *El fuego de los dioses*. En efecto, el pleno dominio de los procedimientos de vanguardia aparece aquí unido a idéntica plenitud en la consciencia creadora del autor, la cual se manifiesta en los varios aspectos de la obra. Así sucede con el despliegue, a través de las abundantes didascalias del texto, de una completa y riquísima idea de la escenicidad, que el autor controla y dirige en todo momento, asumiendo incluso, a tal fin, la condición de personaje o figura de la pieza, transmutado precisamente en «didasca» o «autor», así como en «juececillo», «yo» y, otra vez, «didascálico».

Esta condición de auténtico demiurgo, propia de la condición de autor total (esto es, dramaturgo) que evidencia la madurez creadora de Riaza, adquiere una nueva dimensión en el plano ficcional, que el autor enriquece y multiplica de manera portentosa, sirviéndose no sólo de los procedimientos intertextuales e interteatrales ya mencionados y de otros muchos –con notable presencia, en ellos, de una admirable ironía– presentes en el texto, sino también de un despliegue constante de la metateatralidad, que incorpora desde lo mejor del cervantino *Retablo de las maravillas* hasta los procedimientos de este tipo presentes en el shakespeariano *Hamlet*. Mediante ellos, nos hace atravesar Luis Riaza los límites mágicos de lo imaginario de manera incesante, convirtiendo la dimensión escénica prevista para *El fuego de los dioses* en una magnífica síntesis de cuanto ha innovado en este sentido la más reciente historia del teatro.

Ahora bien, el autor ha compuesto su texto desde el conocimiento de la diferencia entre la materialidad de la puesta en escena deseable y la virtualidad de las más probables (como demuestra de manera pertinaz la historia del teatro español actual) edición y consiguiente escenificación virtual por parte del lector más consciente. En este sentido, *El fuego de los dioses* se caracteriza, al igual que todo el teatro del autor (y, también, de modo parecido al de otros insignes autores vanguardistas españoles, desde Miguel Romero Esteo hasta Francisco Nieva), por un despliegue absoluto de los códigos verbales, cuya elaboración se hace presente de manera notoria tanto en el discurso (a través de unas réplicas frecuentemente elevadas desde su función referencial hasta el plano del ejercicio más noblemente literario) como en las acotaciones (ofrecidas al lector, como intermediario fingido entre él

mismo y el autor, por el llamado «didasca» o «didascálico»). Como muestra cumplidamente *El fuego de los dioses*, la importante posición que alcanza el plano lingüístico en la jerarquía funcional de los códigos teatrales, dentro de buena parte de los autores españoles de vanguardia, antes que significar cualquier tipo de atenuación de la resuelta asunción por éstos de los prepuestos estéticos de la revolución experimental, manifiesta, bien el contrario, la extensión, también al plano de los códigos verbales, de una voluntad experimentadora que caracterizó, ahora sí, de manera notoriamente singular, el teatro vanguardista español en el que se inserta, con particular brillantez, la excelsa creación teatral de Luis Riaza.

EL FUEGO DE LOS DIOSES

Mientras no cambien los
dioses, nada ha cambiado.

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

Wie ein Hund.

El proceso
FRANZ KAFKA

Personajes

DIDASCÁLICO. (Abreviatura para andar por libreto: D.)

DIOSA DEL CASTILLO. (Abreviatura para andar por libreto: D/C.)

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA. D/C/D.

PROMETEA A. P/A.

PROMETEA C. P/C.

MOBILIARIO DE LA PIEZA

El único mobiliario consistirá en una gran cama que casi podría ser considerada escenario en el escenario, de la misma manera que se habla de teatro en el teatro.

Una posible escalerilla lateral formaría parte de la cama.

ESPACIO ESCÉNICO DE LA PIEZA

Espacio totalmente vacío a excepción de la gran cama.

En los bordes de la escena, o la «preescena», tres sillas plegables.

VESTUARIO

D. es decir, DIDASCÁLICO: vestido de calle, como ajeno a la fantochería circundante, si bien, puesto que habría de vestirse de festivo para ir al teatro. Llevará traje oscuro, camisa blanca, aunque con lo de la corbata no transigiría.

Respecto al vestuario de las otras, D/C., es decir, DIOSA DEL CASTILLO: cuando esté en escena sin estar propiamente en escena, elegante traje de calle, cuando esté en escena estando en escena, camión largo hasta los pies.

D/C/D., es decir DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA, cuando DIOSA DEL CASTILLO le tocará doblar este papel: el propio camión de DIOSA DEL CASTILLO, recogido hasta el cuello por la propia DIOSA DEL CASTILLO. Debajo del camión llevaría un delantal de doncella propio de la mitad de su papel. Debajo del delantal, nada de nada.

P/A., o PROMETEA A y P/C., o PROMETEA C: Cuando les toque estar en escena, sin actuar, traje de calle habitual. Cuando se incorporen a la acción lo harán como, a su debido tiempo, lo indique el encargado de las indicaciones, es decir, DIDASCÁLICO.

**PREPARADA POEMERO PREVIA A LAS POBRES PROMETEAS
CON LA PENETRACIÓN COMO PREMIO A SU PREMINEN-
CIDIO DE UN PALITROQUE PIRÓMAMO POR EL PULO**

El Señor

(más bien la Señora,
pues los Dioses machos
se han esfumado aquí,
mas, en cambio, sí aparecen
las mortales, fabricadas
a Su imagen y semejanza
de cintura para abajo)

del Todo y la nada

se atiborra de huevos con chorizo
(que les sirve una dócil doncella
que no es otra que Ella Misma
puesto que el Amo/Ama
y el esclavo/esclava
están obligados a no existir
el uno/una sin la otra/otro

[y, si no, que se lo pregunten

al amigo *Jeorg Wihelm Friedrich*]

y por eso ambos/ambas dos
son representaditas
por una comiqueja uniqueta)

antes de quedarse fritita

(entre las holandas templaditas
por el fuego de los dioses
en forma del clásico calentacamas)

y desaparecer de la vista
 (pero no del oído
 porque seguirán oyéndose
 sus ronquiditos
 aunque sea por medio
 de sonidos enlatados
 [con el consiguiente ahorro
 en el salario de la cómica
 si es pagada por horas]
 pues a la Señora se le da boleta
 y se le larga de la escena
 [los dioses suelen actuar
 de ese taimado modo
 mirando para otra parte,
 ajena al escenario
 del universo mundo]
 a subirse a los altares
 o a jugar a la canasta)
 de los respetable mirones.

Las creadas criaturitas
 dejadas de la mano de Diosa
 y desterradas
 (como el personaje *perjeñado*
 por el esquiladito del trío
 de padres del teatro)
 si no en el Cáucaso,
 (como el condenado,
 por ladrón de lumbres celestiales
 aunque aquesta vez se trata
 no ya de un mal chico
 sino de un par de dos
 [por necesidades, sobre todo,
 de la técnica dialoguera,
 ya que Prometea A
 necesita de Prometea B
 para que tire de su lengua

y, «vicevérsicamente»,
à *besoin* la B de la A,
para darle la réplica]
malísimas muchachas)
sí en la *jélida rejión*
(tan escasa de calidad cálida
como lo fuera la caucásica)
de debajo de la divina cama.

Las criaturas fabricadas
con tan sañuda intención
piensan que ya está bien
de tanto tiritar cabe los orinales
(conteniendo bloques amarillos
propios del estado de las micciones
por debajo de los cero grados
o del número negativo
en que los meados se *conjelan*)
y deciden armar la de diosescrito
y hacer la Verdadera Revolución
de la Historia.

Es altamente insuficiente
guillotinar al monarca de turno.
Al que hay que apiolar,
de verdad de la buena,
es al mismísimo Rey de los Reyes,
aunque sea esta vez, tanto monta,
la Reina de las Reinas.

La matanza de Dios
(a todo bicho viviente
le llega su sanmartín)
entra en escena
(escrito en verbo escueto
para que contraste
con la gorda, orondona

y barroca lengua
 para hablar de Dios
 y de su Cama)
 para explicitar cómo las asesinitas
 llevan adelante su atroz revaluación.

Dios ha muerto y telón
 (aunque la ausencia de Dios
 en jamás de los jamases
 se pone de mayor manifiesto
 que a la hora de morir, se,
 y es posible que la acuchillanta
 [sea una u otra,
 lo que es indiferente,
 pues los asesinantes
 son intercambiables
 y, en cuentas resumidas,
 deciden matar al alimón]
 solamente acuchille
 el bulto que Dios ha dejado,
 [con una Gran Almohada
 bajo el Gran Edredón]
 en lugar de Sí Mismo
 para que sea lo que hace de Dios
 el único receptor
 de la puñalada trapera)
 se podía haber puesto
 antes de los paréntesis,
 pero falta constatar
 la estela y la rebaba
 dejada por *gott ist tot*.
 (como lo podía haber escito
 el amigo *Friedrich*,
 sin necesidad del *Jeorg*
 ni del *Wihelm* del colega)

De la pieza, el autor
 (con «a» minúscula
 que, como buen Dios
 con «A» mayúscula,

se hizo sustituir
por su «*alteréguido*»
el acotador lazarillo
del cegato domador
de escena)
se *erije* en instructor
del proceso seguido
por dar con el horrible criminal
de un crimen tan horrendo,
pero en vez de endilgar
una *pelí* de juicios
se recurre, ahora,
como fin de fiesta,
a un texto teatrero.

Título. Sin título.

Personaje. autor-didascas-juececillo
y personaja. la última mona humana.

Espacio escénico. Un rincón de la escena madre.

DIDASCA.— ¿Por qué te cargaste a Dios?

MONA.— ¿Quién, yo...?
Su Señoría no sabe,
en verdad, dónde coños se anda.
Fue mi hermana, la penúltima,
la del feroz deicidio.
y yo, toda *indijnada*,
quise vengar al buen Dios
con un justo hermanicidio.

DIDASCA.— ¿Y no será más verdad,
más verde y verdadera,

que el clásico chisme apenas si ya templaba
 y tú pensaste que el fuego de los dioses
 mejor calentaría a una que a las dos
 y, con el mango del calentacamas,
 calaste la crisma de tu hermana
 tal si fuera un vil melón?

HUMANA.— Constaré a la pregunta del señor juez
 con una nueva pregunta:
 ¿por qué tanta inquisición si, como autor,
 conoces al dedillo los intrínquilis de la trama?
 No ignoras en absoluto lo que hice
 con el mango de marras. Me lo metí,
 (para saber, en resumidas cuentas,
 si algo de los dioses servía para algo,
 sólo fuera para dar gustirrinín)
 por el mismísimo ojito del culo.

(Telón.)

ADDENDAS

TRADUCCIONARIO

del francés: *à besoin de*, tiene necesidad de
 del alemán: *gott ist tot*, Dios ha muerto

NOMBRE DE LAS AMISTADES

Georg Wihelm Friedrich: Hegel
Friedrich: Nietzsche

DIDASCÁLICO.— *Ahora, respetables míos, empiezo a darle al molinillo de mi verborrea explicativa.*

»Aquí, desde el comienzo de los tiempos representativos o representados, según se prefiera, en el propio centro del tablado, se levantó este armatoste de tablas, formando, a la manera de gran cama, una especie de escenario en el escenario, o de tablado en el tablado, según se prefiera. Andar quitándole y poniéndole, como se hará con el resto de los chismes escénicos, sería un tarea superior a las pobres fuerzas de un simple didascálico. Es decir, de mis fuerzas.

»En cuanto al mentado resto de los chismes, si es de la competencia de mis fuerzas pobres el transportarlos hasta el sitio donde serán utilizados por las cómicas. No sólo se me paga como didascálico parloteador, sino, asimismo, como una especie de soguilla o de mozo de cuerda, según se prefiera. No obstante, he de confesarlo, para ahorrarme la parte más ruda de mi esfuerzo, se han transportado previamente estos chismes, desde el almacén del atrezo hasta el borde del tablado, esa región que podríamos decir que está en el tablado sin estar en el tablado. Aquí todo se hará a la vista del respetabilísimo y en ese todo se incluye, desde luego, la llamada escenografía. Al mismo tiempo, todo hay que decirlo, esta acción transportadora servirá para disimular la falta de acción de tanto charloteo y evitar los llamados tiempos muertos.

»El primero y más importante de los chismes es sin duda la gran colcha que, después de acercarla hasta la gran cama, voy extendien-

do sobre ella. Esta gran colcha adamascada, o gran manto de tapar, o gran telón horizontal, aparte de su riqueza y antigüedad, sería traída desde el propio Damasco cuando la segunda o tercera Cruzada. Perdóneseme, ahora, tanta literatura, pero no hay que olvidar que ejerzo un tanto de narrador novelero y que lo más probable es que esta pieza se quede, si es que queda, todo lo más para ser leída. En caso contrario, toda esta fanfarria literaria bien podría ser suprimida por las Autoridades, con A mayúscula, escenificadoras.

»La mentada gran colcha tendría la particularidad de ser resistente a todo fuego, tanto divino como humano, por lo que muy pronto se explicará, también se verá e, incluso, se olerá.

»Las niveles roperos existentes entre la gran cama, nuda y desnuda, y la gran colcha que cubre lecho y ropas de lecho serán descritos de arriba abajo, contrariamente a como serían colocadas al hacer la cama cada día. Se tendrá en cuenta no sólo que se atavesaría la más gélida de las estaciones, sino que este helado período no terminaría nunca, puesto que tiempos y estaciones suelen mantenerse inalterados tanto en el teatro del castillo como en todos los demás teatros. Inmediatamente por debajo de la gran colcha se superpondrían los diferentes estratos de diversas mantas, pocedentes de la alta Cachemira y de la profunda Castilla y múltiples edredones guateados, con fundas estampadas a mano por las mejores firmas de decoradores de edredones. Seguiría, siempre en sentido descendente, la sábana de arriba, como su compañera, la de abajo, tejida a sedas de los propios rebaños de gusanos particulares del emperador, el cual regalaría ambas con ocasión de una visita que nunca habría realizado al Castillo. La sábana cimera resultaría un poco más alargada que la bajera, toda vez que en su embozo aparecerían bordadas y enlazadas primorosa y precisamente una D y una C, lo que indica que el juego de la finísima ropa de cama pertenecería a las diosas del castillo, aunque algunos llegaran a pensar que esa C podría significar la inicial de algún inexistente cónyuge. Los dioses sólo se acuestan consigo mismos, y las diosas, con otras diosas.

»Bajo la sábana de abajo se encontraría el colchón cimero, y bajo él, subpuestos, los otros seis o siete colchones de lana, de merinas pastadoras en los mismos campos estelares bajo la amorosa, pero también severa, mirada del propio Aries.

»Ya por debajo del último colchón de abajo, siempre tapados por la colcha y por todo lo demás, no se vería el ensamblaje de tablas, pues en aquella época los muelles y las elásticas tiras de madera no se habrían todavía inventado, ensamblaje sustentado por cuatro patas de cama a imitación de patas de bronceo león sin que les faltasen las garras de león de piedra. Y entre las cuatro patas de la cama se encontraría, de encontrarse, el debajo de la cama provisto de esta bacinilla de Sajonia que ya llevo desde los bordes escénicos a las regiones bajocámicas.

»Y tras la sucinta descripción del lecho, sólo hecho cada día, a excepción de la gran colcha, con elegante y lujoso verbo, seguiremos acarreando trastos. Ahora le toca la vez a esta especie de cocinilla portátil alimentada por leña o por carbón, vegetal o de piedra, que sea convertido, al final de su combustión, en un montón de las ascuas necesarias para introducirlas, llegado el momento, en este segundo chisme que, como se ve, estaría compuesto de dos partes. Una primera consistente en un redondo y más abultado receptáculo de metal, supongamos que latón, destinado a recibir las ascuas producidas por las tripas del primer chisme, con un tapa agujereada del mismo metal, para desahogo de las incandescencias interiores. Y una segunda parte, más estrecha, de madera torneada protegida y separada lo suficiente de la parte primera del artilugio para que el torneado no arda. Esta segunda parte, con posibilidad de ser desatornillada de la primera, sería, cuando estuviera atornillada, lo suficientemente larga para que el empuñador del chisme, por la parte más alejada de las ascuas, tampoco se quemase.

»Otro chisme más sería esta cesta que también hago salir al ruedo y que contendría unos huevos, una botella de buen vino y un trozo de ese pan que siempre suele acompañar al anterior líquido para convertirse ambos en cuerpo y sangre propiciatorios. También contendría, aunque escondida, una longaniza. Tenedor no faltaría. Tampoco se echaría en falta un mantelito a cuadros rojiblancos, dado que diosa, aunque comiera en cama, siempre querría imaginar que lo hacía en amena campiña en compañía de aves, de cepas, de trigos y de cochecitos. Y lo último, quizás lo más importante que contendría la cestita, sería un cuchillo.

»Y este otro chisme, el penúltimo ya, que ningún respetable, si es que hay alguien por ahí delante, se alarme y se escabulla, el penúltimo chisme sería un soplillo de popular esparto, con el que avivar el contenido del primer chisme, es decir, el fuego de los dioses, o de la diosa, fuera fuego real o simulado, si bien sería preferible elegir la segunda modalidad, es decir, la fingida y teatrera, puesto que la primera podría, en un fatal descuido, hacer que ardiera no sólo la camarcomedor-cocina de la diosa, a pesar de la gran colcha incombustible, sino todo el escenario, con lo que no sólo arderían las cómicas, más o menos presentes u ocultas, sino también toda clase de públicos. Y, lo que sería mucho más grave, se chamuscaría uno mismo.

»El último chisme, una sartén.

»Con todo ya dispuesto ya sería tiempito de que la pieza echara a andar y que se presentaran las representadoras cómicas de ser lo que no son, aunque por lo pronto, más que hablar de cómicas habría que hablar de un sola de ellas, la que haría, por partida doble, de diosa y de doncella de la diosa y que, hasta ahora se encontraría en escena, pero sin entrar en materia escénica, sentada en el borde del tablado en una sillita no demasiado visible. Casi, casi como un público de primer grado. Pero ya empieza, como también se ve con su punta de escándalo, a despojarse de su profana vestimenta de andar por calle. Las otras dos cómicas, como no pintarían nada en la primera escena, continuarían sentadas, por ahora, en sendas sillas en medio de una semioscuridad provisional e irresponsable, también haciendo de público intermedio. Se ha dispuesto que durante toda la representación de la pieza estarían presentes todas las implicadas, tanto de vivas como de muertas, a no ser que alguna se nos escapare antes de que la función terminase.

»A diferencia de lo que sucedió con los chismes escénicos no me veré en la obligación de trasladar el pesado híbrido de la diosa y su doble desde su discreto rincón hasta el iluminado centro. Las dos personajes poseen, en total, un par de piernas que les permiten acceder a la escena para representar la primera escena.

PRIMERA ESCENA

Primera mitad de cómica haciendo de DIOSA DEL CASTILLO, segunda mitad de cómica haciendo de DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA. Y, ¡faltaría más!, YO.

La segunda mitad, la doncellil, todavía muda, con el camisón recogido hasta el cuello, intenta avivar, agitando vivamente el soplillo, el supuestamente poco encendido contenido en la cocinilla. Ahora, después de un tiempo prudencial de darle al soplillo, dejaría el mismo sobre la gran colcha y permitirá que el camisón caiga hasta los pies convirtiéndose en la segunda mitad o, si se quiere, en DIOSA DEL CASTILLO a la que ya se le concede la palabra en primer lugar, dado su rango.

DIOSA DEL CASTILLO.— Nos nos inclinamos a creer que como no agites con más energía vital ese soplillo Nos nos vamos a quedar en ayunas esta noche. A no ser que, antes, Nos nos muramos de frío.

DIDASCÁLICO.— *La que acaba de hablar se sube el camisón hasta la barbilla y se convierte en su otro yo, pues ama y esclava forman un solo bloque y no pueden existir la una sin la otra. La conocida dialéctica del amo y el esclavo; explicamos para que se nos tome por expertos en hegelianismos.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— No debéis temer nada de nada. Sería la primera vez que vuestra doncella de cámara no lograba que brotara la llamita donde tiene que brotar. Humo, desde luego, no le falta a la mezcla de carbón y de leña que se metió aquí dentro. Sin duda que, con lo que llovió anoche, las plantas de garbanzos arrancadas para hacer la cena se mojarían lo suyo.

DIDASCÁLICO.— *Y la que habría desenganchado el mecanismo que mantendría el camisón como si de una bufanda se tratara, con lo que caería hasta los pies.*

DIOSA DEL CASTILLO.— Aunque hayas sido mi hermana de leche, amamantadas Nos y tú, nombradas por orden de importancia, amamantadas Nos y tú, decíamos, por la misma nodriza, juro que te aparearé de tu cargo de encendedora de Nuestra cocina si no haces que brote la llamita en un abrir y cerrar de ojos o, si lo prefieres, en menos de lo que cante un gallo.

DIDASCÁLICO.— *Y la que se recogería el camisón después de que hubiera escuchado el canto de un gallo, perfectamente imitado por la que habría soltado el quiquiriquí cuando todavía mantenía el borde del camisón en posición bajera.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— No os privéis de hacerlo, ama, señora, diosa y casi, por común amamantamiento, hermana mía. Después de descargar-me del cargo, podréis mandar al desollador de Palacio que me degüelle y que ponga mi cadaverito, colgado en las almenas de la torre del casti- llo, al relente de la noche hasta que mis huesos queden reseco al quedar despegados de la poco combustible carne que se habrán comido los pa- jaritos carroñeros. Y como mis mondos huesos arderán como yesca, después de ser introducidos en la cocinilla por mi sucesora en el cargo, la Señora pronto tendrá la cena presta.

DIDASCÁLICO.— *Y antes de que escuchemos a la que se ha tomado el tra- bajo de adoptar el papel de replicanta, tendremos que decir que sería demasiado ofensivo para todos los públicos, sean del grado que sean, el considerarlos tan cortos de entendederas como para tener que ir repitiéndoles lo del subeybaja camisoneril cada vez que la una se convierte en la otra y la otra en la una. Escuchemos pues a la replicanta, que si no hemos perdido la cuenta se trata de la mismísima diosa y señora nuestra.*

DIOSA DEL CASTILLO.— Demasiado complicado, hermana mía, todo eso a lo que te referías antes de la enojosa invertención aclaratoria de ese que nada tiene que ver con nuestros problemas de manutención. Aparte de que no está previsto ningún servicio de degollamiento y despiece en el casti- llo, como tampoco existe ninguna otra manera de matar, y ni siquiera de morir. Aparte de ello, en todas esas subidas a la torre del casti- llo y baja- das desde la torre del casti- llo, para colgar sanguinolentas ruinas, se em- plearía tanto tiempo que acabaríamos por quedarnos sin cena que a Nos nos calentara por dentro y sin ascuas consecuentes que nos calentaran por fuera. Por otra parte, a lo que veo, los córvidos se quedarán sin merienda. Gracias a tus méritos de buena manipuladora del soplillo, por los que Vuestra hermana sabrá recompensarte, aunque todavía no sabe- mos cómo, ya distinguimos la anhelada llamita. Por ahora, cierto es, algo incipiente, pero conservemos la esperanza de que crecerá la suficiente para cumplir con su labor de convertir lo crudo en lo cocido.

DIDASCÁLICO.— *Y la otra, tras el tiempo, un tanto muerto, suficiente para que se cogiera la sartén, para sacar de la cesta una botella con aceite, que antes se nos olvidaría decir que contenía la cesta, para que pusiera la primera, la sartén, sobre la cocinilla y para verter parte del contenido de la segunda, la botella, se recuerda, en la concavidad de la primera.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— En un visto y no visto tendremos la llamita casi votiva transmutada en llamaza, y este aceite, más virgen, por cierto, que la primera de las once mil vírgenes, dispuesto a acoger en su hirviente seno un par de huevos.

DIOSA DEL CASTILLO.— ¿A qué aves, o cualesquiera otros bichos volátiles o no volátiles, corresponderá el tal par de huevos? Aunque nos permitimos sugerir a la encargada de la clara cocina que el primer plato podría consistir no en un par sino en un trío o hasta en una media docena de unidades alimenticias. Acompañados de un trozo de esa longaniza que sé, las Divinidades nada ignoran, que tienes escondida en el fondo de esa cesta. Tenemos hambre.

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— El león del castillo se ha negado en redondo a poner sus huevos a disposición de esta muy alta cocina. Negativa que no han compartido, por seguir su humilde costumbre, las gallinas. La señora deberá conformarse con cenar lo que cenar los mortales, si es que cenar otra cosa que no sea garbanzos mojados.

DIOSA DEL CASTILLO.— De león no serán los que se encuentran en esa sartén, pero huelen a bronce frito, como si hubieran pertenecido, antes de sucumbir, por emasculación, a cualquiera de los dos broncos y bronceos felinos que flanqueaban, como guardándola, la puerta del Castillo.

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— No sé si sera procedente de la puesta de un león o de una gallina, pero sí es indudable que el olor de esta fritura llegará a las narices de los respetables mortales y que éstos van a enterarse de que en algún sitio se come algo diferente a los vulgares garbanzos, con peligro de que aumente el número de resistentes a vuestra alta persona.

DIOSA DEL CASTILLO.— Los respetables educandos han sido debidamente educadas para conocer la diferencia entre los alimentos terrestres y las nutrientes celestes. Pero eso son cuestiones baladíes. Lo importante es la puesta a punto de lo que comen los de arriba.

DIDASCÁLICO.— *Y a la que le corresponde hablar, que no es otra que la que simultanea el papel de doncella de cámara con el de cocinera privada de la Diosa, retirando la sartén de la cocinilla y contemplado su contenido chisporroteante.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— ¡Como dos estrellas nacientes en medio de cualquier vía láctea, sólo que ésta, en lugar de enroscarse en espiral, tiene una forma doblemente redonda! ¡Lástima que, antes de que desaparezcan en el interior de la señora, no se llame al pintor de corte del castillo para que inmortalice su, ¡ay!, efímera belleza!

DIDASCÁLICO.— *Y la señora, por si ya se ha perdido la noción de quién es la una y quién es la otra.*

DIOSA DEL CASTILLO.— ¡El pintor de corte del Castillo somos Nos misma y no tenemos tiempos que perder en inmortalidades! ¡Lleva los huevos a mi cama-comedor antes de que se enfríen!

DIDASCÁLICO.— *Y la conminada a ejercer de porteadora de huevos, antes de llevar a cabo ésta su principal obligación, extendería el mantelito de cuadros blanquirrojos encima de la cama-comedor-cocina de su ama y señora. A continuación pondría un pedazo de pan sobre el mantelito, un cuchillo y un tenedor.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— La cena de la señora está servida y bien servida a la señora. ¡Que le aproveche a la señora!

DIDASCÁLICO.— *Y la SEÑORA del CASTILLO, también conocida por D barra C, introduciría las piernas bajo la colcha y bajo el mantelito situado sobre la colcha. Y D barra C., también conocida como la SEÑORA, hablando con la boca llena de pan con huevo.*

DIOSA DEL CASTILLO.— Ya sabemos lo que en un principio no sabíamos y que era cómo te compensaríamos por tus devotos desvelos. ¡Toma! Aunque bien que sé que en cuanto me quede dormida te devorarás la longaniza que llevas escondida en el fondo de la cesta.

DIDASCÁLICO.— *Y la que no es LA SEÑORA, recogiendo lo que la señora le arrojara y dirigiéndose a la señora.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— Cuando la Señora se quede dormida yo, cumplida mi misión de friehuevos y de calientalechos, me retiraré discretamente sin llevarme la cesta ni la supuesta longaniza. Pero, de todas formas, ¡gracias, señora, por vuestro mendrugo! Los pajaritos de los dioses no tienen que preocuparse ni luchar por su sustento; los dioses siempre

proveerán para que no les falten los gusanos jugosos. Pero en vez de expresar mi inmensa gratitud a la señora simplemente con el vocablo «gracias», que, como a todos sus hermanos, los aventará el porvenir, lo haré metiendo estos rescoldos en el calentacamas para poner en condiciones las sábanas del lecho de la señora en la parte de la cama que la señora no utilizó ni como cocina ni como comedor, sino como dormitorio de la señora. Así, cuando la señora termine de calentarse por la parte de dentro, lo hará por la parte de fuera de la señora, partes ambas a las que no hace mucho se refería la señora como necesarias a su material templa.

DIDASCÁLICO.— *Y la señora, que ha descendido provisionalmente del lecho para no estorbar los vaivenes del calentalechos.*

DIOSA DEL CASTILLO.— Hazlo, nodriza. Tengo los pies como dos carambanitos o, si lo prefieres, como dos pingüinitos en pleno invierno.

DIDASCÁLICO.— *Y como tanto los ángeles de las cámaras celestiales como los de las teatrales estarían dotados del privilegio de no quemarse con quemadura verdadera, la llamada ahora nodriza sacaría las ascuas de la cocinilla y, a pura mano, las introduciría, una a una, en el redondo lugar a ello destinado en el calentacamas, deslizaría éste bajo la colcha y comprobaría a mano tocante el resultado del deslizamiento. En cuanto al resto de los fritos huevos, que a la señora no se le habría concedido tiempo para terminar de deglutir, se puede arrojar, a modo de mendrugo sobrante, entre los hambrientos respetables. En otras modernas modalidades teatreras, como símbolo de su modernidad, no deja de hacerse.*

DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA.— ¡La señora ya tiene calentita como una praderita al sol, la parte de su cocina-comedor-dormitorio correspondiente al lecho celestial!

DIDASCÁLICO.— *Y, ahora, la nodriza amamantada por la misma nodriza que la señora, por lo que nada tendría de particular que se tomara a la una por la otra, a no ser por la altura del camión sobre los cuerpos clonaditos, ya habría terminado con su papel de doncella de la señora y podría retirarse por el foro aunque no sabría en verdad dónde podría encontrarse esa misteriosa parte del tablado. Pero, para demostrar que su salida del tablado sería efectiva y cierta, al menos debería arrojar hacia el foro, se encontrara donde se encontrara, el signo de identidad de su dedicación u oficio, y tal*

signo no sería otro que su delantal de doncella, presente cada vez que el telón del camisón ascendía hasta el pescuezo. Pero ese despoje de la prenda arrojada, última existencia anterior a su total despelotamiento, haría que su piel cruda quedara expuesta sin remedio posible a la no menos cruda luz de los focos, ya que anteriormente, cuando se quitó la ropa de calle, lo hizo en una muy discreta penumbra. Y los mirones, irremediabilmente, tendrían la posibilidad de contemplar la parte más obscena, la delantera, con las tetitas, el ombliguito y el triángulito pubiquito totalmente expuestos. Vergonzosa parte que, anteriormente, mal que bien, ocultaba el delantalito lo que no sucedía, desvergonzadamente, con la parte del culito, siempre expuesta a los ojos rijosos. Pero la señora vendría en ayuda de la apurada situación de su hermana de leche y se bajaría, con gesto enérgico y definitivo, el camisón, momento en que se convertiría, única y exclusivamente, en la mitad señora y en la comicaza uníquita del tablado y dejaría a la respetable concurrencia ayuna de todo lúbrico espectáculo. Y la ya solitaria pronunciaría la última frase de la primera parte de la pieza.

DIOSA DEL CASTILLO.— No hay nada, ni el cielo ni en la tierra que pueda compararse a dormir abrazadita a algo calentito.

DIDASCÁLICO.— *Y la diosa, encamisonada y abrazada al fuego de los dioses en forma de calentacamás, se taparía con la gran colcha y se supondría, aquí todo se da por supuesto, que pronto se quedaría como un leñito. Sus ronquiditos espaciados por intervalitos igualitos no se oirían, dado que el grosor de la gran colcha lo impediría. Y en este momento se efectuaría un oscuro en medio del cual uno ya estaría acostumbrado a efectuar el camino a ciegas, uno, que soy yo, sin dejar de parlotear en medio de la tiniebla, podría retirar para reutilizarlos mañana, si es que hay un mañana, la cocinilla, el mantelito, la cestita y todo lo que contenía la cestita, a excepción del pan, el vino y los huevos, ya desaparecidos en las sagradas tripas de la divinidad y de las de otros, aunque profanos, no menos respetables. Y a excepción, también, del cuchillo, que no decimos para qué servirá en esta segunda parte de la pieza para no adelantar los acontecimientos de la misma y no faltar, así, al intríngulis de la trama. También queda, bajo la gran cama el orinal sajón o de La*

Granja. Las correspondientes actuantas, o actantas, habrán aprovechado la oscuridad anterior para ir desponjándose del traje de ir por la calle y de hacer de público de diferente grado. Ya en porretas plenas se habrán deslizado debajo de la cama para levantar el borde inferior de la gran colcha. Uno, que soy yo, como se puede ver, puesto que la nueva claridad ya ha descendido sobre nosotros, alzo dicha colcha, como si alzaré el telón que en realidad no se alza, para dar paso a la siguiente escena.

SEGUNDA ESCENA

PROMETEA A y PROMETEA C. *Y, ¿cómo no?, Yo.*

Las dos PROMETEAS salen de debajo de la cama. Aunque, por supuesto, aquí todo se supone, la tal escena se desarrollaría debajo de la cama.

Y, sin más historias, ya se concede la palabra, aunque por rigurso turno, a la pareja, con el fin de que expongan sus quejas dolientes contra el mundo y sus agravios comparativos en relación con los inmortales, o el inmortal si es único y la religión dominante monoteica, montados o montado sobre el machito del mundo.

PROMETEA A.— *¿Quieres hacerme el favor de dejar de agitarte como si tuvieras el baile de ese Vito que debía de ser santo?*

PROMETEA C.— *¿Qué quieres que haga con esta reinante heladera?*

PROMETEA A.— *Por ejemplo, buscar algo con lo que cubrirete las carnes. Aparte de resguardarte del frío, podrías aparecer con alguna menor indecencia.*

PROMETEA C.— *¿Y dónde quieres que encontremos en estas regiones algo de ropa, aunque sea usada?*

PROMETEA A.— *En los cubos de basura se da una, a veces, con verdaderos tesoros desechados por los de arriba.*

PROMETEA C.— *Por mí que no quede eso de liarnos con la rebusca.*

DIDASCÁLICO.— *Uno se olvidó. Todo este berenjenal de acotaciones no se puede archivar, así como así, en la cabeza. Uno se olvidó de didasca-*

lizar que, en medio del oscuro, yo aporté parte del humilde vestuario a utilizar en esta segunda parte hasta donde debería ser utilizado. Como no era cuestión de acarrear cubos de basura, se habrán desparramado por la escena unas cuantas bufandas viejas que levantan del suelo y se prueban ahora nuestras heroínas, como se dice en las nobles novelas.

PROMETEA A.— La verdad es que no hay mucho vestuario que sirva para disguirle a una.

PROMETEA C.— ¿Pretendías encontrar algún modelo de Margaine Lacroix, *avec broderies somptueuses*?

PROMETEA A.— Por lo menos algo que, de taparle a una la delantera, no le dejara el culo a la intemperie.

PROMETEA C.— Esa bufanda bien que te cubre los *derrieres*.

PROMETEA A.— Pero me deja el triángulo y sus alrededores sin tapar.

PROMETEA C.— Enróllatela a manera de fajín de general.

PROMETEA A.— ¡Y me quedo con todo el tetaje al aire!

PROMETEA C.— Al parecer lo quieres todo.

PROMETEA A.— Me reservaré ésta. Por lo menos su tono celeste resulta resaltante.

PROMETEA C.— ¿Abriga más ésa con tonos de aristocrática sangre?

PROMETEA A.— La verdad es que no, pero puede una presumir de que la conseguí en la *poubelle d'un quartier a la page*. Siempre me quedará Passy.

PROMETEA C.— Yo me conformo con este trapajo colorado. En el cinturón rojo no se entiende demasiado de elegancias, pero sí de sangre de burgués degollado. No me calentará demasiado los pellejos, pero, al menos, me inflamará por dentro de ardor revolucionario.

PROMETEA A.— Bien por dentro será, porque por fuera sigues tiritando como un flan. Acabarás por ponerme merviosa y hacer que también yo me ponga a temblar como una hoja en mitad de la tormenta.

PROMETEA C.— Con el frío que seguimos teniendo debajo de la cama, a pesar de las resultas de la rebusca, no querrás que, en vez de temblar, me ponga a abanicarme.

PROMETEA A.— Podrías hacerlo. Tal vez, a fuerza de autoengañarte y de hacer malabarismos con tus propios sesos, en vez de creerte en compañía de esta bacinilla, donde su propio contenido se ha solidificado convir-

tiéndose en un purito hielo tan amarillito como las aguas menores que contenía, en vez de eso te podrías imaginar que reposabas sobre los siete colchones de ahí encima y tapada por todos los paramentos y cimeras que los cubren. Y, a mayor abundamiento, abrazada a un calentacamás. A lo mejor sudabas soñando que sus rescoldos los sacaban del calentacamás y te los metían, al rojo vivo, por el agujero más íntimo hasta dejarte las tripas como una castañita recién asadita o una praderita al solecico.

PROMETEA C.— Lo que soñaba de verdad era que me habían encadenado en una especie de barra parecida a una ésas de hielo que troceaban los pescaderos para acompañar a los cadáveres de los calamares a fin de que no se pudrieran antes de podérselos enjaretar a la clientela. Pero, en mi sueño, la barra de hielo no se encontraba debajo de la cama sino en uno de los riscos del Cáucaso, un yermo inaccesible apartado de toda huella humana, un alto precipicio, tan alto, tan alto, que pertenecía a la región de las nieves eternísimas. Y en la tal barra se hundía el extremo de una cadena que sujetaba, por la otra punta, una argolla rodeando no sé bien, el sueño no me lo aclaraba, si mi tobillo o mi pescuezo.

PROMETEA A.— Algo habrías hecho para ser tratada con tamaña mala inquina.

PROMETEA C.— Si había hecho algo malo, ignoraba qué. El sueño tampoco me lo aclaraba.

PROMETEA C.— La que se encuentra ahí arriba, bien arropada y caliente, suele alegar que las que nacemos debajo de la cama ya venimos a este desolado territorio con la culpa a cuestas. Culpa por la que, fatalmente, seremos encadenadas. Ya lo dijo alguien cuando dijo que el peor delito del hombre es haber nacido.

PROMETEA A.— No creo que pueda existir ningún ser en el cielo o en la tierra, sobre la cama o debajo de la cama, tan severo como para castigar a nadie por adelantado.

PROMETEA C.— ¡Claro está que existe! ¡Y lo peor es que somos nosotras las que lo hemos inventado e invitado a existir!

PROMETEA A.— ¿De verdad, de verdad, crees que ella sabe que los que la inventamos pasamos tanto frío aquí abajo?

PROMETEA C.— ¡Claro está que lo sabe! ¡Eso y todo! Pero sólo las pobres ingenuas como tú se creen que su todisapiencia implica su todibondad. En realidad le importamos todas nosotras menos que medio carajo.

PROMETEA A.— Si no me consideras demasiado tontingenua, te contaría un cuento que no sé si he soñado o leído aquí abajo. Aunque aquí abajo haya menos libros que en una biblioteca expurgada por la durmiente de arriba.

PROMETEA C.— Cuenta, cuenta. A lo mejor tu historieta me hace olvidar lo del diente con diente.

DIDASCÁLICO.— *La pobre prometea P barra C puede abandonar la compañía de P barra A y avanza hacia las candilejas, o el lugar que las supla, aquí todo es suplencia, en la escena centralizada, para largar, a la manera clásica, su monólogo «seronosérico» o algo por el estilo, que no puede faltar en toda buena pieza. También puede leer el libreto en lugar de fatigar su memoria. En todo caso se encontraría en la clásica soledad del contador de cuentos en medio de la multitud escuchadora de cuentos que llenan la plaza, sentándose a lo sastre en mitad de la misma.*

PROMETEA A.— Cuento. Érase una vez un señor, o una señora, que se puso a inventar el mundo a pesar de que, según las atravesadas lenguas decían, ella misma había sido inventado, o inventada, por el mundo. Pero en el envite necesario para sacar al mundo de la nada tuvo que tener muy en cuenta al Sol, esa estrella que él mismo, o ella misma, puso en danza al son de la música de las estrellas. Y, según el lugar del mundo que el Sol alumbrara o dejara de alumbrar, habría una región de confortable calor y otro región de gélida sombra. A esta última, generosamente, no quiso dejarla desierta y allí puso pingüinitos, zorritos plateados y ositos polares. Y, para hacerles compañía en tan inhóspitas extensiones, dispuso situar algunos de los que él también se había inventado, a imagen y semejanza propia. A ese personal de compañía, no sólo semejante a su inventor, sino también a ti y a mí, sin duda lo eligió para no dejar solas y tristes a las pobres bestiajas, y lo único que les cabría a los componentes de ese personal sería un agradecimiento por haber sido nombrados para tan piadosa misión y un poco, también, de piadosa resignación por el frío que tendrían que soportar, como lo soportaban, sin mayores quejas ni protestas, osos, zorros plateados y pingüinos.

DIDASCÁLICO.— *Y la oyente de cuentos, echando las insumisas patas por alto.*

PROMETEA C.— ¿Por qué no te metes la piadosa misión y la piadosa resignación por donde te quepan en lugar de las brasas? ¡A lo mejor no sólo te

calentaba las tripas, sino que el calorcillo te llegaba a la mismísima sesera y toda tu idiotez sería una imbecilidad convertida en ceniza.

DIDASCÁLICO.— *Y la que se le ha supuesto, todo es aquí suposición, un cierto carácter sumiso, sólo sea por dar al asunto una sombra de la conocida controversia entre protagonista y antagonista.*

PROMETEA A.— Te veo un tantejo enfadada y no sé por qué. A lo mejor si le solicitáramos a Ella un poco de calor, que sin duda le sobra, nos convertiría parte de este infierno de invierno en un pedacito de verano, sólo fuera unas simples horitas.

DIDASCÁLICO.— *Exasperación exigida para la personaja a la que toca el turno.*

PROMETEA C.— ¡A ésa, vete tú con solicitudes y oraciones! ¡Como no te presentes ahí arriba, en su palacio de invierno convertido en palacio de verano y la exijas, amenazando con destriparla si no cumple con tus justas exigencias, te quedas tan fría, de por vida, como se irá quedando, ya de muerta, tu carroña de después!

DIDASCÁLICO.— *Y, cortando el diálogo, tan inútil como idiota, con la otra tan idiota como inútil, la primera se dirigirá a mí para que haga de intermediario con el titiritero máximo solicitando permiso para enriquecer la pieza no con un cuentecito de bichos solitarios sino con un monólogo dirigido a los del lado de allá del proscenio. Y, ya con el permiso concedido por el escondido amo de las letras, se da permiso a la Prometea irreverente para avanzar hacia el borde de acá del proscenio y para que se dirija al respetable, deseoso de sentirse irreverente por procuración y transferencia, largándole otro monólogo semejante al de P barra A, por no ser menos que su compañera de invierno infernal y cobrar menos que la otra al pasarse por contaduría.*

PROMETEA C.— Lo peor de la esclavitud de cada cual son los otros esclavos.

DIDASCÁLICO.— *Señala a la otra Prometea, antes de continuar con su monólogo-soflama.*

PROMETEA C.— Un solo ser ofendido y humillado sin ayuda de los otros humillados y ofendidos nada puede hacer contra el gran esclavizador, ofensor y humillador. Pero la quiebra del asunto, lo que hace que las revoluciones se queden siempre en fáfara, sin poder romper el cascarón opresor, la quiebra del asunto consiste en que muchos esclavos, humillados y

ofendidos, quizás la mayoría, se conforman con su puerca situación. Bien porque se encuentran a sus anchas chapoteado en el miserable maná coloidal y amniótico existente en el interior del huevo, bien porque piensan que qué va a decir el gran esclavizador, que a lo mejor se enfada y rebaja todavía más el frescor de debajo de la cama. ¡Pero llegará un día en que todos nos pondremos de acuerdo en ponernos todos a una en ponernos todos contra ÉL!

DIDASCÁLICO.— *Y el llamado Didascálico, es decir, yo, marcaría en el aire una gran E.*

PROMETEA C.— ¡¡Contra Dios!!

DIDASCÁLICO.— *Y el llamado Didascálico, es decir, yo, marcaría en el aire una gran D todavía más gorda que la E anterior.*

PROMETEA C.— ¡Hasta meter a Dios debajo de la cama, arrastrado por una humanidad unida y unánime, después de haberle sometido al Juicio de Dios, en el que Dios no sería el Supremo Juez, sino el más ruin de los reos!

DIDASCÁLICO.— *El asustadísimo respetable teme ahora que, con las que se gasta l'auteur caché, se embuta ahora en mitad de la escena un peliculón de esos de juicio en el que la acusación humana se saque de la manga de la toga una larga letanía de los sufrimientos habidos debajo de la gran cama mientras que Aquél, con gran «A» dibujada por mí en el aire, de encima del gran lecho, duerme a sus indiferentes anchas, y si se despierta, mira para otro lado.*

PROMETEA A.— Entre mi compañera de heladera y ese que no deja de meter baza con la lengua, me habéis convencido. Tenéis labia de líderes del pueblo. Estoy dispuesto a colaborar con quien sea para derrocar a ese maldito tirano.

PROMETEA C.— Ven entonces conmigo al proscenio y formemos un coro de resistentes insumisas.

DIDASCÁLICO.— *Lo que no podía faltar en une piece bien faite, ya que no quedaría bien hecha sin incrustacion del correspondiente Coro, expresándose de manera poética, pues la lírica, incluso con acompañamiento musical, tampoco podría faltar en este híbrido de géneros. Hablen, pues, al tiempo, la una y la otra.*

PROMETEA C y PROMETEA A.—

En el Gran Lecho de los dioses
duermen los dioses viejos

y en su pesado sueño de lagartos
se olvidan del todo
de sus antiguas invenciones.
Para no perecer es necesario
inventar sin cesar;
el mar exige nuevas naves
que lo penetren,
no con alas de lino
sino con nueva maquinaria
inventada de nuevo
en sus entrañas;
el aire exige nuevos pájaros
que lo atraviesen
no ya de plumas,
formando uves
sobre los océanos,
sino de acero y explosiones.

El mundo exige nuevos dioses
despiertos y avizores
y los nuevos dioses seremos
los dioses de debajo de la cama
supliendo a los dioses dormidos
hasta que nosotros nos durmamos
y vengan otros dioses
en forma de cuervecitos
de debajo de debajo de la cama
a sacarnos los ojos.

PROMETEA C.— ¡Vamos por la vieja!

PROMETEA A.— ¡Vamos!

DIDASCÁLICO.— *Pero no van. Ambas se quedan inmóviles en actitud profundamente pensante.*

PROMETEA C.— ¿Por qué no vamos?

PROMETEA A.— Tú lo sabes bien.

PROMETEA C.— Nos falta la herramienta liberadora.

PROMETEA A.— La herramienta manumisora.

PROMETEA C.— Habrá que buscarla.

PROMETEA A.— ¡Y, vive Dios, que la encontraremos!

PROMETEA C.— Con la ayuda de Él.

DIDASCÁLICO.— *Se ponen a buscar la herramienta aunque todavía no se ha explicado en qué consiste el tal artilugio. Durante todo el tiempo que uno emplea en didascalizar, se ponen a rebuscar por todos los rincones de la escena, de la preescena y hasta de las verdaderas afueras de la escena, la reservada a Ellos. Por fin una de las indagadoras, no importa cuál, las verdugas son intercambiables, encuentra el enorme cuchillo que se reservó para ser utilizado en esta escena, aunque uno no especificó cómo sería utilizado para no adelantar los aconteceres que ya están a punto de acontecer. No se trata de ningún cuchillito de cortar el pan o el vino, sino de uno más largo que un día sin el primero, es decir, sin pan. La que lo encontró lo eleva hacia el cielo con un gesto triunfal. La otra se perigna y aplaude. La izadora del cuchillo se lo tiende a la otra con una reverencia tan profunda como ceremonial. La otra niega con la cabeza y extiende la mano, la palma hacia el cuchillo, con gesto rechazador y «yonosoydignico». La otra insiste hasta que la una coge el cuchillo, pero únicamente para ofrecérselo de nuevo a la otra. Repetición, varias veces, de mutuos ofrecimientos y rechazos. Al final, la que antes no lo hizo levanta la mano con gesto «eurekiano» y habla a la otra al oído. La otra inclina varias veces la cabeza de arriba hacia abajo y la levanta de abajo hacia arriba. Empuñan a cuatro manos, dos de la una y dos de la otra, el cuchillo y lo hunden, después de subir sobre la cama, en el bulto que se alza en el centro de la gran colcha con el golpe más rudo y definitivo. Se oye un gran grito, no se sabe si saliendo de debajo de la gran colcha o descendiente de los altos cielos, y una frase que dice: «¡Como un perro!». Cuando las cuatro manos resacan el cuchillo del bulto yo también subo a la cama provisto de un frasquito con sangre teatral. Derramo el liquidillo colorado sobre la hoja de la herramienta, que ya se supone, aquí todo es suposición, para qué sirve. Durante esta operación ensangrentadora, las matadoras a pachas revuelven, también a cuatro manos, por debajo de la gran colcha. Sacan*

a relucir a la luz de los focos el fuego sagrado en forma de calientacamas. A continuación se hace un gran silencio seguido de una música fúnebre y del sonido de campanas doblando a muerto importante. Las dos supuestas asesinejas bajan de la cama y se arrojan a ambos lados de ella, como si se tratará de un túmulo de alabastro con estatuas yacentes, y se pronuncian las dos únicas palabras que se oyen en esta escena tan sangrienta como muda, a excepción, desde luego, de la frase perruna pronunciada no se sabe dónde.

PROMETEA A.— Amén.

PROMETEA C.— Amén.

DIDASCÁLICO.— *Ahora se hace un gesto hacia el encargado de las luces, también «caché», gesto que viene a suplir, aquí todo son suplencias, lo de ¡hágase la oscuridad! Y la oscuridad se hace. Hasta que, con el no escuchado grito de ¡hágase la luz!, la luz se hace y con ella de la mano se entra en la siguiente escena sólo demorada el tiempito estrictamente necesario para que uno pueda efectuar un par de cambios escénicos. El primero consistente en separar, mediante el correspondiente desatornillamineto o desencajamiento, las dos partes del calientacamas. Una, la más tripuda y redonda, uno, el didascálico, se recuerda, la deposita en medio de la escena y la otra, el mango, queda entre las manos del didasca, es decir, de uno, «Voilà» cómo uno la voltea tal si fuera el bastón del Mandrake que, hasta ahora, uno ha tenido a bien rechazar como complemento del atuendo didascálico. El segundo cambio consistirá en que uno introducirá en la escena un árbolito seco con la correspondiente peana para que permanezca tan tieso como si estuviera vivo. Las dos Prometeas, siempre sin necesidad de que uno cargue con ellas, se han desarrodillado y sentado, o permanecen en cuclillas, alrededor de la parte tripuda, es decir, del fuego de los dioses propiamente dicho. Se promete que el diálogo que se nos viene encima será tan seco y conciso como el cadáver del arbolito. Hay que hacer que descansan los pobrecitos escuchantes de la hemorragia de lenguaje que uno no ha dejado de encajar en sus orejas. Ahora, una pausa para que uno coja aliento. Menos mal que estas dos o tres docenas de páginas del libreto uno las larga a medida que las lee*

ya que uno, de haber tenido que aprendérselas de pe a pa y a puro huevo memorístico, a uno se le habrían derretido sus pobres sesejos con el trance.

TERCERA ESCENA

DIOSA DEL CASTILLO (*dormida o muerta, con esta gente nunca se sabe.*)
Las dos PROMETEA y Yo, el inevitable.

Esta escena, esta vez sí que lo avanzaremos, se compone de un prologuejo, de la escena propiamente dicha, y de un epílogo dividido en un epílogo primero y un epílogo segundo y, ¡Él, o Ella, sean loados!, último.

PROMETEA A.— Nos largamos de aquí.

PROMETEA C.— No podemos.

PROMETEA A.— ¿Por qué no podemos?

PROMETEA C.— Porque estamos encerradas.

PROMETEA A.— ¿Encerradas?

PROMETEA C.— Entre cuatro paredes.

PROMETEA A.— Sólo veo tres.

PROMETEA C.— La cuarta son Ellos.

PROMETEA A.— ¿Y a qué han venido?

PROMETEA C.— Para fisgonear cómo morimos.

PROMETEA A.— ¿Sólo a eso?

PROMETEA C.— Y a ver cómo resucitamos.

PROMETEA A.— ¡Yo me negaré!

PROMETEA C.— No tendrás más remedio.

PROMETEA A.— ¿Por qué habría de resucitar?

PROMETEA C.— Porque tendrás que saludarlos.

DIDASCÁLICO.— *Fin del prologuejo en el que se adelantan los acontecimientos con grave daño para el intríngulis de la intriga. Ahora las prologueras dejan de anunciar el proyecto y extienden la mano hacia la supuesta hoguera.*

- PROMETEA C.— ¿Crees que durará?
- PROMETEA A.— ¿El qué?
- PROMETEA C.— ¡El qué va a ser!
- PROMETEA A.— ¿Esa cosa redonda?
- PROMETEA C.— Lo de dentro.
- PROMETEA A.— No sé si durará.
- PROMETEA C.— ¡Roba para eso!
- PROMETEA A.— Yo no robé nada.
- PROMETEA C.— ¿Conque no, eh?
- PROMETEA A.— Yo no estaba allí.
- PROMETEA C.— ¿Dónde te me hallabas?
- PROMETEA A.— Me largué a *Passy*.
- PROMETEA C.— ¿Por qué tan lejos?
- PROMETEA A.— Es un barrio elegante.
- PROMETEA C.— ¿Con buenas basuras?
- PROMETEA A.— Hasta bufandas de visón.
- PROMETEA C.— Seguro que apolilladas.
- DIDASCÁLICO.— *Pausa*.
- PROMETEA A.— ¿Y subí yo sola?
- PROMETEA C.— Tú sabrás.
- PROMETEA A.— ¿Tú, no?
- PROMETEA C.— ¿Cuándo fue?
- PROMETEA A.— Cualquier día.
- PROMETEA C.— ¿Un lunes?
- PROMETEA A.— Supongo que sí.
- PROMETEA C.— Los lunes no hay función.
- PROMETEA A.— Pues yo estaba aquí.
- PROMETEA C.— Eras muy libre.
- DIDASCÁLICO.— *Pausa*.
- PROMETEA A.— Entonces sería yo.
- PROMETEA C.— ¿Tú, qué?
- PROMETEA A.— La que birle el fuego.
- PROMETEA C.— ¡Tú sabrás!
- PROMETEA A.— ¿Por qué yo?
- PROMETEA C.— Por ratera rastrera.
- PROMETEA A.— ¡Y tú haciendo de honrada!

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— Una verdadera estafa.

PROMETEA C.— ¿De qué estafa hablas?

PROMETEA A.— Ese fuego.

PROMETEA C.— ¿No calienta ya?

PROMETEA A.— Tócalo a ver.

PROMETEA C.— ¿Y si me quemo?

PROMETEA A.— Yo lo haré.

PROMETEA C.— ¿Qué tal?

PROMETEA A.— Poca cosa supongo.

PROMETEA C.— ¿Sólo lo supones?

PROMETEA A.— Soy algo miedica.

PROMETEA C.— Depende para qué.

PROMETEA A.— Para tocar cosas.

PROMETEA C.— ¿Y arriba también?

PROMETEA A.— ¿Arriba qué cosa?

PROMETEA C.— La cosa de arriba.

PROMETEA A.— Arriba no pude.

PROMETEA C.— Ya sé por qué no.

PROMETEA A.— No me decidí.

PROMETEA C.— Porque no subiste.

PROMETEA A.— Desde luego que no.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— Habría que volver.

PROMETEA A.— ¿¿Allí??

PROMETEA C.— ¿Adónde iba a ser?

PROMETEA A.— ¿Y, allá, qué pintamos?

PROMETEA C.— No nos dejaríamos estafar.

PROMETEA A.— ¿Cómo haríamos?

PROMETEA C.— Robaríamos otro fuego.

PROMETEA A.— ¿Qué clase de otro?

PROMETEA C.— Puedes suponértelo.

PROMETEA A.— ¡Ya...! ¡Más duradero!

PROMETEA C.— ¿Quedaré por allá?

PROMETEA A.— Algo dejaríamos.

PROMETEA C.— Yo no.

- PROMETEA A.— ¡Claro que tú no!
- PROMETEA C.— ¿Cómo estás tan segura?
- PROMETEA A.— No naciste ladrona.
- PROMETEA C.— Puedes estar segura.
- PROMETEA A.— Yo no subiré.
- PROMETEA C.— ¿Tienes miedo del muerto?
- PROMETEA A.— ¿Del muerto o de la muerta?
- PROMETEA C.— Siempre termina en os.
- PROMETEA A.— ¿Lo de arriba?
- PROMETEA C.— ¡A ver!
- DIDASCÁLICO.— *Pausa.*
- PROMETEA C.— Cobarde del todo.
- PROMETEA A.— ¡Mira tú la valiente!
- PROMETEA C.— Y, encima, asesina.
- PROMETEA A.— ¡Tu putísima madre!
- PROMETEA C.— ¿Dijiste purísima?
- PROMETEA A.— Dije putísima.
- PROMETEA C.— Precisamente ella.
- PROMETEA A.— ¿Por qué precisamente?
- PROMETEA C.— Me dejaste sin ella.
- PROMETEA A.— ¡Bien que te vino eso!
- PROMETEA C.— ¿Quedarme huerfanita?
- PROMETEA A.— El quedarte a tus anchas.
- PROMETEA C.— Con mi perra tan sólo.
- PROMETEA A.— ¿La engañaste con ella?
- PROMETEA C.— ¿A quién?
- PROMETEA A.— A mamá.
- PROMETEA C.— Después.
- DIDASCÁLICO.— *Pausa.*
- PROMETEA A.— ¿Sabes una cosa?
- PROMETEA C.— Depende de qué cosa.
- PROMETEA A.— De cuál es la cuestión.
- PROMETEA C.— Eso no lo sé.
- PROMETEA A.— Adorar o ser adorada.
- PROMETEA C.— ¿La mataste por eso?
- PROMETEA A.— ¿Por qué la adoraba?

PROMETEA C.— Dicen que sucede.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— No fue por eso.

PROMETEA A.— ¿Entonces...?

PROMETEA C.— Porque tú la adorabas.

PROMETEA A.— ¡Adorable la cosa!

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— Se me fue el santo al cielo.

PROMETEA C.— Pues allí seguirá.

PROMETEA A.— Te pedirán cuentas.

PROMETEA C.— ¿Era un dios o dos?

PROMETEA A.— Varios y superpuestos.

PROMETEA C.— Según antigüedad.

PROMETEA A.— ¿Los contaste?

PROMETEA C.— No los conté.

PROMETEA A.— Tampoco yo.

PROMETEA C.— ¿Cómo ibas a hacerlo?

PROMETEA A.— ¿Y por qué no?

PROMETEA C.— De lejos no es posible.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— ¿Fue ayer u hoy?

PROMETEA A.— ¿Por qué lo preguntas?

PROMETEA C.— Porque libras los martes.

PROMETEA A.— ¿Y hoy qué es?

PROMETEA C.— Quizás miércoles.

PROMETEA A.— ¿Me quedé sin coartada?

PROMETEA C.— Al parecer.

PROMETEA A.— ¿Hoy me toca a mí?

PROMETEA C.— Sólo matas los jueves.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— Me voy.

PROMETEA C.— No te librarás.

PROMETEA A.— ¿Por qué?

PROMETEA C.— Porque ella lo sabe.

PROMETEA A.— ¿Qué es lo que sabe?

PROMETEA C.— El día que nos toca.

PROMETEA A.— ¿Matar o no matar?

PROMETEA C.— Ésa es otra cuestión.

PROMETEA A.— ¿No la engañaré?

PROMETEA C.— Me parece que no.

PROMETEA A.— Y hoy me toca culpable.

PROMETEA C.— Todo el día.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— ¿Tú crees?

PROMETEA A.— ¿Qué tengo que creer?

PROMETEA C.— Si lo hacen

PROMETEA A.— ¿Si hacen el qué?

PROMETEA C.— Pedir cuentas.

PROMETEA A.— Los dioses desde luego.

PROMETEA C.— ¿Muertos y todo?

PROMETEA A.— Suelen resucitar.

PROMETEA C.— ¿Quieres meterme miedo?

PROMETEA A.— Sólo prevenirte.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— Suponte que soy yo.

PROMETEA C.— ¿La que ella recuerda?

PROMETEA A.— Con el arma en la mano.

PROMETEA C.— Sería implacable.

PROMETEA A.— ¿No me perdonaría?

PROMETEA C.— ¿Tendría que hacerlo?

PROMETEA A.— Hablan de su buen corazón.

PROMETEA C.— Para crimencillos banales.

PROMETEA A.— ¿El mío fue más grave?

PROMETEA C.— Deicidio puro.

PROMETEA A.— ¿Reincidente?

PROMETEA C.— No se mata a diario.

PROMETEA A.— ¿A Dios?

PROMETEA C.— ¿Hay otro a quien matar?

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— ¿No me defenderías?

PROMETEA C.— Sería inútil.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— ¿Me echarías de menos?

PROMETEA C.— Más que a nada o a nadie.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— Subiré a preguntarle.

PROMETEA C.— ¿Si te reconoció?

PROMETEA A.— Si piensa resucitar.

PROMETEA C.— ¿Y si ya lo hizo?

PROMETEA A.— Entonces, ¿o ella o yo!

PROMETEA C.— Te encadenará para siempre.

PROMETEA A.— No existe un siempre

PROMETEA C.— ¿Quieres que te acompañe?

PROMETEA A.— ¿Qué pedirías por ello?

PROMETEA C.— Nada de nada.

PROMETEA A.— ¿Ni la mitad del fuego?

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— ¿Sabrás llegar?

PROMETEA A.— ¿Llegar adónde?

PROMETEA C.— Al lugar del crimen.

PROMETEA A.— Los criminales siempre saben.

PROMETEA C.— ¿Y me dejarás para siempre?

PROMETEA A.— ¿Otra vez ese siempre?

PROMETEA C.— ¿Cuánto durará?

PROMETEA A.— ¿El viaje?

PROMETEA C.— La ascensión.

PROMETEA A.— Sólo un subir y bajar.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— También encadenada.

PROMETEA A.— No veo cadenas por acá.

PROMETEA C.— Encadenada a mi eterna soledad.

PROMETEA A.— No más de un cuarto hora.

PROMETEA C.— Encadenada a tu eterno recuerdo.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA A.— Me voy.

PROMETEA C.— Permíteme un último intento.

PROMETEA A.— ¿Para hacerme quedar?

PROMETEA C.— Te confieso que sí.

- PROMETEA A.— ¿Cómo lo harás?
- PROMETEA C.— Confesándote otra cosa.
- PROMETEA A.— Acaba ya.
- PROMETEA C.— ¡Fui yo quien le mate!
- PROMETEA A.— ¿Confesión por confesión?
- PROMETEA C.— Confiesa.
- PROMETEA A.— Era martes.
- PROMETEA C.— ¿Entonces fuiste tú?
- PROMETEA A.— La asesina de dios.
- PROMETEA C.— ¿Te sientes satisfecha?
- PROMETEA A.— ¿De haberlo matado?
- PROMETEA C.— De haberlo dicho.
- PROMETEA A.— ¡Claro! ¿Y tú?
- PROMETEA C.— Se me deshizo el nudo.
- PROMETEA A.— Ahora ya lo sabemos.
- PROMETEA C.— ¿Que estamos sin dios?
- PROMETEA A.— Sí.
- PROMETEA C.— Y que sólo nosotras...
- PROMETEA A.— ¡Sí!
- PROMETEA C.— O inventamos un fuego
- PROMETEA A.— ¡Sí! ¡Sí!
- PROMETEA C.— O morimos.
- PROMETEA A.— Sin puto remedio.
- PROMETEA C.— Y, además, congeladas.
- PROMETEA A.— ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!
- DIDASCÁLICO.— *Pausa.*
- PROMETEA A.— ¡No! ¡No! ¡No!
- PROMETEA C.— ¿Así cambias de opinión?
- PROMETEA A.— No se me ocurre cómo.
- PROMETEA C.— ¿Cómo qué?
- PROMETEA A.— Cómo agenciarnos lumbre propia.
- PROMETEA C.— Quemaríamos unas ramas del árbol.
- PROMETEA A.— A lo mejor es mera pintura.
- PROMETEA C.— También arde el arte.
- PROMETEA A.— ¿Y mañana?
- PROMETEA C.— Quemaríamos otra rama.

PROMETEA A.— ¿Y mañana y mañana y mañana?

PROMETEA C.— Mientras quedara árbol.

PROMETEA A.— Y al día siguiente, ¿sabes qué?

PROMETEA C.— Dilo tú.

PROMETEA A.— Nos quedamos sin decorado.

PROMETEA C.— ¡Bah...!

PROMETEA A.— ¡Si te oyen ese «bah»...!

PROMETEA C.— Se compraba otro árbol.

PROMETEA A.— ¿Comprar ese roñoso?

PROMETEA C.— Sólo es dinero ajeno.

PROMETEA A.— Municipal.

PROMETEA C.— Más o menos.

PROMETEA A.— En todo caso, robado.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— Podríamos quemar el mango.

PROMETEA A.— ¿El del fuego sin fuego?

PROMETEA C.— ¿Tú ves otro?

PROMETEA A.— Tampoco veo ése.

PROMETEA C.— ¿Sería combustible?

PROMETEA A.— De madera profana.

PROMETEA C.— No podremos quemarlo.

PROMETEA A.— La verdad es que no.

PROMETEA C.— Se lo habrá llevado.

PROMETEA A.— ¿Para qué?

PROMETEA C.— Para no comprar un bastón.

PROMETEA A.— Roñoso es poco.

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— Podríamos acostarnos juntas.

PROMETEA A.— Eso del calor del amor.

PROMETEA C.— Más o menos.

PROMETEA A.— ¿Y quién se calentaría?

PROMETEA C.— ¿Con el fuego de la otra?

PROMETEA A.— Hasta consumirlo.

PROMETEA C.— Ambas dos arderíamos.

PROMETEA A.— Dime sólo una cosa.

PROMETEA C.— Todas las que quieras.

PROMETEA A.— ¿Cuánto tiempo hace?

PROMETEA C.— ¿Hace de qué?

PROMETEA A.— De que no te lavas.

PROMETEA C.— El mismo que tú.

PROMETEA A.— ¿Y quieres que me arrejunte?

PROMETEA C.— Yo también me juntaría.

PROMETEA A.— ¿Sabes lo que sería?

PROMETEA C.— ¿Nuestro amor?

PROMETEA A.— Y todos los amores.

PROMETEA C.— Dilo ya.

PROMETEA A.— Dos pestes pegadas.

PROMETEA C.— Eres única.

PROMETEA A.— ¿Para qué soy única?

PROMETEA C.— Para soltar venenos.

PROMETEA A.— ¿Y sabes otra cosa?

PROMETEA C.— Venga más ponzoña.

PROMETEA A.— ¿Qué ibas a meterme?

PROMETEA C.— ¿Meterte?

PROMETEA A.— Para calentarme por dentro.

PROMETEA C.— El bastón de fuego.

PROMETEA A.— Ése...

DIDASCÁLICO.— *Pausa. Me señala a mí.*

PROMETEA A.— ... ése no lo suelta así como así,

PROMETEA C.— Sería como lo otro.

PROMETEA A.— ¿El bastón?

PROMETEA C.— El bastón.

PROMETEA A.— ¿Y qué sería lo otro?

PROMETEA C.— Lo que no tenemos

PROMETEA A.— ¿Dónde no lo tenemos?

PROMETEA C.— Entre las piermas.

PROMETEA A.— ¿Tampoco tú?

PROMETEA C.— ¿No lo ves?

PROMETEA A.— ¡Con esa bufanda!

DIDASCÁLICO.— *Pausa.*

PROMETEA C.— No hay nada que hacer.

PROMETEA A.— Me temo que no.

PROMETEA C.— Habrá que regresar

PROMETEA A.— ¿Otra vez?

PROMETEA C.— Tal vez ya

PROMETEA A.— ¿Tal vez ya qué?

PROMETEA C.— Que ya resucitó.

PROMETEA A.— Habrá que subir.

PROMETEA C.— Te esperaré.

PROMETEA A.— ¿Tú no vienes?

PROMETEA C.— No me toca esta vez.

PROMETEA A.— ¿Y te quedas solita?

PROMETEA C.— Él me confortará

PROMETEA A.— ¿El divino muerto?

PROMETEA C.— Ese mango.

PROMETEA A.— ¿Lograrás robárselo?

PROMETEA C.— Lo intentaré.

DIDASCÁLICO.— *A la que se quedará debajo se le concederá un punto de reposo y una botella, que tampoco dije que traje cuando introduje los segundos chismes. De vez de cuando, se permitiría que la empiene la de abajo. Mi bastón, con el fin de evitar escenas escabrosas, por cierto que no le será otorgado. En cuanto a la otra, subiría a la cama-comedor-cocina de diosa, ahora convertida en su cama-comedor-cocina-sepultura. Entrará debajo de la colcha-lápidas de diosa, superficie que oscilará y se removerá a consecuencia de los tejemanejes que la introducida efectuará en sus hondas profundidades. Luego saldrá revestida por el fuego rerrobado, esta vez en forma de túnica-camisón de marta cibelina, con sendas coronas divinas bordadas a mano, una sobre el pecho y otra por la espalda. Y nuestra protagonista, después de persignarse y dejar, como ofrenda, sobre la colcha, junto a la fotografía de la muerta, la de su perro y unas flores de plástico, su ya inútil bufanda, regresará hacia el lugar desde el cual iniciara su aventura viajera y donde su hermanita, ya medio borracha, la espera.*

PROMETEA C.— Un infinito se me ha hecho.

PROMETEA A.— ¿El espacio de tu soledad?

PROMETEA C.— Y el del tiempo sin ti.

PROMETEA A.— Tenías tu botella.

PROMETEA C.— Pero no el bastón.

PROMETEA A.— ¡Pobre hermanita!

PROMETEA C.— Me sentía morir.

PROMETEA A.— ¿Tanta pena te daba?

PROMETEA C.— Morirme sola, sí.

PROMETEA A.— ¿Y morirte conmigo?

PROMETEA C.— Eso no me importaba.

PROMETEA A.— ¿Bien pegadita a mí?

PROMETEA C.— Hasta el final.

PROMETEA A.— ¿Hasta oler todavía peor?

PROMETEA C.— ¿Peor que cuándo?

PROMETEA A.— Que cuando la vida.

DIDASCÁLICO.— *Ahora se supone que yo ni siquiera hablo para indicar que se haga una pausa. Sólo levanto una mano con el fin de que interrumpen un tiempito su diálogo las compañeras del tablado y, terminada la no nombrada pausa, hago que baje la mentada mano.*

PROMETEA C.— Pensé que no regresarías.

PROMETEA A.— Pues aquí me tienes.

PROMETEA C.— Creí que ella te reconocería.

PROMETEA A.— Y que acabaría conmigo.

PROMETEA C.— ¿No era de sospechar?

PROMETEA A.— Ni siquiera se enteró.

PROMETEA C.— ¿De que estabas allí?

PROMETEA A.— De eso mismo.

DIDASCÁLICO.— *Gesto para pausa.*

PROMETEA C.— ¿Estaba ya fría?

PROMETEA A.— A la temperatura divina.

PROMETEA C.— Los dioses no se enfrían.

PROMETEA A.— En general, no.

PROMETEA C.— ¿Sonreía?

PROMETEA A.— A media sonrisa.

PROMETEA C.— ¿Tenía ya gusanos?

PROMETEA A.— Ella no.

PROMETEA C.— ¿Quién, entonces?

PROMETEA A.— El dios inferior.

PROMETEA C.— ¿Más antiguo?

- PROMETEA A.— ¡Cuánta curiosidad!
- PROMETEA C.— ¿Abrió los ojos?
- PROMETEA A.— ¿El de abajo?
- PROMETEA C.— No, ella.
- PROMETEA A.— No llegué a enterarme.
- PROMETEA C.— Estaría sólo dormida.
- PROMETEA A.— Estaría.
- PROMETEA C.— O se fingiría muerta.
- PROMETEA A.— Suele suceder.
- PROMETEA C.— ¿No me cuentas más cosas?
- PROMETEA A.— ¿Qué quieres que te cuente?
- PROMETEA C.— Toda la expedición.
- PROMETEA A.— ¿Toda?
- PROMETEA C.— Se viaja para contar.
- PROMETEA A.— Fuí, llegué y me vine.
- PROMETEA C.— ¿Eso fue todo?
- PROMETEA A.— Todo lo de contar.
- PROMETEA C.— ¿Y lo sintió?
- PROMETEA A.— ¿El qué?
- PROMETEA C.— Que le quitabas la mortaja.
- PROMETEA A.— Un poco, sí.
- PROMETEA C.— ¿Cómo lo sabes?
- PROMETEA A.— Porque se rebulló.
- PROMETEA C.— Estaría soñando.
- PROMETEA A.— Estaría.
- PROMETEA C.— ¿Sueñan los muertos?
- PROMETEA A.— Si son dioses, puede.
- PROMETEA C.— ¿Te dio miedo?
- PROMETEA A.— Un poco, sí.
- PROMETEA C.— Pero lo venciste.
- PROMETEA A.— ¡Qué remedio tenía?
- PROMETEA C.— Pensando en tu hermanita.
- PROMETEA A.— ¿Por qué en ella?
- PROMETEA C.— Porque estaba aquí sola.
- PROMETEA A.— Con su botella.
- PROMETEA C.— Con carne de gallina.

- PROMETEA A.— ¿Tanto frío hacía?
- PROMETEA C.— Más que en esa tumba.
- PROMETEA A.— ¿Qué tumba?
- PROMETEA C.— La de arriba.
- PROMETEA A.— El vino calienta.
- PROMETEA C.— Más calienta eso.
- PROMETEA A.— ¿El bastón?
- PROMETEA C.— La mortaja robada.
- PROMETEA A.— ¿Esta túnica, dices?
- PROMETEA C.— Podríamos dividirla.
- PROMETEA A.— No tiene costura.
- PROMETEA C.— Con unas tijeras.
- PROMETEA A.— Aquí no hay tijeras.
- PROMETEA C.— Tenemos cuchillo.
- PROMETEA A.— ¡Hablemos de otra cosa!
- DIDASCÁLICO.— *Gesto manual.*
- PROMETEA C.— Tú escogerías.
- PROMETEA A.— ¿Por qué yo?
- PROMETEA C.— Porque tú la pillaste.
- PROMETEA A.— No me convencerás.
- PROMETEA C.— ¿No la repartiremos?
- PROMETEA A.— ¡No!
- DIDASCÁLICO.— *Gesto.*
- PROMETEA C.— Te castigaré
- PROMETEA A.— ¿Por habérmela cargado?
- PROMETEA C.— Por egoísta.
- PROMETEA A.— ¿Cómo se castiga por eso?
- PROMETEA C.— Obligándote a devolver lo mangado.
- PROMETEA A.— ¿La mortaja o el fuego?
- PROMETEA C.— El camión.
- PROMETEA A.— Y ni para ti ni para mí.
- PROMETEA C.— Para su legítima dueña.
- PROMETEA A.— Eso tendría una ventaja.
- PROMETEA C.— ¿Qué ventaja?
- PROMETEA A.— Que moriríamos juntas.
- PROMETEA C.— ¡Vaya solución!

PROMETEA A.— ¿No es eso lo que querías?

PROMETEA C.— Morir de tiritona, no.

PROMETEA A.— Hay otro remedio.

PROMETEA C.— Que suba yo.

PROMETEA A.— Lo adivinaste.

PROMETEA C.— Subo y le pregunto.

PROMETEA A.— Subes y le preguntas.

PROMETEA C.— Si me cambia la bufanda.

PROMETEA A.— Por algo que tape mejor.

PROMETEA C.— Allá me voy.

DIDASCÁLICO.— *La nueva viajera se sobrencama, es decir, se sube a lo alto de la cama y, sin más cuentos que contar, tira de la manta, es decir, de la colcha, y descubre el pastel que bajo ella se esconde. Pastel que no es otro que una simple almohada también taladrada por la puñalada criminal. Yo subo con mi salsa de tomata y riego con ella el «cádvaver», entre comillas, de diosa, que, sin duda, habrá escamoteado su cuerpo divino aprovechando algún oscuro entre escena y escena dejando un sustitutivo, aquí todo es sustitución, para que se mantuviera la creencia de que Dios todavía existía. La nueva viajera, sin pararse en metafísicas, envuelve en la manta sus carnes hasta ahora moraditas de frío y regresa al lugar donde su hermana ni siquiera la espera. La hermana, en cuanto se hubiera quedado solita, se habrá metido el calderín debajo del camisón, entre las piernas, y se habrá tumbado cuan larga fuera al borde de la escena a disfrutar del doble calorcillo. Pronto se escuchan sus dulces ronquiditos. La que regresa, como no verá a nadie, aparte de mí, será a mí a quien dirigirá la palabra.*

PROMETEA C.— ¿Qué ha hecho ésa con el fuego, poco o mucho, que pudiera quedar?

DIDASCÁLICO.— *Y yo me encojería de hombros, y la nueva viajera me dirigiría otra pregunta.*

PROMETEA C.— ¿Y dónde se ha metido esa maldita cerda?

DIDASCÁLICO.— *Y yo señalaría con la barbilla, o con la punta del bastón, hacia la dormida. Y la nueva viajera, siempre directa, me arrancaría el bastón de entre las manos y golpearía con él, con todas sus fuerzas, a manera de quijada de asno, en mitad del cráneo de la hermanita.*

PROMETEA C.— No había fuego bastante para dos.

DIDASCÁLICO.— *Aquí comienza el epílogo de la pieza no sin que antes explique que la Prometea Caína, en cuanto se sintió dueña del cotarro, se metió el calderín entre las piernas, junto a su verdadero corazón, se puso el camisón, se cubrió con la gran colcha o, si se quiere, el gran edredón, y se tumbó a dormir a pata suelta, a disfrutar del triple calorcito. Pronto se escucharon unos ronquidazos tan atronadores que atrevesaban la suntuosa tapadera. Yo me incliné sobre la Prometea Abela, apliqué el oído por encima de su tetita izquierda y bajé y alcé la barbilla varias veces. Y, ahora sí, comienza el epílogo de la pieza.*

EPÍLOGO DE LA PIEZA

PROMETEA dormida, PROMETEA muerta, siempre a la manera teatral. DIOSA, aunque ausente, siempre presente. Y, desde luego, YO.

Y yo: «La verdad es que no tenemos a nadie en pie para acabar con la función. Habra que echar mano de alguna espontánea. Vamos a ver: “¿Hay entre los respetables alguna cómica?”. Pausa. Silencio. Nadie. “¿Hay entre los respetables alguna trágica o, por lo menos, una tragicómica?”. Silencio. Pausa. Nadie de nadie. Habrá que demandarlo con palabras más finas. “¿Hay entre los respetables alguna diva divina?”. Larga espera. Ni por esas. Me sospecho que uno mismo tendrá que hacer de diosa, no sin antes pasar por la preceptiva preescena. Lo hago. Avanzo hacia la dormida y la sacudo con la punta del bastón haciendo de despertador. A medio despabilar, la ex dormida se sienta en el santo suelo de la escena. Y entonces yo me convierto en vicario de la señora resucitada, ya vestida de calle, y pregunta a PROMETEA C: “¿Qué hicistes con el fuego sagrado?”.».

PROMETEA C.— ¿Qué querías que hiciera? Metérmelo por el agujero más ajeno a la divinidad y más genuino de la condición humana. ¡Por el ojo del culo!

(Oscuro final.)