

LA NOCHE DE LOS CERDOS

INTRODUCCIÓN

MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES
Universidad de Granada

Sin duda, el subtítulo de este texto, «libro de cuentos», ejerce sobre nosotros la misma fascinación que el desconcertante título de la célebre pintura de Magritte, *Esto no es una pipa*, en la que se advierte la contradicción entre una imagen representante y la frase que la suscribe, donde paradójicamente la figura de la pipa representada abdica de toda responsabilidad figurativa. De igual manera, nos hallamos aquí ante una pieza teatral construida de narraciones, de discursos sancionados por la tradición y el folklore, que sirven para deconstruir las ideas al uso sobre el concepto de teatro. Se trata de una indagación en la ficción narrativa que sanciona algunas de las obras más recientes de Luis Riaza, conformando, en el caso que nos ocupa, un definitivo «tríptico para teatro» presidido por inquietantes figuras del tarot seleccionadas por el propio autor para ilustrar la cubierta de la primera edición de su teatro más reciente (las deseantes, la muerte, el cuentero)¹. Por lo demás, acercarnos a la obra de un autor consagrado por la historia literaria al uso en una dócil periodización de corrientes literarias supuestamente homogéneas –como integrante de «nuevo teatro» o «teatro simbolista»– se demuestra un auténtico anacronismo simplificador.

En este sentido, nos resulta más útil encuadrar su escritura dentro de una línea imaginaria que converge invariablemente sobre una preocupación fundamental a lo largo de su trayectoria: el concepto mismo de forma teatral,

¹ Riaza, Luis, *Retrato de niño muerto (novela de amor)*. *La emperatriz de los helados (relatos de terror)*. *La noche de los cerdos (libro de cuentos)*, ed. de Pedro Ruiz, Luis Riaza e Ignacio Arellano, Madrid, La Avispa, 1990.

o del teatro como simulacro, como mecanismo de sustitución de la realidad. Dicha indagación se lleva a cabo mediante la búsqueda de modelos dramáticos alternativos a la tradición, especialmente a través de nuevas propuestas cercanas a la carnavalización bajtiniana que dan lugar a un teatro fragmentado, intertextual, antididáctico y metadramático²:

Siempre se escribe la misma obra. Los oscuros gusanos de cada dramaturgia siempre son los mismos y siempre procura uno librarse de ellos con los mismos exorcismos. Los de mi teatro particular puede que consistan en un ataque sañado, terco y más o menos solapado contra todo teatro.

No obstante, dicha iconoclastia se ha plasmado de forma diferente en su labor creadora. De hecho, como pone de manifiesto en su excelente artículo Pedro Ruiz³, en un principio, hasta los años setenta, su escritura adoptó la forma de desmitificación humorística y paródica de las formas dramáticas del teatro occidental contemporáneo, mientras que en un segundo momento se intensifica la intención crítica y política en sintonía con la asfixiante situación política del momento. En cambio, en su teatro último, desde los ochenta hasta la actualidad, se advierte una sobresubjetivización temática, donde late el sentimiento generalizado de escepticismo y desencanto durante el período de transición política. Así, la inviabilidad del proyecto de acción colectiva deja paso a la nueva perspectiva del último teatro de Riaza, en el que el eje central se ha desplazado a las respuestas individuales y su asimilación ante las presiones de un sistema social que no ha visto alterada su esencia más íntima y definitiva.

Así pues, esta transformación de la escritura dramática de Riaza no resulta ajena al ámbito social de la transición española y al desencanto político propiciado por el primer gobierno demócrata, tras el período de euforia posfranquista. La década de los ochenta supuso el despertar de una nueva conciencia que dejaba a un lado los poderes de responsabilidad social o la preocupación intelectual por el proyecto de la futura sociedad española. En ese sentido, un nuevo esteticismo mediático dejaba a un lado los discursos políticos o intelectuales de signo crítico o reformador, lo que se tradujo hasta

² Cit. en Ruiz Pérez, Pedro (1986-87), «Teatro y metateatro en al dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 479- 494, p. 479.

³ id., p. 485.

cierto punto en una renuncia expresa a la construcción de sentido, en clara afinidad con el nihilismo intelectual del momento. Se asiste así a una suerte de ficcionalización de lo real, nueva conciencia finisecular cuya característica más acusada la constituye la contaminación de irrealidad. En este sentido, podemos ubicar desde el marco epistemológico y estético postmoderno⁴ la personalísima estética teatral de Luis Riaza, impregnada de indeterminación epistemológica, negatividad axiológica (ausencia de valores y principios definidos) y heterogeneidad formal (disgregación temática y formal de los textos). Por lo demás, dicha contaminación de irrealidad parece caracterizar con precisión toda la obra riacesca, pero especialmente sus últimas obras, que han dado lugar a un arte informe, indeterminado, carente de signos designativos precisables, absolutamente impregnado de irreverencia paródica y favorecedor de tratamientos transversales, donde el grotesco supone un principio de deformación de extraordinaria vitalidad teatral cuyos efectos introducen un perspectiva crítica incontestable.

En lo que se refiere exactamente a este texto, *La noche de los cerdos*, el excelente prólogo a cargo de Ignacio Arellano⁵ que lo precedía calificaba esta obra como nuevo «retablo de las maravillas», equiparable, junto con *Retrato de dama con perrito*, a la culminación de la dramaturgia de Luis Riaza en lo que supone de renovación formal y lingüística y desmitificación del propio teatro. El hilo conductor de la trama, de innegables connotaciones artaudianas («El teatro y la peste») es el cuento de *El flautista de Hamelin*, entramado marco sobre el que se yuxtaponen, con destreza rítmica, otros cuentos del folklore tales como *Cenicienta*, *La reina está desnuda*, *Barbazul* y *Los tres cerditos*, si bien este último está imbricado en la trama de manera exclusivamente alusiva. De forma espléndidamente sintética, el prólogo del dramaturgo resume su estructura e indicaciones escenográficas, de un esquematismo funcional muy elevado. Así, se nos descubre esta obra como:

Pieza de teatro infantil/(para adultos corruptos/y a medio morir)/dividida en cinco cuentos (tres cuentos enteros, uno a cachos,/ [para recoser los

⁴ Floeck, Wilfried, «Teatro y postmodernidad en España», en Halsey, M. T. & Zatlin, P. (1999) (eds.), «Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos», *Estreno*, University Park, Pennsylvania, pp. 157-164.

⁵ Riaza (1990), *id.*, p. 203.

otros]/y un cuento que no se cuenta)/para quinteto de actores, quinteto de músicos, quinteto de armarios/y dos quintetos de sillas.

El autor actualiza así un procedimiento de acumulación sobre materiales de distinta naturaleza, proceso acumulativo-asociativo que deriva de una dramaturgia abierta, fragmentaria, irracional, donde el nivel de realidad de los personajes y los acontecimientos vacila confusamente, donde los personajes se esperpentizan, subvierten su identidad y género (Cenicienta es en realidad Ceniciento, que se casa con el príncipe y acaba teniendo un vástago canino, por ejemplo), al igual que cualquier noción homogénea de espacio y tiempo. Se trata de un teatro ensimismado, cercano a veces a lo surrealista, que usa la evocación literaria como base de la imaginación narrativa.

En este sentido, la obra de Riaza, inveteradamente planteada como reflexión del teatro a través del propio teatro, alcanza en la pieza que nos ocupa un matiz decisivo aquilatado en la máscara épica heroica y folklórica del mundo de los cuentos, que sirve de soporte a su expresión dramática desconcertante y hermética. No deja de pasarnos desapercibida, por otra parte, esa suerte de «epización» o «novelización» de lo dramático muchas veces aducida por la crítica para referirse a esta tendencia verificable en el teatro moderno que incorpora elementos épicos en su forma dramática tradicional⁶.

Como apuntábamos, en un proceso de enhebramiento, *El flautista de Hamelin* resulta ser el marco unificador de la acción, y los diálogos entre el flautista y la alcaldesa se sitúan como elemento de enlace entre los cuentos, partiendo de la metáfora central de unas ratas –actores–, empeñadas en imitar las conductas reales de los hombres. El tema del cuento folklórico adquiere evidentes resonancias metateatrales de la capacidad alienante del espectáculo, lo que se observa con la yuxtaposición de argumentos, personajes, espacio, tiempo, que desarrolla cada uno de los cuentos. Cenicienta es, en realidad, un oficinista pusilánime, instrumento de venganza al estilo hamletiano de un padre que favorecerá su matrimonio homosexual principesco; la reina se exhibe en su danza desnuda, si bien «vestida» desde el planteamiento falsamente estetizante del rey, que la observa ricamente en-

⁶ Szondi, Peter (1956), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.

galanada frente a la evidencia de todos los demás. Barbazul, en cambio, será un conquistador impotente que se transmuta en el enigmático caballero desaparecido de *A Rose for Emily* (Faulkner).

Desde una creciente recursividad, el cuento fantasma únicamente enunciado que concluye la acción, *Los tres cerditos*, expande la metáfora central de resonancias míticas hasta la animalización degradada de la condición humana en general —una maga más cruel que Circe ha convertido los cerdos en hombres, y cada hombre acaba siendo «el sueño de la sombra de un cerdo»—, en un mundo donde la apariencia es sólo un simulacro de lo real, como pone de manifiesto el flautista en la última escena:

El futuro reyecito era, simplemente, un perro; la reina estaba desnuda... pero de lejos; el monstruo barbiazulado, un juego de despojos y de espejos, sólo reflejando su impotencia... [...] Tenemos máscaras y más máscaras debajo de las máscaras. ¡Pero debajo de la última máscara está el rostro hociudo y verdadero de cada cual! El que nos moldeó la Maga Circe... El rostro de un cerdo, mucho más feroz que el pobre lobo...

Así, en este reino de metamorfosis y travestimiento, nada es lo que parece ser, el simulacro del teatro se proyecta en el simulacro de la vida y su misma fluctuante naturaleza entre ficción y realidad. Todo este entramado se realiza a través de un deslumbrante horizonte intertextual que atañe tanto a los ecos del teatro áureo como al teatro isabelino, autores grecolatinos, clásicos, contemporáneos, etc. El propio Riaza, incluso, al final de la obra dispone una lista de citas de las obras originales de sus referencias intertextuales con su ubicación exacta (Shakespeare, Apollinaire, Stendhal, Quevedo, Conde Lucanor, Azúa, Herodoto, Heráclito, Séneca, Homero, Borges, Faulkner...). La proyección escénica, por lo demás, contribuye a forjar una representación antiilusionista y esperpéntica de esa dramaturgia basada en la metamorfosis continua y polivalente de dos actrices, tres actores y un músico, orquestados en un dispositivo escénico fijo compuesto por cinco armarios con utilería teatral disponible para cada uno de los cuentos (pelucas, mantos, sombreros, pamelas, vestidos, adminículos varios, etc.) y diez sillas.

En cuanto al lenguaje, resulta admirable la inmensa variedad de registros que aquí se despliegan, la eficacia estética de su retórica elaborada a través de múltiples recursos (paralelismos, enumeraciones, juegos de pala-

bras, paronomasias, perífrasis, aumentativos y diminutivos, neologismos, paralelismos, enumeraciones, hipérbolos...), todo ello recamado en parodias del lenguaje literario –desde el pastiche shakesperiano de *Hamlet* o *Romeo y Julieta* al exotismo orientalizante narrativo de *Las mil y una noches noches*, o la emoción lírica contenida del relato mencionado de Faulkner– y no literario –discurso burocrático-administrativo de Ceniciento, bando municipal, discurso de las crónicas de sociedad, etc.– Se trata de un lenguaje de sintonías analógicas insospechadas, opulento, grotesco, deformado a veces de forma impensable, y de enorme elaboración retórica, capaz de alcanzar momentos tanto de comicidad extrema como de inusitada altura poética:

Y los que todo lo mudaran ni siquiera habían dejado el esqueleto de una rosa en el vaso que un día contuviera una rosa. Solamente habían dejado, sobre el tocador también, una rosa invisible en un vaso vacío.

En cualquier caso, esta reflexión lúcida sobre la propia condición del teatro, este divertimento provocador de extraordinaria riqueza plástica y poética, confluye en la coherencia global de esta teatralidad sincrética inspirada en ancestrales cuentos infantiles de inusitada perversidad desde el «tema de la mutación, metamorfosis, fluencia de la realidad y/o del teatro», y se sitúa, como antes poníamos de manifiesto, en la quiebra del concepto de realidad y de historia en que se asentaron las ideologías de progreso. En cierto modo, el teatro de Riaza, antimimético y carnavalesco, procaz y provocador, seducido por el «desmontaje de los mecanismos de la fascinación»⁷, pone en cuestión la idea misma de representación de la realidad; por eso está lleno de espejos, desdoblamientos, reduplicaciones, interferencias. Es un teatro en el que parece predominar una estética de la perplejidad según la cual no es posible ver la realidad en un único sentido, aportando así una sanción de descreimiento tanto hacia la dramaturgia tradicional mimética-naturalista como hacia las dramaturgias vanguardistas, de ruptura, que acabarán sirviéndole, en suma, como material para su propio discurso. Ello acaba en una complicidad no inocente con el lector traducida en el carácter metaliterario y especular de su proyecto escénico, que juega visiblemente con la herencia y deja al descubierto, sólo que irónicamente y sin ingenuidad, las convenciones de la es-

⁷ Cit. en Ruiz, *id.*, 486.

critura teatral. Se trata de un teatro que no pretende ocultar que es teatro, cuyo artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida. De hecho, pretende mostrar en una suerte de transversalidad su doble codificación: ser lenguaje pero también versión sobre el lenguaje dramático que quiere parodiar.

El teatro citacionista o revisionista de Luis Riaza, sin embargo, sería anacrónico fuera del ámbito de la representación, porque el autor conoce ampliamente que la sensorialidad de su teatro alcanza más allá de la página impresa –ya Francisco Nieva⁸ apuntaba perspicazmente que su teatro es un teatro de esencia poética y enorme eficacia sensorial–. En este sentido, Luis Riaza, eminente formalista y gran defensor de la forma, en más de una ocasión ha reivindicado ésta cómo el auténtico reto, el reto de un teatro no susceptible de interpretación espuria:

La revolución del teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podremos lograr un mundo nuevo posible...⁹

Se trata del inicio de una nueva sensibilidad, más que de un nuevo teatro. Quizá por ello toda su estética teatral podría resumirse en la célebre manifestación de Sontag, indudable referencia explícita e implícita en su estética: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»¹⁰.

⁸ Nieva, Francisco, «Luis Riaza o la subjetividad heroica», en Riaza, Luis (1976), *Retrato de dama con perrito*, pp. 7-13.

⁹ Cit. en García Pintado, Ángel (1974), «El Dante de Riaza: entre el más allá y el más acá», en *Primer Acto*, 172 p. 12.

¹⁰ Sontag, Susan (1964), «Contra la interpretación», en Sontag, Susan (1969), *Contra la interpretación*, Barcelona Seix Barral, pp. 15-27.

LA NOCHE DE LOS CERDOS
(*Libro de cuentos*)

Pieza de teatro infantil
(para adultos corruptos
y a medio morir)
dividida en cinco cuentos
[tres cuentos enteros,
uno a cachos
(para recoser los otros)
y un cuento que no se cuenta]
para quinteto de actores,
quinteto de músicos,
quinteto de armarios
y dos quintetos de sillas.

Personajes

PRIMERA ACTRIZ (A)

SEGUNDA ACTRIZ (B)

PRIMER ACTOR (C)

SEGUNDO ACTOR (D)

TERCER ACTOR (E)

EL FLAUTISTA (F)

(Forman parte de un quinteto de músicos.)

Asimismo la «orquesta» podría quedar reducida al flautista. También este músico-actor-personaje podría limitarse a mimar que toca una flauta mientras suena una música grabada que pudiera ser, unas veces, una flauta, otras un fagot, un acordeón, un violín, un piano, algún instrumento oriental, etc. Incluso podría sonar, en ocasiones, lo grabado por el quinteto en cuestión o una orquesta más numerosa.

Cabe la posibilidad de que algunos (o alguno) de los personajes que dobla B en Cenicienta pudieran ser interpretados por unos actores (o un actor) que se incorporan a la escena para hacerlo, y que serían los únicos (o el único) que, ajenos al «quinteto» principal, no permanecerían presentes en el escenario durante toda la representación. Sus entradas y salidas, desde luego, se harían por el sitio normal en el teatro y no a través de las traseras del «quinto armario». Estos actores aparecerían con ropas idénticas a las iniciales del «quinteto», y se limitarían a recibir, de manos de B, los «tocados» que los identificarían con los respectivos personajes. Cuando se incorporaran los actores «complementarios» de B ésta, después de sacar del armario y entregar el referido «tocado», se sentaría en su silla inicial, a no ser que B. y su «complementario» actuasen simultáneamente, caso, por ejemplo, de *Madama/Visir*.

En la «ceremonia de los saludos», al terminar *La Reina está desnuda*, los «artífices», de estar presentes en el teatro, podrían ser los «de verdad» –autor, decorador, director, etc.– u otros «falsos», y se incorporarían a escena con ropas similares a las que podrán llevar aquéllos, y se colocarían junto a A, que también saludaría. Asimismo cabría una solución mixta, con los de «verdad» y los de «mentira» mezclados.

DISTRIBUCIÓN DE LOS PERSONAJES DE LOS DIFERENTES CUENTOS

FLAUTISTA:

Al comenzar la representación,	
ALCALDESA	A
Entre «Cenicienta» y «Reina desnuda»,	
ALCALDE	E
Entre «Reina desnuda» y «Barbazul»,	
ALCALDE	D
Después de «Barbazul»,	
ALCALDE	C
MUJER DEL ALCALDE	B
FLAUTISTA	F

CENICIENTA:

PRÍNCIPE – EPILOGUISTA	A
PROLOGUISTA. Varios papeles	B
HERMANASTRAS	C y D
CENICIENTA/O	E

REINA DESNUDA:

ÁNGEL	A
REINA NISIA	B
REY CANDAULO	C
PORQUERO GYGES	D
DIVERSOS CORTESANOS	E

BARBAZUL:

MUJER DE BARBAZUL	A
MODISTA. DONCELLA	B
VIEJO CRIADO	C
BARBAZUL	D
NARRADOR DE CUENTOS – VENDEDOR DEL ZOCO	E

LOS TRES CERDITOS:

FLAUTISTA	F
-----------------	---

ESPACIO ESCÉNICO

El escenario está desnudo a excepción de cinco armarios de estilo antiguo, cuatro de ellos situados al fondo y el quinto en un lateral. Entre el 2.º y el 3.º, al fondo, existirá una gran caja cubierta en su parte anterior por una cortina del mismo estilo de los armarios.

Encima de estos armarios, o fijados sobre sus puertas, en grandes rótulos del nombrado estilo antiguo, figurarán los siguientes nombres:

Primer armario	FLAUTISTA
Segundo armario	CENICIENTA
Tercer armario	DESNUDA
Cuarto armario	BARBAZUL
Quinto armario	CERDITOS

A un lado de los armarios del fondo, y siempre con el estilo de los mismos, habrá cinco sillas para los actores –cada uno, la suya, siempre la misma durante toda la representación– y, simétricamente, al otro lado, cinco sillas para los músicos. Este número se conservará aun en el caso de un solo músico, que ocupará, alternativamente, todas y cada una de estas sillas. Si la música es grabada, ocupará una u otra silla según el instrumento que suene al fondo, pero mimando siempre tocar la flauta.

En el caso de que, en determinados armarios, no quepan todos los objetos que se señalan en las acotaciones, siempre podrán ser «alimentados», por una trampilla trasera, desde la parte extraescénica, mientras la puerta delantera esté cerrada. No obstante, al iniciarse cada cuento, los armarios 1.º, 2.º, 3.º y 4.º, al fondo, se verán, al abrirse, repletos de objetos.

PRIMERA PARTE

Al comenzar la representación, los cinco actores, al igual que los músicos –o el músico–, se encuentran sentados en sus sillas respectivas. Visten todos de igual manera y de una forma neutra; por ejemplo, con pantalones negros y camisas blancas. O con malla de ensayo con una camisa sobre ellas.

A se levanta de su silla y saca del primer armario una gran capa parda –se sugiere una de las que figuran en el cuadro Autoridades del pueblo, de Valentín de Zubiaurre, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid–. Se cubre con tal capa. Avanza hacia el público.

A/ALCALDESA.– Nos invaden esas asquerosas ratas...

(Señala hacia el resto de los actores sentados.)

Te encuentras en tu despacho de la Alcaldía y aparece una de ellas, con la máscara de artista, con A mayúscula, puesta, pidiéndote dineros y más dineros para montar sus gangas y sus mojigangas ridículas. Ponen el gesto a punto y la voz colocada y te largan el famoso discurso de que ya saben que el pedir limosna es degradante, pero que siempre es preciso acudir a un príncipe renacentista o a una alcaldesa actual para poder realizarse.

Sin tales mecenas, continúan, el Teatro, con T mayúscula, perecería... Sales, después de una fatigosa jornada dedicada a hacer felices a tus conciudadanos, te sientas en la terraza de un café dispuesta a conceder-

te una miaja de merecido descanso y vuelves a encontrarte, en plena vía pública, a esos repugnantes seres de tripa gorda, rabo largo y máscara hociuda.

(Vuelve a señalar a los actores.)

Pintarrajeados como indios, dando saltos como simios y haciendo estallar petardos como terroristas... Teatro de calle llaman a eso...

(Pausa.)

Ni los lugares más sagrados están libres de ellos, y ni siquiera se les ahorra a los pobres niños sus insidias. Reúnen un manojito de esos inocentes y comienzan a roerles sus tiernos discernimientos con sus cuentos procaces: sus ambiciosas cenicientas, sus reinas como Dios las echó al mundo y sus sanguinarios barbazules. Y siempre a vueltas con sus reyes solteros, casados o viudos y disfrazados con capas de todos los colores habidos y por haber...

Estoy segura de que hasta en las alcantarillas continúan con sus torcidas y tenebrosas ceremonias. ¡Hay que conseguir que desaparezcan tales húmedos bichujos de nuestra ciudad y, sobre todo, de este caserón que ya apesta a rata de camerino!...

(Se levanta B y se aproxima a A señalándole su silla inicial.)

Está visto que ni una misma queda libre, en ocasiones, de tener que ser una rata entre esas ratas...

(A guarda la capa parda en su armario y regresa a sentarse en su silla inicial. Durante el recitado de las décimas «oberturales» de Cenicienta realizado por B, se preparan C, D y E para la escena que viene a continuación; se sacará del segundo armario lo que van a precisar. A continúa sentada en su sitio. C y D sacan sendos camisones femeninos, muy vaporosos y

adornados, que se ponen. Se acuestan uno junto al otro en el suelo. E ha sacado un reloj despertador, un camisón y un gorro de dormir masculinos. Da cuerda a aquél y se pone éstos. Luego, se acuesta en un lugar distinto al que «duermen» C y D. Coloca junto a su cabeza el despertador.)

B/PRESENTADORA.— La moda es ofrecer una bonita obertura musical como aperitivo de cada función. Aquí, para nuestra particular *Cenicienta*, lo supliremos con el sucedáneo de una decena de décimas reales de cuando la vida era sueño y vivían y escribían las ratas más clásicas, familias, por más señas, de nuestra literatura nacional. Teatro clásico, llaman a eso...

(Pasea, voz de anuncio.)

Faltan cien versos para empezar con *Cenicienta*.

(Recita hacia el público.)

En el mundo del tablado
de nada te ha de valer
haber nacido mujer
si de macho bien barbado
es el «rol» enjaretado
y, si en vez de nacer hija,
naciste hijo, la pija
ya puedes disimular
si un papel te van a dar
como femenina fija.

Que en el teatro traidor,
donde todo es apariencia,
sólo tendrá su presencia
lo que diga el «creador»
y si le plugo al «autor»

poner antifaz al pito
ya puede poner el grito
en el cielo el cojonudo
que le veremos, desnudo,
con dos tetas y un coñito.

Y si es del caño al coro
adonde ahora nos vamos
y la raja la cegamos,
no será ya todo oro
lo que reluzca en el moro,
sino una caña pintada
con purpurina dorada
que hará de máscara oficio
y tapaná el orificio
de la mora trasmutada.

Para hacer frente al evento,
que ya se nos viene encima,
en la teatral tarima
y para contar el cuento,
de actrices, por el momento,
sólo tenemos un par.
Del principio a casar
se encarga mi compañera
y otra papela cualquiera
me tengo yo que chupar.

Por este cuento han de ir
más señoras que señores,
así que algunos actores,
en su oficio de fingir,
se tendrán que travestir.
Este truco ya se hacía
al montar una obra pía
hace ya casi mil años,

cuando un fraile con redaños
era la Virgen María.

*(Suena el despertador. se agita, sin despertarse, E.
Habla B con voz neutra.)*

Faltan cinco décimas, es decir, cincuenta versos, para que empiece *Cenicienta*.

(Vuelve al tono recitativo.)

Tíos con sendos badajos,
ocultos so los refajos,
las hermanastras serán,
pues se convino en el plan
reconvertir los colgajos.
Nuestra heroína es doncel,
no ya papela, papel,
tendrá en el tal cuentecico.

«Cenicienta es un buen chico»
se llamaría en cartel.

Y ahora me explayaré
para charlar de mí misma
y os diré que hasta la crisma
de doblar acabaré.
Tantas pelucas tendré
que sacar de aquel armario

(Señala el segundo de ellos.)

que me será necesario,
para no cambiar el traje,
al cambiar de personaje,
un sinfín de pelos varios.

Pues seré, quiera o no quiera,
con el sexo intermitente
propio de toda esa gente,
pregonero o pregonera
del Bagdad de la Baviera,
seré el fantasma del padre,
una bondadosa madre
y hasta un perro seré yo,
que en reparto se coló,
si no hay un can que lo ladre.

Y con el tal animal
no se termina este lote
pues aún me queda en el bote
un inspector general
y no sé si un esquimal
se terminará sacando
el autorcito nefando
de su mollera maldita:
su décima decimita
veremos qué nos va dando.

Por nietines no tener,
seré la abuela que llora,
seré un visir de Basora
y de calle de Placer
Madama tendré que ser.
Pero lo que ya está en puerta
es ser timbre que despierta
al hijito del que fue
un viudo que me cacé
y de su otra, ya muerta...

(Neutra.)

Y concluyose el calcado de cásico y la diarrea decimera. No falta ningún verso para que comience *Cenicienta*.

(Se acerca al armario segundo y saca del mismo una peluca con bigudíes, como de señora de andar por casa, que se pone. Se acerca E. Le grita al oído.)

B/MADRASTRA.—¡Rin, rin, rin!...

(E se levanta raudo. Coge el despertador.)

E/CENICIENTO/A.— Las seis y seis... Sin embargo estoy seguro de que lo puse a las seis en punto...

(Se dirige al segundo armario. Deja en él el camisón y el gorro de dormir.)

B/MADRASTRA.— ¡Te dormiste otra vez! ¡Naturalmente! No se puede andar por las noches, hasta las tantas, tirando el dinero por el barrio del pecado y luego levantarse a su hora.

E/CENICIENTO/A.— ¡Pero mamá!... ¡Si no salí de casa! Estuve hasta las cuatro pasadas corrigiendo mi informe para el inspector general... Y todo el dinero que gano es para nutrir el presupuesto familiar...

B/MADRASTRA.— ¡No hay golfo que confiese que lo es! Ninguno ha roto jamás un plato.

E/CENICIENTO/A.— ¡Pero mamá!...

B/MADRASTRA.— ¡Déjate de peromamás! No soy tu madre. Solamente la que se casó con tu padre después de que él acabara con la que te parió. ¡Qué desgracia aquella!...

E/CENICIENTO/A.— ¿La muerte de mi otra mamá?

B/MADRASTRA.— ¡Desde luego que no! La desgracia fue la de casarme yo con el viudo aquel. Cuando también, gracias a Dios, se esfumó, casi nos quedamos en la ruina las niñas y yo. Todo lo despilfarró en la educación de su niño...

E/CENICIENTO/A.— ¡Pero mamá!... Gracias a esa educación me pude colocar en la Inspección General y aportar lo necesario para ti y para mis hermanas.

B/MADRASTRA.— ¡Con lo que tú aportas no hay ni para la leche de los gatos! Menos mal que una fue previsora y conservó su pequeño remanente.

(E saca del segundo armario una cartera de «ejecutivo» y un chaleco rosa que se pone. Efectúa la mímica de abrir una puerta.)

¿No te tomas tu media manzanita de desayunarte?

E/CENICIENTO/A.— No, mamá. No tengo tiempo.

(E realiza la mímica de bajar una escalera. B se dirige hacia donde se encuentran, tumbadas, C y D.)

B/MADRASTRA.— Ahora, a despertar a mis pobrecitas niñas condenadas a permanecer en el hogar... ¡Claro!... En cada agujero que existe con un buen trabajo fuera de casa, llega un culebrón macho, se escurre dentro de él y te lo llena todo de tío.

(Mímica de descorrer unas cortinas. E termina con la suya de bajar una escalera. Se dirige a un supuesto viandante.)

E/CENICIENTO/A.— Perdón, señor, ¿tendría la bondad de decirme la hora que es?... ¿Ya?... ¡Cómo se va a poner de enfadado el señor inspector general!...

B/MADRASTRA.— ¡Despertad, niñas! Ya pasaron las burras de leche.

(C y D se sientan en la «cama», se desperezan, se estiran, se rascan los costados, etc.)

C/HERMANA 1.— ¿Qué hora es?

B/MADRASTRA.— Mediodía y más, holgazanotas. Ya sé que cuanto más se duerme, más terso y juvenil se conserva el cutis, pero en el capullito del sueño no se suele lograr un buen partido. Primero hay que darse un paseíto por *La Castellana*. Luego ya se puede una meter en la cama... ¡Pero con un marido que valga la pena!

(E, que hasta ahora ha continuado andando, se detiene. Se dirige de nuevo a «alguien».)

E/CENICIENTO/A.— Lo lamento muchísimo, «mamuasel». No tengo ningún cigarrillo, puesto que no fumo. Además, aunque lo hiciera, no tendría tiempo para dárselo. Y no comprendo cómo me llama *mon p'tit pu*. Mi nombre es Luis.

(*Continúa andando.*)

D/HERMANASTRA 2.— ¿Qué día hace por ahí fuera?

B/MADRASTRA.— Luce un solecito muy lindo. Ideal para acudir al Luxemburgo. ¿No me habéis contado que el otro día visteis por allí hombres harto importantes?

C/HERMANASTRA 1.— Sí, mamá. Al conde de *ene*.

D/HERMANASTRA 2.— Y al vizconde de *pe*.

B/MADRASTRA.— ¡Y hasta es posible que se acerque por aquellos lugares alguien de más alcurnia! Se comenta que, incluso, el Príncipe suele pasearse por ese parque.

D/HERMANASTRA 2.— El cutis se conservará terso y juvenil durmiendo. Pero seguro que se aja visto y no visto si se permanece en ayunas... ¿No crees, hermanita?

C/HERMANASTRA 1.— ¡Creo, hermanita! Un buen menú tempranero hace milagros con los cutis.

D/HERMANASTRA 2.— Unos hojaldritos, unas trufitas, unos cangrejitos...

C/HERMANASTRA 1.— Un *Baked Salmon with Horseradish Sauce*...

D/HERMANASTRA 2.— Unas tripas de cerdo a la riojana...

C/HERMANASTRA 1.— *Tropical fruit. Biscuit. Coffee.*

B/MADRASTRA.— ¡Ya va, ya va!... ¿Creíais, acaso, que iba a abandonar a mis niñas a la hambruna?

(*Saca del segundo armario una bandeja y la lleva, vacía, aunque finge que pesa, hasta donde se encuentran tumbadas en el suelo C y D. E, entretanto, mira hacia arriba.*)

E/CENICIENTO/A.— ¡Las nueve ya en la torre de Santa Gúdula! Y eso que dicen que el reloj de la Santa Iglesia Catedral siempre retrasa...

(*B llega junto a C y D.*)

B/MADRASTRA.— ¡Tomad, hijitas, desayunaos! Ahora os tengo que dejar.

D/HERMANASTRA 2.— ¿Dónde vas, mamaíta?

B/MADRASTRA.— A ver qué ha sido de vuestro hermanastro. El muy sinvergüenza se durmió esta mañana.

C/HERMANASTRA 1.— (*Finge comer «a dos carrillos».*) Apriétale las tuercas, mamaíta.

D/HERMANASTRA 2.— (*Igual.*) No creo, a pesar de todo, que hagas carrera de él.

B/MADRASTRA.— Y hacedme el favor de no exagerar en mi ausencia con el cantarcito. A los futuros esposos les gustan llenitas, pero no demasiado.

C/HERMANASTRA 1.— Descuida, mamaíta. La infusión de poleo no la tomaré. No quiero ganar peso.

D/HERMANASTRA 2.— Ni yo el perejilillo de adornar la salsa. La línea es la línea.

(B se quita la peluca de los bigudíes y la guarda en el segundo armario. Se pone un chaleco y un bombín negros. E sube, «de cuatro en cuatro», la «escalera de la oficina». En un determinado punto coincide con B, que se ha alejado del armario. Ésta saca un reloj del bolsillo del chaleco y lo examina.)

B/INSPECTOR GENERAL.— Cuando el señorito recobre los hábitos, tal vez me pueda decir la hora que es.

E/CENICIENTO/A.— Perdóneme el señor inspector general. No sonó el despertador.

B/INSPECTOR GENERAL.— Son exactamente las siete treinta y siete. ¿Y sabe el señorito a qué hora tiene que fichar?

E/CENICIENTO/A.— A las siete treinta en punto.

B/INSPECTOR GENERAL.— ¿Y sabe el señorito cuánto suponen tres atentados contra la puntualidad?

E/CENICIENTO/A.— Una falta muy grave.

B/INSPECTOR GENERAL.— ¿Y tres faltas graves?

E/CENICIENTO/A.— La suspensión de empleo y sueldo.

B/INSPECTOR GENERAL.— ¡Y el llanto de vuestras hermanas! ¡Y la imposibilidad de dotarlas como hay que dotarlas! ¡Y la desesperación de vuestra pobre madre!...

E/CENICIENTO/A.— A mis hermanas les dejo el papá, de tres partes de herencia, dos y media. Y a mamá, de dos partes de tal herencia, dos y tres cuartos, más la indivisa en su totalidad. El resto sí que lo dejé para mí.

B/INSPECTOR GENERAL.— ¡Por algo sería!...

E/CENICIENTO/A.— Así dijo la mamá que dispuso el papá en sus últimas voluntades verbales.

B/INSPECTOR GENERAL.— ¡En vez de tanto hablar podrías empezar a cumplir con tu cotidiano deber! ¿Cómo llevas mi informe?

E/CENICIENTO/A.— Muy avanzado, señor inspector general.

(E se sienta en el suelo, saca papeles de la cartera. Escribe y, a veces, lee lo escrito. B guarda en el armario segundo el bombín y el chaleco de INSPECTOR GENERAL. Vuelve a ponerse la peluca de los bigudíes. Se acerca a C y D.)

B/MADRASTRA.— ¿Ya terminasteis, niñas?

D/HERMANASTRA 2.— Sí, mamaíta. Ya terminé mi estofado de conejo, pero te confieso que me quedé como si nada...

C/HERMANASTRA 1.— Yo también me comí mi pastel de liebre y me quedé in albis, esperando, toda desmayadita, el tentempié de media mañana.

B/MADRASTRA.— ¡Arriba, ahora!... Hay que elegir los atuendos para darse una vuelta por Kesington Gardens. Los pretendientes ya estarán, también, aderezándose en sus mansiones respectivas. Y hasta el Príncipe, en su Palacio Real, me supongo...

(Traslada junto a C y D las sillas iniciales de éstos. Luego va sacando del armario segundo estuche de maquillaje, espejos, postizos, pelucas, vestidos femeninos, etc. C y D se levantan y se sientan en las sillas. Coge cada una un espejo y un estuche de maquillaje y se pintan.)

C/HERMANASTRA 1.— El conde de *ene* me indicó el otro día, en Villa Borghese, que le encantaban mis ojos circundados de aletas violetas.

B/MADRASTRA.— Supongo que al Príncipe también le agradarán.

D/HERMANASTRA 2.— A mí, el vizconde de *pe*, en el Prater, me aseguró que le encantaba mi labio superior color fucsia, y el inferior, color ciclamen.
 B/MADRASTRA.— Espero que el Príncipe sea de los mismos gustos que el dichoso vizconde.

(Se oye a E, que sigue escribiendo.)

E/CENICIENTO/A.— ... a la vista de cuanto antecede y salvo que el superior criterio de V. I. no implique un concepto agravatorio...

C/HERMANASTRA 1.— *(Coge una peluca.)* ¿Crees mamaíta, que me irá esta cola de caballo?

D/HERMANASTRA 2.— *(Coge otra peluca.)* ¿Y a mí este cabello a lo loco?

B/MADRASTRA.— Las dos, con los dos peinados, tendréis mucho gancho.

(Les entrega sendos pares de pechos postizos y unos sostenes de considerables tamaños.)

Tomad, hijas mías. El busto es muy, pero que muy importante.

(Se ponen los pechos postizos C y D. Se oye a E.)

E/CENICIENTO/A.— ... la presente nota y la de vuestro Organismo del mismo tenor y de la misma fecha servirán para que cada parte implicada...

B/MADRASTRA.— Y las caderas casi, casi... Los pretendientes son así.

(C y D se ponen más postizos. El primero coge un sosten.)

C/HERMANASTRA 1.— ¿Crees, hermanita, que lucirá lo suficiente este *soutien gorge* con mi *décolleté*?

D/HERMANASTRA 2.— ¿A mí te atreves a preguntar?... Entonces te diré lo que pienso. Cuanto más te despechugues, más se te verán los sebos...

C/HERMANASTRA 1.— ¡Sebos serán los tuyos, so puerca! ¿Sabes lo que debes pesar con tus desayunitos y tus doce veces de tragar al día?

D/HERMANASTRA 2.— Yo no sé lo que pesaré, pero tú, por lo menos, arrojas en la báscula más de cien arrobas... Y eso ¡en canal!

B/MADRASTRA.— Haya paz entre las hermanas, que pretendientes para las dos habrá. Terminad de vestiros.

(Se oye de nuevo a E.)

E/CENICIENTO/A.— ... no será óbice la instrumentación de este procedimiento para que se substancie, paralelamente, otro expediente depurador de posibles responsabilidades...

B/MADRASTRA.— Ahora tengo que irme...

D/HERMANASTRA 2.— ¿Otra vez, mamá?

C/HERMANASTRA 1.— ¿Adónde, ahora?...

B/MADRASTRA.— Por ahí, a mis obligaciones.

(«Sin que le oigan» C ni D.)

B.— ¿Dónde he de ir?... Primeramente al segundo armario, y luego, por lo menos, al otro mundo...

(Durante la siguiente escena C y D terminan de vestirse con amplios vestidos femeninos en los que les quepan los postizos. B saca del segundo armario una capucha o caperuza medio de terrorista, medio de componente del Ku-Kux-Klan, con la que se cubre la cabeza. Se acerca, por detrás a E, que continúa absorto con sus escritos. Le toca en el hombro. E no se vuelve.)

E/CENICIENTO/A.— Idos sin mí. Hoy no puedo salir a tomar el té de las once. Tengo que terminar el informe del señor inspector general.

B/ESPÍRITU.— *(Voz masculina y todo lo cavernosa que sea posible.)* ¡Vuélvete!

(Lo hace E. Se pone en pie de un salto.)

E/CENICIENTO/A.— ¡Misericordia! ¿Quién eres tú?

B/ESPÍRITU.— Soy el espíritu de tu padre. Si alguna vez amaste a tu progenitor, escúchame. ¡Oh, escúchame!

E/CENICIENTO/A.— ¿Qué queréis de mí?

B/ESPÍRITU.— Desde luego, no hablarte de pócimas letales contenidas en una redomita y vertidas en mis oídos mientras dormía... Además, la culpable no fue tu pobre madre, muerta cuando te traje a este mundo de tanta compunción como escasa dicha. La culpable fue la que, por torpeza mía, vino a ocupar su lugar.

E/CENICIENTO/A.— ¿No os referiréis a la que yo, ahora, considero mi única y verdadera madre?

B/ESPÍRITU.— ¡A esa mala bicha me refiero! ¡No a tu madre, sino a tu madrastra, mil veces peor que el maldito jugo del beleño del otro! ¡Ojalá te hubiera cogido de la manita y me hubiese dedicado, tan sólo, a enseñarte los retorcidos caminos del mundo. Pero no fue así... Me descuidé en tu educación para ocuparme de esa víbora y aún llegué a engendrar en su apestosa entraña otro par de reptiles.

E/CENICIENTO/A.— Mis buenas hermanas, querréis decir.

B/ESPÍRITU.— Tengo que repetirte que no a tus hermanas, sino a tus hermanastras me refiero. La ira, sin duda, me hace descuidar el estilo, pero ¿cómo no sentirla cuando sé lo que sé?

E/CENICIENTO/A.— Los espíritus, dicen, todo lo sabéis.

B/ESPÍRITU.— ¡Así es! La carne es solamente la encubridora de la eterna verdad, y por eso conozco lo que voy a revelarte, aunque sé que helará tu sangre joven y pondrá de punta tus cabellos como las púas erizadas del colérico puercoespín.

E/CENICIENTO/A.— ¿Me perdonaréis, padre mío, si os ruego que seáis un poquitín más directo en vuestro adornado discurso? Aún tengo que terminar cierto informe...

B/ESPÍRITU.— Directo seré como la flecha que, rauda, a través del estremecido aire, se dirige hacia su lejano blanco... ¿No te habló tu madrastra de ciertas voluntades últimas?

E/CENICIENTO/A.— Dos tercios para ella y dos para las niñas. Eso dijo que legasteis en vuestro lecho de muerte.

B/ESPÍRITU.— ¡Trampa trapacera! Al morir ya sabía yo quién era mi mujer y quiénes mis hijas. En el trance *difinito* sólo abrí la boca para dejar escapar la boqueada postrera. Con cierta complacencia, he de confesarlo, puesto que era la manera segura de librarme de ellas. Y no tenía voluntades últimas que dar al pregonero. Ya tenía establecido testamento ho-

lógrafo. En él dejaba dos partes para un mausoleo de mármol que perpetuase mi memoria y una parte para mi hijo varón.

E/CENICIENTO/A.— Puesto que los espíritus nada ignoráis, sí que sabréis dónde se encuentra el tal hológrafo.

B/ESPÍRITU.— ¡No sé si lo quemó o lo devoró la misma noche en que, con un ojo llorando y el otro repicando, me velaba! Luego se limitó a enterrarme en un mal agujero sin mármoles y sin poner tan siquiera una mala fotografía mía sobre la triste tierra que me echaron encima. Tal se hizo de mi pobre memoria.

E/CENICIENTO/A.— Decídmelo, entonces, lo que yo podría hacer. Pero pensad, por favor, en mi informe...

B/ESPÍRITU.— Ella cree que tú nada puedes hacer, que te tiene en sus garras, pero yo proveeré a que no sea así.

E/CENICIENTO/A.— ¿Cómo proveeréis?

B/ESPÍRITU.— Para decírtelo me aparecí. De siempre esa perra ha procurado invertir de la manera más fructífera el dinero que tan malamente nos robó. Compra vestidos y más vestidos, pelucas y más pelucas a sus hijas. Y hojaldres y mermeladas y frambuesas. Todo con el mismo fin. Para llevarlas bien emperifolladas y cebadas al tálamo real. Nuestro príncipe está soltero, como bien sabes.

E/CENICIENTO/A.— Algo oí.

B/ESPÍRITU.— Tal es su inversión y su obsesión: colar alguna de esas tarántulas de hijas suyas en palacio y conseguir, así, alojamiento ella misma en tan noble mansión. Como reina-madre-política tendría derecho a ello. ¡Pero yo quebraré tan astuta jugada! ¡Vive Dios que lo haré!

E/CENICIENTO/A.— ¿Cómo, padre mío?

B/ESPÍRITU.— Casaré al príncipe con alguien diferente a esas gorrinas grasosas. Y ella tendrá que terminar reventando en un asilo para viejas sabandijas...

E/CENICIENTO/A.— Sigo sin entender cómo lo lograréis desde el sitio en el que ahora os encontráis, no sé si sobre nuestras etéreas cabezas o debajo de nuestros grávidos pies.

B/ESPÍRITU.— Oigo, no sin cierto orgullo paterno, cómo ha llegado a calar el estilo de mi espíritu en el tuyo. Ya no te limitas a corresponder a mi discurso con tus frases enjutas. Pero, volviendo a nuestra línea argumental, he de decirte que no puedo adelantarte los acontecimientos futuros. Los

espíritus los conocemos, pero nos está vedado el revelarlos... ¡Adiós, ahora! El día, que de nuevo se levanta, me obliga a separarme de ti.

(Se separa de E. Se quita la capucha y la guarda en el armario. Habla, «sin que le oiga» E.)

B.— Además, contando los intrínquilos del cuento, que, seguramente, no conocen muchos de nuestros niños.

(Señala a los espectadores.)

Se quedarían éstos sin el debido anhelo y, a lo peor, se nos escapaban, todos aburridos, del teatro...

(Saca y se pone una peluca de pelo blanco con reflejos malvas propia de una vieja elegante. A también se levanta de su silla inicial y saca del mismo armario y se pone una gran capa blanca. B, con su silla inicial, se dirige hacia el centro de la escena. Se sienta en aquélla y comienza a gimotear. A pasea alrededor de ella. La intervención de A será ligeramente afeminada, pero utilizará su voz normal. Mientras tanto, E vuelve a su «informe».)

A/PRÍNCIPE.— ¡Allí será, señora! Allí o en ninguna parte.

B/REINA-MADRE.— ¿En ese barrio del pecado?

A/PRÍNCIPE.— En ese barrio del pecado... si queréis llamarlo así.

B/REINA-MADRE.— ¡En tal lugar no encontrarás sino golfos y golfas! Y supongo que no querrás que una de éstos, ¡o éstas!, llegue a ser la madre, ¡o el padre!..., de mis nietines.

A/PRÍNCIPE.— Lo siento, madre mía. Tal es mi augusta decisión.

B/REINA-MADRE.— ¡Los huesos de tus antepasados retemblarán en sus panteones reales!

A/PRÍNCIPE.— ¡Que retiemblen!

B/REINA-MADRE.— Y los nietines y los hijos de mis nietines y toda su descendencia, ¿qué dirán cuando sepan quién era cierto antepasado, ¡o antepasada, vaya usted a saber!, de su siempre preclara estirpe...

A/PRÍNCIPE.— En ese lugar también hay personas humildes, pero tan honradas como la primera...

B/REINA-MADRE.— (*Orgullosa, deja de llorar.*) ¡La primera, por ahora, soy yo! (*Vuelve a la llantina.*) ¿Pero no sería, también, la primera que engañaras?

A/PRÍNCIPE.— ¡Qué cosas se os ocurren, mamá!... Desde luego que no hay nadie en este reino tan digna como vos.

B/REINA-MADRE.— ¿Verdad que no?

A/PRÍNCIPE.— Verdad... Pero también en esa parte de vuestro reino podré encontrar alguien digna de ser la compañera de trono. Al fin y al cabo, siempre será una de vuestras leales súbditas...

B/REINA-MADRE.— ¿Y los nietines?

A/PRÍNCIPE.— Igualmente se podrán conseguir. Nietines blancos y nietines negros... O nietitas blancas y nietitas negras. Incluso nietinas negros o nietines negras. Se pueden elegir las combinaciones que se quieran...

B/REINA-MADRE.— ¿Será verdad?

A/PRÍNCIPE.— ¡Y tan de verdad!... Ya os veo rodeada de saltarines principitos y de mimosas princesitas...

B/REINA-MADRE.— No sé cómo te las apañas para convencerme cada vez...

A/PRÍNCIPE.— (*Saca un papel. Se lo entrega a B.*) Ya tengo redactado el real pregón. Podéis llamar a los heraldos.

B/REINA-MADRE.— ¡Siempre te sales con la tuya!

A/PRÍNCIPE.— En el fondo, para darte gusto, mamáita...

(B se aleja de A y deja la peluca de «anciana respetable» en el armario. Saca de él un gorro medieval y se lo pone. Va en busca de un músico que le acompaña por todo el escenario tocando un cornetín de pregonero. B toma el soniquete de uno de ellos.)

B/PREGONERA.— Nuestra Augusta Señora, la Reina Madre de Baviera, hace saber a todos sus súbditos de su Reino que esta noche, su hijo, el príncipe heredero, acompañado por su Gran Visir, visitará de incógnito, disfrazado de mercader, los barrios más humildes de Bagdad en busca de una compañera digna de ocupar con él el trono de la alta Silesia y, así, conti-

nuar la estirpe del Príncipe, la de nuestra Augusta Señora, la Reina Madre de Basora, y la de todos sus reales ancestros.

(Puede repetir el pregón mientras terminan de maquillarse C y D. Se oye a E.)

E/CENICIENTO/A.— ... de lo anterior se infiere que el proveído corresponderá al acto de impulsión que, con carácter relevante, adopte el instructor con las diligencias circunstanciadas de un nuevo trámite...

(B deja el gorro de pregonero en el armario y saca de él y se pone un turbante ya enrollado y «preparado para usar».)

B.— Supongo que todo Gran Visir, no sé si de Bagdad, de Basora o de Jerusalén, se pondría el turbante ya preparado para usar...

(Se acerca a A.)

B/VISIR.— Cuando quiera el Emir de los Creyentes.

A/PRÍNCIPE.— ¡Apea el tratamiento o en la primera casa de niñas nos apean a nosotros! Recuerda el incógnito. Somos tío y sobrino.

B/VISIR.— Que pretenden pasar una noche de secreto solaz... Pero ¿quién es el tío y quién el sobrino?

A/PRÍNCIPE.— ¿Quién la antigua generación y quién la nueva?

B/VISIR.— La que más huele a muerto, la mía. Me huelo, por tanto, que tendré que ser el tío.

A/PRÍNCIPE.— Más o menos.

B/VISIR.— Conforme, sobrino. Ahora dime qué prefieres probar. ¿Putas? ¿Chaperos? ¿Comediantes?

A/PRÍNCIPE.— Mitad por mitad.

B/VISIR.— De acuerdo. Me adelantaré.

A/PRÍNCIPE.— ¿Así me dejas en esta esquina tan picuda?

B/VISIR.— Le tengo que preparar un recibimiento adecuado a Su Alteza.

A/PRÍNCIPE.— Olvida otra vez lo de tutearme y ordeno al portador del bastón que te de cien palos en las plantas de los pies en cuanto regresemos a Palacio.

(B se adelanta rápidamente a A. Deja el turbante en el armario y saca y se pone de nuevo la peluca de los bigudies. Se acerca C y D.)

B/MADRASTRA.— ¡A vuestros puestos, hijitas! ¡La caza se inicia!

D/HERMANASTRA 2.— ¡Pero mamá!... ¡Habrás que aguantar a que llegue la carroza que espero muy mucho que habrás alquilado!

C/HERMANASTRA 1.— Y los lacayos. ¿Quién nos iba a abrir si no la portezuela del carruaje al llegar delante de Palacio?

B/MADRASTRA.— Por esta vez os imagináis que un hada maléfica los ha convertido en ratones y que no los tenemos disponibles. Además, ¡nada de baile en palacio! ¿Acaso no oísteis el real pregón?

C/HERMANASTRA 1.— Con esta peluca tan espesa, nada se puede oír.

D/HERMANASTRA 2.— Y yo estaba distraída dándoles *derniers touches a ma toilette*. Tampoco escuché nada.

B/MADRASTRA.— El Príncipe ha decidido visitar el barrio menos recomendable de nuestra capital en busca de consorte... ¡Y habrá que seguirle el caprichito!...

D/HERMANASTRA 2.— ¿Hay que ir a pie a esas peligrosas regiones?

C/HERMANASTRA 1.— ¡Peligrosas e hirsutas!

B/MADRASTRA.— ¿Qué quieres decir con esa última palabreja?

C/HERMANASTRA 1.— No sé, pero suena a mala cosa. Además eso de «utas» pega con las habituales de ese lugar cuyo nombre no quiero, por vergüenza, pronunciar.

B/MADRASTRA.— ¡Qué vergüenza si me viera el vizconde de *ene*!

D/HERMANASTRA 2.— ¡Y a mí el conde de *pe*!

B/MADRASTRA.— ¡Dejaros de vergüenzas y poneros en marcha! ¡El lobo ya es nuestro! ¡Vamos, corderitas!

(Rápidamente deja en el armario la peluca de los bigudies y saca y se pone la capucha de «espíritu».)

B.— ¡Qué trajines!... ¡Si salgo de ésta, no quiero más teatros ni más bodas al cielo!

(Se acerca a E. Habla con la voz cavernosa.)

B/ESPÍRITU.— ¡Mi venganza está próxima!

(E sigue distraído con su «informe».)

E/CENICIENTO/A.— En consecuencia, esta Inspección General considera procedente la suspensión cautelar del interfecto...

B/ESPÍRITU.— *(Más fuerte.)* ¡He dicho que mi venganza está próxima!

E/CENICIENTO/A.— *(Siempre distraído.)* ¿Otra vez tú?

B/ESPÍRITU.— ¿Qué transgresión es ésta? ¿Ahora te permites llamar de tú al espíritu de tu padre?

E/CENICIENTO/A.— *(Se vuelve sobresaltado.)* ¡Perdón, padre mío! Estaba abstraído con mi informe y no me di cuenta de vuestra presencia.

B/ESPÍRITU.— ¡Te perdonaré! Pero que sea la última vez.

E/CENICIENTO/A.— Prometo que, mientras estéis vivo...

B/ESPÍRITU.— ¡Acaso no sabes que ya no lo estoy!

E/CENICIENTO/A.— ¡Qué cabeza la mía! Lo olvidé... Bueno..., mientras estéis muerto prometo que no volveré a tutearos.

B/ESPÍRITU.— ¡Harás bien en guardar el debido respeto a tus fenecidos!

E/CENICIENTO/A.— Pero ¿qué queríais, padre mío, de mí?

B/ESPÍRITU.— Solamente que hagas acto de presencia en cierta calle. Para que no lo olvides, aquí te apunté la dirección.

(Le entrega un papel.)

E/CENICIENTO/A.— ¡Pero papá!... Tengo mucho trabajo en la oficina...

B/ESPÍRITU.— ¡Lo primero es lo primero! Acudirás a esa feria de saldos humanos. Casi, casi una fiesta de furcias...

E/CENICIENTO/A.— ¡Pero papá!... Si es una fiesta y no tengo ropita apropiada...

B/ESPÍRITU.— ¡No hay peropapás que valgan!... ¡Irás como estás!

E/CENICIENTO/A.— ¿Con este chaleco de diario?

B/ESPÍRITU.— ¡Así! ¡De hombre que cumple! ¡Tu padre sabe muy bien el porqué!

(Se quita la capucha y la guarda en el armario. Coge otra vez el turbante y una peluca de un rubio chillón, es decir, los «tocados» propios de un «gran visir» y

de una «madama» de burdel. Dados los rápidos cambios de uno a otro personaje, durante la escena siguiente no guardará en el armario lo que no utilice, sino que lo conservará en la mano.

En el transcurso de dicha escena, C y D, ya completamente «travestidos», se sitúan frente a los espectadores, a una cierta distancia uno de otro, es decir, en distintas «vitriñas», como las prostitutas de escaparate en Ámsterdam. A y B van recorriendo estos «escaparates», empezando, por ejemplo, por la izquierda, lado del público. Cuando han terminado con la «vitriña» de C éste pasa a la derecha de D, y así sucesivamente. Es decir, se recorre la fila de «escaparates». Cada vez que se acaba con uno de ellos, B/MADAMA efectúa la mímica de correr una «cortina» para ocultar su interior antes de pasar al «siguiente».

Según sean B/VISIR o B/MADAMA, la actriz, al tiempo que se cambia de tocado, se coloca a derecha o izquierda de A, formando el supuesto trío que avanza por la acera.

También se puede reforzar la indicación de cambio de personaje con cambios de la voz de B.)

B/VISIR.— Calle del gato que pesca...

B/MADAMA.— Calle en la que hay, en efecto, muy buenas pescaditas para que las pesque cualquier gato goloso y con ganas de que le den gustirrinín.

B/VISIR.— Así lo espera mi joven sobrino.

B/MADAMA.— Puedo asegurar que no quedará decepcionado.

(Llegan frente a C.)

A/PRÍNCIPE.— ¿Qué dice ese rótulo al pie de la vitriña? (B/VISIR se inclina delante de la «vitriña».)

B/VISIR.— Lachila. La esposa profunda.

B/MADAMA.— (Con tono de «vendedora».) Lava, plancha, hace las cuentas de la compra, limpia los zapatos del esposo y, cada sábado, todo lo que

haya que limpiarle. Fiel hasta quemarse en la misma fogata donde arde el cadáver del esposo.

B/VISIR.— ¿No tiene nada más excitante que mostrar a mi sobrino?

B/MADAMA.— *(Mientras corre la «cortina» y C pasa al otro lado de D.)*

¡Oh, tío de tu sobrino, estoy al borde de la desolación si piensas que no tengo otra mercancía que enseñar!

A/PRÍNCIPE.— Adelante, madame. Sigamos, tío.

(Avanzan a la «vitrina» siguiente, frente a D. Éste saca una larga boquilla y se pone a fumar. Se inclina B/VISIR para intentar leer el nombre del «rótulo».)

B/VISIR.— No viene ningún nombre escrito. Sólo dice «Peligroso acercarse».

B/MADAMA.— ¡Y es peligroso hasta el nombrarla! Se trata de Chilali, también llamada Der Engel Blau. No suelta su presa aunque se le corte la cabeza; sigue con los dientes apretados alrededor del miembro del viejo profesor o del joven alumno que, para su desgracia, la alquilaron... Canta con voz rasposa y guarda los billetes del cliente en el sostén color sangre de hombre.

A/PRÍNCIPE.— Adelante, tío. Sigamos, madame.

(Mismo juego anterior.)

B/MADAMA.— Aquí, Lalachi: una joya, esta hurí... Mucho más moderna y actual que las ya rebasadas... Protesta por su condición. Sabe jugar al *bridge*, poner en marcha el friegaplatos y casase de corto. En el *otro aspecto* también lo sabe todo, tanto sobre lecho fijo como sobre el asiento posterior del Maserati.

B/VISIR.— Supongo que tendrá mayor precio que las ya rebasadas.

B/MADAMA.— Un poco, sí...

A/PRÍNCIPE.— ¿Alguna cosa más?

B/MADAMA.— ¡Cómo no! La oferta es rica y variada.

(Mismo juego.)

Lalachi. Con un ligero extra sobre la tarifa habitual sabe utilizar la fusta, cuando el culito del marido/cliente lo requiere...

A/PRÍNCIPE.— ¡Más!...

B/MADAMA.— En esta fila de escaparates, no. Pero nos queda la acera de los pares...

B/VISIR.— ¿Vamos, sobrinito?

A/PRÍNCIPE.— Vamos.

(B «cierra» la cortina. C y D, que hasta ahora han permanecido de frente al público, se ponen de espaldas a él, «cambiando de acera». El «trío» avanza en sentido contrario al anterior.)

B/MADAMA.— Aquí tenemos la Lilacha: muchacha deshinchable...

(«Pasa a la vitrina» y quita el sostén y los pechos de C.)

Basta un pinchazo o un pelado de postizos y aparece, sin más.

(Voz de anunciadora de barraca de feria.)

Lilacho: ¡un varoncito!...

(Sube las faldas a C.)

Una no sabe ya si «eso»

(Señala el sexo de C.)

se hincha por sí mismo o con bomba de aire...

(B conduce a C —«deshinchado»— a la «vitrina» siguiente, donde ya está D. Pone a C y a D espalda contra espalda, el primero de frente al público y el segundo frente a A. «Sale de la vitrina» a continuación.)

A renglón seguido, Lalacho y Lalacha, algo verdaderamente especial. Dos por una o, si se quiere, uno por «dosas». El mecanismo puede fun-

cionar por una sola cara o en colaboración con la oculta. Por la luminosa es factible que actúe en cualquiera de las funciones ya descritas en la acera de enfrente: la profunda, la tigresa, la liberada, la sátira del látigo...

(Da la vuelta al «mecanismo».)

Por la parte tenebrosa es una rampa inclinadísima hacia el mal y hacia la destrucción: el contranatura, la jeringuilla, el síndrome...

(Pone de «perfil» al grupo.)

Ha de hacerse la interesante observación de que el señor cliente se puede instalar entre ambas mitades y convertirse en la loncha del jamón central de un *boccatita* divino, casi de *cardinale*... En ese caso, Lalacho constituiría el pan bendito superior, y Lalacha, el maldito de abajo... O viceversa...

(Pausa.)

Puede alquilarse por horas, por días, o hasta que la muerte los despegue...

(A habla al oído a B/VISIR.)

B/VISIR.— Pregunta Su Alte...

(Pisotón de A.)

Pregunta mi sobrino cuál de las mostradas puede proporcionar más nietos a su madre.

B/MADAMA.— Puedes decir a Su Alteza Imperial, el Comendador y Emir de los Creyentes, que cualquiera puede servir a los altos fines de ilusionar a su Señora Reina Madre.

(Se acerca E leyendo el papel que le entregó el ESPÍRITU.)

E/CENICIENTO/A.— Calle del gato que peca. Ésta es la dirección que el papá me indicó...

(A señala a E.)

A/PRÍNCIPE.— Y ése, ¿qué sabe hacer?

B/MADAMA.— No lo sé. Nunca se le ha visto por el barrio.

A/PRÍNCIPE.— *(Definitivo.)* ¡Pues con el vino de esa perfectísima copa consagraré mis nupcias! ¡Mi elección está hecha!

(En ese momento C y D vuelven a su anterior lugar y empiezan a gimotear. C se habrá puesto de nuevo los pechos postizos y el sostén y recobrado su aspecto de «travesti».)

B/VISIR.— ¿Varón con varón?... Pero ¡alteza!...

A/PRÍNCIPE.— Y la imaginación, ¿para qué sirve?

B/VISIR.— Pero ¡Alteza!... ¡Están los nietines! ¿Qué dirá vuestra Señora Madre?

A/PRÍNCIPE.— A mi Señora Madre le gusta, sobre todo, el teatro.

B/VISIR.— Pero ¡Alteza!...

A/PRÍNCIPE.— ¡No hay peroaltezas que valgan! ¡Acércamelo!

B/VISIR.— *(Inclinación.)* Como ordene Su Alteza.

(Se aproxima B a E.)

B/VISIR.— Cierta persona se interesa por vos.

E/CENICIENTO/A.— ¿Qué condición es ésa?

(Se acerca A.)

A/PRÍNCIPE.— Yo se lo diré. Tienes mi venia para retirarte.

B/VISIR.— *(Inclinación.)* Escucho y obedezco.

(Se acerca al armario, deja en él el turbante y la peluca rubia y se pone de nuevo la de bigudíes. Los cam-

bios sucesivos de B han de hacerse a ritmo cada vez más vivo. Se acerca a las «niñas», siempre sollozando. Hablan, entretanto, A y E.)

E/CENICIENTO/A.— Y vos, ¿quién sois?

A/PRÍNCIPE.— Antes de que tú me conozcas, quiero yo conocerte. ¿Cuál es tu nombre?

E/CENICIENTO/A.— Me llaman...

(A le pone una mano sobre los labios.)

A/PRÍNCIPE.— ¡Pero no!... No me digas tu nombre. ¿Un nombre tiene, acaso importancia? Esa flor que llamamos rosa, con otro nombre seguiría exhalando la misma perfumada dulzura. Yo te haré renacer por un nombre elegido por mí y que haga honor a la exquisita fragancia que toda tú desprendes. Te nombraré como a esa flor que llamamos rosa... ¡Sí, rosa te llamaré! El nombre de la rosa, dicen, dura más que la rosa, pero tú durarás, para mí, mucho más que tu nombre. Mi amor permanecerá hasta el fin de los tiempos de las edades. Tu fragancia no será la fragancia de una sola vez. Aun después de que sea ceniza, ¡pero ceniza enamorada!, te respiraré...

(Sigue su endecha amorosa aunque de manera inaudible Mientras, habla B con C y con D.)

B/MADRASTRA.— ¡Basta ya de llantinas, especie de estúpidas!

D/HERMANASTRA 2.— ¡Pero mamá!... ¿No te enteraste de lo que pasó?

B/MADRASTRA.— ¡No me habría de enterar!... Pero eso no se arregla con lagrimitas.

D/HERMANASTRA 2.— Ninguno de mis encantos, que el conde de *pe* considera tan adorables, al príncipe pareció gustarle. Prefirió, al parecer, a ese gato despelado de hermanastro nuestro.

C/HERMANASTRA 1.— ¡Como le eche la vista encima a ese chupatintas, no se escapa sin un litro de vitriolo entre los ojos!

D/HERMANASTRA 2.— ¡Y yo le voy a clavar las uñas en el corazón a esa mierda de niño!...

C/HERMANASTRA 1.— ¡Y la Alteza esa no se va a escapar de rositas! Habrá que darle una lección. Hoy mismo me daré un paseo por el parque con el conde de *ene* y dejaré al principito de marras con tres palmos de narices...

D/HERMANASTRA 2.— ¡Que se meta donde le quepa su Palacio imperial!

B/MADRASTRA.— ¡Eso sí que no! Ya veréis cómo lo arreglo todo en un santiamén...

(Se vuelve a oír a A.)

A/PRÍNCIPE.— ... rosa como rosa es una rosa y nada más que rosa, aspirada hasta que no sea sino el nombre de una rosa. Rosas como rosas son esas dos rosas que tiene mi rosa en el pecho para que yo disfrute de su aroma...

(Ha empezado a desabrochar la camisa de E y a quitarle el chaleco. Cuando ya casi lo ha conseguido se acerca B y da una gran palmada.)

B.— ¡Las doce!

(E quiere salir corriendo. A intenta detenerlo. Se queda con el chaleco entre las manos.)

E/CENICIENTO/A.— ¡Hoy no llego tampoco a fichar!...

A/PRÍNCIPE.— ¿Dónde te me vas, ingrato? ¡Huyes como un cervatillo de su cazador!... ¡Pero yo no quería tu sangre ni tu piel! Sólo tu amor. ¡Vuelve, esquivo, a mí!

(Mientras E da unos pasos precipitados por la escena, B deja rápidamente la peluca de los bigudies en el armario y coge el bombín negro. Se acerca al sitio donde E llega corriendo.)

E/CENICIENTO/A.— ¡Perdóneme el señor inspector general! Tampoco hoy sonó el despertador...

B/INSPECTOR GENERAL.— Por mucho que llegue el señorito echando el bofe, nada le libraré de la segunda falta grave. Y, a la tercera, ya lo sabes: ¡Expulsión!...

E/CENICIENTO/A.— ¿Y qué comerán mi madre y mis hermanas?

B/INSPECTOR GENERAL.— ¡Por tu culpa comerán truños! Pero ése no es un problema de este alto organismo...

(E se sienta en el sitio de «redactar» su informe. B cambia su sombrero hongo por la peluca blanca con reflejos malvas y se acerca a A.)

B/REINA-MADRE.— ¿Y dices tú que tenía todo el aspecto de darme mil nietines?

A/PRÍNCIPE.— ¡Todo un vergel de múltiples fertilidades! ¡Eso parecía! Pero, ¡ay de mí!, tan pronto como encontré mi dicha, la perdí...

B/REINA-MADRE.— Habrá que darle tres cuartos al pregonero para tratar de que eso se arregle.

(Deja la peluca de «señora anciana respetable», coge el gorro de pregonero y va en busca de un músico. Cornetín. Voz de pregonero o pregonera.)

B/PREGONERA.— Toda la juventud de la Alta Silesia y del Bajo Bagdad tendrán, tras el conocimiento de este bando, la ineludible obligación de personarse en el palacio imperial y probarse la prenda color rosa pálido ya expuesta en el voladizo de su planta noble. A quien le cuadre, pálida rosa de palacio ya por siempre será.

(Coge una silla, la acerca a las delanteras de la escena y pone sobre su respaldo el chaleco. Luego cambia el gorro de pregonero por la peluca de bigudies. Se acerca a C y a D.)

B/MADRASTRA.— ¡Ya habéis oído!... ¡Hay que espabilar!

C/HERMANASTRA 1.— ¡Pero mamá!... El conde de *ene* no está mal del todo...

B/MADRASTRA.— ¡Bah!... En el *manor house* de los *ene* todo lo más que yo tendría sería un cuchitril en las buhardillas.

D/HERMANASTRA 2.— El vizconde de *pe...*

(Le corta B.)

B/MADRASTRA.— Y en esa fincucha de verano, a dos mil verstas de la capital, sólo me ofrecerían una mala *chambre de bonne* dando, con toda seguridad, a las cuadras. ¡Yo no renuncio, así como así, a mi habitación en el palacio del sultán con su gran ventanal hacia el Tigris!... ¡Vamos, niñas!

(C y D se acercan al chaleco. D intenta ponérselo, sin conseguirlo, por la abundancia de postizos pectorales. C da, entretanto, golpecitos impacientes con el pie en el suelo.)

C/HERMANASTRA 1.— ¡Como no te lo pongas en la punta de una pezuña!... Me parece que en ningún otro territorio de tu abundante cuerpecito te va a caber...

D/HERMANASTRA 2.— ¡Pues a ti sólo te cabría en otra punta que yo me sé! La tienes tan minúscula que con un tapapijos del tamaño de una uña te bastó para convertirte en travestí...

C/HERMANASTRA 1.— ¡Trae aquí! ¡Vas a ver!

(Le arranca el chaleco de las manos. Intenta ponérselo. D la contempla, irónica.)

D/HERMANASTRA 2.— ¡Ya veo, ya!...

(C consigue meter un brazo por una de las sisas del chaleco.)

C/HERMANASTRA 1.— ¡Calla de una vez, cebona adiposa!... A mí, por lo menos, una parte me entra...

D/HERMANASTRA 2.— ¡Desde luego que sí!... La manga de un chaleco sin mangas; eso es todo lo que te entra. ¡Verás a mí!

(Intenta quitarle el chaleco. En la disputa se quedan cada una con media prenda. Ambos miran, desolados, sus respectivas mitades. Hablan al unísono.)

C y D.— ¿Cómo me presento yo, ahora, delante del príncipe, medio desnudita?

(B deja la peluca de bigudíes y saca del armario la capucha de espíritu, un maletín, una sombrerera y un cochecito de niño. Se pone aquélla y se acerca con éstos a E.)

B/ESPÍRITU.— Pon ya lo de guardar el dios al usía muchos años y escúchame. Ésta será mi última aparición.

E/CENICIENTO/A.— Os confieso, padre mío, que ya me había acostumbrado a esas espirituales entrevistas. Las echaré de menos.

B/ESPÍRITU.— Ten esto...

(Le entrega el maletín y la sombrerera.)

E/CENICIENTO/A.— ¿Qué son?

B/ESPÍRITU.— ¡Cuánta curiosidad! Este equipaje contiene un chaleco inconsútil e indivisible para hacerte reconocer *dans le premier approche* y como prenda íntima para sostener tus rosas íntimas, *(Gesto de sostenerse los pechos.) dans les nuits d'amour...* También contiene una vistosa pamelita y un elegante traje de tornabodas.

E/CENICIENTO/A.— *(Señala el cochecito.)* ¿Y esto?

B/ESPÍRITU.— Para pasear el primer nietín de vuestra Augusta mama política... ¡Y ahora ya puedo descansar en paz! Mi venganza cumpliöse. ¡Adiós, adiós!... ¡Recuérdame!

(Se quita la capucha y la guarda en el armario. Avanza, ya sin ningún «tocado» indicador de cambio, hacia el público.)

B.— Epílogo, apéndice, coda o cola del primer cuento de la obra que corresponde, más o menos, a aquello de: y el príncipe y la bella se casaron y

tuvieron muchos hijos que llenaron de contento no sólo a la reina-abuela, sino también a la Gran Familia que forman todos los súbditos del imperio... La escena ahora es un espejo que se pasea donde se pasea la flor y nata de la localidad. Es un radiante día de verano y la buena abuela espera, sentada a la sombrita, a que abran su amado Teatro mientras su hijo, su nueva nuera y su nietín, el nuevo rey no sólo de este imperio, sino de todos los imperios y de la creación toda, se pasean... Bueno..., el nietín no se pasea, sino que lo pasean, puesto que está prohibido dejarlo suelto entre los delicados arriates del *Englischen Garten*.

En este jardín japonés, como decíamos, se pasean nuestro héroe, nuestra heroína y nuestro heroítín.

(Se dirige al público.)

¡Sí, respetables niñitos!: la vida es ya un espejo que se pasea a lo largo de la vida y refleja el reflejo del espejo de la vida. Como en el teatro, cuyas puertas espera nuestra abuelita que se abran...

(Durante la última intervención de B, E va sacando del maletín un chaleco idéntico al anterior y se lo pone. Luego un vestido femenino de principios de siglo, color rosa, que también se pone sobre aquél. A continuación extrae de la sombrerera una pamela igualmente rosa. Por último saca del armario una sombrilla del mismo color.

A saca del armario un sombrero de copa de la «época» y se lo pone. Continúa con su capa blanca. Se pasean de un lado a otro de la escena empujando el coche de niño.

C y D, con sombrillas y pamelas azules, siempre sacadas del armario, sin quitarle el resto de sus disfraces femeninos, también se pasean, aunque en direcciones contrarias a la anterior pareja.

Ambas parejas se saludan al cruzarse. A, quitándose el sombrero, y E, C y D, con sendas inclinaciones de cabeza.

B se sienta –después de sacar del armario y ponerse la peluca de «dama respetable»– en la silla que sostenía el chaleco y que ha permanecido en las delanteras de la escena.

E y A se detienen.)

E/CENICIENTO/A.– Baja la capota. Va a dar el sol en los ojitos del niño.

A/PRÍNCIPE.– *(Se inclina hacia el interior del cochecito.)* ¡Qué lindos los tiene! ¿No es verdad?

E/CENICIENTO/A.– *(Se inclina también, como A.)* Verdes como dos hojitas de lechuga. Salieron completamente a los de mi padre, que en gloria haya.

A/PRÍNCIPE.– A mí me parecen negrísimos. Como dos endrinitas. Iguales a los de mamá, que todavía nos vive; gracias le sean dadas por ello al Altísimo...

E/CENICIENTO/A.– ¿No exageras un poco? No sólo los ojitos, sino también la naricilla es la de mi familia.

A/PRÍNCIPE.– Está bien, amor mío. No vamos a discutir por cuestión tan nimia. Pongamos un ojo verduzco y el otro negrito...

E/CENICIENTO/A.– No tan nimia. El caso es que los hombres siempre queréis llevaros el gato al agua...

(Pasean de nuevo. Saludos, música, etc.)

Sólo tengo un poco de pena.

A/PRÍNCIPE.– Dime cuál, amor mío, y ordeno que la hagan desaparecer.

E/CENICIENTO/A.– Me parece que se cría un poco solito.

A/PRÍNCIPE.– Tienes razón. Tendremos que ir por la parejita.

E/CENICIENTO/A.– Pero para eso tendremos que esperar a la próxima exposición del otoño.

A/PRÍNCIPE.– ¡Pobre mamá!... ¡Tener que esperar hasta entonces para conseguir una nietita!... Seguro que cuando volvamos ya le habrá comprado un barquillo al niño.

E/CENICIENTO/A.– ¿Barquillos?... Ya le hicieron daño el otro día y llenó el parque de caquita.

(Se cruzan con D y E. Saludos.)

A/PRÍNCIPE.— ¿Quiénes son ésas?

E/CENICIENTO/A.— ¡No teagas el inocente! Conoces muy bien a la condesa de *ene* y a la vizcondesa de *pe*... ¡Buenos ojos que se te iban tras ellas!...

A/PRÍNCIPE.— ¿Hasta cuándo, amor mío, tus infundados celitos?

(Se acercan a B y en este momento se oyen, con toda claridad, los ladridos de un perrito dentro del coche del niño. B levanta la capota del cochecito.)

B/REINA-MADRE.— ¿Qué le pasa a mi niño? Seguro que ha cogido friito... *(Saca un perro del coche.)* ¿Qué le han hecho esos verdugos de papás a mi chiquirritín?

(Le besa «tiernamente» en el hocico. Luego se lo arroja bruscamente al público. Cambia radicalmente la voz.)

B.— ¡Para la próxima exposición canina! Se le puede reconvertir en perra hembra y agenciarme una nietita para el otoño!

(Se quita la peluca «vieja respetable» y la arroja también a los espectadores.)

Y ya dejamos el radiante paseo y el reflejante espejo de la vida que sólo refleja mierda y mierda de perro...

(Se acerca A, que ha dejado caer la capa y el sombrero. También se dirige al público.)

A/EPILOGUISTA.— Con el can reconvertible
ya nos enseña la oreja
la debida moraleja
que explica y hace visible
lo que parece imposible:
para de la conjunción
de un varón con un varón
descendencia conseguir

basta con introducir
TEATRO y sustitución.

El último verso escrito
podría ser, además,
apropiado titulito.

(Se acercan E, C y D, se despojan de sus atuendos y se dirigen todos, a coro, hacia el público.)

CORO.— Y es llegado el colofón
de correr el cortinón
o de hacer el apagón
y así se tendrá ocasión
de huir, sin más dilación,
sin volver a la función
cuando resuba el telón
y Schahrazada, en acción,
más cuentos de su invención
nos relate en profusión

(Pausa. Señala al público.)

y evita que algún niño,
entre el respetable sito,
le rebañe el pescuecito
igual que el sultán maldito
que hacía de maridito.

(Cortinas, oscuro o telón. Fin de la primera parte.)

SEGUNDA PARTE

Actores y músicos se encuentran vestidos como al principio de la representación y sentados en sus sillas iniciales. E se levanta, saca del primer armario la capa parda de «alcalde» y se la pone. Se pasea por la escena, pensativo.

E/ALCALDE.— Por mucho que se haya hablado de oscuros, de cortinas echadas y de telones bajados, éstos (*Señala al resto de los actores sentados.*) no se dan por aludidos... ¡Ahí siguen!... Y me temo que, a este paso, van a acabar plantando en el propio escenario sus remendadas tiendas de campamento, encendiendo sus hogueras y, más tarde, levantando, con cartones y latas, sus chabolas. Ya me los veo con sus cabras, sus osos y sus panderos, y con sus actrices llenas siempre la barriga de un nuevo actorcito, y los actorcitos ya habidos con las tripitas y las vergüencitas al aire y llenas de tiznones... ¡Son prolíficas estas ratas!

(Pausa, paseo.)

Y lo peor no es que se hayan agarrado a este caserón tan ferozmente, sino que se desparraman por todas partes, como un agua malhuele. Ya no hay rincón de la ciudad que no haya invadido. Incluso se pasean, las muy desvergonzadas, por todos y cada uno de los cuartos de estar de este burgo en donde, sin duda para colarse mejor, se hicieron delgadas como láminas y casi traslúcidas. Sin carne ni sangre, pero conservando los antiguos colorines de sus cáscaras. La vida, como ya se dijo, es toda espejo de la vida...

(Pausa.)

De modo y manera que vamos a tener ratas para rato si Dios no lo remedia... aunque, quizás, no sea necesario acudir a tan altas instancias para librarnos de esos hediondos bicharracos y nos baste con alguien más de tejas para abajo.

(Saca un papel.)

Haremos llegar a nuestros conciudadanos el bando que ya tengo redactado.

(Lee, sin adoptar el tonillo de pregonero.)

El alcalde presidente de esta coronada villa y corte hace saber que una numerosísima plaga de tenebrosas ratas han ocupado algunos de sus más preclaros y preparados edificios, y aun de otros señalados ámbitos, remedando y repitiendo en ellos las vidas y costumbres de los honrados habitantes de esta coronada corte y villa. Por todo ello, se emplaza a cualquier persona que se considere capaz de acabar con tal peste inmundada a que se persone en el palacio municipal de esta coronada corte en la seguridad de que, de conseguir lo propuesto, será generosamente recompensada por las arcas municipales de esta coronada villa. Dado en Hamelin a tantos de tantos..., etcétera, etcétera...

(Le interrumpe A que durante el anterior parlamento habrá «aprovechado» para dirigirse al armario tercero, sacar de él y ponerse un frac tipo «mago Mandrake». También se pega un bigote a juego con tal personaje. Señala a E su silla inicial.)

A.— Calle el alcalde literario y deje actuar a una de las corredoras y corroedoras ratas.

E.— ¡En ningún cuento le dejan a uno terminar sus escritos!

(Guarda la capa en el armario primero y se sienta en su silla inicial. A se dirige al público.)

(Durante el siguiente parlamento de A, los restantes actores, incluso E, se van transformando para las próximas escenas, sacando lo necesario del tercer armario. Se cambian de la siguiente manera:

B/REINA NISIA se queda completamente desnuda.

C/REY CANDAULO se pone un cinturón con un espaldín y se cubre con una gran capa roja.

D/GYGES se desnuda y se cubre con una piel de animal, tipo segismundiano en su «primera época».

E, unos calzoncillos largos y una camiseta de felpa, con mangas, tipo 1900.

A se dirige al público.)

A/COMENTADOR.— Yo, adorables niños, seré en esta nueva y breve etapa en, más o menos, cinco actos, una especie de Ángel Metomentodo, aunque, eso sí, mostrando los trucos y las tretas teatreras de la tramoya trampo-sa. Se podría decir, si se quiere, que oficiaré a manera de un dios de los títeres que bajase a la tierra, o al tablado, si se quiere también, a mezclarse con las pataleantes criaturas comiqueras. Casi, casi, un descendimiento con «d» minúscula, del autorcito que, el muy imbécil, se cree el tal dios creador, o, por lo menos, su suplente...

(Pausa, paseo.)

La representación representa el gran salón de baile del gran palacio de verano o de invierno en nuestro gran monarca. Aunque el escenario esté tan en cueros como la protagonista del cuento, vosotros, niños míos, estáis invitados a verlo revestido por mil arañas de cristal que chorrean mil cascadas de luces sobre mil mármoles recorridos por mil lacayos de calzón corto y casacas doradopurpúricas, propias de cualesquiera Versalles, Buckingham, Schönbrunn o como diantres se llame el palacio de invierno o de verano, no ya de los *pe* o de los *ene*, sino de los mismísimos soberanos de nuestra amada patria.

Todo ello pertenece al gran Candaulo, el gran rey de nuestra gran Lidia, al cual tengo el honor de presentar a nuestro buen público asistente al cuento de hoy por hoy.

(Va en busca de C, ya con su nuevo atuendo. Lo adelanta al centro de la escena, donde lo deja para volver a dirigirse al público.)

El soberano lidio, ahí presente y presentado, viste... *(Hace un gesto en el aire como si escribiera en él un signo de abrir paréntesis.)* (no cabe dudarle, puesto que se ve y yo no vengo aquí, como otros, a engañar a nadie), *(Signo de cerrar, en el aire, el paréntesis.)* viste, decía antes del paréntesis, uniforme de gran gala de bailar, aunque, no se verá a lo largo del cuento, es el único del triángulo cabeza de cartel... *(Abre otra vez «paréntesis aéreo».)* (esta pieza, en realidad, es una más sobre el triángulo en cuestión), *(«Cierra» paréntesis.)* el único del triangular tinglado, decía, que no danza en escena... Además, ¿cómo iba a hacerlo con la pesada carcasa imperial que lleva, el pobre, sobre los hombros?

(Marcha en busca de B, que ya se ha desnudado por completo.)

Ella sí que danza que te danza... Pero ¿cómo iba a bailar, la también pobre, sin la música apropiada?...

(Señala a los músicos.)

¡Atención a los ángeles músicos!

(«Abre» paréntesis.)

(una gran orquesta de no menos de mil músicos zíngaros, vestidos a la usanza de los músicos zíngaros)

(«Cierra» paréntesis. Da una palmada.)

¡El vals de la presentación!

(Suena tal vals u otra música cualquiera con tal de que seaailable. Se dirige al público.)

¿Me permitís, queridos niños, un momento de ausencia? Pongo a Nisia a bailar y soy de nuevo con vosotros.

(Da unos pasos de baile con B y la deja danzando con los brazos alzados «hacia su pareja». Vuelve a dirigirse al público.)

Ella, allá, ayer decíamos, se encuentra danza que te danza. En su carnet de baile, como mandan los protocolos, figuran todos y cada uno de los cortesanos de Lidia, ante los cuales ella, la reina nuevita, es presentada esta noche en sociedad.

(Pasea.)

Aprovechando que el mundo, como pronto se dará a entender, es pura entelequia, apariencial, los que en cada tango desfallecen entre los brazos de la reina Nisia no aparecerán. Aunque, a lo mejor, la causa no se sustenta en tanta enrevesada metafísica: simple y llanamente se trate de que la nómina de la *troupe* no da para tantísimo cómico bailante...

(Señala a B, siempre desnuda y bailando.)

La reina está totalmente vestida, como podréis comprobar por los atuendos que la cubren..., pero yo, como los espíritus, tengo prohibido adelantar los intríngulis trágicos de la triste trama...

(Se acerca a E, ya con sus anticuados calzoncillos y camiseta de felpa. Todas las mutaciones que más adelante se realizarán con E serán puramente verbales, ya que continúa con la misma indumentaria durante el presente cuento.)

Éste es...

(«Abre» paréntesis.)

(son, con más propiedad gramatical, tendría que decir, puesto que formarán multitud los personajes que recubrirá su pelleja y plurales serán las vestimentas que se tendrá que poner sobre su recia ropaza de debajo)

(«Cierra» paréntesis.)

Éste es, os decía, el cortesano patrón, el cual, en cada acto, supuestamente emperejilado por este Ángel Tejemaneador, un cortesano diferente representará. En su primera faceta tendremos que doblarle un poquitín...

(Lo hace. Durante la primera parte del cuento, E permanecerá encorvado.)

¡Y ya tenemos preparado para hacer del más viejo entre los viejos de la lídica corte! Se tuvo que agotar la cera del reino, y aun la de los países vecinos, cuando se fabricaron las velitas para la tarta de su último aniversario.

(Mira, incrédula, su propia indumentaria.)

Yo, por mi parte, creo vestir... *(«Abre» paréntesis.)* (aunque nada se puede asegurar y vosotros, a lo mejor, me distinguís en pelotas vivas), *(«Cierra» paréntesis.)* creo vestir, decía, frac de la misma *belle époque* que la ropita íntima de ése *(Señala a E.)* y mostachería a juego. Aunque también podría ser éste el uniforme de un mago Mandrake... con un cierto toque de *metteur en scène*, diabólicamente angelical... y con pujos de ser, como todos los de su condición, el verdadero autor del espectáculo...

(Paseo.)

En cuanto a la música, como todos podrán escuchar, si no les confunden los traviosos oídos, que todo pudiera ocurrir, será de película de la Viena imperial... Valses y más valsos... Cada acto tendrá el suyo *(«Abre» paréntesis.)* (cuyo título por aquello del son con el son, siempre termina-

rá en un «on» retumbón) («Cierra» paréntesis.) y será anunciado a su debido tiempo.

Y, ya terminada tanta explicación, procederase a dar paso al primer acto del abultado entremés y a la correspondiente mazurca.

(Palmada. Gesto a la orquesta.)

¡El vals del melocotón!

(Suena otro vals o un diferenteailable. En este momento A parece apercibirse de los insistentes gestos de D, sentado en su silla inicial. Nueva indicación de A hacia los músicos. Éstos dejan de tocar.)

¡Un momento, un momento!... No me daba cuenta de los desesperados intentos del último pelele para entrar en el adulterino combate... ¡Cojo, sin él, iba a quedarse el trípode famoso con sólo dos matrimoniales patas, por muy majestuosas y reinantes que éstas sean!

(Va a buscar a D a su sitio y marcha con él hacia el centro de la escena.)

Se trata de un tal Gyges, pastor de puercos de profesión, el cual, como se advierte, si es que, sólo advierto, se advierte, viste rústica indumentaria como un Segismundo cualquiera antes de convertirse en rey nuevoito... Pero no adelantemos los intrínquilis trágicos de la triste trama... Y, ahora, como ya se ha vestido parte de la *troupe* y desnudado la otra

(«Abre» paréntesis.)

(y diremos en un paréntesis, que, gracias a Dios, ya es el ultimito, diremos que, en realidad, este viejo truco del «estoesungallo» era para dar tiempo a las ya vistas operaciones de recamado y «estriptis», sin enojosos tiempos muertos en el fluir escénico y, también, ¿por qué no decirlo?, para seguir la moda de meter en la cocina al catador de la pitanza teatral, para que se empape de cómo se cuece y remonta el espectáculo).

(«Cierra el paréntesis.»)

Y como ya se ha desnudado la otra parte, decíamos hace mucho, podemos zamparnos de hoz y coz en el drama directo.

(Palmada.)

¡Suene otra vez la polca del albaricoque!

(Suena la música anterior nuevamente. C/REY toma del brazo a D/GYGES y se pasea con él. A/COMENTADOR se retira a un lado, pero sigue, atento y crítico, como un «director de escena» en un ensayo, las peripecias de la misma.)

C/CANDAULO.— ¡Precisa sería un arte entre las artes para describir esta noche entre las noches! Solamente con tal poder de transfiguración poética la posteridad podría darse una idea, aunque forzosamente incompleta, de su radiante esplendor... ¿Te crees tú dotado, amigo mío, de tal arte entre los artes?

D/GYGES.— Solamente, ¡ay de mí!, alcanzo al arte de rascar gorrinos.

C/CANDAULO.— ¡Lástima!... Tu transmisión al fondo de los tiempos sí que sería una muestra de auténtico arte popular...

(Llegan, paseando, junto a E.)

Pero he aquí a nuestro gran chambelán, el más veterano entre los veteranos de palacio... Para él, sin duda, somos ya una especie de esta posteridad de la que antes hablaba. Veamos con qué arte entre las artes nos describe las edades pretéritas. Así podremos compararlas con la nuestra.

(Se dirige a E.)

El Dios del cielo guarde al que, durante más años que ningún otro viviente, permanece aún sobre la Tierra. ¿Cuántos cumpliréis la última vez, si Dios quiere?

A/COMENTADOR.— ¡Que me apuesto la cabeza que querrá!

E/CHAMBELÁN.— (*Siempre encorvado, voz de viejo.*) Conocí cuando se conoció en la Corte, con la consiguiente fiesta, a la reina consorte del padre del padre del padre del padre de Vuestra Majestad...

A/COMENTADOR.— (*Contando con los dedos.*) ¡Cinco padres, cinco!

E/CHAMBELÁN.— Conocí cuando se conoció en la Corte, con la consiguiente fiesta, a la reina consorte del padre del padre del padre del padre, del padre, del padre, del padre...

A/COMENTADOR.— ¡Seis!...

E/CHAMBELÁN.— ... de Vuestra Majestad. Conocí cuando se conoció en la Corte, con la consiguiente fiesta, al padre del padre del padre...

A/COMENTADOR.— (*Le corta.*) ¡Perdí la cuenta! ¡Famoso método éste para convertir un entremés poquita cosa en una pieza con la duración de las gordas! Sólo hay que aumentar los padres y las consiguientes fiestas...

E/CHAMBELÁN.— Conocí...

(Le corta ahora C.)

C/CANDAULO.— Y entre todas las reinas que llegó a conocer el venerable longevo, ¿cuál le pareció la más bella?

(Señala, raudo, a B, siempre desnuda y danzando.)

¡Qué pregunta, Majestad!... ¡Esa... Nisia! La reina consorte del hijo del hijo del hijo...

C/CANDAULO.— ¿Y cómo sabes que la reina actual es la más bella? La hermosura de una mujer sólo se aprecia, en verdad, tras la caída del último velo. Y la de esta noche, la de nuestra consorte, no sólo va cubierta de los supuestos siete, sino de mil más. Ni siquiera se desprendió del primero. Nada se ve de ella que, en realidad, sea ella.

A/COMENTADOR.— ¡Recoge velas y pon velos, abuelo, o te verás enredado en un proceloso proceso de procacidad! ¡Por cortesano viejo-verde!

E/CHAMBELÁN.— ¡Qué mirar este mío...! Sin duda el tiempo, que todo lo diluye, me difuminó la visión...

(Señala a B.)

Creí que ese color melocotón era el color carne de la carne... Pero seguro que me confundí.

D/GYGES.— A mí, la verdad, también me parecieron los colores del culo y de las tetas.

C/CANDAULO.— ¡Ambos sufrís de lamentable error! Tú, ruina disipada, porque todo lo ves a través de los deseos, tan carcomidos por los siglos como tus mismos sesos, adonde, por cierto, ya se te subieron los tales deseos. Y tú, cuidacerdos, porque el único color al que alcanzas es al de la piel de tus bestias.

D/GYGES.— ¡Y bien sonrosadita que la tienen, sobre todo ellas, mis marranitas! Casi tirando al tal melocotón.

C/CANDAULO.— Y os aconsejo, para vuestro bien, que olvidéis lo que creísteis ver...

A/COMENTADOR.— ¡No hay que olvidar que hay que olvidar!

C/CANDAULO.— Pero veamos lo que nos explica al respecto cualquier otro asistente a esta fiesta. Tal vez sea a sacarnos del equívoco en que chateáis...

(A se aproxima a E y finge atarearse en su transformación.)

A/COMENTADOR.— ¡No tan aprisa!... Cada huevo requiere su tiempo de cocción. Y espero que todos estos sudores para adobar cortesanos se me tendrán en cuenta para considerarme y respetarme, a mí también, como un autor más entre los autores...

(Finge quitar condecoraciones de la camiseta de E, siempre encorvado.)

Al revenido este hay que quitarle las plumas de lagarto emplumado y ¡vive Dios que tuvo más tiempo para conseguirlas que el que ahora tenemos para despegárselas! Primero habrá que empezar por las condecoraciones...

(Finge arrancar algunas «que se resisten».)

Algunas, más que desprenderlas, hay que arrancárselas de cuajo. Hasta los mismos hígados deben de llegarle las raíces...

(Le endereza.)

Luego, ya sin el peso de tantísimo hierro, más fácil será enderezarle el espinazo.

(Finge tirarle de unas inexistentes barbas.)

Luego, las luengas fuera... Y, ya desplumado, procede reemplumar al lagartón para adecuarlo a la nueva circunstancia *(Dos o tres «toques» rápidos.)* y *voici* al sastre proveedor de elegancias de la Real Casa...

(Palmada, gesto a los músicos.)

¡Segundo acto! ¡El vals de la transverberación!... Aunque también podría llamarse el *foxtrón* del algodón...

(Acerca a E a la pareja E/D.)

¡Avance el gran recamador de carnes coronadas!

C/CANDAULO.— Explique nuestro buen creador de la moda lidiana, explique a nuestro buen diseñador todos los preparativos que hubo que llevar a cabo para cubrir dignamente a la reina embozada con todos esos brocados, bocacíes, organdíes, estambres, astracanes, tules y demás telas que ahora vemos sobre Su Graciosa Majestad...

E/SASTRE.— A partir del momento en que se confirmó el alto enlace, escribí para que me enviaran ese corpiño de armiño, mitad amoratado y mitad amaranto, que ahora se ciñe a los alabados álabes ambarinos de la Reina. Para realizar la real cascada de oro de sus negríssimos cabellos, recibimos de ultramar esos greguescos de marta martinicana que... *voilà*...

(Señalando a la danzante desnuda.)

Las botas, desde luego, de Paco Ricci. Pero la lencería secreta, toda encajes de Lyón y sedas de Bruselas, no fue encargada a la industria extranjera, siempre ávida de conocer nuestras intimidades. Provino de la Lidia profunda y nos llegó con una encantadora arruguita para disimular el canalillo trasero.

A/COMENTADOR.— El adorable, último e íntimo frufnú de las braguitas me quiero suponer que sería del preceptivo color melocotón.

E/SASTRE.— Eso era para el acto anterior. En el segundo corresponde el violeta con vetas violetas y vueltas violetas, para que resalten...

C/CANDAULO.— Puede valer. Continuemos, pues.

E/SASTRE.— El perfume del canesú aún fue más autóctono, ya que salió, completo, de mis alambiques privados. Una mezcla de almizcle, verbena y olor a doncella encontrada en pleno plenilunio... ¡Oled, oled!...

(A. finge empezar el nuevo cambio sobre E. Entretanto, C se dirige a D, acercándole un tanto a B.)

C/CANDAULO.— ¡Huele, huele el efluvio que circunda, como una nube fragante, a la Reina!

D/GYGES.— Confieso que, de verdad, de verdad, no olisqueo sino un cierto tufillo a sobaquillo. Nada de lo que dice ese señor que cose y perfuma al mismo tiempo...

(Señala a E.)

C/CANDAULO.— ¡El olor de tu pocilga, que te tiene embotado el olfato y que no te permite percibir aromas de más nobles enjundias!

D/GYGES.— ¡Bueno!... Será como dicen los señores... Pero, si se me dejara meter las narices entre esos vestidos tan elegantes de la señora, así, tan de cerca, a lo mejor...

A/COMENTADOR.— A lo mejor, metiendo las narices entre las anfractuosidades de la reinita podrás percibir el olorcillo de la verde verdad..., si no te lo impide la fragancia a virgen almizclera cazada en luna llena...

C/CANDAULO.— La impregnante presencia de la realidad nada tiene que ver con la distancia a las fuentes de la que aquélla emana... Por otra parte, debes dudar siempre de tus alevosos sentidos. Te engañó ya la vista cuando lo del fresón...

(Sin dejar de mirar la preparación de E.)

A/COMENTADOR.— Supongo que Vuestra Majestad querrá decir lo del melocotón. Nadie se refirió, por ahora, a la punta de las tetas de nadie. Sólo a la piel frutal de alrededor...

C/CANDAULO.— La tintura de la falsedad resulta indiferente. Digamos que, ahora, es el olfato el embaucador, sin necesidad de cualesquiera otros argumentos... Pero mira, amigo mío, quién nos viene por ahí...

(Señala a E, que se acerca conducido por A.)

A/COMENTADOR.— El poetísimo que se nos viene encima, nada de melenas ni mugrienta chalina, sino traje largo, ellas, y los caballeros, etiqueta o traje oscuro, para asistir a la Academia de las Letras y de las Artes y a la recepción anual, en Palacio, el día de las Artes y de las Letras.

(«Da» los últimos toques al atuendo de E.)

¡Ya puede valer nuestro gran rapsoda oficial!

(Palmada.)

¡El vals del poemón! Cortito de compases en esta ocasión...

C/CANDAULO.— Oigamos, puesto que, quizás, el oído es el menos distorsionador de nuestros sentidos, lo que tiene que decirnos la inmortal Poesía. Tal vez sea a aclararnos nuestras inquietudes...

(Se dirige a E.)

Deléitanos con la endecha que, según se me ha informado, compusisteis para esta gran fiesta...

E/POETA.— *(Con gran énfasis.)* Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyos ojos se reflejaba, pura y desnuda, Nisia Urbach...

D/GYGES.— Y ésa, ¿quién era?

A/COMENTADOR.— En todo caso, una a la que nunca consiguió ver en porretas el poeta. Y, por ello, la rodeó de una sublime nube de palabras, y palabras, y palabras...

D/GYGES.— ¡Se quería muy satisfecha la tal Urbacha!...

A/COMENTADOR.— Como se prometió, ¡fin del cortito tercer acto!

(Finge sacar una prenda del armario tercero.)

Para el cuarto, como ya es habitual, se efectúa una nueva variación sobre el tema central de lidio cortesano portátil.

(Se acerca a E y finge sostener la invisible prenda para que aquél meta los brazos «por las mangas».)

Tenga la bondad el señor cortesano recién salidito del horno...

(E no corresponde a la invitación.)

E/CIENTÍFICO.— ¡No!

A/COMENTADOR.— ¿No qué?...

E/CIENTÍFICO.— ¡Que no me presento delante del público con ese ridículo levitón!

A/COMENTADOR.— Me permito hacer la observación de que otros sabios, no menos ilustres, se pusieron uno semejante para dar sus magistrales lecciones en algunas Universidades, tan famosas y antiguas como la de Lidia, si no más...

E/CIENTÍFICO.— ¡Pues yo he dicho que no, y es que no!

A/COMENTADOR.— *(Sin dirigirse a E.)* ¡Extravagante resulta que, en tan menuda entrepieza, se pretenda incrustar, también, el sobado tema de la rebelión de los personajes!

(De nuevo a E.)

Advierto respetuosa, pero firmemente, a nuestro notable personaje que, de persistir en su díscola actitud, se quedará en el conocido limbo del cacumen de su creador. Hay otros muchos cortesanos en busca de autor y deseosos de salir en la función.

E/CIENTÍFICO.— Pero conste que lo hago en aras de la ciencia.

A/COMENTADOR.— Constancia quedará de que nuestro ilustre filósofo sale a regañadientes de su inexistencia para vestirse de apariencia...

(E se pone el invisible levitón.)

Y ya satisfecha la reivindicación del revoltoso personaje podremos pasar al tan nombrado acto número cuatro.

(Palmada. E se pone a leer.)

¡El vals del mundo como representación!

(Suena nueva música. C se acerca a E.)

C/CANDAULO.— Ya veo que nuestro gran filósofo aprovecha, para aumentar sus ya amplísimos saberes, las horas en que los demás tan generosamente nos divertimos con los bailables... ¿Cuál es el último libro que lee nuestra primera eminencia?

E/CIENTÍFICO.— Leía un cuentecejo titulado *La Reina está desnuda*.

C/CANDAULO.— ¡Bah!... Por el título no debe de ser gran cosa.

A/COMENTADOR.— Y, ahora, nueva imbricación. La de la autocrítica incorporada. La de ponerse la venda antes que la herida que, con seguridad, le ha de inferir fieramente el gran crítico oficial que, ¿cómo no?, también estará entre los más ilustres invitados. Esta noche también se recibe en Palacio a los artistas...

E/CIENTÍFICO.— Sólo se trata de una obra descocada, cacofónica, anacrónica, camelística, copiona, ayuna de toda geografía y de toda gramática, tan pedante como liosa y donde no hay modo ni manera de saber lo que es verdad o es mentira.

A/COMENTADOR.— ¿Y a qué se refiere ese enrevesado galimatías?

E/CIENTÍFICO.— A nada nuevo. Sus artimañas ya fueron descritas por muertos máspreciados y preclaros. Explica que la vida es sólo la sombra de una sombra, y que sólo con sombras se la puede captar. La reina está vestida, aunque, en el título, figure desnuda. O, a lo mejor, la reina está desnuda, aunque vestida haya que verla. El ser no existe, sólo el espectáculo. *Die Welt als Vorstellung...*

A/COMENTADOR.— Que, traducido al lidio vernáculo, es justamente el nombre del vals con el que ahora se benefician nuestros artilugios del oír. Los que menos jugarretas nos juegan, quizás, entre nuestros juguetones sentidos...

D/GYGES.— Y el palpar, ¿también resulta una engañifa?

C/CANDAULO.— (*Se separa de D y se dirige a E.*) Nuestro buen porquero pregunta, en el acto actual, por el tacto. Intenta, con su ingenua interrogación, averiguar si se trata de un sentido privilegiado en sí. ¿Qué tiene que decirnos la ciencia sobre tan fundamental cuestión?

A/COMENTADOR.— (*Mientras C y E miman una profunda discusión «científica».*) Lo que el prominente profesor, el *primum inter* premios, el preceptor primordial, tiene que decir quede como mímica de fondo para el quinto y último acto, con el que, ya desarrollados presentación y nudo, damos desenlace a la tragedia...

(Gesto interruptor a los músicos. Cesa la música. B deja de danzar. A conduce junto a ella a D. Le pone las manos sobre los pechos desnudos de la actriz.)

Por lo que respecta al «palpaje» en cuestión, dime si encuentras tibiecitos los melocotones de la confirmación y el fresón de la culminación de cada montón.

D/GYGES.— ¡Bien calentitos, sí que sí!

(Baja las manos de D.)

A/COMENTADOR.— ¿Y el melocotón de la tripita?

D/GYGES.— ¡Una lumbre redonda, diría yo!

A/COMENTADOR.— (*Hace girar a B, presentando su espalda a E. Pone las dos manos de éste sobre el trasero de aquélla.*)

A/COMENTADOR.— ¿Y el gran melocotón de la parte trasera?

D/GYGES.— ¡Dos lumbres, por lo menos!

A/COMENTADOR.— ¿Seguro que no te engañan tus manazas de rascar gorrinas?

D/GYGES.— ¡No que no!

A/COMENTADOR.— ¿Es o no real la real reinita?

D/GYGES.— (*Baja las manos.*) ¡Cuanto más abajo, más!

A/COMENTADOR.— Te dejo, pues, a la búsqueda de las hogueras perdidas.

D/GYGES.— (*Continúa el manoseo.*) ¡Uf!...

(A se separa de D y de B y se acerca a la otra pareja, la de C y E. Comenta «para sí» antes de llegar a ellos.)

A/COMENTADOR.— No es óbice el rumor científico de esos dos para que, al mismo tiempo, suene otra música ambiental algo más melodiosa.

(Quita la capa roja a C, que, «enfrascado en su discusión», no parece apercebirse de ello. Entrega la capa a B. Da una palmada más fuerte que las anteriores y efectúa un gesto más enérgico hacia los músicos.)

¡El vals de la fornicación!

(Suena nueva música. B envuelve a D y a sí misma con la capa roja. Obscenas ondulaciones de la tela. A vuelve a acercarse a la pareja «discutidora» y toca en el hombro, por detrás, a C. Éste se vuelve rápidamente hacia A y hacia la pareja envuelta.)

¿Pelásteis ya, vuestro sabio y vos, a la linda tapada? ¿De qué color tiene la verde verdad sus pelitos secretos? ¿A qué huelen los recónditos rincones de la verde verdad? Los juguillos íntimos de la verde verdad, ¿a qué saben?

C/CANDAULO.— ¿A qué vienen tantas y tan impertinentes interrogaciones?

(Se toca los hombros. Habla furioso.)

¿Y dónde me han escondido el manto con el que se me consagró emperador?

A/COMENTADOR.— El antiguo manto de poner coronas consagradotas se ha convertido en manto de cuernos-poner. Un simple cambio en la manera de remontar símbolos emblemáticos por encima del alto occipucio.

C/CANDAULO.— ¡Cuerpo de cien mil cerdos!... ¿Y Gyges? ¿Y mi buen porquero?

A/COMENTADOR.— Haciendo porquerías... Es lo suyo. Y aprovechándose de su invisibilidad. Unas veces se consigue ésta por medio de un anillo de bronce hallado en un caballo de bronce. Otras, sencillamente, con el gran manto de engañar el emperador de los engaños...

C/CANDAULO.— ¿Qué quieres decir, mago de mierda?

A/COMENTADOR.— Preguntad al gran clásico ático.

(Señala a E.)

El gran sabio podrá indicarte la signatura de las *Obras completas* de Platón. Deben de figurar entre los libros que mantiene en cautividad en la Gran Biblioteca.

C/CANDAULO.— ¡Aclárame dónde se encuentra la Reina o te hago emascular aquí mismo!

A/COMENTADOR.— ¡El capar a los ángeles magos presenta ciertas dificultades!... Entre otras cosas, porque nunca se sabe el sexo que debe arrancárseles... Como pasaría, por cierto, con la mayor parte de la gente de este cuentero libro... En cuanto a la Señora Reinita, verdad es que no se deja ver, pero, por los ruiditos que emite, desde luego que se podría dar con ella. ¿No oye Su Majestad los gemidos y los jadeos de la regia cogidita? ¿O, acaso, el oído, el menos tramposo de vuestros sentidos, también como vuestra real consorte, os engaña?

(Mímica de aguzar el oído.)

Aunque, al parecer, la interfactiva ya calló...

(Cesan las ondulaciones de la capa.)

Todo apunta a que alcanzó la clásica cúspide orgásmica. El entendido en tocinas sonrosadas es de suponer que nos la dejó, bajo la capa roja, como para no soltar ni un simple «¡ay-santo-cielo!-¿qué-me-pasa?».

(Sale B despeinada del todo, de debajo de la capa roja. Se dirige a D, que tiene la piel que le cubría en la mano. Señala perentoriamente a C.)

B/REINA NISIA.— ¡Mátalo!

A/COMENTADOR.— ¡Ruda manera ésta de romper a hablar nuestro único personaje femenino, al que tan tierno, como mujercita que es, se supone!

E/CIENTÍFICO.— *(Cada vez más fute.)* ¡Mátalo!

D/GYGES.— Pero ¿por qué? El rey, a pesar de ser yo tan humilde, me invitó a la fiesta...

B/REINA NISIA.— ¡La fiesta de la falsía, sólo llena de poetas y profetas!... ¡La fiesta de los embaucadores y de los actores! ¡Mátalo!

D/GYGES.— ¿Y luego?...

B/REINA NISIA.— Luego serás rey de verdad oliendo a cerdo de verdad, y no a literaturas... ¡Mátalo!

A/COMENTADOR.— *(Como aburrido.)* Anda, muchacho, asesínalo ya. En cuanto ellas se empeñan no hay escapatoria que valga. Ya lo dijo Herodoto...

(Coge el espadín de C y se lo da a D.)

Húndeselo entre las escápulas..., como, asimismo, dijo otro clásico de más andar por casa.

(D «hunde» el espadín entre las «escápulas» de C «sin ninguna convicción».)

D/GYGES.— Si todos se empeñan...

A/COMENTADOR.— Podías haber puesto un poco más de ímpetu enfático en la escena que cimera se supone. Como de encargo trabajabas...

(C cae. A le cubre con la capa roja y se persigna. Habla con irónica ceremonia.)

¡Que el manto de consagrar, luego manto de folgar, sea ahora manto de agonizar!... Nada permanece, todo fluye, otro clásico filósofo, esta vez de la Fócida, *dixit*.

B/REINA NISIA.— *(A D.)* Pero espero que en tu nueva situación te encuentres más tieso de ánimos y de lanza que en el lance de la danza...

A/COMENTADOR.— ¿Qué te creías, galana? No se empinan los ánimos así como así cuando todo lo que se tiene enfrente es una raja de mentirijillas y una matriz de una actriz haciendo de una casi emperatriz. Y cuando todo el tieso trasto con que puedes atizar, cuando tocan ataque, es un pijotero pijo que no puja... ¡Un falo de teatro, en resumidas cuentas!...

(C sale de debajo de la capa y se levanta. A lo señala, «sorprendido».)

Pero ¿esto qué es? ¿La rencorosa fantasma de la degollada majestad?
C/CANDAULO.— No. Solamente un muerto, de teatro también.

(Se coloca entre B y D y coge a ambos cordialmente por los brazos. Pasean. Charlan con tono amistoso.)

De modo y manera que, reunidos siempre en triángulo, pero esta vez cordial, he de deciros que, para lo del ayuntamiento carnal de marras y para ponerme verdaderos cuernos verdes, tendréis que esperar a que se baje el gran telón. Además, aunque os fuera posible el encajaros el uno en la otra delante de tantos observadores (*«Abre» paréntesis en el aire remedando los gestos anteriores de A.*) (en su mayoría no autorizaditos, por la edad, a tironear), (*«Cierra el paréntesis».*) no creo que os lo permitieran: el reglamento de los teatros con cultura no consiente las cochinas públicas. Y cedemos ya la última palabra a nuestro ilustre comentador para que acabe de una vez con lo de la reina presentada y representada como la echaron a este engañoso mundo.

A/COMENTADOR.— Esta vez moraleja no habrá, a no ser que se considere como tal lo que acaba de deciros el gran Candaulo sobre la maula del teatro. (*A se va quitando el frac y se arranca los mostachos.*)

Y sanseacabó este retablo repleto de música para sordos, colorines para ciegos y carnales curvas para castos y castrados. Por cierto, que cualquiera de las maravillas del tal retablo podrían servir de título a la pieza y, aun, al rompecabezas formado por todas las piezas...

(Se adelanta B, que ha cubierto sus desnudez con la capa roja.)

Pero antes de abandonar el tablado, los pataleantes, sonoros y furiosos idiotas de marras, debemos, muy respetuosamente, saludar al respetable...

(B entrega la capa roja al resto de los actores, menos a A. Se alinean detrás de la capa. B se acerca a A y lo señala cada vez que nombra un «artífice».)

B.— También ustedes, los principales artífices, deben salir a saludar... El Maestro del libreto genial... El que hizo maravillas feéricas con decorado y vestuario... El que puso la guinda de su diestra dirección... Nosotros, sin tales artístísimos creadores, sólo seríamos tristes trastos intrascendentes, montoncitos de carnes inútiles, colecciones de estampas...

(Aunque A se «resiste», acaba por «ceder». Todos ellos hacen subir y bajar la capa roja como si se tratase de un telón. F saca un ramo de flores del tercer armario y se lo entrega a B. Inmediatamente saca la capa parda del armario primero y se la entrega a D, que se la pone. Menos este último, todos los demás se desvisten —B ya está desnuda— y guardan en el armario 3.º las ropas que tenían, y se sientan en las sillas iniciales. E, durante la conversación que sigue entre FLAUTISTA y D, saca del armario cuarto el atuendo —o el tocado, un fez, por ejemplo— de un narrador oriental de cuentos y se lo pone.

F se vuelve a su sitio, recoge la flauta y saca del cuarto armario alguna prenda que pueda identificarlo como «flautista de Hamelin». Se la pone. Se adelanta hacia D.)

FLAUTISTA.— ¡Yo!...

D/ALCALDE.— ¿Tú, qué?...

FLAUTISTA.— Yo libero de ratonas todo esto en menos de los que cuesta el decirlo, y lo dejo más limpio que la verde verdad...

D/ALCALDE.— ¿Conoces el arte de desratizar?

FLAUTISTA.— De cabo a rabo.

D/ALCALDE.— ¿Qué polvos matarratas usas? ¿Arsénico? ¿Estricnina? ¿Estramonio? ¿Leche de matar?

FLAUTISTA.— Yo no cargo con ningún petate de ponzoñosos potingues.

D/ALCALDE.— Utilizarás, entonces, una legión de micifuces. Pero lo malo será si, para limpiar esto de ratas, nos lo llenas de gatos miadores...

FLAUTISTA.— Ni mininos ni venenos... Solamente mi entrañable instrumental...

(Muestra la flauta.)

D/ALCALDE.— ¿Tanto poder tiene ese pito?

FLAUTISTA.— Paga y lo sabrás.

D/ALCALDE.— Convengamos en que ese pínfano mágico cumple su cometido y pasas la factura. ¿De cuánto sería?

FLAUTISTA.— De novecientos noventa y nueve millones novecientos noventa y nueve mil novecientos noventa y nueve monedas de curso legal en este país.

D/ALCALDE.— Lo de arremeter contra las ratas lo sabrás de cabo a rabo, pero lo de cobrar también te lo conoces de pe a pa. La cifra del palito cabezudo debe de tener un significado sagrado en tu lugar de origen, pero en éste, la cifra patrona es el mismo palito..., ¡pero descabezado! En vez de nueves, unos... Y una vez uno, hacen uno. Eso se te abonaría.

FLAUTISTA.— Acepto la inexistente aureola sobre la coronilla de vuestra santa cifra... Solamente le pongo una rayita delante de la tripa y la convierto en sustraendo. Y nueve veces nueve menos una hacen novecien...

D/ALCALDE.— *(Le corta.)* ¡Sé diferenciar!... Pero existe una cierta distancia entre la oferta y la demanda. Nuestra municipalidad, siempre generosa, está dispuesta a añadir a lo ofrecido un estuche forrado de terciopelo carmesí para vuestro instrumental.

FLAUTISTA.— Se encuentra muy a gusto a la intemperie y sin funda. Pero yo también estoy dispuesto, sin que regateemos como moros, a rebajar mis exigencias. Pongamos...

(En este momento, E, ya vestido como un narrador oriental de cuentos, avanza y se sienta en el centro de la escena. Lo señala D.)

D/ALCALDE.— ¿Y eso, qué es?

FLAUTISTA.— Supongo que uno de esos iderrotables roedores.

D/ALCALDE.— ¿Y qué pinta aquí?

FLAUTISTA.— Al parecer le toca ahora hacer de rata cuentista, al estilo oriental. Cuando oyó hablar de moros se nos zampó, sin regateos, en el centro de la plaza.

D/ALCALDE.— ¡Empieza ya a funcionar con tu flauta de fuego y haz que se largue cuanto antes!

FLAUTISTA.— Primero habrá que ponerse de acuerdo en el precio. Además, tengo que tocar otros aires. En cualquier plaza de Bagdad, de Damasco o de Basora, junto al narrador de cuentos, suele haber un encantador de serpientes tocando una flauta encantada... En todo caso, la triquiñuela a emplear, al menos en gran parte del cuento que nos van a enjaretar, proviene de esos Orientes y aun de otros lugares donde el sol es, todavía, más madrugador... En tal artimaña un tío narra por los codos, otro mueve los títeres, o hace simplemente de fantoche más o menos mudo, y alguien rasca el *shamisen*... Y temo que me veré obligado a ser yo el tocador del exótico chisme, de la misma manera que, a falta de otro actor más caracterizado, tengo que hacer en este momento de presentador y explicador de tales solnaciénticas técnicas escénicas... ¡Todo sea por la economía del presupuesto para el montaje!

(F, durante su parlamento, se ha sentado en el suelo junto a E y toca con la flauta un aire oriental o bien mima el hacerlo, en ese caso, suenan las notas grabadas de shamisen.

D se encoge de hombros, se quita la capa parda y la guarda en el primer armario. Se pone la ropa inicial y se sienta también en su silla inicial.)

E/NARRADOR.— Cuéntase, pero Alá es más prudente, más poderoso y más benéfico, cuéntase que érase una vez una noble y antigua casa habitada por un riquísimo señor, noble entre los nobles, pero del que no se sabía con certeza la edad aunque no se le veía un solo pelo cano ni en cabeza ni en barba. Esta última era tan negra tan negra que desprendía reflejos azulados por lo que al señor no se le llamaba en la región conde de *be*, ni se le daba ninguno de los restantes y abundantes títulos que poseía. Todo el mundo le apelaba Barbazul...

El conde de *be* solamente tenía a su servicio, en la noble y vieja mansión, un viejo criado (*Se levanta C y se dirige hacia el cuarto armario, de donde saca un uniforme de mayordomo. Se lo pone mientras E continúa su narración.*) que, él sí, aparentaba los muchos años que llevaba encima de sus encorvadas espaldas.

El que fuera tan menguado el aparato de la guardia y servicio del marqués de *be* no era debido a falta de posibilidades monetarias, puesto que, como ya se ha dicho, el vizconde de *be* era riquísimo. Tampoco, desde luego, por tacañería. Otras muy distintas tenían que ser las causas de la citada poquedad de servidores domésticos del señor de *be*...

Y sucedió que, un buen día, que es justamente aquel en el que nuestra historia da comienzo, nuestro protagonista se propuso aumentar de dos a tres los habitantes de su castillo señorial. Es decir, que decidió matrimo- niar de nuevo, puesto que el duque de *be* permanecía viudo y ya lo era, según se cuenta, la vez anterior que se casara y aun varias veces más, aunque nadie se atrevía a precisar cuántas eran tales veces y cuántas, por tanto, las anteriores esposas que llegara a enterrar. Desde luego no existía ninguna persona que conociera el emplazamiento de las respecti- vas sepulturas y, en consecuencia, que pudiera su número contar.

Y, en razón del próximo acontecimiento, el viejo criado preparaba la ropa de boda de su amo y señor, un tanto usada ya.

(C cepilla un chaqué muy usado que ha sacado el cuarto armario.)

Y como su señor y amo no habría de regresar a su morada hasta no terminar su jornada habitual de hacer el bien y la nueva esposa no había tomado todavía posesión de sus labores castellanas, el viejo criado, para poder hablar con alguien o con algo, le decía a la prenda nupcial lo que, a continuación, se puede oír:

(C se «dirige» a la prenda.)

Cuando te compré por encargo del señor, no había ropón más elegante en ninguna tienda de la nuestra ciudad. Prenda de altas bodas eras, en

verdad... Y, desde luego, no tenían esta roja mancha de leche en el faldón de la que, no sé por qué extrañas razones, jamás pude librarte.

(C cepilla vigorosamente el faldón de la prenda. Mientras tanto B saca del 4.º armario un largo vestido negro de principios de siglo, que se pone. También saca un vestido de novia. Se sugiere el modelo «Une Mariée», de Armand Vallée, «Journal des dames et des modes», París, 1913.)

Y el viejo criado proseguía, de tal o parecida guisa, su charla con la levita hasta que oyó el aldabón que golpeaba la puerta principal del castillo, (B, *con el vestido de novia al brazo, finge golpear un «aldabón».*) y hacia allá se dirigió, aunque no era corta la distancia que separaba el cuarto de cepillar del castillo y la entrada de honor de la morada de los *be*.

(C da vueltas por la escena. B vuelve a llamar con el «aldabón».)

Y el viejo criado, mientras subía y bajaba escaleras y escalones, franqueaba puertas y portones y atravesaba salas y salones iba gruñendo de esta parecida forma:

(C mima las frases gruñidoras.)

¡Ya va, ya va!... ¿Tanta prisa tienes para formar parte de la procesión de esposas del señor?... Si tuvieras una idea de lo que te espera, seguro que no andarías tan urgida...

(Llega delante de B. Finge abrir una pesada puerta, primero bajando el pasador superior, luego subiendo el inferior, luego recorriendo los cerrojos, etc.)

Y el viejo criado abrió la puerta y preguntó a la que se encontraba en el umbral: ¿Sois la nueva señora de la casa? Y, más para sí, pues no tenía

deseos de buscar la animadversión de la que, aunque fuera en segundo grado y no por mucho tiempo, tendría un cierto mandar en el castillo: el señor abarató, sin duda, sus apetencias. Más que una señora parece, esta vez, una vulgar criada... Y la que se encontraba en el umbral se señaló a sí misma y movió la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y luego señaló al vestido de novia que al brazo llevaba e hizo el gesto de coser y coser.

(B hace todo lo indicado por E.)

Y el viejo criado preguntó a la que estaba en el umbral: ¿Acaso eres muda? Y la que estaba en el umbral movió la cabeza de arriba abajo y de abajo a arriba. Y, el viejo criado: En todo caso, si sólo eres la encargada de traer desde el obrador el traje nupcial, tendrían que haber utilizado la puerta de servicio. Y la que parecía mudita se encogió de hombros *(B lo hace.)* y se alejó de la entrada de honor al castillo.

(Lo hace B. Hace avanzar C una silla de la fila inicial y coloca en el respaldo el traje de novia, y el chaqué en el asiento. B se sienta en una esquina de la escena. También lo hacen E y F.

C efectúa la mímica de cubrir un lecho con sus correspondientes ropas de cama en el centro de la escena. Esta operación ha de dar tiempo para que avancen D y A y se pongan: aquél, el chaqué, y ésta, el vestido de novia.)

C/VIEJO CRIADO.— ¡Tanto estirar estas holandas para que ese cerdo de las cerdas azules en la barba y su nueva compinche hagan un revoltijo con ellas!... Incluso algunas de esas barbazulas, de tanto mover las zancas traseras, me dejan las sábanas con más agujeros que un triste colador. Me acuerdo de una que no únicamente destrozó las de arriba y las de abajo, sino que hizo trizas hasta el edredón. Y de aquella otra, como bien vieron estos ojos míos que la tierra ha de pudrir, que llegó a enterrar las pezuñas no solamente en la lana del colchón superior, sino que caló en todos y cada uno de los otros seis, pues siete eran sobre los que brinca-

ba, como una condenada pulga, cada vez que el señor le ponía las manos, o lo que procediera, unas veces aquí y otras allá. ¡Bien que hubieran podido, todas ellas, cortarse las uñas antes de contraer sagrado matrimonio en la Santa Iglesia Catedral, donde ahora se estarán, imagino!...

(A y D ya se habrán vestido de novios y, a partir de ahora, siguen mímicamente lo descrito por C después de cogerse del brazo y avanzar hacia el «altar». Música apropiada.)

El desposado da el brazo a la desposada y ambos avanzan bajo las notas de la marcha nupcial que sube en espirales desde el órgano hasta las altas bóvedas con ángeles pintados, y algunos, incluso, de verdad, revoloteantes e invisibles allí arriba. Niños de terciopelo rosa y niñas de terciopelo azul sostienen la cola del vestido de la todavía *mademoiselle*, pero que pronto ascenderá a la categoría de *madame*. Junto al adornado altar mayor espera a la real pareja el Archimandrita de Santa Gúdula. A la derecha, la nobleza. A la izquierda, las academias y el cuerpo diplomático. Y el arzobispo: ¿Queréis a la aquí presente hasta...? Y el señor, aburrido de tanto repetirse y con ganas de terminar, sin dejar terminar al protocardenal: Bueno, sí... Y el vicario de Dios en la capital a la de esta vez, que bien sabe el tal Dios que no será la última. ¿Y tú? Y ella, ansiosa de empezar lo otro y sin dejar tampoco terminar al archidiácono: ¡Quiero, sí! A la derecha las academias mueven burlonas las diplomáticas cabezas, y a la izquierda la nobleza pone la nariz horizontal. Luego las firmas con plumas de aves cebadas para el caso, las lagrimitas de mamá, las vulgaridades del suegro vulgar y, ya fuera del Templo, el pueblo aclamador, los granitos de arroz, las sonoras latas atadas a las traseras de la carroza de oro tirada por veinte mulas azules y veinte mulos rosas. Y, luego..., ¡a casa, raudos como centellas, a deshacer, en menos de lo que se persigna un cristiano, lo que con tanta perseverancia este pobre siervo preparó!...

(Señala el supuesto lecho. Luego se dirige al armario y saca de él una capa negra que finge extender sobre tal «lecho», es decir, sobre el suelo.)

Y con tanto arte cubrió, como un emblema cimero, con la gran colcha de brocado bordado con corazones y coronas. La Gran Alcahueta que, quizás, en alguna parte no demasiado visible, también llevaba marcadas una infinidad de crucecitas: una por cada esposa que tapó...

(Llegan A y D y se acuestan bajo la capa. C se separa un tanto de la pareja.)

Yo abandoné la alcoba, lo cual, ¿quién lo duda?, ellos estaban, todos ansiosos, esperando para, sin más, zambullirse en el lecho de las llamadas nupcias en lúbrico paralelaje... Abandoné la alcoba, sí, mas solo en parte. El viejo servidor de los *be*, con el helado infierno de sus muchos inviernos a cuestras, no se podía perder aquel otro infierno de fuegos encendidos y de pasiones desatadas... Mi ojo se acercó, como cada vez, al otro ojo, al otro orificio de introducir una llave tan fría como se me iba quedando, de boda en boda, mi otra llave, la que jamás lograría abrir otras piernas de mujer, no ya visibles de lejos, sino penetrables de cerca...

(Mímica de mirar, arrodillado delante de la supuesta puerta, por el supuesto ojo de la cerradura. A y D permanecen inmóviles debajo de la capa negra. Pasa cierto tiempo.)

Luego, sí, volví a oír el sollozo de siempre, y de debajo de la gran colcha de brocado bordado emergió la señora de la alcoba y de la casa toda. Todavía con el traje de novia sin muestra alguna que certificara y viniera a dar fe de que la operación iniciática se hubiese cumplido.

(A sale de debajo de la capa, fingiendo llorar. Se levanta.)

Ni rastros de sangre en el regazo o en alguna otra parte. Todo el vestido y su dueña misma permanecían en su primitiva albura y en su prístina doncellez. Y la señora habló y este viejo criado, a través de la puerta, escuchó lo que dijo, y esto fue lo que dijo: Fueron las otras. Y también surgió el señor de debajo de la gran colcha de brocado bordado, todavía

investido con el viejo indumento de la mácula vieja, que nada podía borrar. Y habló el señor, y esto fue lo que este viejo criado escuchó a través de la puerta.

(Sale D de debajo de la capa, sin levantarse. Se sienta en el «lecho», es decir, en el suelo, con la capa hasta la cintura.)

¿Qué otras? Y la señora: Las que amasteis y esposasteis de antiguo. Y la señora señaló el lecho y añadió: su recuerdo no os dejaron actuar en el lecho. Y la señora, con una chispita fugaz que iluminó un instante su apagada pupila: ¿Qué queréis decir? Y el señor nada dijo. Y la señora: ¿Me llegaréis a amar? Y el señor, como mudo. Y la señora: ¿Conseguiréis consumir nuestro sagrado enlace de la misma manera que, según dicen, se suele consumir? Y el señor, esta vez, sí que habló y este viejo criado le escuchó a través de la puerta, y esto fue lo que dijo: Serás mía la noche de tornabodas y no en otra. Y lo serás de manera total. Y dijo, también: Ahora he de irme. Y la señora: ¿Adónde a estas horas, mi amor? Volveos al lecho. Intentadlo de nuevo. Seguro que esta vez sí que lo lograréis. Toda vuestra seré. Y el señor señaló a la ventana y algo dijo de que ya se filtraba por las rendijas de la gran celosía aquello que se llama la aurora. Y la señora dijo algo sobre el ruiseñor y la alondra que no entendí bien, sin duda porque lo dijo en un extraño idioma. Y el señor: Ahora serás mi esposa de día. Y añadió: ¿Conoces los deberes de una esposa de día? Y la señora: Me los explicaron vagamente, pero vos podréis detallármelos de modo y manera que pueda seguirlos con el debido recato de esposa de todas las horas. Y, el señor: Una esposa al esposo debe obedecer. Y la señora: Obedecer.

(Va señalando, a medida que dice «señora» y «señor» a A y a D. Éstos siguen, como siempre, actuando mímicamente.)

Y el señor: La esposa obedecerá cuando se le mande, incluso, desobedecer. Y la señora: Desobedecer. Y el señor: Y se conservará limpia y honrada para el señor. Y la señora: Toda para su señor. Y el señor: Y

conservará igualmente honrada y limpia la casa de su señor. Y el señor, como siempre al llegar a este punto somital calló un largo rato y la señora esperó a que el señor volviera a hablar, y cuando el señor lo hizo, esto fue lo que dijo: Pero en este caso, la casa tendrá una excepción. Y la señora, sin que la curiosidad le permitiera repetir la última palabra del señor: ¿De qué excepción habláis? Y el señor: Todo lo tendrás como se debe tener, pero cierta habitación la dejarás sin tocar. Que esté limpia o sucia igual ha de darte. Allí no entrarás. ¿De qué habitación habláis?, preguntó la señora, y el señor respondió: En el cuartito del desván de tornabodas no entrarás. Y el viejo criado, con estos mismos oídos que la tierra ha de pudrir lo escuchó de la misma manera que mil veces y de mil esposas pasadas lo escuchara y mil veces de mil esposas futuras lo tiene todavía que escuchar. Y el señor se dispuso a terminar esta parte de la presente historia, pero, antes de hacerlo, aún añadió: Y cuando se te mande tomar la leche de dormir lo harás sin nada objetar y luego dormirás y dormirás el tiempo que tu esposo haya dispuesto. Y lo que la esposa hubiera podido argüir ya no lo oí y ni siquiera pude ver si abatía aquiescente la cabeza, puesto que el señor hacia la puerta ya se dirigía y, por ende, hacia el agujero de mi observación. De modo que me erguí, (*Lo hace C.*) abrí la puerta y me incliné no ante el ojo de la cerradura, sino ante el paso del señor. Y me dijo el señor: Cuando llegue la noche, la leche de *madame* me tendrás preparada. Yo me incliné aún más hacia el suelo y osé decir: Tal vez esta noche la señora no... Pero el señor, seco y duro, me cortó: La mujer que quebrar pudiera mis noches de tornabodas no nació todavía ni creo que nazca jamás. Luego señaló la alcoba y, por ende, a la esposa que acababa de dejar, y luego señaló a la estancia del desván (*Señala la cortina situada entre los armarios segundo y tercero.*) y, por ende, a la que la señora habría de ascender, y dijo una sola palabra: ¡Subirá! Luego, sombrío y azulado, exclamó: Dame ahora mi capa de salir.

(Coge la capa –la «gran colcha»– del suelo y se la entrega a D.)

Entregué la capa al señor. Gracias, Tobe, dijo el señor llamándome como yo no me llamaba, sino como me llamaban anteriores esposas del señor

a las que el señor llamaba siempre «Emily», aunque así no se llamaran. Luego el señor púsose la capa y partió con el fin de hacer el bien de su jornada aquélla.

(D se pone la capa. C se sienta en una esquina de la escena, diferente a aquella en la que se encuentra B. También, aunque en sitio distinto, lo hace D.)

A saca de tal armario cuarto una escoba y, siempre con su traje de novia, se pone a barrer la escena. Lo hace durante un tiempo y luego se pone de rodillas y finge rezar. Después se persigna lentamente y se pone de pie. Empieza a hablar con voz de vieja, inclinándose ella misma como por «el peso de los años».)

A/ESPOSA.— Han transcurrido ya santísimas noches de tantísimos años, que lo que sucedió en aquel día siguiente al de mi boda sólo me llega como difuminado entre una polvorienta bruma. Lo que sí recuerdo bien es que, después de adecentar la casa del señor y de rezar mis oraciones matinales, inicié mi decidido propósito de levantar el telón encubridor de la escena más oculta, el visitar aquel lugar prohibido, el sitio en el que, estaba convencida, se cumplirían mis esperanzas de amor.

(Mímica, ya «como joven», de subir una larga escalera.)

En cada escalón que ascendía, camino del recinto excluido, creía oír como voces femeninas que no sé si me suplicaban o que, injuriosas, me amenazaban para que no continuara mi ascensión.

(Voces, insultos, que los pueden proferir, en sordina, los músicos. También pueden ser frases propiamente musicales.)

Pero algo muy dentro de mí me señalaba que, de volver una sola vez la cabeza, para tratar de ver a las que tales voces proferían, yo misma me convertiría en suplicante o amenazante voz entre las otras voces. Así

que subí lenta pero inflexiblemente, hasta llegar delante de aquella puerta del desván.

(Cesa la mímica de subir. Llega delante de la cortina del «subespacio» entre los armarios. La descorre. Detrás –con el mismo estilo que tales armarios– se encuentra una cama, un palanguero, un jarro de porcelana, una butaquita, un pequeño tocador con algunos de los objetos que luego mencionará A y un espejo turbio colgado sobre el tocador. Encima de la butaquita se encuentra un vestido de novia idéntico al que lleva A, pero mucho más amarillento. Sobre la cama se halla un bulto disforme.

A finge abrir una puerta inexistente para acceder al «cuartito del desván».)

Aquella puerta ni siquiera estaba cerrada con llave ni con ningún otro mecanismo que impidiese su apertura, como si la prohibición y el mismo temor al misterio fueran suficientes para candarla. Un leve impulso de mi mano bastó para que girase sobre sus goznes con el mismo gemido que el que se supone a la cancela de un sepulcro al deglutir un nuevo inquilino.

(Gemido.)

Sí, giró la puerta gemidora y el leve movimiento fue suficiente para que se removiera el acre polvo que todo lo revestía y enturbiaba allí dentro, como ahora, incluso, enturbia mi recordar.

(Pausa. Efecto luminoso.)

Cuando mis ojos se acostumbraron a la revuelta neblina que el polvo levantara y a la escasa luz, sólo proveniente del hueco de la puerta, pude contemplar algunos detalles que, aquí y allá, pretendían disimular la naturaleza de aquel fúnebre ámbito.

(A recorre la estancia enfrentándose a los objetos que va describiendo. Un foco de luz tenue puede contribuir, deteniéndose en los objetos de la «remembranza».)

Había un espejo, como con humo por dentro, en la pared. Bajo él, un pequeño tocador sobre el que se encontraban diversos objetos de plata también como ahumada: un cofrecillo de ungüentos para embellecerse, ya duros y secos, una bandejita y un frasco de tallado cristal de cuyo interior, al levantar el tapón de plata renegrida, sólo se escapó la desvaída sospecha de un perfume que ya no guardaba... También se hallaba, enmarcado en la misma plata oscura, una fotografía del señor del desván y de la casa toda, con una desleída dedicatoria en una esquina. Me acerqué a leerla y apenas si la pude descifrar. «Para mi Emily», o algo así, decía. Y los que todo lo mudaran ni siquiera habían dejado el esqueleto de una rosa en el vaso que un día contuviera una rosa. Solamente habían dejado, sobre el tocador también, una rosa invisible en un vaso vacío.

(Se dirige hacia otro lado del «cuartito».)

Había un palanganero y un jarro de porcelana, con rosas pintadas, ellas sí color rosa, ya que un día, sin duda, antes de ser desteñidas por los que todo lo mudaran, fueron rosas escarlatas...

(Pasa junto a la butaquita.)

Había una butaquita, no sé si gris de siempre o gris de entonces, y, a sus pies, unas prendas femeninas de muy cerca de la piel, todas de sedas antiguamente blancas, pero que los que todo lo mudaran habían convertido en arrugados barquillitos.

(Recoge un par de medias amarillentas que se encuentran al pie de la butaquita y las vuelve a dejar caer.)

También hubo de ser una albura semejante al candor de la novia que lo llevara el traje de novia que sobre el gris asiento llegué a percibir. Enton-

ces era ya de un color hoja seca, y como una hoja seca se me desmenuzó entre los dedos uno de sus encajes cuando quise doblarlo sobre el propio encaje que sobre mí llevaba.

(Realiza lo dicho.)

Con todo, vi que aquel traje conservaba en el regazo unas manchas que hubieron de ser de roja sangre original, pero que, ahora, eran de color degradado y ocre, el favorito, sin duda, de los que todo lo mudaran.

(Se arrodilla junto a la cama.)

Entonces me atreví a mirar y vi, sobre el lecho, a la otra... O, más bien, no sobre el lecho, sino mezclada indeleblemente con el lecho y como formando, por siempre y para siempre, una especie de magma empastado y único con los innumerables colchones, con las plumas agusanadas de las almohadas, con la colcha de brocado y con las mismas sábanas, en cuyo deshilachado embozo todavía se distinguían una «B» y una «E» bordadas y enlazadas... Sí, allí estaba ella misma, la otra... En el caso de que lo que he llamado «ella misma» pudiera consistir en aquellos huesecillos con fragmentos de carne de color entre el malva y el tierra... Y aquel como tirante pergamino que, en algunos sitios, los recubría, como si la piel se resistiera a abdicar de su oficio de otro telón encubridor... Pero bastó un empuje de mi mano, leve como una caricia hecha sobre el rostro de una hermana, bastó una ligerísima presión para que aquella cascarilla, frágil como la de un caracol antiguo, cediera. Y todo: la cubierta amarillosa de la piel, y los huesos, y la propia carne a medio desaparecer, se convirtió en una cenicilla rosácea...

(Se levanta.)

En aquel camarín de sortilegios vi a la otra. O, si se quiere expresarlo mejor, no únicamente a la otra, a la que me antecedía, sino que vi a la superposición de todas las otras, el palimpsesto de esposas del señor, en la que cada una había esperado a la siguiente para entregarle el testigo de su desolación. Y vi, asimismo, a las esposas futuras del señor, tanto a

la que llegaría inmediatamente detrás de mí como a la sucesión de las demás, hasta alcanzar los bordes y los límites de un tiempo sin límites ni bordes. Todas sedimentadas en aquel desván como se sedimentaban sobre la butaquita los innúmeros vestidos de novia, y como se sedimentaban, por doquier, las capas de los que todo lo mudaran: las capas del polvo y de la muerte.

(Da la vuelta alrededor de la cama.)

Entonces, con la angustia de punta, me propuse abandonar el desván, pero al dar la vuelta al lecho se me desgarró la última veladura que encubría el estancado secreto de aquella habitación... Contiguo al montoncito de pavesas de lo que habían sido las otras había una huella en la almohada marcada por otra cabeza, y en aquello hueco vi, y de él recogí (*Lo hace.*) entre mis dedos temblantes, un pelo duro y áspero, como de barba, y casi añil, de tan azul...

(Se sienta en la butaquita.)

Y, entonces, me senté a esperar que se cumpliera mi última esperanza de amar más allá del amar...

(Se oye a D, que se levanta y pasea por la escena.)

D/BARBAZUL.— Cuando se recuerdan las mil venturas y las tantas ternezas y juegos amables, ¡gloria a aquel que no se oculta pero que tampoco se muestra y que nos permite conocer tal dicha!, con los que mi bienamada me gratificara anoche, cuando no tuve que beber vino puesto que mi delicia en el mundo me hizo saborear su voluptuosa saliva, y cuando se piensa que un largo día nos separa de otra noche semejante, entonces se nos hacen interminables las horas de la luz, y para matar de la manera menos angustiada esos trozos del día, decidí encaminarme al zoco y distraerme con lo que ofrecían los mercaderes. Allí vi fuentes que manaban oro líquido y pájaros que hablaban, esmeraldas del tamaño de granadas y rubíes como naranjas. Me propusieron comprar esclavas de ojos como peces y dientes como sartas de perlas... Un mercader me mostró

una alfombra voladora; otro, cierto espejo de distinguir próximas las lejañas, y un tercero, una manzana que devolvía a la vida a los que la hubieran perdido. Pero yo sólo buscaba una arqueta con ungüentos, un frasco de perfume, unas sedas y una rosa, blancas como una luna blanca.

(E saca del 4.º armario un pequeño estuche, un frasco de cristal, unas medias blancas de mujer y una rosa del mismo color. Lo extiende todo sobre el suelo y se sienta, siempre a lo sastre, junto a su «mercancía». También lo hace F, a su lado, tocando la flauta como al principio del cuento. Se acerca D, y E le va ofreciendo los objetos que tiene ante sí. D los va recogiendo.)

¿Qué puedes ofrecerme, buen mercader, para obsequiar a la luna más bella entre las lunas?

E/MERCADER.— Una arqueta con ungüentos que iluminan como ilumina la luna.

D/BARBAZUL.— Adquiriré tu arqueta.

E/MERCADER.— Un esenciero de esencias esenciales.

D/BARBAZUL.— Compraré esa redoma.

E/MERCADER.— Unas sedas como la seda de unas piernas de seda.

D/BARBAZUL.— Me quedaré con esas medias.

E/MERCADER.— Y una rosa blanca.

D/BARBAZUL.— También la buscaba.

E/MERCADER.— Nada más tengo para ofreceros.

D/BARBAZUL.— Nada más necesito.

E/MERCADER.— Que la luna más bella de las lunas corresponda a los obsequios de tan gran señor.

D/BARBAZUL.— Corresponderá, buen mercader.

(E deja su «disfraz» oriental en el armario y se sienta en su silla inicial. También vuelve F a la suya. D se dirige, con todo lo «comprado», al lugar desde el cual B llamara anteriormente con el aldabón y hace idéntico gesto que entonces. B se levanta, saca del armario 4.º una cofia de doncella, se la pone y hace los

mismos gestos que antes hiciera C para «abrir la pesada puerta».)

¿Qué haces tú, hija mía, en esta casa?

(B se encoge de hombros.)

Ya me lo supongo... Serás la nueva doncella de la señora.

(B afirma con la cabeza.)

Te contrataría en mi ausencia, sin saber las limitaciones que en esta casa, en cuanto al servicio, rigen...

(B niega.)

¿Está tu nueva señora en casa?

(B se recoge de hombros.)

Pero sabrás, al menos, si la señora no salió por esta puerta de la casa.

(B primero afirma, luego niega, señalando la «puerta».)

Y esta puerta es la única puerta de la casa.

(B se encoge de hombros.)

Está bien. Gozarás esta noche de un asueto especial. Hay bailes abiertos hasta el amanecer. Diviértete. Eres joven...

(B afirma gozosamente. Se sienta en el mismo sitio que últimamente. D «recorre la casa», es decir, diversos sitios de la escena.)

La sala de los libros antiguos está vacía...

(Otra «estancia».)

En la galería de los retratos de los antepasados no está...

(Otra.)

En la Sala de Batallas y de las armaduras no se halla.

(Otra.)

Tampoco en la alcoba inferior...

(Mímica de bajar una escalera hasta llegar donde se encuentra sentado C. Éste se pone en pie.)

C/VIEJO CRIADO.— En las oscuras cocinas de los sótanos tampoco se encuentra vuestra última esposa.

D/BARBAZUL.— ¿Cómo sabes a quién busco?

C/VIEJO CRIADO.— El señor busca a quien no ha de quebrar, tampoco esta vez, su noche de tornabodas.

D/BARBAZUL.— ¿Preparaste la leche de la señora?

C/VIEJO CRIADO.— Cada vez la tengo preparada.

(Saca del cuarto armario una bandejita, una jarra que contiene un líquido rojo intenso y un panzudo vaso. Llena muy lentamente el vaso mientras pronuncia, con voz ceremonial, una especie de letanía.)

La leche roja de dormir.

(Llena un poco.)

La leche roja de confortar.

(Más vertido de líquido.)

La leche roja de esperarzar.

(Más.)

La leche roja de morir.

(Termina de llenar el vaso.)

La leche roja del último amar.

(D pone el vaso y las cosas «compradas» en la bandeja y comienza a subir, lentísimo, las «escaleras hacia el desván». A se pone de pie y echa agua contenida en el jarro sobre la palangana y moja –puede hacerlo con una esponja que estuviese en la palangana– las partes del cuerpo a medida que va deslizándose hacia abajo el traje de novia que lleva puesto y que, lógicamente, también se mojará durante la operación de desnudarse.)

D/BARBAZUL.– Emily, amor mío, ¿estás ahí?

A/ESPOSA.– Estoy, mi amor.

D/BARBAZUL.– *(Sube otro escalón.)* Abre entonces la puerta. Te traigo ungüentos para dejar tus mejillas como dos rosas blancas. Abre, mi amor.

A/ESPOSA.– *(Se lava el rostro.)* Antes he de dejar mis mejillas como un rocío, para mi amor...

D/BARBAZUL.– *(Otro «escalón».)* Te traigo un perfume para derramarlo sobre tus pechos. Abre, mi dulce.

A/ESPOSA.– *(Baja el vestido, se lava los pechos.)* Antes he de dejar mis pechos como dos carámbanos para mi amor.

D/BARBAZUL.– *(Otro o varios «escalones» más.)* Te traigo una rosa para ponerla sobre tu vientre desnudo. Abre, mi flor.

A/ESPOSA.– *(Baja el vestido. Se lava el vientre.)* Antes he de dejar el vientre como la escarcha para mi amor.

D/BARBAZUL.– *(«Escalones».)* Te traigo unas medias de seda para cubrir tus piernas de blancura. Abre, mi estrella.

A/ESPOSA.— *(Deja caer el vestido al suelo. Se lava los muslos y el resto de las piernas.)* Antes he de dejar mis piernas como la nieve para mi amor.

(Llega D delante de la «puerta».)

D/BARBAZUL.— Estoy delante de la puerta con todos mis obsequios. Abre, mi amor.

A/ESPOSA.— Ya dejé mi cuerpo honrado y limpio como un campo de hielo para mi amor. Abriré a mi señor.

(Deja el vestido de novia sobre la butaquita. Luego, ya por completo desnuda, efectúa la mímica de abrir la puerta. Sonido gemidor anterior. Entra D con la bandeja, las «compras» y el vaso de «leche» roja.)

D/BARBAZUL.— ¿Esperabas la llegada de alguien antes que la mía? ¿Te anunciaron, quizás, tus hermanos alguna visita?

A/ESPOSA.— No esperaba la llega de nadie. Solamente la de algo que, según dicen, es capaz de vencer a la eternidad misma...

D/BARBAZUL.— ¡Buen amante, en ese caso, será!...

(Mímica de cerrar la puerta tras él. Nuevo gemido. C sube sigilosamente las «escaleras» y se agacha, arrodillado, como anteriormente, para escudriñar por el «ojo de la cerradura».)

Encontraba tu voz, desde ahí afuera, como algo cansada. Ahora mismo te veo, incluso, un tanto pálida. Esta leche te reconfortará. Bebe, mi amada Emily...

A/ESPOSA.— *(Coge el vaso. Lo levanta como una copa ceremonial.)* Extraño color, pero fascinante, en verdad el de este líquido transubstanciador...

D/BARBAZUL.— Bébelo...

A/ESPOSA.— Lo haré si mi señor lo ordena.

D/BARBAZUL.— Tu amor no te lo ordena. Sólo te lo suplica.

(A bebe un sorbo.)

¿No lo terminas? ¿Acaso amarga?

A/ESPOSA.— Amargar, no. Sólo está fría como un cuchillo frío. Fría como la carne fría.

(Bebe otro sorbo.)

Fría como una herramienta de consumir enlaces por el otro lado del amor y del tiempo...

(Bebe otro sorbo y luego echa parte del líquido rojo sobre el vestido, y el resto sobre su bajo vientre y sobre sus piernas. A continuación se acuesta sobre la cama. Pronto queda totalmente inmóvil. Durante la escena siguiente entran B y C, y coloca D las medias blancas al «cadáver», y la rosa sobre su vientre desnudo. Luego lo acaricia B; entretanto, se ha acercado al agachado C y le toca en el hombro. Éste se vuelve y se yergue fulminantemente.)

C/VIEJO CRIADO.— ¿Qué pretendes, estúpida? ¿No será mirar tú también?

B/DONCELLA.— No. Te dejo la única localidad del espectáculo solamente para tu desgastado ojo a medio morir.

C/VIEJO CRIADO.— ¡Maldita muda fingida!... ¡Podías hablar!

B/DONCELLA.— Sólo lo suficiente como para preguntar si te bastó tu ración de teatro para calentarte lo que tienes casi yerto, entre el par de sarmientos, también secos, de tus patas. No te faltó ni la escena de la ropa íntima, aunque aquí se la pusieron a la novia, en vez de quitársela...

C/VIEJO CRIADO.— ¿Qué quieres decir? ¿De qué teatro hablas?

B/DONCELLA.— Del teatro más obscuro de todos. Aquel en que se mezclan el tiempo de amar y el tiempo de morir..., aunque ambos resulten fingidos... Del teatro en el que, para hacer verdadera cada función, nos haría falta un cadáver recién estrenadito.

(Se levanta E, y, con un gesto, inmoviliza al resto de los actores. Luego se dirige al público.)

E.– Porque, ciertamente, hacer el amor con un puñado de polvo pretérito resulta ciertamente imposible, y por eso hay que recurrir a la carne, que, aunque fría, siempre es carne reciente. Y por muy difícil que resulte hacer brotar sangre virginal de una virgen extinta, siempre lograría nuestro héroe de la barba viril hundir su impotencia en los voraces orificios de la muerte... Y siempre, con la operación dada en espectáculo, se podría hacer revivir a todos los que, a medio vivir, ocupan los múltiples agujeros de la cerradura, al otro lado de la puerta...

(Señala el espacio de los espectadores.)

Y en esta enseñanza sobre el teatro y la muerte podría consistir la inevitable moraleja de este cuento e, incluso, de todos los cuentos del mundo...

(Se dirige al cuarto armario para sacar una varita.)

Pero yo no me he levantado de mi silla inicial para pronunciar esta especie de fúnebre y perversa oración para una muerta, virgen mientras vivió. Lo hice para hacer del hada de la varita mágica, que a pesar de ser un personaje fundamental en todo libro de cuentos que se precie, en éste no salió. Imagínense, pues, con un gorro puntiagudo rematado con un penacho de gasa estelar y que esta varita lleva una rutilante estrella en la punta.

(Corre la cortina del subespacio y señala un lugar central de la escena.)

Y pongamos que aquí había un reloj al que nuestra varita hacía regresar, a reculas, hasta el punto y hora en que nuestra heroína era invitada a beber la leche roja... Aunque, ahora, leche de otro color será...

(Nuevo gesto. Se ponen los otros actores en movimiento. D saca del armario una jarra con un líquido blan-

co y otro largo vaso que entrega a A, que se habrá levantado, cubriendo su desnudez con la capa negra. La escena siguiente tiene lugar fuera del subespacio de la «estancia del desván» cuya cortina ha corrido.)

D/BARBAZUL.— Bébela.

A/ESPOSA.— ¡Bello aspecto, en verdad, el que tiene este líquido enardecedor!
Con gusto beberé...

(Bebe un trago.)

D/BARBAZUL.— ¿No es deliciosa?

A/ESPOSA.— Lo es.

D/BARBAZUL.— Pareces tener sed.

A/ESPOSA.— De vivir siempre se tiene sed.

(Vuelve a beber. Acaricia el vaso. Vuelve a congelar E la acción con un gesto «mágico» de su varita. Se dirige nuevamente al público.)

E.— Y de este modo se convierte un final de meter miedo a los niños en el consabido colorín colorado del fueron felices y, en este caso, no comieron, sino que bebieron perdices. Y, así, no se harán nuestros amiguitos un pis sanguinolento en la camita cuando recuerden lo que vieron en el teatro de la vida. Y, ahora, nos vamos de nuevo a la coronada Villa de la Corte de Hamelin y a otro final más o menos feliz...

(Nuevo gesto para poner en movimiento a los actores. Éstos ocupan sus sillas iniciales. Se acerca a ellos F después de abandonar la suya.)

FLAUTISTA.— Deseo hablar con el que le toque, ahora, hacer de Alcalde.

A.— Yo casi tampoco me acuerdo de cuándo me tocó... Podría muy bien repetir papel.

D.— A mí también me encantaría. No sé qué pintamos en estas sillas situadas, desde el principio, en el borde de la historia y sin que intervengamos en sus peripecias.

B.– Pues, sintiéndolo mucho, me toca a mí. Yo nunca esgrimí la vara ni me puse esa elegante capa parda.

C.– Se dijo alcalde, no alcaldesa, si mal no escuché.

B.– ¿Crees tú que, a estas alturas, tanto de dentro como de fuera de la obra, se pueden hacer distinciones entre machos y hembras? Además, ya es hora de que existan alcaldías bisexuales.

C.– Alguna vez tenían que volver las aguas a sus naturales cauces.

(Se dirige al armario primero y saca la capa parda y se la pone.)

B.– ¡Todo para ellos! ¡En este mundo no hay como haber nacido tiorro para dirigir el cotarro!...

(C se dirige a F.)

C/ALCALDE.– ¿Preguntabas por mí?

FLAUTISTA.– Preguntaba, en efecto.

C/ALCALDE.– Dígame el señor tañedor de flauta lo que se pretende de mi autoridad.

FLAUTISTA.– Lo pensé... Cobraré, tocaré y limpiaré de ratas este caserón y toda la ciudad.

C/ALCALDE.– Primero tocar y limpiar... Luego, cobrar.

FLAUTISTA.– ¿Y si limpio y luego no cobro?

C/ALCALDE.– Tienes la palabra de una autoridad en pleno ejercicio de su legal mandato.

FLAUTISTA.– Si no fuera así, ¡ay de este lugar!... No sería ni siquiera la capital del engaño, sino que de otra manera mucho más terrible castigada sería...

(Pasea por la escena tocando la flauta.

Los actores –menos C, que continúa en su sitio con la capa parda puesta– siguen al flautista, que los lleva junto al 5.º armario y les señala su parte baja. Los actores se sientan allí, en el suelo. C se pasea por todas partes, especialmente por los rincones de la escena, inspeccionándolo todo. F vuelve a su sitio inicial.)

C/ALCALDE.— ¡Ni una rata! No cabe duda de que fue eficaz ese raticida musical. Ahora veremos la manera de pagar a ese músico de porquería.

(Saca del armario primero un taleguito y una bandeja. Se sienta en una silla y va sacando monedas de aquél y colocándolas en ésta.)

Una, dos, tres, cuatro...

(B se levanta furtivamente, como quien comete un delito, saca del armario primero una capa parda, idéntica a la anterior, y se la pone. Coge otra silla y se sienta junto a C.)

Durante esta operación, C habrá seguido sacando monedas. Se sugiere el «pastiche» del cuadro de Marinus Van Reymerswaele, El cambista y su mujer, Museo del Prado, Madrid.)

... veintisiete, veintiocho, veintinueve y treinta...

(Agita el talego vacío.)

¡Y se nos quedó la talega con la tripa fuera del todo!

B/MUJER DEL ALCALDE.— ¿No hay más doblas en las arcas municipales? ¿Tanto se ha gastado en los últimos tiempos?

C/ALCALDE.— Sobre todo, en armarios...

(Señala la capa que lleva B.)

Y en una capa nueva, que maldita la falta que hacía...

B/MUJER DEL ALCALDE.— ¿Como que iba yo a ser la uníquica que no se plantificara el manto de mangonear al vecindario! ¿No me encuentras soberbia?

(Se «pavonea» con la capa.)

C/ALCALDE.— Te encuentro superflua.

B/MUJER DEL ALCALDE.— El dinero para capas, después de todo, no sale de nuestras faltriqueras...

C/ALCALDE.— ¡Pero hay que pagar a ese condenado tocador de pitos o flautas! ¡Dios sabe lo que podría hacer con nosotros a través de sus magias!...

B/MUJER DEL ALCALDE.— ¿No hay bastante con esas treinta monedas? Otros artistas, con mejores relaciones, tuvieron bastante con eso...

C/ALCALDE.— No llega ni para la mitad de la mitad de la mitad..., y, así, tendría que estar diciendo mitades hasta el infinito.

B/MUJER DEL ALCALDE.— Se podría inventar un nuevo impuesto regional.

C/ALCALDE.— ¿Uno más?... Ya pagan por la sal, por el sol, por salir de casa, por entrar en la feria, por mear en las tapias, por cruzar el puente sobre nuestro río Weser, por nacer, por respirar y hasta por reventar...

B/MUJER DEL ALCALDE.— Pero no pagan por tocar la flauta.

C/ALCALDE.— *(Da un salto.)* ¡Es una idea!

B/MUJER DEL ALCALDE.— Hasta una las tiene.

C/ALCALDE.— ¡Hazlo pasar!

(Se acerca B a F.)

B/MUJER DEL ALCALDE.— El señor alcalde ha decidido concederte la audiencia que solicitada le tienes...

(Se aproxima F a C. Entretanto B queda próxima, curiosa de lo que sucede en la «audiencia».)

FLAUTISTA.— Espero que se me pague sin más dilación. Yo cumplí a rajatabla mi parte en el convenio. Y hay que tener en cuenta que no sólo ejercí de arcángel flautista, expulsador del paraíso ciudadano de las histriónicas ratas. También oficié de costurero hilvanador, uno con otro, de todos los cuentos del libro.

C/ALCALDE.— Antes que pagar, habrá que echar cuentas.

FLAUTISTA.— ¿Qué cuentos ni qué cuentas son ésas?

C/ALCALDE.— ¡Veamos!...

(Saca un papel.)

El Gran Consejo del Concejo no pretende ser tacaño con tan meritorio artista, pero tampoco puede olvidar que...

(Interviene B.)

B/MUJER DEL ALCALDE.— ... que legalmente...

C/ALCALDE.— ... legalmente, desde luego, no se puede olvidar el impuesto que está establecido desde tiempo inmemorial para los tañedores de flauta...

B/MUJER DEL ALCALDE.— ... con indudables molestias acústicas para el vecindario...

C/ALCALDE.— ... con indudables molestias acústicas, desde luego, para el vecindario. En el último pleno se aceptó.

B/MUJER DEL ALCALDE.— ... por unanimidad...

C/ALCALDE.— Bueno..., con un solo voto negativo de los mil enemigos que siempre tiene todo alcalde... Pero se puede decir que, desde luego...

FLAUTISTA.— ¡Al grano, regidor presidente! ¿Pagáis o no?

C/ALCALDE.— ¡Está bien! ¡Iremos al fondo del asunto!

(Habla muy rápido.)

Novcientos noventa y nueve, etcétera, etcétera..., menos novecientas noventa y nueve veces de tocar la flauta a novecientas noventa y etcétera, etcétera, cada una, hacen...

(Mímica de hacer cuentas en el papel. B adelanta el resultado.)

B/MUJER DEL ALCALDE.— Cero monedas de curso totalmente legal en este país.

C/ALCALDE.— Bueno... Se podría llegar a diecisiete o diecisiete cincuenta...

FLAUTISTA.— ¡La capital, entonces, del vacío! Del mismo modo que os dejé sin comiquejos, os dejaré sin mironcitos.

C/ALCALDE.— ¿Te permites amenazar a mi suprema autoridad?

(Se dirige F hacia su sitio y enarbola su flauta.)

B/MUJER DEL ALCALDE.— ¡No lo dejes marchar! ¡Haz algo!

C/ALCALDE.— ¿Qué quieres que haga?

B/MUJER DEL ALCALDE.— Dime cómo nos la vamos a apañar cuando no haya teatro para niños donde distraer a los niños y donde los niños no aprendan a hacerse unos adultos corruptos de provecho.

FLAUTISTA.— *(Se vuelve. Habla profundamente irónico.)* Siempre podréis contarles el último cuento del último armario...

B/MUJER DEL ALCALDE.— ¿Qué cuento es ése?

FLAUTISTA.— ¿No sabes leer?

(Señala el rótulo del quinto armario en donde dice: «cerditos».)

B.— Los tres cerditos y la fiera feroz...

(Tira la capa parda rápidamente al suelo.)

¡Qué mujer del alcalde ni qué leches!... ¡Mucho mejor hacer de lobo!

(Aparta a A, D y E, sentados a los pies del 5.º armario.)

¡Seguro que éstos ya estaban aquí, esperando a que abrieran el teatro, para conseguir el papel del carnívoro!

(Abre el armario que se ve vacío.)

¡Pero si está vacío!

(Se acerca de nuevo F a B y a C.)

FLAUTISTA.— Sólo, como siempre, en apariencia... El futuro reyecito era, simplemente, un perro; la reina estaba desnuda..., pero de lejos; el monstruo barbiazulado, un juego de despojos y de espejos, sólo reflejando su impotencia... Ahora, el armario parece vacío..., pero está repleto. Sólo que para ver lo que contiene hay que abandonar la célebre y alucinatória caverna...

(Gesto abarcando el teatro todo.)

Hay que pasar al otro lado de un espejo más. Entonces ya se podrán distinguir no sólo a los tres cerditos, sino a la infinita piara de todos. Tenemos máscaras y más máscaras debajo de las máscaras. ¡Pero debajo de la última máscara está el rostro hocicudo y verdadero de cada cual! El que nos moldeó la Maga Circe... El rostro de un cerdo, mucho más feroz que el pobre lobo...

(Abre una segunda puerta al fondo del armario. Se dirige a los actores todos, incluidos C y B.)

Ya podéis largaros por la única salida posible de este otro camarín de sortilegios, más o menos obscenos... Y, así, pasaréis de esta especie de cuentos de las mil y una noches a la noche de los mil y un cerdos. Y esto, aparte de servir de moraleja general, podría ser también, acortándole sólo un tantejo, el general título de la obra.

(Toca la flauta. Todos los actores pasan por la puerta posterior del último armario. C, siempre con la capa puesta, va a hacerlo también. F le detiene y le quita la capa.)

Afuera no te hará ninguna falta. En cambio aquí, la necesitaremos para la siguiente rueda de cuentos y de armarios, unos llenos de sombras de unas sobras, y otros, de un vacío vacío...

(Deja caer la capa al suelo. Se dirige hacia el público.)

Nos hará falta siempre y cuando que nos queden niños por este otro lado. Se me olvidaba que, por allá, también puede escaparse del teatral tinglado...

(Señala el patio de butacas. Baja al mismo luego.)

Y es llegada la hora, respetables angelitos, de que también vosotros, como ya lo hicieran las escamadas y adelantadas ratas, abandonéis el cascarón del caserón a la deriva, la nave del teatro que se hunde rajada por la célebre cúspide del tímpano..., pero que atravesó la helada noche cargada de falsía, eso sí, pero también rellena de esplendor...

(Se dirige a diversos espectadores. Toca la flauta.)

¡Afuera, afuera!... El pantano del afuera os espera. Tal vez, en el fondo de las aguas, podréis ver la pelada calavera del último actor...

(Flauta.)

¡Afuera, hijitos míos! ¡Vamos!...

(Flauta.)

¡Afuera, hermanitos!...

(Final.)