

JORGE BOSCH

MF/B/Va/1

LOS ABYECTOS

Farsa dramática

HUEMUL

LOS ABYECTOS

MF/B/Ve-1

JORGE BOSCH

LOS ABYECTOS

Farsa dramática en cuatro actos

LIBRERIA HUEMUL
Santa Fe 2237 — Buenos Aires

Los personajes y las situaciones de esta pieza son totalmente imaginarios, y cualquier parecido con la realidad debe atribuirse a mera coincidencia. También han sido inventados por el autor los nombres de los personajes, con excepción de "Bartholomeus" y "Kriton", los cuales, como es notorio, han sido extraídos de conocidas obras de la literatura universal.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Prohibida la reproducción total o parcial.

Copyright by Jorge Bosch

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

A mi hermano Horacio Bosch

A Rodolfo Ricabarra

Y cada uno de nosotros ha visto alguna vez, en el ámbito y en las dimensiones de su experiencia, cómo los hombres de valor son capaces de sostener solos, durante años, la batalla de la cultura, y de dar al fin a la inmensa abyección que los rodea, la única respuesta que no pueden torcer sus difamadores ni juzgar sus infatuados jueces: el trabajo infatigable y empeinado en la creación de verdad o de belleza.

(Prólogo)

LOS ABYECTOS

Indice

Prólogo	Pág. 11
Personajes	Pág. 31
Acto Primero	Pág. 33
Acto Segundo	Pág. 53
Acto Tercero	Pág. 79
Acto Cuarto	Pág. 105

PROLOGO

Es casi una temeridad entregar una pieza teatral acompañada por un prólogo del autor, al poco tiempo de haber publicado Alfredo de Laguardia un admonitorio artículo a propósito de similar actitud proveniente de un dramaturgo que —si bien dista de ser genial— se halla al menos entre los que han conseguido cincelarse las más anchas y robustas famas contemporáneas. Por otra parte, existe desde hace algunas décadas el exquisito prejuicio de que la obra de arte debe explicarse por sí misma y que, por tanto, los intentos de aderezarla con prólogos o introducciones no solamente son inútiles, sino que merecen reputarse como signos de una cierta rudeza mental. No voy a discutir aquí esta cuestión —que me llevaría a escribir una especie de prólogo del prólogo— sino que comenzaré directamente con lo que me parece conveniente decir en el momento de publicar “Los Abjectos”.

El vigoroso impacto de la ciencia y de la tecnología modernas en quienes no están capacitados para comprenderlas —que son casi todos— ha provocado un curioso flujo de irracional idolatría hacia aquellos productos de la razón. Uno de los aspectos de esta idolatría consiste en tratar de descubrir —y luego, de sobrevalorar— ciertas técnicas iniciáticas en cuanto actividad humana es considerada susceptible de conferir algún prestigio a quienes la practican. Se habla muy corrientemente, en nuestros días, de las técnicas de la novela, del teatro, del periodismo, dando así en expresiones que hubieran resultado extrañas hace relativamente pocos años. Supongo que se

trata de adquirir, por este medio nominativo, algo de esa solidez que nuestra civilización industrial reconoce enfáticamente a las grandes y complicadas obras de ingeniería que constituyen su marca exterior más visible. Dejando de lado el aspecto pueril de estos insatisfechos deseos de imitar lo que las pautas culturales más gruesas canonizan como respetable, es muy fácil desmontar la superchería que se ha fabricado alrededor de estas pretendidas técnicas artísticas. Lo que caracteriza a una técnica en el sentido científico de la palabra, es su capacidad de ser codificada con precisión, transmitida, aprendida y aplicada mecánicamente a casos concretos. Nada de esto se halla en las que podríamos llamar técnicas de composición de una obra teatral. Cualquier teórico que intentara codificar con toda precisión una tal técnica —como se hace en ingeniería, en química o en física— se vería conducido a alguno de estos dos resultados: si tratara de ser extenso, imitando en ello a los tratadistas científicos, escribiría un libro que se haría famoso por su ridiculez y su ingenuidad pero que ningún autor aplicaría jamás a una obra de teatro real; y si tratara de ser sensato, escribiría tres o cuatro máximas generales, más o menos discutibles, pero que palidecerían fúnebremente ante la más escolar de las exposiciones de una técnica científica elemental. En el aspecto de la técnica propiamente dicha, el arte no puede competir —ni remotamente— con las disciplinas de tipo científico, y poner el énfasis en tales cuestiones conduce a colocar la actividad estética del hombre en una absurda situación de servilismo hacia los procesos de conocimiento racional. Tratar de obtener solidez y respetabilidad para el arte sobre la base de una imitación —que tiene que ser forzosamente pueril— de los caracteres específicos de la ciencia, es una manera grotesca de traicionar los mismos ideales que se quieren servir. Cuando algunos pintores y escultores pretenden fundamentar el valor de sus obras en ciertos aspectos pseudo-geométricos y pseudo-físicos relacionados oscuramente con la continuidad, el espacio-tiempo, la topología y las geometrías no euclidianas, no sospechan quizá que todas esas especulaciones resultan bastas y pobres

comparadas con el más elemental desarrollo científico seriamente conducido.

Que hay ciertas técnicas subsidiarias en las diversas formas del arte —más o menos importantes según el caso— está fuera de toda duda: en el teatro existen técnicas de impostación de voz y de relajamiento muscular a las que reconozco importancia; pero lo que no existe en ninguna manifestación del arte es una técnica de composición —es decir, de creación— universalmente válida. En general (y salvo honrosas excepciones, como el dodecafonismo en música), cuando una técnica artística de composición es reconocida como tal, es porque se trata de un procedimiento ya envejecido y caduco: a los grandes descubrimientos de composición en su estado de juventud no se los suele llamar técnicas, sino herejías. En este sentido, y gracias a que vivimos en la segunda mitad del siglo XX, es precisamente la ingeniería la que puede darnos una lección impresionante: el comentarista de un disco que reproducía un delicioso vals “a la francesa” compuesto por una computadora electrónica, decía que no está lejos el día en que pueda escucharse todo el Mozart y todo el Debussy que no ha sido jamás escrito. Esto es verdad, debido precisamente a que los estilos de Mozart y de Debussy pueden ahora —a posteriori— reducirse a técnicas, razón por la cual ningún músico moderno considera interesante continuar en esa línea. Lo que es interesante desde el punto de vista de la creación estética es lo que no pueden hacer las máquinas, es decir, lo que es inaccesible a la más refinada de las técnicas.

Al citar las computadoras electrónicas he llevado el problema de los tecnicismos a su nivel más destacado; pero forzoso es reconocer —y lamentable— que lo que habitualmente se pretende hacernos pasar por técnica de composición es algo mucho más endeble e irrisorio. Por citar sólo un ejemplo, me referiré brevemente a esa técnica que suele recomendarse a los autores, consistente en delinear cuidadosamente los caracteres de los personajes y adaptar el lenguaje de cada uno a su psicología particular: no cabe duda de que este consejo es aceptable para quien desee hacer teatro de caracteres, sobre todo si es un dra-

maturgo más o menos oficializado que escribe entre los años 1870 y 1940 y no se llama Strindberg, ni Jarry, ni Rosso di San Secondo, ni Ghelderode, ni Giraudoux. Pero el teatro de caracteres ha tenido su período histórico y ha muerto de muerte completa, aunque en nuestro país se lo siga cultivando con ese religioso encarnizamiento que debe de haber sostenido a los momificadores del antiguo Egipto. Nunca estará de más recalcar lo efímero, lo particular y lo obsoleto del teatro de caracteres, por cuanto tengo la impresión de que hay muchos que lo consideran como la esencia eterna e inmutable de toda forma dramática. Tanto se ha distorsionado la perspectiva en este aspecto, que no se ha vacilado en transformar a Shakespeare en un recordador de caracteres, es decir, en una especie de preparador de material didáctico para un curso televisado de psicología. El desprecio que sentía Shakespeare por el realismo lingüístico y psicológico es evidente a lo largo de toda su obra, pero brilla espectacularmente en la escena en que Otelo, acusado por Brabancio en la Cámara del Consejo, aclara que sólo puede usar para defenderse el rudo lenguaje del soldado, pero para decir esto mismo emplea algunos giros suntuosos que delatan no precisamente al soldado, sino al más refinado de los artistas:

“Es por demás cierto que me he llevado la hija de este anciano; es cierto que me casé con ella; la verdadera cabeza y frente de mi crimen tiene esta extensión, no más. Soy rudo en mi palabras, y poco bendecido con el dulce lenguaje de la paz, pues desde que estos brazos tuvieron el desarrollo de los siete años, salvo durante las nueve postreras lunas, han hallado siempre sus más caros ejercicios en los campos cubiertos de tiendas. Y fuera de lo que concierne a las acciones guerreras y a los combates, apenas puedo hablar de este vasto universo”.

Y ese mismo soldado, tosco y desvalido de medios expresivos, urde en el último acto algunos de los hallazgos más bellos y sofisticados de la retórica universal. Es verdaderamente no entender nada del espíritu del renacimiento inglés colocar el énfasis en la psicología de los personajes. Sabido es que esa contradicción flagrante entre lo que se representa y lo que se presenta campea en aquellos exi-

los retóricos, desde Thomas Kyd hasta John Ford. Por medio de personajes mal caracterizados y de situaciones inverosímiles, Shakespeare alcanza la cumbre de la expresión trágica por el soplo de grandeza que infunde a sus prodigiosas construcciones verbales. Esta supremacía del lenguaje poético sobre el trivial anecdotario de los caracteres, que escapa a todo el pensamiento dramático heredero del realismo del siglo XIX y que sólo en algunas excepciones luminosas incubadas en esa atmósfera —como Louis Jouvét— reasume sus lejanos fueros, era mantenida muy en alto por los protagonistas del milagro isabelino, como atestiguan estas palabras de Francis Meres, escritas en 1598, y reproducidas por Luis Astrana Marín en la edición española de las obras completas de Shakespeare:

“Y como Epio Stolo decía que las musas hablarían en “la lengua de Plauto si quisieran hablar latín, así digo yo “que las musas hablarían en la bellísima y fluente frase de “Shakespeare si hubieran de hablar inglés”.

No sólo para elogiar, sino también para denigrar era obligatoria entre los isabelinos la referencia al estilo: cuando Henry Fitzjeffrey (presentado por Robert Merle como “uno de esos hombres sin valor, de quienes un destino irónico quiere que retengamos el nombre porque un día atacaron a un hombre de verdadero talento”) desea llevar a su punto más cruel la ridiculización de la obra de John Webster, no halla nada mejor que hacer una referencia caricaturesca a la pretendida oscuridad del estilo del gran dramaturgo. El contraste con la mentalidad dominante en los críticos y teóricos de nuestro tiempo (que, hasta nuevo aviso, continúa siendo un eco del poderoso movimiento psico-realista de la segunda mitad del siglo pasado, que se dio con particular virulencia en el ámbito de la novela hasta el punto de que no pocos dramaturgos de talento soñaran secretamente, o públicamente, corporizar en la escena los fascinantes y retorcidos caracteres de Dostoiewsky) resalta en el mismo texto en que Robert Merle transcribe aquella crítica de Fitzjeffrey; en su magnífica introducción a una edición francesa de “The White Devil”, de Webster, el distinguido escritor —hombre de esta época— dedica varias páginas al análisis de la técnica dramática del isabelino,

incurriendo en varios reproches ingenuos que rematan y se generalizan de este modo: “Como se ha dicho a menudo, “los isabelinos eran más bien negligentes y desvuelto “en la forma en que componían sus dramas. Muy felizmente, esta técnica primitiva ha sido superada desde hace “mucho tiempo. Nuestras piezas de teatro están, en general, notablemente construidas, y Webster, e incluso Shakespeare, hacen figura —necesario es confesarlo— de “muy débiles ‘técnicos’, comparados con nuestros modernos”. Quizá sea hora de preguntarse si esas fallas “técnicas” de los isabelinos no tuvieron algo que ver con el hecho de que fueran éstos precisamente quienes realizaron la floración dramática más asombrosa de todos los tiempos, capaz de producir una conmoción decisiva —a tres siglos de distancia— en un dramaturgo de la talla y de la potente originalidad de Ghelderode.

Mi rechazo de las técnicas de composición dramática no debe interpretarse como una adhesión al principio de la inspiración pura, ni mucho menos al de la facilidad discrecional. Puesto que me resulta infantil la escolaridad de los dramaturgos que escriben según las reglas del oficio, podría creerse que estoy en contra de toda forma de aprendizaje en lo que respecta a creación estética, con lo cual vendría a propugnar para el arte una actitud de comodidad mental opuesta a las severas exigencias de las disciplinas científicas. Muy lejos de ello: más bien creo que la causa de que las técnicas de oficio sean inservibles reside en que son sólo una caricatura aberrante de un aprendizaje verdaderamente profundo, arduo y revelador, que —él sí— es absolutamente necesario para crear algo que valga la pena de ser visto, escuchado o sentido. Este aprendizaje es distinto del que caracteriza a las técnicas y a los cursos científicos, pero es igualmente arduo y difícil: se trata ni más ni menos que de aprender a manejar los símbolos mayores de una cultura.

Las expresiones artísticas obran sobre nuestro espíritu por medio de significados: pero lo que diferencia a estos significados de los que se encuentran en los lenguajes destinados a proveer conocimiento racional, es que los últi-

mos son convencionales y precisos —y por tanto fácilmente codificables, como muestra la existencia de diccionarios generales y especializados— mientras que aquéllos son difusos, cambiantes, no convencionales, y en consecuencia no pueden codificarse, so pena de caer en el más hondo ridículo. Los significados artísticos son significados de cultura, que se captan directamente en la percepción: ante cualquier forma más o menos plana y horizontal que aparezca sostenida por tres o cuatro formas alargadas verticales, nuestra percepción —sin necesidad de elaboraciones mentales conscientes y sin intervención de ningún código explícito— nos coloca directamente ante el concepto de mesa; decimos que vemos una mesa, aunque la tal forma no corresponda a un objeto construido expresamente para cumplir funciones de mesa: he aquí un significado de cultura de carácter primario y elemental. Del mismo modo, aunque en un plano infinitamente superior y más complejo, las réplicas de un personaje de Samuel Beckett se emparentan —por muy diversos y sutiles motivos— con otras réplicas de otros personajes, con hallazgos poéticos, con giros, con alusiones, con formas, usados por los más diversos autores o incorporados a ciertos hábitos de conducta de algunos círculos intelectuales (o no intelectuales): toda esta sutil e imprecisa organización de significados ordinarios, hábitos, apariciones, resonancias, constituye el significado cultural de aquellas réplicas, significado que el lector o el espectador culto capta en la percepción misma del hecho artístico, sin necesidad de explicaciones propias o ajenas. Por ello el hombre culto vive en un universo objetivamente más rico que el hombre ordinario. Por ello también, el ensanchamiento del ámbito cultural de un autor puede determinar cambios profundos en la calidad de su obra. El ejemplo histórico más notable que conozco en este sentido es el de Gérard de Nerval, que era un poeta mediocre antes de compenetrarse de ciertas culturas esotéricas, y se convirtió después de ese contacto en uno de los más grandes poetas del mundo. Pero su grandeza no reside en el uso —a veces directo y trivial— de nombres cabalísticos, sino en la forma en que su mano maestra engarzó este mundo esotérico en el corazón de la cultura

de Occidente, que él había asimilado a través de la poderosa tradición literaria de Francia, y también —y fundamentalmente— a través del impacto que le produjo el conocimiento de los románticos alemanes. Son estos ejemplos luminosos los que ayudan a comprender aquel pensamiento de Goethe que el autor de un bello libro de arqueología colocó en el frontispicio de su obra: “No existen un arte “nacional ni una ciencia nacional. El arte y la ciencia, como todos los sublimes bienes del espíritu, pertenecen al “mundo entero, y sólo pueden prosperar con el libre influjo “mutuo de todos los contemporáneos, respetando siempre “lo que hemos recibido del pasado”. Así, en esta compleja y ardua elaboración histórica, se van formando los significados de la poesía.

Debido, precisamente, a la complejidad y a la sutileza de esos significados, he hablado de los símbolos **mayores** de una cultura: es obvio que aprender el manejo de tales símbolos es tarea tan larga y difícil como la del aprendizaje científico, pero no puede llevarse a cabo por los mismos métodos. Comparadas con las piezas compuestas según técnicas de oficio (vulgo recetas), las obras que manejan los símbolos más refinados y sutiles de una cultura pertenecen a otro universo, a otro orden de cosas y valores.

Todo lo que he dicho hasta ahora implica en materia de teatro una postura que considero esencial: la vuelta al texto. La gran tradición dramática de Occidente llama a los poetas a los escritores teatrales. Ese teatro vulgar, chato y periodístico que —con el pretexto de divertir a los burgueses, o de exponer pensamientos teóricos, o de defender un sentimentalismo social de baja estofa— se escribe al margen de la poesía, es en realidad una deformación reciente y transitoria. Un texto de elevada altura poética puede prescindir de todas las técnicas usuales acerca del movimiento escénico, de la agilidad del diálogo y de la psicología de los personajes: con ese texto en la mano, un director culto e inteligente puede siempre montar un espectáculo de jerarquía superior.

Es el texto, en efecto, el que pone en vigencia y en acción los símbolos mayores de la cultura a que antes me he referido: si esos símbolos son los más complejos y los

más evolucionados, los más sutiles y los que reflejan en profundidad aquel **influjo mutuo de los contemporáneos** de que hablaba Goethe, se obtiene el teatro de vanguardia. Así, en este sentido cultural profundo, fueron vanguardistas los trágicos griegos que conocemos, Séneca, los isabelinos, Friedrich Hebbel y Georg Büchner en el siglo XIX, Beckett, Ionesco, Jean Genet y Francois Billetdoux en lo que va de la segunda mitad del siglo XX. En todos estos grandes poetas lo absolutamente primordial es el texto. Así lo comprenden los críticos de elevada alcurnia, como Pierre Marcabru, que saludó en estos términos la presentación de la primera obra maestra de Billetdoux:

“Nada es más raro que una cierta calidad de lenguaje, que una cierta calidad de tono que impone, sobre el teatro, no solamente personajes, sino un hombre; que este hombre sea libre, inventivo, conversador, y es el milagro. Este milagro es el que renueva François Billetdoux con “Va donc chez Torpe”. Después de “Tchin-tchin”, después de “El comportamiento de los esposos Bredburry”, es la misma timidez audaz, es la misma violencia irónica y enmascarada. De una vez por todas, hay que “tomar a Billetdoux en serio”.

Pretender interpretar o comprender a los grandes autores del teatro francés de vanguardia sobre la base de las técnicas teatrales, es decir, del oficio, es tiempo perdido. La única luz que puede mostrarnos los matices decisivos de esa gran simbología de cultura, proviene de las elaboraciones más refinadas del espíritu poético de los últimos cien años; el gran arco que se extiende desde Nerval y el “Sturm und Drang” hasta Yves Bonnefoy, Maurice Blanchot y Michel Fardoulys Lagrange, pasando por Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud y Swinburne, por John Synge y Alfred Jarry, por los expresionistas y los surrealistas, por Strindberg y el Rosso di San Secondo de “Marionette che passione”, por Crommelynck y Ghelderode, por Eluard y Giraudoux, y por esas tres cumbres de la literatura de la primera mitad de nuestro siglo que se llamaron Joyce, Kafka y Proust. Cualquiera que se mueva cómodamente en ese contexto cultural debe de haber comprendido con toda naturalidad, por percepción directa, la

obra de los grandes vanguardistas que he citado. Fuera del público grueso absolutamente inculto, los únicos que pueden haber quedado sorprendidos y confundidos ante la primera representación de "La cantante calva" o de "Esperando a Godot" son los "especialistas" en teatro, la gente de oficio, los "técnicos". Por lo contrario, quienes están acostumbrados a leer los grandes textos de la humanidad, independientemente de que éstos se hallen divididos en versos, en rapsodias, en diálogos, en cantos, en escenas o en capítulos, sólo pueden haber experimentado ante aquellas obras el deslumbramiento que acompaña al rescate triunfal de los significados profundos y últimos de una cultura.

Hay algo que puede ser confundido con una técnica, y es la idea conductora: cuando un artista da expresión racional a sus inquietudes profundas, no está formulando técnicas mecánicamente repetibles, sino fijando metas y condiciones; someterse a ellas con pulcritud no garantiza de ningún modo la obtención del resultado, como en las técnicas racionales. Esas anticipaciones teóricas sirven sobre todo para desechar lo inútil y superar viejos prejuicios, pero la obra de arte no se obtiene como efecto de un simple arreglo de cuentas con el pasado: su aparición marca el instante fugaz e irreplicable en que un individuo logra incorporar su propio lenguaje a la cultura que le dio sus significados y sus símbolos.

La sujeción extrema a los géneros literarios o artísticos conduce a una rigidez muy cercana a la parálisis; creo que en el teatro esta rigidez se manifiesta con fuerza especial. Por eso se ha dado en llamar "teatro del absurdo" al estilo aparentemente incoherente de Beckett, Ionesco, Tardieu, Pinter, Obaldia, cuando lo que hicieron estos autores fue llevar a un texto teatral la ruptura de ciertos vetustos cánones de coherencia que ya había sido operada en otros textos poéticos, plásticos y musicales. Pero el "género" teatral parece, en efecto, oponer resistencias insospechadas a todo intento de ruptura. Cualquiera podría creer que cuando dos grandes destructores de coherencias artificiales como James Joyce y Vicente Huidobro se acercaran al teatro, producirían en él una revoluc-

ción análoga —desde el punto de vista formal por la menos— a la que más tarde introdujo Ionesco. Pero he aquí que aquellos dos formidables poetas componen piezas teatrales muy ajustadas a los prejuicios formales del género, y mediocres si se las compara con los momentos culminantes de su obra. No me cabe la menor duda de que si se hubieran olvidado de que estaban escribiendo teatro, y se hubieran propuesto simplemente escribir un texto en forma dialogada, la literatura dramática se hubiera enriquecido con otras dos obras maestras.

Creo que debo referirme, aunque sea brevemente, a la posible vigencia en la dramaturgia argentina de las ideas que acabo de expresar. Aclaro ante todo que no me anima un espíritu de polémica y, muchísimo menos, de encono. Creo que el solo hecho de que una persona se consagre desinteresadamente a pintar o a escribir, en este mundo que nos incita continuamente a la corrupción, a la perversidad o al negocio, es ya una actitud que debemos mirar con simpatía: lo que es intolerable es el fraude intelectual, la pedantería agresiva, el oscurantismo cultural, y creo que nuestras energías polémicas harían muy bien en canalizarse hacia una denuncia de esas plagas. Pero el que con desinterés, con humildad y con fervor, compone obras de teatro completamente apartadas de los valores estéticos que yo estimo, sólo puede merecer mi simpatía y mi respeto. Incluso la mediocridad es perfectamente tolerable —me decía una vez Rodolfo Ricabarra— siempre que no sea mediocridad organizada: es decir, siempre que no distribuya prebendas con dineros públicos, erigiéndose en censora del talento y en mentora de la juventud. Ante organizaciones inquisitoriales de esta índole, la más encendida polémica está, por supuesto, plenamente justificada.

Hechas estas aclaraciones diré que, a mi modo de ver y según la concepción culturalista que he tratado de esbozar más arriba, en la Argentina el teatro y el cine evidencian un pronunciado atraso con respecto a las demás artes: nuestra música y nuestra plástica, por ejemplo, pueden competir dignamente —y de hecho así ocurre— con las formas más avanzadas que se logran en los grandes centros internacionales de cultura. En la prosa literaria

tenemos ejemplares de nivel mundial, y en la poesía —además de que ha habido en las últimas décadas autores de profunda sensibilidad vanguardista— basta citar el nombre de Ramponi (aunque lo mejor de su obra permanezca inexplicablemente inédito) para evocar uno de esos textos monumentales y definitivos que la humanidad va produciendo lentamente en el curso de los siglos. Pero en el cine y en el teatro reinan el atraso y el subdesarrollo. Dejando de lado —por tratarse de un tono menor— a algunos aciertos del teatro folklórico, el resto está casi totalmente dominado por ese realismo nacional o ciudadano, ese porteñismo con lágrimas socialistas y metafísica de escuelita rural, que —éste sí— se halla en las antípodas de lo que yo querría ver y hacer en el teatro. Por supuesto, hay algunas excepciones, rarísimas y aisladas. Dejándolas respetuosamente de lado, puedo afirmar con certidumbre que en este país ni siquiera se intenta escribir teatro o cine de vanguardia; no se advierte siquiera el deseo de desentrañar esos signos mayores de la cultura contemporánea que inquietan al François Billetdoux de “Va donc chez Torpe” y al Federico Fellini de “Ocho y medio”. La primera vez —hasta donde llega mi información— en que se escribió teatro de vanguardia en la Argentina, lo fue por mano de un extranjero que vio confinada su obra a una edición humildísima que pasó totalmente inadvertida: “El casamiento”, de Witold Gombrowicz, que fue premiada al subir a escena en París quince años más tarde. He aquí bajo qué signos nació el teatro de vanguardia en la Argentina. Si esto ocurrió con Gombrowicz, que era ya un escritor conocido en los círculos intelectuales de nuestro país y de Polonia, obvio es decir que al retomar la divisa del gran polaco (ya alejado de nuestro medio, naturalmente) y presentar al público este ensayo vanguardista, lo hago con esa tranquilidad melancólica del que se dispone a recorrer un camino largo y oscuro que se sabe inevitable.

Por las ideas generales que he expuesto, fácil es deducir cuál es el plano en que me interesaría fuera juzgada “Los Abyectos”. No se me escapa que he situado la significación de los textos de arte —y muy en especial, los textos de vanguardia— en un plano tan alto, que sería

torpe vanidad de mi parte no hallarme decorosamente preparado para el fracaso. Pero de todas maneras, si alguno de esos espíritus que han escrutado con más fortuna y más sabiduría los signos de la cultura, se aviniera a señalar mis defectos y mis aciertos, mi conciencia quedaría mucho más tranquila.

He esbozado lo que entiendo por teatro de vanguardia y he señalado algunos nombres ejemplares. Pero creo que es obra de cordura detenerse a meditar sobre la forma en que se reflejan esos valores en los espíritus más avisados de nuestro tiempo. Al referirse a la obra de Beckett y de Ionesco, expresaba William Saroyan su admiración y su simpatía, pero no dejaba de anotar —un poco incidentalmente y con la delicadeza de quien evita toda postura dogmática o pontificante— que quizá faltaban en ellos la grandeza y la rabia. No es descaminada la observación, porque esos elementos aparecieron siempre en las épocas culminantes de la dramaturgia: las esgrimieron con señorío Esquilo, Shakespeare y Hebbel; pero aquellos dos autores paradigmáticos del teatro de vanguardia escriben en el siglo de Kafka y de Jarry, “en el momento en que la civilización está en su nadir”, como dijo Henry Miller al tratar de situar a Buñuel. Por otra parte, la observación no es del todo justa, porque hay algunos monólogos —pocos, es verdad— en que Ionesco reencuentra a su manera la grandeza, y también es cierto que la impiedad reptante y sin resuello de Beckett es un sustituto aceptable de la rabia. De todos modos, independientemente de su aplicabilidad a determinados autores, la observación de Saroyan tiene el sonido de una consigna. La grandeza y la rabia. Confieso que ella sobrevoló mis pensamientos —ayudada, quizá, por la gravitación propia del tema— cuando escribí “Los Abyectos”.

Así es: el tema de esta pieza, con todos sus secretos, puede revelarse de antemano, porque no es lo esencial. Siempre me ha impresionado la lucha de los hombres de valor contra la hostilidad de un medio insignificante y mezquino. Desde la época en que mi adolescencia incorporó a su savia, como un filtro iniciático, la trilogía heroica de José Ingenieros —“la cicuta impuesta a Sócrates”.

tes, la cruz izada para Cristo y la hoguera encendida a Bruno”— que puede recitarse como un salmo, me asomé con avidez al desfile de los arquetipos humanos hostigados por la furia demencial de los pequeños. Encontré allí a Marco Aurelio —“el Justo de Horacio sentándose sobre las ruinas del Universo que se hunde”, como lo vio Paul de Saint Victor— llevado al colapso por la incomprensión y la infamia. Escuché con un largo escalofrío el acta de acusación a Juana de Arco, ese monumento al desvarío humano. Asistí a la quiebra del templo de Galileo, que sonó en la historia como una ruptura en los goznes de aquellas esferas a las que él había restituido la armonía. Vi cómo Champollion, y Louis Pasteur, y Georg Cantor, persistieron genialmente en su obra a pesar de la confabulación de grandes y pequeños. Y cada uno de nosotros ha visto alguna vez, en el ámbito y en las dimensiones de su experiencia, cómo los hombres de valor son capaces de sostener solos, durante años, la batalla de la cultura, y de dar al fin a la inmensa abyección que los rodea, la única respuesta que no pueden torcer sus difamadores ni juzgar sus infatuados jueces: el trabajo infatigable y empeinado en la creación de verdad o de belleza.

Los procedimientos dramáticos que empleo son variados y libres: en algunos sitios uso un diálogo ágil y de réplicas breves, y en otros me valgo de grandes monólogos; en particular, no oculto que el monólogo de Sarnayetta hacia el final del cuarto acto, tiene algún distante parentesco con el monólogo de Bérenger que cierra el “Tueur sans gages” de Ionesco. No he vacilado —cuando he querido crear una cierta atmósfera de calma y de gravedad socráticas en medio del drama— en incorporar casi textualmente (aunque distorsionando su significado) un diálogo de Platón, así como tampoco he vacilado en injertar —a veces con leves matices irónicos —frases o expresiones de otros autores.

El estilo tampoco es uniforme: creo que está permitiendo a los dramaturgos montar un péndulo entre los dos polos de la tragedia, entre la sequedad despojada y la exhuberancia retórica, entre Kafka y Shakespeare. Pero estas oscilaciones del pathos lírico no se producen aquí en fun-

ción de los personajes que actúan —como en el teatro de caracteres— sino en función del ritmo propio de la obra, que es concebida como una realidad en sí misma, como un objeto, como una **presentación**, y no creo una **representación** de otras realidades subordinantes. Acerca de estas particularidades de estilo, creo que vale la pena insistir en la grandeza y la rabia de las que hablaba Saroyan. Debido a complicados mecanismos socio-psicológicos que no me compete analizar, el teatro argentino de las últimas décadas se ha caracterizado por una verdadera huida ante la grandeza. El estilo enfático y levantado es considerado ridículo, y el refugio en trivialidades cotidianas o en pintoresquismos sentimentales ha sido mirado en definitiva como la solución más elegante. En esto meditaba Gombrowicz cuando escribió en el prefacio de “El casamiento”: “Creo que el autor no debe temer sentirse “inspirado” “cuando escribe y que la actitud de humilde trabajador de “las artes, tan en boga en nuestros tiempos, no sirve para “mucho y conduce sólo a un arte apagado, temeroso, frío y tímido”. Y más adelante: “Supongo que cada aficionado “al teatro se lamenta de vez en cuando por la timidez, la “excesiva discreción del juego de los actores, y le gustaría “verlos más potentes en su recitación, más poderosos en “su gesto, más “liberados”... pero los pobres sufren, en “la escena”, los efectos de la misma parálisis que el autor “ante su texto”.

Reconozco que el recitado en tono mayor es un acto de creación muy difícil si se quiere colocar a la altura de la época en que se vive, porque es muy cómodo —en efecto— adoptar aires de grandeza trágica refugiándose en formas preestablecidas y de secular prestigio, como el discurso evangélico o la invocación de dioses y héroes a la manera griega. Pero es este tipo de grandeza fácil la que a mí precisamente me parece ridícula, salvo que se la presente con cierta ironía o como una manera evidente de recurrir el autor a una simbología convencional que él coloca explícitamente a su servicio, y no como una forma superior de la que se espera obtener el soplo heroico. En aquellos pasajes de “Los Abjectos” en que he levantado el tono del verbo, lo he hecho imbuido de la retórica contemporánea y

no de la de los tiempos homéricos; también es cierto que en casi todas esas oportunidades, la aspiración a la grandeza va unida a un cierto sarcasmo ácido y despiadado, lo cual produce a ratos una sensación de farsa trágica que —además de hallarse consustanciada con el espíritu particular de esta obra— es también un fenómeno muy contemporáneo. Me parece, en efecto, que las únicas épocas del teatro en que la grandeza se dio en estado puro (tan puro que a veces llegó a lindar con el arte ornamental) fueron el clasicismo y el romanticismo franceses. En todos los otros momentos, la grandeza trágica se dio en simbiosis explosiva con elementos marcadamente heterogéneos; simbiosis con el horror y la truculencia en el drama griego; simbiosis con lo sanguinario y lo soez en el drama isabelino; simbiosis con un oscuro sentimiento metafísico en el romanticismo alemán. Para mostrar hasta qué punto fueron históricamente reales estas diferencias, merece citarse el primer comentario sobre Shakespeare que se hizo en Francia. Según transcribe Henri Fluchere, he aquí la opinión de Nicolas Clément, bibliotecario de Luis XIV, que dejó esta nota al encontrarse con las obras de Shakespeare: “Este poeta inglés tiene una bastante bella imaginación, se expresa con finura; pero “estas hermosas cualidades se ven oscurecidas por las porquerías que él mezcla en sus comedias”. Interesante reacción de un erudito de la época del clasicismo francés ante el mayor exponente del drama isabelino.

En nuestra época, desde Ghelderode hasta Jean Genet, la grandeza trágica se da en simbiosis con la farsa y el escarnio. Al mismo tipo de sensibilidad corresponde el gusto de los autores de vanguardia por la caricatura, los trazos gruesos y las tintas cargadas; pero me parece que debe hacerse una salvedad fundamental: cuando los autores clásicos se valían de la caricatura, lo hacían en forma sistemática y ordenada, como para que nadie fuera a confundir la caricatura con la realidad; o la pieza íntegramente era caricaturesca, o lo era —también íntegramente— un personaje perfectamente elegido y bien diferenciado. Este procedimiento de la caricatura con etiqueta de identificación hace que hoy nos parezcan pueriles algunos pasajes

que antes se reputaron ingeniosísimos en escritores de la talla de Moliere, Shakespeare y Erasmo. (Cuánto más trivial ha de parecernos este truco en autores contemporáneos). Otros genios renacentistas, como Cervantes y Rabelais, lograron crear —aunque no en el teatro, por cierto— una mezcla de caricatura y grandeza mucho más profunda y más cercana a nuestra sensibilidad actual. El tratamiento de la caricatura en el arte de vanguardia contemporáneo ha abandonado por completo la escolaridad de los caracteres y ha logrado una cierta monstruosidad incontrolable y sobrecogedora que aparece y se oculta, se disfraza de realidad o de sobrecaricatura, a veces merodea y pulula en atmósferas de insoportable ambigüedad, y a veces estalla como una burla soez que impregna a todos y a todo. Me he reservado, pues, el derecho de usar caricaturas y sobrecaricaturas con entera libertad; creo haber desplegado en “Los Abyectos” una amplia gama en este sentido: desde la presentación de personajes total y permanentemente caricaturescos, pasando por otros que alcanzan a proferir algunos gritos de angustia o de verdad profundas, hasta llegar a los que están casi exentos de caricatura esencial pero que no pueden escapar a las ráfagas de farsa en que los envuelven los vaivenes de la obra, a cuyo ritmo y a cuya sonoridad están completamente subordinados. Esta tónica ambiental —que está dada, insisto, por el texto y no por los personajes —puede convertir de pronto la farsa en realidad y crear en el seno de esta realidad de segundo orden una farsa de segundo orden que de a las réplicas del personaje caricaturesco un cierto sonido turbado y abismal; por supuesto, no me corresponde a mí decir si esta especie de taumaturgia ha sido lograda.

Con respecto al sentido de los personajes y de las acciones, está casi de más decir que toda interpretación alegórica de esta obra es absolutamente inapropiada. Todo el arte moderno suficientemente avanzado es concreto, pese a que esta última palabra se use —desdichadamente— para designar sólo a una determinada escuela plástica. Creo que el gran descubrimiento estético del siglo XX ha consistido en concebir y mostrar a la obra de arte como una presentación y no como una representación. Por ello

he insistido más en el texto —fenómeno que existe concretamente —que en los caracteres— ficción convencional que se supone inferida, también convencionalmente, de los datos concretos suministrados por el texto.

Pero en este aspecto como en tantos otros, el teatro —no sólo en nuestro país— manifiesta un considerable atraso con respecto a las artes más avanzadas. Lo más corriente es que una pieza teatral **re-presente**, es decir, coloque en escena personajes ficticios que son el reflejo o el símbolo de personajes reales que están fuera del teatro, y los haga moverse en situaciones también ficticias pero que son el símbolo o la copia de situaciones reales: este teatro esencialmente ficticio es el que suele denominarse realista. Un poco menos corriente es que los personajes y las situaciones de la pieza teatral sean tomados como símbolos o alegorías, no de personajes y situaciones reales, sino de ideas abstractas o de caracteres generales: tal personaje no es en realidad un hombre determinado sino que simboliza al Hombre Contemporáneo; tal situación (o tal pieza íntegra) no se refiere verdaderamente a situaciones particulares, sino que “simboliza” la opinión del autor acerca de la soledad, de la angustia, del amor, de la salvación o del pecado. A este teatro se lo llama de diversas maneras, pero es siempre teatro alegórico. Cuando se repasan las sencillas y tontas alegorías de la Edad Media, se suele adoptar un aire de comprensión absolutoria y concluir que —a pesar de su trivialidad conceptual— merecen elogiarse la frescura, la ingenuidad y la moral edificante de aquel arte pueril. Cuando saltamos a los comienzos del siglo XIX y notamos que José Gómez Hermosilla se ve obligado a escribir —en el prólogo a su famosa traducción de La Ilíada— que “es necesario no acordarse “siquiera del absurdo sistema de las alegorías, entender las “palabras en sentido literal y considerar como hechos históricos las ficciones que contienen”, nos parece increíble que a tan corta distancia de nuestra época haya sido necesario abundar en tales razones y dedicarse concienzudamente a refutar la pretensión de reducir la exhuberante mitología homérica a unas cuantas claves anémicas y vulgares. Sin embargo, es llamativo constatar que muchos

de los que sonríen paternalmente al evocar los sistemas alegoristas de la Edad Media o del siglo XVIII, manifiesten una maniática tendencia a interpretar el teatro actual también con un sistema de alegorías —más modernas, por supuesto, pero no menos triviales—. Están persuadidos de que empleando intrépidamente palabras que ellos estiman prestigiosas, como “angustia”, “soledad”, “incomunicación” y “destino”, las alegorías que antes eran banales se transforman ahora en profundas. Lo malo es que hay ciertas obras del teatro moderno que favorecen este tipo de interpretaciones, como algunas de Brecht, de Sartre o de Camus (no precisamente “Calígula”, que es una pieza totalmente inusitada y singular en la producción del gran escritor argelino). Estas alegorías —las viejas y las nuevas— son un ejemplo contundente de lo que antes he llamado significados de código o de diccionario, por oposición a los significados de cultura, que son los que nutren la sustancia profunda del arte.

Creo que estas dos sendas igualmente infantiles —la del teatro realista y la del teatro alegórico— deben ser abandonadas definitivamente por quienes deseen edificar un teatro concreto, es decir, un teatro que esté a la altura de la música, la plástica y la poesía más avanzadas de nuestra época. Ghelderode, Beckett, Ionesco, Genet, Billetdoux, han dado los primeros pasos, sin lograr todavía un resultado que merezca plenamente llamarse concreto. En el teatro hay algo duro que resiste malignamente los asaltos de los más audaces. La obra que presento aquí no va más lejos en este sentido, pero se halla impregnada de ese espíritu: para interpretarla cabalmente, no hay que suponer segundas intenciones de ninguna especie ni generalizar las situaciones particulares y concretas que ella plantea; lo que el autor quiso decir, lo dijo. Si quedan en la obra grandes vacíos estéticos, el autor desea asumir toda la responsabilidad y no valerse de supuestos trasfondos místicos, metafísicos o alegóricos, para encubrir su falta de talento dramático.

La Plata, Mayo de 1965

PERSONAJES

(a) Relojeros aprendices-investigadores.

PEXUS. Hombre maduro. Apariencia adusta y profesoral. Lento y perezoso.

OPXUS. Hombre maduro. Apariencia anodina y fofa. Lento y perezoso.

CABEZOTTA. Joven y nervioso. Un tanto alucinado.

TRIBULNEA. Mediana y más bien indescifrable edad. Lloro permanentemente, con discreción salvo las indicaciones expresas del texto.

(b) El Tribunal

BARTHOLOMEUS. Delgado y enjuto. Mediana edad.

CLICKORFT. Anciano.

MAROLA. Morocho, bajo y regordete.

VILL. Joven, exuberante y extravagante.

SARNAYETTA: Delgado, minucioso y de voz metálica.

GRINDBO. Tartamudo. Puede tener algún rasgo facial prominente: la nariz, por ejemplo.

CUENXO. Más bien entrado en carnes, apacible y de apariencia onírica.

(c) Propietario del pantano "La Nupcia"

VANDERPUT. Atildada presencia. Mediana edad, más bien maduro.

(d) Relojero de prestigio internacional

ORLANCIO. Joven tendiendo a maduro. Aspecto bondadoso y serio. Voz firme.

(e) **Amigo de Orlando**

KRITON. Misma edad de Orlando. Parecido aspecto.

(f) **Personajes secundarios, mozos, lacayos, etc.**

Advertencia general para los actores. El tono de farsa que predomina en la mayor parte de esta pieza debe estar dado exclusivamente por el texto y no por el juego de los actores. Salvo los casos en que la acción es en sí misma violenta o disparatada, los actores deben tratar de ser permanentemente sobrios y naturales. Sin embargo, puede admitirse que subrayen con cierto énfasis lírico las escenas en que el autor pretende alcanzar intensidad dramática o trágica.

LOS ABYECTOS

ACTO PRIMERO

(El escenario presenta una decoración abstracta y sobria. En el centro hay un inmenso reloj de arena, más alto que un hombre, bastante deformado y a medio terminar: a su lado, un taburete. A la izquierda y hacia delante, un gran reloj de sol, también a medio terminar y torcido. A la derecha y hacia delante, una mesa cubierta por diversos relojes de arena y de sol todos violentamente deformados: a su lado, un taburete. Hacia centro-derecha, en segundo plano, una mesa sucia, llena de trastos viejos, frascos, papeles pintados y arrugados, inmundicias diversas: es una especie de escritorio, y tiene a su lado un sillón roto; esta mesa será llamada, en lo sucesivo, escritorio. Hacia el fondo, distribuidos por el suelo, tres colchones.

Al levantarse el telón, están: Pexus, sentado en el suelo, pensativo y tomando mate, junto al reloj de sol, izquierda; Opaxus, sentado en el taburete al lado del gran reloj de arena, pensativo y tomando mate; Cabezotta, sentado en el sillón, escribiendo febrilmente sobre el escritorio; Tribulnea, sentada en el taburete al lado de la mesa de la derecha, sollozando discretamente y tiernamente; dos cuerpos de hombre y uno de mujer, tirados sobre los colchones del fondo, inmóviles y dormidos, de espaldas al público.

La iluminación, al comenzar, es un tanto fantástica y de variados colores. Reina el silencio, entrecortado sólo por el suave llanto de Tribulnea.

Al rato, entra por la derecha Bartholomeus, caminando lentamente y llevando una gran valija. Se detiene cerca del centro y contempla la escena con gran parsimonia)

BARHOLOMEUS. Buen día.

(Silencio)

¡Buen día!

(Silencio)

Así me gusta. No habláis, para aprovechar el tiempo trabajando. Y no trabajáis, para aprovechar el tiempo meditando, y no meditáis, para aprovechar el tiempo amándoos los unos a los otros. Aguardad: os impartiré mi bendición. *(Abre la valija, saca un disfraz de cardenal un tanto ridículo, se lo pone, cierra la valija)*. Hijos míos, yo os bendigo. *(Haciendo una gran señal de la cruz en el aire, dice lentamente)*: Res non verba.

(Se quita el disfraz de cardenal, vuelve a guardarlo en la valija, sin ningún apuro. Luego se dirige a Opxus).

Está hermoso tu gran reloj, Opxus. Creo que estás consiguiendo una perfección absoluta en los detalles. No deberías esmerarte tanto. El exceso de perfección conduce al individualismo y a la egolatría.

OPXUS. No te preocupes, mi buen Bartholomeus: yo sé tomarme mi tiempo.

BARTHOLOMEUS. ¿Cuánto hace que empezaste este reloj?

OPXUS. Tres años.

BARTHOLOMEUS. Es un discreto lapso. Pero trata de trabajar cada vez más lentamente: a medida que se logra una mayor perfección técnica, se corre un mayor peligro de caer en el individualismo. Cuanto más perfecto seas para ti mismo, más haragán deberás parecer a los demás.

OPXUS. Sabias palabras, Bartholomeus.

BARTHOLOMEUS. Hasta luego, Opxus.

(Continúa caminando y llega al escritorio en el que trabaja encarnizadamente Cabezotta).

¿Has encontrado nuevas fórmulas para la cuadratura del círculo, Cabezotta?

CABEZOTTA. *(Sin levantar la cabeza de sus papeles y sin*

dejar de trabajar) Cuatrocientos noventa y cinco.

(Silencio).

BARTHOLOMEUS. ¿Cómo dices?

(Pausa)

¿Qué dijiste?

CABEZOTTA. *(trabajando febrilmente)* Cuatrocientos noventa y seis.

BARTHOLOMEUS. ¡Vamos, Cabezotta! ¿Qué estás diciendo?

CABEZOTTA. *(Idem)* ¡Déjame, déjame: veinte siglos me contemplan!

BARTHOLOMEUS. Cabezotta, es necesario que te lo diga de una vez por todas: tú trabajas demasiado. Hasta ahora te lo hemos permitido porque la cuadratura del círculo es un problema muy importante y además...

CABEZOTTA. Cuatrocientos noventa y siete.

BARTHOLOMEUS. ¡Cabezotta! ¿Quieres dejar de trabajar un minuto y dedicarte un poco a confraternizar en el seno de nuestra gran familia? *(Pausa)* ¡Cabezotta! ¡Estás exasperándome!

CABEZOTTA. Cuatrocientos noventa y ocho.

BARTHOLOMEUS. *(Abre su valija, saca un disfraz de domador de fieras y un látigo. Se coloca el disfraz, cierra la valija. Hace restallar el látigo sobre la cabeza de Cabezotta)*. ¡Vamos! ¡De pie!

CABEZOTTA. *(Sigue trabajando)*.

BARTHOLOMEUS. *(Látigo)* ¡De pie!!

CABEZOTTA. Cuatrocientos noventa y nueve.

BARTHOLOMEUS. ¡De pie, basura! *(La asesta un feroz latigazo)*.

CABEZOTTA. ¡Ay! *(Se levanta, protegiéndose con los brazos)*.

BARTHOLOMEUS. *(Lo persigue a latigazos:)* ¡Canalla, canalla!

CABEZOTTA. *(Huye, perseguido por Bartholomeus, hasta caer en un rincón, donde Bartholomeus lo azota y lo insulta despiadadamente. Cabezotta grita)* ¡Basta, perdón, perdón!

BARTHOLOMEUS. ¿Vas a contestarme ahora?

CABEZOTTA. Sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí.

BARTHOLOMEUS. *(Suspira)* Bueno... *(Se quita el disfraz y lo guarda en la valija. Dulcemente:)* Vamos, Cabezotta, levántate. *(Lo ayuda a levantarse)* Perdóname si he sido brusco.

CABEZOTTA. (*Temeroso y fatigado*) No, no, no. Está bien, Bartholomeus, está bien.

BARTHOLOMEUS. Ven querido: vamos a confraternizar un poco.

CABEZOTTA: Está bien, Bartholomeus, está bien.

BARTHOLOMEUS. Dime, querido, ¿qué significan esos números que decías cuando estabas trabajando?

CABEZOTTA. He encontrado ya cuatrocientas noventa y nueve fórmulas para resolver la cuadratura del círculo. Hoy estaba tan inspirado que iba encontrando una por minuto. ¿No es maravilloso? ¡Un problema que nadie había podido resolver durante más de veinte siglos!

BARTHOLOMEUS. ¿Y tú has encontrado ya casi quinientas maneras de resolverlo?

CABEZOTTA. Y para mañana espero llegar a las mil.

BARTHOLOMEUS. Es asombroso. Pero, discúlpame. . . ¿Qué relación tiene ese problema con nuestros relojes?

CABEZOTTA. Yo soy un teórico, querido. De las aplicaciones que se encarguen otros.

BARTHOLOMEUS. Camina, camina. Sigue trabajando. Es imposible entenderse contigo.

(*Cabezotta vuelve a su trabajo. Bartholomeus se acerca a Pexus*)

¿Y tú, mi buen Pexus? ¡El más fiel de todos! ¿Cuánto hace que montas ese magnífico reloj de sol?

PEXUS. Ya he perdido la cuenta de los años, Bartholomeus. ¿Quieres un mate?

BARTHOLOMEUS. Por supuesto. (*Toma un mate que le da Pexus.*) Hasta luego, Pexus.

PEXUS. Hasta luego. (*Continúa tomando mate*).

BARTHOLOMEUS. (*Se acerca a Tribulnea*) Mi dulce Tribulnea, ¿siempre tan hacendosa? Debo confesar que eres la más productiva del Instituto. Pero, por favor no cometas excesos.

TRIBULNEA. (*Siempre sollozando suavemente*) Gracias Bartholomeus.

BARTHOLOMEUS. ¿No necesitas nada? ¿Hay algo que te moleste?

TRIBULNEA. No, no. Estoy muy bien. Muchas gracias.

BARTHOLOMEUS. (*Dirigiéndose a todos*) Queridos míos, voy a pedirlos ahora que deis por terminada la labor del día,

pues debo recibir aquí la visita del más distinguido fabricante de . . . la visita de un personaje muy distinguido.

(Todos salen, pesadamente. Cabezotta, al levantarse, hace caer frascos y papeles. Absorto, sigue escribiendo mientras camina. Quedan solamente los que duermen en los colchones del fondo. La luz se hace mortecina y fantástica.)

BARTHOLOMEUS. *(Abre la valija y mientras busca en ella va ríñiendo:)* A ver, a ver . . . ¿éste? . . . quizá no . . . ¿éste? . . . quizá . . . no, no . . . éste tampoco . . . veamos, veamos . . . puede ser éste. *(Saca un disfraz de mago con bola de cristal y varita, y se lo pone. Luego, mirándose en la bola de cristal, lanza una risotada)* Nadie podrá negar que soy un relojero perfecto. Compongo los eclipses y las estaciones. ¿Qué estoy diciendo? *(Consulta a la bola de cristal)* ¡A ver, Bartholomeus! ¿Qué eres? ¿Puede aplicársete el nombre de relojero? *(Risotada)* Eres un arquitecto, un fundador de criaturas atragantadas, un constructor de multitudes. *(Risitas)* ¿Ah, Bartholomeus! Eres un pillo. Sabes infundir ideales, como un experto jardinero que distribuye equitativamente a las hormigas su ración de cianuro. Ven a mis brazos, querido Bartholomeus, me espanta la idea de que alguien pueda pensar mal de ti. Yo te protegeré mientras viva. No sufras, no sufras, eres muy joven. *(Se abraza a la bola de cristal y llora suavemente).* Bien. Pulamos los engranajes. *(Dando órdenes hacia diversos lugares:)* ¡Aceite! ¡Grasa! ¡Tuercas! ¡Serrucho! Bien. ¿Qué ves en mí, mi querida bola? ¿Qué te dicen mis bellas entrañas? ¿Hay buenos augurios? *(Acerca un sillón al centro y adelante. Coloca la bola en un taburete y se sienta. Dirigiéndose a la bola:)* Díle a Vándерput que puede entrar.

VANDERPUT. *(Entra y acerca un taboructe a donde se halla Bartholomeus. Se sienta)* ¿Y bien?

BARTHOLOMEUS. *(Comiendo guindas).* Me han dicho que se ha establecido en la ciudad un nuevo pantano.

VANDERPUT. *(Interminable risotada. Luego, algunos estertores de risa, cada vez más mecánicos y débiles, hasta que queda en silencio).*

BARTHOLOMEUS. Expílicate, mi buen Vándерput.

VANDERPUT. Repite, por favor.

BARTHOLOMEUS. *(Seco)* Hay otro pantano.

VANDERPUT. (*Nueva risotada. Termina como antes. Silencio*).

BARTHOLOMEUS. Explicáte de una vez.

VANDERPUT. ¿No repetirías de nuevo?

BARTHOLOMEUS. No. Habla tú.

VANDERPUT. (*Risa corta y seca. Silencio.*)

BARTHOLOMEUS. Seguramente crees que he querido extorsionarte. No, mi buen Vánderput: continuaría siendo cliente de tu pantano aunque se crearan otros más modernos y más eficaces.

VANDERPUT. Veo que has entendido.

BARTHOLOMEUS. Confieso que no te entendí. Quiero dejar sentado que mi decisión de permanecer fiel al pantano "La Nupcia" obedece exclusivamente a razones éticas y sentimentales.

VANDERPUT. ¡Cómo te agradezco!

BARTHOLOMEUS. ¿Me explicarás ahora?

VANDERPUT. Me da mucha risa.

BARTHOLOMEUS. (*Toma la bola con una mano*) ¿De quién es el nuevo pantano, bola querida?

VANDERPUT. (*Voz cavernosa y fuerte*) ¡De Vánderput, de Vánderput! (*Ambos lanzan una risotada. Bartholomeus deposita la bola.*)

BARTHOLOMEUS. ¿Para qué quieres tantos pantanos, mi buen Vánderput? ¿Ha crecido tanto el número de clientes?

VANDERPUT. Por supuesto. Además, tú sabes que mi producto tiene muy diversos usos.

BARTHOLOMEUS. He oído hablar, he oído hablar... (*Toma la bola*) Bola, bola, ¿puedes hacerme una demostración, bola querida?

(*Se oye un fuerte golpe de gong y entran algunas personas transportando un pequeño frente de escenario, como los de títeres, con cortinado, de tamaño suficientemente grande como para que pueda enmarcarse en él una acción con personajes humanos. Los escenarios de este tipo serán llamados en lo sucesivo escenarios portátiles. Colocan este escenario de modo tal que el público pueda ver la escena que se enmarcará en él. Luego los portadores del escenario se van, excepto uno o dos de ellos, que quedan a un costado del mismo —como guardias— y que se encargarán de correr y descorrer el cortinado en los*

momentos oportunos, preferiblemente por medio de cuerdas. Vánderpút se levanta y se coloca detrás del escenario portátil y queda invisible para el público, pues las cortinas están corridas. Nuevo golpe de gong. Los guardias recorren el cortinado, dejando ver a Vánderpút y a Juan Pérez enmárcados en el escenario portátil. Bartholomeus deja la bola y contempla la escena, comiendo guindas, con el aire de un maharajá dedicado al ocio).

JUAN PEREZ. Señor Vánderpút, ¿no le parece un poco exagerada esa suma?

VANDERPUT. Mi querido Juan Pérez, reflexione bien: el baño, el comedor, los dormitorios, la terraza... Ya prácticamente no le queda más que la cocina para vivir...

JUAN PEREZ. Pero... sin embargo...

VANDERPUT. No hay pero que valga. Déme los cincuenta mil pesos y la inmundicia desaparecerá totalmente de su casa. Ni siquiera en la vereda volverá a encontrar el más leve resto. Los vecinos volverán a saludarlo, no le quepa la menor duda.

JUAN PEREZ. Pero... si a pesar de todo...

VANDERPUT. ¡Vea, señor Juan Pérez, usted ya me está hartando! Estoy dándole miles de explicaciones y facilidades y usted sigue haciéndose el imbécil. ¿Qué está buscando al fin! ¿Que su casa se haga totalmente inhabitable? ¿Que se enfermen su mujer y sus hijos? ¿Que todos queden condenados a vivir en medio de la inmundicia? ¿Que termine por hallar porquerías en sus bolsillos y en sus zapatos? ¿Eso busca? ¡irresponsable! Dígame, ¿eso busca?

JUAN PEREZ. (Asqueado, saca dinero de su billetera, lo entrega a Vánderpút y huye, llevándose una mano al rostro y casi sollozando).

VANDERPUT. (Guarda el dinero con desprecio.) ¡Qué miserable!

(Se cierra el cortinado del escenario portátil. Luz natural. Vánderpút vuelve a su lugar frente a Bartholomeus. Es retirado el escenario portátil).

BARTHOLOMEUS. Interesante, mi buen Vánderpút, interesante.

VANDERPUT. Vayamos ahora a nuestros asuntos.

BARTHOLOMEUS. Bueno, la verdad, mi querido Vánderpút, es que mi autoridad en el Instituto de Relojería es ya de-

masiado evidente, y tú sabes, eso hiere mi pudor. Yo prefiero los segundos planos, las sombras...

VANDERPUT. Los pasillos...

BARTHOLOMEUS. Evitar responsabilidades...

VANDERPUT. Manejar los hilos...

BARTHOLOMEUS. En resumen, necesito un jefe.

VANDERPUT. Lo veía venir. Hasta ahora no ha sido difícil producir los muñecos que tú deseabas. Pero un jefe... son palabras mayores.

BARTHOLOMEUS. Vamos, Vánderput, vamos: siempre he admirado tu modestia, pero no exageres. ¿Qué es para ti un jefe de un humilde instituto de relojería?

VANDERPUT. No tan humilde: ese instituto es orgullo de nuestra ciudad.

BARTHOLOMEUS. Gracias a ti precisamente, que cubres de lodo a los otros.

VANDERPUT. Como quieras: pero darle un jefe es tarea muy delicada. Hay que afinar los cálculos, pesar los ingredientes.

BARTHOLOMEUS. Para un especialista como tú... (*Toma nuevamente la bola:*) ¿Quién nos dará ese jefe, bola querida?

VANDERPUT. Está bien, está bien, eres encarnizado: pero pondré una condición.

BARTHOLOMEUS. Concedida.

VANDERPUT. Que tú me ayudes.

BARTHOLOMEUS. (*Riendo*) Lo haré, lo haré, aunque sea para cubrir las apariencias.

VANDERPUT. (*Grita hacia bambalinas:*) ¡El escenario!

(*Traen nuevamente un escenario portátil. Mismo juego que antes. Vánderput se coloca detrás, y desde allí, invisible para el público, ordena*)

VANDERPUT. ¡Acción!

(*Se descubre el cortinado del escenario portátil. Aparece Vánderput solo*)

VANDERPUT. Dime, Bartholomeus, tú que conoces el corazón humano, y que sabes cuánto hay en él de cerebro, de hígado y de intestino; tú que conoces las proporciones y las drogas; tú que sabes cuánta pesadilla hay que insuflar en un vientre de mujer para que los monstruos se aniquilen entre ellos antes del nacimiento; cuánta fuerza demencial es nece-

saría para curvar la Tierra y hacerla aparecer ante los ojos más rectilíneos como una bola perfecta; tú Bartholomeus, dime: si se tratara de cobrar prestigio ante esa multitud de formas apagadas y viscosas que la gran marea deja sobre la playa cada vez que se retira, ¿qué virtud elegirías?

BARTHOLOMEUS. (*Consulta la bola*) ¿Cuál es esa virtud, bola querida? ¡Ay! (*La arroja con gesto que significa dolor y terror*). Se ha congelado, la imbécil.

VANDERPUT. Ven para acá, veo que las abstracciones no son tu fuerte. Colócate a un costado. (*Bartholomeus obedece*) Tú eres la marea: te mueven engranajes de memoria última, más parecidos a zarpazos en una caverna oscura que a un insípido mecanismo de relojería. Eres también la buena estrella que persigue y la tranquila noche que devora. Eres el zodiaco, con toda su fábula de bestias transparentes y vengativas. No, no, estás muy mal en esa pose de notario cosmogónico. ¿Quién te ha hecho creer que el firmamento es administrativo y sereno? Retuércete y aúlla, como esas nebulosas deformes que los astrónomos pretenden hacernos pasar por armoniosas deidades atenienses. (*Bartholomeus, poco a poco, "in crescendo", comienza a retorcerse y a aullar*) Retuércete y aúlla, como un sol que se alimenta de catástrofes atómicas para producir esa luz que nos presentan como mensajera de esplendor y de vida. Ya está, ya está.

BARTHOLOMEUS. (*Se detiene, desorbitado y jadeante*).

VANDERPUT. Ya has conseguido la ferocidad de un bello eclipse. Eres un planeta ortodoxo, Bartholomeus, has alcanzado la majestad patriarcal de los antiguos curvadores de péndulos.

BARTHOLOMEUS. (*Resuella como un caballo cansado*).

VANDERPUT. Mi linda marea pervertida, revuélcate en el lecho, sacúdete los fetos, vuelca sobre nuestras pintorescas playas tu población residual y filosofante.

(*Golpe de gong. Algunos personajes surgidos de pronto arrastran los colchones hacia adelante: los tres cuerpos ruedan por el escenario, siempre dormidos. Simultáneamente son enviados desde el fondo los objetos más diversos: animales embalsamados, latas, tachos de baura, montones de trapos, botellas, etc. Juego de luces sobre estos objetos. Los personajes que arrastran los colchones desaparecen enseguida*).

BARTHOLOMEUS. (*Contemplando los objetos, con asombro*) ¡Oh, mis pensamientos predilectos! ¡Mi meditación filosófica cristalizada! (*Se acerca al cuerpo de mujer y le dice:*) La mejor torneada de mis eriaturas, la más inexistente, la más ambigua: la más hermosa como un pedazo de cuero. ¿Eres o no eres? (*La escucha*) Produces un extraño zumbido marino. (*Se pasea entre los objetos*) ¿Qué son todos éstos? ¿Mis prejuicios o mis genialidades?

VANDERPUT. Y bien, Bartholomeus, para esta población mortuoria y viscosa, ¿cuál es la virtud de más prestigio? ¿Con qué puede subyugársela?

BARTHOLOMEUS. (*Extendiendo los brazos en un ademán que peretende abarcar la inmensidad*) Con el silencio.

VANDERPUT. ¡Sea! (*Levanta los brazos*).

(*Golpe de gong. Aparecen dos hombres llevando una litera sobre la que hay un tonel. Lo dejan en el centro del escenario, hacia adelante, y se marchan*).

VANDERPUT. Del insuperable pantano “La Nupcia” ha venido este tonel cargado con la sabia materia engendradora de todas las formas y de todos los olores. Con ayuda de tu inspiración, Bartholomeus, daremos a luz, o, para hablar más bellamente, daremos a tiniebla, al ángel del silencio, deidad para viscosos y dormidos.

BARTHOLOMEUS. (*Ampulosamente*) ¡Sea!

VANDERPUT. No seas imbécil: no basta con adoptar un aire de cátedra usurpada y vociferar: ¡hágase la luz! Así, jamás producirás un solo fotón. Tienes que volver a la ferocidad cosmológica, colocarte en actitud de parto sideral, de eclipse desbordante.

(*Bartholomeus adopta una actitud feroz y ambigua*).

VANDERPUT. Así, así. Ya estás en trance. Eres un salvaje refinado, como esas constelaciones que se hacen pasar por hadas lejanas y tienen sin embargo una evidente inclinación por la lujuria. Ahora sí, Bartholomeus, ahora sí.

BARTHOLOMEUS. (*Sin moverse y haciendo un gran esfuerzo, susurra:*) Sea... (*Surge del tonel, lentamente, un cuerpo negro, mirando hacia el público*).

(*Pausa*)

VANDERPUT. Ya está, Bartholomeus, puedes descansar.

BARTHOLOMEUS. (*Adopta, con un suspiro, una actitud*

narmal. Después se vuelve hacia el personaje emergido del tonel y no puede evitar un gesto de asco. Se da vuelta, tapándose los ojos). ¡Qué repugnante es!

VANDERPUT. No exageres, Bartholomeus. Míralo bien, tiene atributos interesantes.

BARTHOLOMEUS. (*Lo mira de nuevo, con repugnancia*). Es verdaderamente inundo.

VANDERPUT. Ya te acostumbrarás, y apreciarás su virtud. Lo llamaremos Marola, para recordar su origen marino. (Pausa) Hazle preguntas, Bartholomeus.

BARTHOLOMEUS. (*Se acerca a Marola con asco*). Dime Marola, ¿qué opinas acerca del comunismo, de las Sagradas Escrituras, de la esfericidad de la Tierra, de la lucha contra el cáncer, de la delincuencia juvenil, del instinto de conservación, de las ondas hertzianas, de la vida de las abejas, de los satélites artificiales, de la luz de las luciérnagas, de los viajes interplanetarios, de la invención de la rueda, del fuego prometeico, de los güelfos y los gibelinos, del estroncio 90, de la papiza Juana, del amor a los gatos, de los diagramas de desintegración, del do de pecho, de los múltiplos de 27, del miedo a la oscuridad, de la lucha implacable entre el bien y el mal?

(*Silencio*)

BARTHOLOMEUS. (*A Vánderput*). No contesta.

VANDERPUT. Le has hecho preguntas demasiado comprometedoras. Prueba con cuestiones menos espinosas.

BARTHOLOMEUS. (*A Marola*). ¿Qué hora es?

(*Silencio*)

BARTHOLOMEUS. (*A Vánderput*). Este ser es sordo.

VANDERPUT. Marola, ¿una bendición para los viscosos?

MAROLA. (*Gira lentamente hacia los objetos depositarlos por la marea, e imparte una solemne y silenciosa bendición*).

VANDERPUT. No es sordo. Es prudente.

BARTHOLOMEUS. ¿Esto es lo que me propones como jefe para el Instituto de Relojería?

VANDERPUT. Esa fue mi intención, pero ahora...

BARTHOLOMEUS. ¿Ahora?

VANDERPUT. Pienso que nos falta considerar algunas otras virtudes. Nos hemos dejado encandilar por la más prestigiosa de ellas, pero hay que trabajar con seriedad. Reflexionemos. Esto es más difícil de lo que parece.

BARTHOLOMEUS. Tienes razón. Vándcrput. Y además, yo estoy muy fatigado. Preferiría que se encargara directamente el Tribunal. Siempre con tu inapreciable colaboración, por supuesto.

VANDERPUT. ¿El Tribunal?

(Juego de luces. Ciérranse las cortinas del escenario portátil y éste es llevado a bambalinas. Entran hombres provistos de escobas y barren todos los objetos, incluso los cuerpos dormidos, hacia el fondo. Vándcrput se acerca a Bartholomeus y éste se quita el disfraz de mago, lo mete en la valija y saca uno de juez, que se coloca).

BARTHOLOMEUS. ¡La mesa del Tribunal!

(Entran hombres llevando una mesa y taburetes. Ponen la mesa de tal modo que el tonel en que se encuentra Marola quedará situado junto a ella).

BARTHOLOMEUS. *(Grita, imitando el sonido de un gong).*

¡Gong!

(Entran, llegando desde diversos puntos, los miembros del Tribunal, que van ocupando lugares alrededor de la mesa. Finalmente, el Tribunal queda constituido así: Bartholomeus, Marola, Clickorft, Sarnayetta, Vill, Grindbo y Cuenxo. En segundo plano, mirando la escena y tomando nota de lo que se dice, Vándcrput).

VILL. *(Ademanes).* ¡Esto es una monstruosidad!

BARTHOLOMEUS. Señor Vill, todavía no ha comenzado la sesión.

VILL. De todas maneras puedo opinar, ¿no es cierto? ¡A dónde vamos a parar!

BARTHOLOMEUS. Pero no tiene validez...

VILL. Eso es un insulto... ¡Esto es monstruoso!

BARTHOLOMEUS. Yo no he querido...

GRINDBO. Que se vo... vo... vooo... vot... vot...
voooot... vot...

CUENXO. Eso es.

SARNAYETTA. ¡El reglamento! ¡Que traigan el reglamento!

CLICKORFT. No entiendo. Empecemos de nuevo.

GRINDBO. No pue.. pue... pueeee... pue... pueeeee...
pue... pue...

CUENXO. Yo tampoco.

SARNAYETTA. (*Poseído*). ¡El reglamento, mi Dios, el reglamento!

BARTHOLOMEUS. Señores, yo creo que esto podría arreglarse empezando de nuevo.

VILL. ¿Otra vez? ¡Esto es monstruoso! Yo creo que hay que terminar. No empezar sino terminar. Empezar es una cosa. Terminar es otra. Me parece que la diferencia es bien clara.

CLICKORFT. Por favor, ¿podría repetir ese razonamiento?

GRINDBO. Ins... ins... ins... insis... insiiiiis... insiiiiist... insis... insist... insist...

CUENXO. Eso es.

BARTHOLOMEUS. La única salida es la votación.

SARNAYETTA. (*Implorando al cielo*). El reglamento, Señor, envíanos el reglamento nuestro de cada día, o, si puedes, dos reglamentos por día, pues lo que no está de más tampoco está de menos...

BARTHOLOMEUS. Votemos, por favor, votemos.

VILL. ¿Votar? ¡Sería monstruoso! ¡Voto por que no se vote!

GRINDBO. Yo prop... prop... propong... propong... prooooopong...

CUENXO. Yo también.

SARNAYETTA. Vosotros habláis así porque nunca habéis amado verdaderamente a un reglamento. No sabéis la ternura, la lealtad, la generosidad, el sacrificio, de que son capaces los reglamentos... (*casi llorando*) por ayudar a un solo reglamento en desgracia, yo quemaría vivos a mis hijos, a mis padres, a mis esposas... (*llora desconsoladamente*).

BARTHOLOMEUS. ¡Señor! ¡Estamos en una ciudad monogámica!

VANDERPUT. (*Perdiendo la paciencia, se acerca*). Votad de una vez, imbéciles. De lo contrario, haré traer un barril de "La Nupeía"... y ya sabéis... mañana a primera hora vuestra reputación habrá descendido considerablemente...

(*Todos se tranquilizan y se acomodan bien en sus asientos*).

VILL. Por la afirmativa... (*Todos levantan la mano, incluso Vánderpút*). Por la negativa (*ídem*). La moción ha sido aprobada y rechazada, por unanimidad. Habría que consultar al asesor letrado.

CLICKORFT. Cuando yo era joven eso no ocurría: aquí debe de haber algún error.

VANDERPUP. ¡Cállese la boca! (*Clickorft tiembla de miedo*).
Queda levantada la sesión. Pueden pasar mañana por la ventanilla de "La Nupecia" a retirar sus sandwiches.

(*Todos se levantan y se van, excepto Bartholomeus, Vánderpup y Marola. Antes de salir, Clickorft se dirige a Vánderpup*).

CLICKORFT. ¿No podría adelantarme una fetita de jamón?... Soy un viejo tan decrépito. . .

VANDERPUP. Jamón no, Clickorft. Vaya a "La Nupecia" y dígalas de parte mía que le den una cucharada de sopa.

CLICKORFT. Gracias, señor Vánderpup. . . gracias. . . muchas gracias. . .

(*Se retira con apresuramiento senil*).

(*Quedan Bartholomeus y Vánderpup, además de Marola, que permanece inmóvil en su tonel*).

BARTHOLOMEUS. (*Guarda el disfraz de juez y se coloca el traje de calle*). La verdad es que no hemos adelantado mucho, mi querido Vánderpup.

VANDERPUP. ¿Cómo que no? Tenemos a Marola.

BARTHOLOMEUS. Pero eso no es lo que necesitamos. . . no es exactamente lo que necesitamos.

(*Marola sale del barril y se va*).

VANDERPUP. Me parece que lo has ofendido.

BARTHOLOMEUS. Ya volverá: en ninguna otra parte lo apreciarán como aquí.

(*Bartholomeus adopta una actitud pensativa. Vánderpup lo mira durante unos instantes y luego se va. Van entrando lentamente los relojeros Oprus, Perus, Tribulnea, Cabezotta, que retoman sus posiciones y ocupaciones del comienzo del acto. Bartholomeus cambia nuevamente de traje, y se coloca uno de cura. Después se mete en el barril que dejó Marola y desde allí arena a los otros*).

BARTHOLOMEUS. Tarea difícil es la de daros un jefe. Vuestro oficio es de naturaleza contemplativa: sois los oficientes del tiempo. A su fluir enloquecido oponéis el sabio reposo de vuestras almas. Esta oposición entre alma y tiempo, mirada desde arriba, produce los relojes; mirada desde abajo, produce el sueño; y mirada desde dentro, tomando la precaución de cerrar todas las ventanas, produce el amor. Si además colocáis cerrojos y lacres en los postigos, telarañas en los tragaluces, metales cáusticos en los agujeros, ballonetes caladas en la

puertas, monstruos repulsivos en las fachadas, cañones en las terrazas, guillotinas en la plaza pública, gases venenosos en la atmósfera, entonces obtendréis el más destilado y etéreo producto de la defensa amorosa, que es el espíritu de cuerpo. Ese será vuestro máspreciado tesoro. (*Se oyen más fuertes los sollozos de Tribulnea*). ¿Qué pasa, Tribulnea? ¿He dicho algo que te haya ofendido?

TRIBULNEA. (*Siempre sollozando*). No, Bartholomeus: acabo de terminar el más revolucionario de mis relojes, y estoy emocionada. Mira. (*Muestra un reloj de arena, vacío*).

BARTHOLOMEUS. (*Examinando el reloj*). Discúlpame, pero no veo bien: debes de haber inventado una arena demasiado fina.

TRIBULNEA. No: es un reloj de aire. Para medir el tiempo con una sutileza y una precisión perfectas, la arena es demasiado grosera. Además, hay que reconocer que los relojes de arena son un poco anticuados.

BARTHOLOMEUS. Estoy asombrado. ¿Y cómo funciona tu reloj de aire?

TRIBULNEA. Exactamente igual que los de arena: el aire va cayendo del recipiente superior al inferior y va marcando la hora.

BARTHOLOMEUS. ¡Estupendo! (*Mira con atención el reloj*). Aunque... la verdad es que no alcanzo a distinguir el nivel marcado por el aire que cae en el recipiente inferior... espera... (*se coloca los anteojos*) no... no alcanzo a distinguir... ¿cómo se hace para leer la hora en este reloj?

TRIBULNEA. Pero, Bartholomeus, éste es un reloj intrínseco; marca el tiempo con sutileza y precisión absolutas, pero no sirve para usos exteriores.

BARTHOLOMEUS. Y si quieres averiguar la hora, ¿qué haces?

TRIBULNEA. En ese caso miro un reloj de arena, que para los usos vulgares de la vida práctica es más que suficiente.

BARTHOLOMEUS. Confieso que no veo bien cuál es la utilidad de tu reloj intrínseco.

TRIBULNEA: Pues, marcar el tiempo con precisión absoluta, aunque nadie pueda conocer sus marcas. No tiene utilidad práctica, pero tiene una inmensa importancia filosófica.

BARTHOLOMEUS. Ahora veo... ahora veo..

(*Entra Orlancio, provisto de un portafolios grande. Se dirige a Bartholomeus, que lo mira con asombro.*)

ORLANCIO. Buenas tardes. Yo soy Orlancio: ¿dónde es mi lugar de trabajo?

BARTHOLOMEUS. Pero... disculpe... debe de haber algún error...

ORLANCIO. Es posible. ¿Dónde es mi lugar de trabajo?

BARTHOLOMEUS. ¿Quién dijo que es usted?

ORLANCIO. Orlancio.

BARTHOLOMEUS. ¿Orlancio?

ORLANCIO. Sí, Orlancio. ¿Dónde es mi lugar de trabajo?

BARTHOLOMEUS. Escúcheme, señor Orlancio... en realidad...

ORLANCIO. Escucho, escucho, pero dígame por favor dónde es mi lugar de trabajo.

BARTHOLOMEUS. Mire... nosotros no lo conocemos... la verdad es que no teníamos reservado un lugar para usted... tampoco tenemos mesas...

ORLANCIO. Eso es lo de menos. (*Saca de su portafolios martillo, serrucho y otras herramientas y se va al fondo. Se oyen grandes ruidos: martillazos, serruchadas, golpes, etc. Enseguida aparece Orlancio con una mesa*) Ya está. (*Mira en derredor*) Podemos colocarla aquí (*La coloca cerca del escritorio, un poco más en primer plano*) Bueno... (*Saca una serie de objetos e instrumentos del portafolios y se pone a trabajar rápidamente. Bartholomeus y Tribulnea lo miran con asombro. Los demás continúan impasibles. Al cabo de unos instantes, Orlancio se dirige a Bartholomeus.*) Aquí tiene el primero, ¿le parece bien? (*Le entrega un reloj*) Tiene cuerda para ocho días y campanilla para despertador. (*Bartholomeus observa el reloj sin saber qué hacer con él.*) Présteme. (*Vuelve a tomar el reloj y le hace una demostración*) ¿Ve? Si usted quiere despertarse a las siete, hace así. (*Le muestra, y luego hace sonar la campanilla. Bartholomeus y Tribulnea se miran con asombro.*) También tengo en preparación un reloj que, además de la hora, marca la fecha, así como las horas de salida y puesta del sol y de la luna. (*Va a su mesa, trabaja durante algunos instantes, y vuelve hacia Bartholomeus*) Ya está terminado: obsérvelo. Tiene cuerda para seis meses.

(*Mira a su alrededor: saca un objeto de cada una de las mesas,*

de una repisa, del suelo, del barril, etc.) Vosotros tenéis aquí mucho material. Con esto se puede hacer un hermoso reloj. *(Trabaja con esos materiales y luego se vuelve a Bartholomeus)* Mire, no es una maravilla, pero es un lindo relojito. *(Le entrega un reloj)*

BARTHOLOMEUS. Y esto... y esto... lo hizo con lo que... ¿con lo que encontró por ahí?

ORLANCIO. Por supuesto: no es más que un reloj standard. Ultimamente estoy trabajando en proyectos de relojes electrónicos, cosmológicos, gravitacionales y spin-delta-desintegrativos.

TRIBULNEA. *(Solloza fuertemente)*

BARTHOLOMEUS. Calma, Tribulnea.

ORLANCIO. ¿Qué le pasa a esta señorita?

TRIBULNEA. Jamás aprenderé esas cosas...

ORLANCIO. *(Carcajada jovial)* Oh, no, le aseguro que no es más que cuestión de tiempo, y dedicación... Dentro de poco usted misma podrá montar un reloj electrónico.

TRIBULNEA. *(Deja de sollozar por primera vez, llena de esperanza)* ¿Usted me va a enseñar?

ORLANCIO. Sí.

TRIBULNEA. ¿Desde el principio?

ORLANCIO. Sí.

TRIBULNEA. ¿Y podré montar relojes supersónicos?

ORLANCIO. Sí.

TRIBULNEA. ¿Ultra-cíclicos?

ORLANCIO. Sí.

TRIBULNEA. *(En el colmo del éxtasis)* ¿Gamma-electrón-co-relativos?

ORLANCIO. Sí.

TRIBULNEA. *(Llora estruendosamente).*

BARTHOLOMEUS. Y veamos... digamos... si nos arregláramos... quiero decir, si usted pudiera, como dijo... ¿cuándo podría empezar las clases para este hermoso grupo de relojeros? Tenga en cuenta que son lo mejor de la ciudad, la flor, la crema, o más bien el vacuum, como decían los antiguos — Yo, modestia aparte, soy especialista en vacuum — Tráeme el almanaque del año que viene, Tribulnea: vamos a fijar fecha. Enviaremos participaciones. Alquilaremos fotógrafos.

ORLANCIO. No hace falta nada de eso. Puedo empezar ahora mismo. *(Saca un gran rollo, que despliega y coloca en lugar*

adecuado, como una lámina. El dibujo representa la esfera de un reloj, con sus números y sus agujas. Orlandio señala con un puntero.) Tomemos el número uno: (*lo señala*) cuando está señalado por la aguja corta, este número vale una hora; pero cuando está señalado por la aguja larga, vale cinco minutos.

OPXUS. No entiendo.

ORLANCIO. ¿Qué es lo que no entiende?

OPXUS. Cómo un mismo número puede valer una hora o cinco minutos: son dos cosas muy distintas.

ORLANCIO. Pero ese número tiene un valor para la aguja corta y otro para la aguja larga.

OPXUS. Y cuando no está señalado por ninguna de las dos agujas, ¿cuánto vale?

ORLANCIO. Esa es una pregunta metafísica. A los relojeros les interesan únicamente los números que están señalados por agujas.

OPXUS. ¿Y si las dos agujas señalan el número uno al mismo tiempo? ¿Cuánto vale entonces ese número?

ORLANCIO. Tiene ambos valores a la vez: uno y cinco, que es justamente la hora en ese momento: la una y cinco.

OPXUS. ¡Qué extraño!

TRIBULNEA. ¿Por qué no hacen las dos agujas iguales, en lugar de hacer una más corta y otra más larga?

ORLANCIO. Para evitar confusiones.

TRIBULNEA. A mí me parece que es al revés. Haciéndolas distintas, uno no se acuerda jamás si la que marca la hora es la más larga o la más corta, y puede confundirse fácilmente. En cambio, si las dos son iguales, no cabe hacer ninguna distinción, y no hay que estar acordándose de cuál de las dos es la que marca las horas; no hay ningún problema.

ORLANCIO. Es verdad: si las dos agujas fueran iguales, no existiría el problema de recordar cuál es cada una de ellas. Pero tampoco existiría la posibilidad de averiguar la hora.

TRIBULNEA. Eso no importa. El reloj, de todas maneras, marcaría la hora exacta. Sería un reloj intrínseco.

ORLANCIO. Y cuando quisiéramos utilizar ese reloj intrínseco con fines prácticos, ¿qué haríamos?

TRIBULNEA. Bueno, en ese momento podríamos hacer una marquita en la aguja de las horas, para reconocerla. Por otra parte, los relojes intrínsecos no se utilizan jamás con fines prácticos.

PEXUS. ¿Por qué las agujas giran en ese sentido y no al revés?

ORLANCIO. (*Ilustrando lo que dice con ademanes*) Porque es el sentido en que habría que hacer girar un tirabuzón para introducirlo en el reloj. ¿Ve? (*Hace nuevamente la prueba*) Si yo quiero meter un tirabuzón, tengo que hacerlo girar en el sentido en que giran las agujas del reloj.

PEXUS. Esa no es una razón. Yo podría hacer girar las agujas al revés, y decir que lo hago así porque ése es el sentido en que habría que hacer girar un tirabuzón para sacarlo del reloj. Imagine usted que no quiera meter sino sacar un tirabuzón: tendría que hacerlo girar exactamente al revés. ¿Por qué elegir el sentido de giro de los tirabuzones que se meten y no el de los tirabuzones que se sacan?

ORLANCIO. Porque meter un tirabuzón en un reloj es una operación fácilmente imaginable, aunque su realización práctica no sea siempre muy sencilla. En cambio, sacar tirabuzones de un reloj, sería un acto de prestidigitación o de magia: como sacar conejos de una galera. Si quiere convencerse, mire: aquí tiene un reloj. A ver si se anima a sacar de él un tirabuzón.

PEXUS. Tiene razón.

BARTHOLOMEUS. Bueno, creo que por hoy es bastante. La clase próxima podría ser dentro de dos meses, para evitar fatigas y poder repasar bien.

ORLANCIO. No, no, no, no. Dentro de dos meses tengo que estar en Berlín, París, Tokyo, Berkeley, Wellington, Islandia.

BARTHOLOMEUS. ¿Cuál es su proyecto, entonces?

ORLANCIO. Desarrollar el curso en un mes y medio, a razón de cinco clases diarias de dos horas cada una. Excepto los domingos, naturalmente, en que hay más tiempo disponible y daríamos seis clases. (*Consulta varios relojes*). Disculpádmeme, tengo que asistir a un congreso de relojería y el avión me espera. El lunes estaré de vuelta. Adiós.

(*Sale*).

(*Se miran todos con asombro. Pausa.*).

TRIBULNEA. Es evidente que ya tenemos al jefe que buscábamos.

BARTHOLOMEUS. (*Pensativo*). Un momento... un momento... hay que consultar al Tribunal.

FIN DEL PRIMER ACTO

ACTO SEGUNDO

(Sesión del Tribunal, como en el primer acto, Bartholomeus con el disfraz de juez. Vánderpút más lejos, tomando notas).

BARTHOLOMEUS. Vuelvo a plantear la cuestión del jefe para nuestro Instituto. Es una cuestión muy seria, señores, y debéis darle la importancia que tiene. (*Severo*). ¡Sed responsables!

VILL. Pido la palabra. (*Se pone en pie*). Esto es una monstruosidad, pero de todas maneras opino que la mejor forma de organización para una tienda es la piramidal. Las tiendas de los indios son piramidales. Las pirámides de Egipto son tiendas, como se ha descubierto últimamente.

BARTHOLOMEUS. Le recuerdo, señor Vill, que aquí se trata de un Instituto de relojería, y no de una tienda.

VILL. (*Grandes ademanes*). ¡Los institutos de relojería son tiendas! Y los relojeros son traficantes de tiempo. El Universo entero es una tienda, como lo demostró Einstein, con su estúpida concepción cartaginesa del tráfico perpetuo de energía. Cada hombre es una tienda, mal administrada, por supuesto, ya que termina siempre en la muerte, que es el eufemismo usado vulgarmente para referirse a la quiebra financiera de un organismo. Y eso sucede porque los seres vivientes no están

organizados en forma piramidal, con lo más alto arriba y lo más bajo abajo, sino en forma caótica y monstruosa (*Grandes ademanes exaltados*). ¡Somos monstruosos, sí, somos monstruosos!. (*Cae, jadeante, sobre su asiento. Desorbitado, pide con voz ronca*). Cocaína, por favor, morfina, estearina, rubiola, camisetas, calzoncillos, tapados, casimires, bufandas, gabanes... (*Entran dos enfermeros, a una señal de Bartholomeus, y le colocan un chaleco de fuerza*). Aaaah... gracias... gracias... me siento mucho mejor... ¿cuánto vale el metro de esta prenda?

UN ENFERMERO. No se preocupe, señor.

(*Salen los enfermeros*).

BARTHOLOMEUS. ¿Ha terminado su exposición, señor Vill?

VILL. (*Cansado aún*). Sí... sí... aah... es monstruoso.

(*Aplausos*).

CLICKORFT. Pido la palabra. (*Se pone en pie*). Solicito que, en atención a mi lastimosa decrepitud, se me permita pronunciar mi discurso sentado.

BARTHOLOMEUS. Por la afirmativa...

(*Todos levantan la mano. Vill se pone en pie, pues no puede sacar las manos del chaleco de fuerza*).

Por la negativa...

(*Idem*).

La moción ha sido aprobada y rechazada. Queda usted en libertad para hacer lo que le plazca, Clickorft.

CLICKORFT. (*Sentándose*). Estas cosas no ocurrían en mi juventud. Aquí debe de haber algo que anda mal.

(*Aplausos*).

No, no, un momento, que todavía no dije lo que quería...

BARTHOLOMEUS. Tiene la palabra el señor Sarnayetta.

(*Clickorft quiere protestar pero lo hacen callar*).

SARNAYETTA. (*Se pone en pie*). Señores... (*Se lleva la mano a un bolsillo, y no encuentra lo que busca, luego a otro, a otro. Revisa febrilmente los papeles que hay sobre la mesa. Luego revisa en forma delirante a algunos otros miembros del Tribunal. Finalmente, enloquecido, huye, agitando los brazos*). ¡Mis reglamentos! ¡Mis reglamentos! (*Sale*).

BARTHOLOMEUS. El señor Sarnayetta ha concluido. Le toca el turno al Sr. Marola.

MAROLA. (*Se pone en pie. Hace algunos ademanes lentos, majestuosos y solemnes, y luego queda en actitud hierática.*)
(*Aplausos prolongados. Se sienta Marola.*)

GRINDBO. P... p... p... pi... pi... pid... pid... pido... piiiid... piiiido... pido la... la... l... l... la... laa... laaa...

BARTHOLOMEUS. Va a hablar el señor Grindbo.

GRINDBO. (*En pie*). Yo... yo... yo... yo... e... e... e... cr... er... er... cre... creo... creeeeee... creeeeee... q... q... que... queee...

CUENXO. Yo también.

BARTHOLOMEUS. Han hablado los señores Grindbo y Cuenxo.

VANDERPUT. (*Que ha dado signos de estar perdiendo la paciencia, la pierde al fin y se adelanta para intervenir*). ¡Basta! Si esto sigue un minuto más así, haré traer inmediatamente dos barriles de "La Nupcia" y el prestigio de todos vosotros se verá seriamente empañado; o más bien, seriamente embadurnado; más aún, antes de que salga el sol seréis escarnio y vergüenza de la ciudad entera. ¡Bartholomeus! Apelo a tu buen sentido para que esta sesión se encamine por senderos constructivos. (*Se retira a su puesto anterior*).

BARTHOLOMEUS. (*Abre su valija y se coloca el disfraz de domador. Blandiendo el látigo, da vueltas alrededor de la mesa*). ¡Vamos!

GRINDBO. Pr... pr... pro... prooo... prooooo... prooo-test... prooo...

BARTHOLOMEUS. ¡Silencio! (*Le asesta un feroz latigazo. Grindbo se retrae. A todos*). ¡Vamos! Menos discursivos y más ajuste de tuercas. Trabajo, trabajo. ¡rrrrr! ¡rrrrr! Serrucho... ¡Pum, pum, pum! Martillo... ¡Paf, paf! Hachazos... (*Silbido, como de algo que se escurre*). Pióln... Paquetes. Orden. Clasificación. Malo... ¡fuera! Bueno... ¡paquetes! Suelo no; microbios. Devoran hígado. Estantes sí: naftalina. Fichas. Nombres. Armario. ¡Hop! Descanso. Dos minutos. Meditación. Un minuto. Atención, top, trabajar. ¡rrrrr! Serrucho ¡Pum! Martillo. ¡Paf! Hachazos. Orden. Paquetes. (*Todos quedan en gran silencio y reconcentrados. Bartholomeus los contempla, satisfecho. Gira su traje de domador*)

y vuelve a ponerse el de juez. Se sienta en su lugar. También entra Sarnayetta y se sienta).

BARTHOLOMEUS. Vuelvo a plantear la cuestión del jefe para nuestro instituto.

(Silencio).

Ya habéis oído hablar de Orlancio: un relojero que parece conocer técnicas muy modernas.

VILL. ¿Quién es ese extranjero?

GRINDBO. Yo... n... n... no... noooo... nooooo... n... no...

CUENXO. Yo tampoco.

SARNAYETTA. ¿Tiene espíritu de familia? ¿Ama los reglamentos?

CLICKORFT. ¿Quién es ese joven?

MAROLA. (Se pone en pie. Se apagan las luces y un reflector lo ilumina. Marola adopta una actitud grotesca e inquisitiva, como preguntando “¿quién es 'ese infeliz?'”. Permanece fijo en esa actitud algunos segundos. Se apaga el reflector. Luces normales. Marola se sienta).

(Entran mozos llevando carpetas, que depositan sucesivamente sobre la mesa del Tribunal, hasta formar una respetable pila. Todos miran a Bartholoméus, inquisitivamente).

BARTHOLOMEUS. Son los antecedentes de Orlancio.

VILL. (En pie, furioso). ¿Esto es monstruoso! ¿Quién ha osado? ¿Ese relojero se cree una prima donna? ¡Esto es un ultraje! ¿Creen que vamos a aceptar a un extranjero por el solo hecho de que nos llene la mesa de antecedentes? ¡que nadie toque esos papeluchos! ¡Que los quemem, que los quemem! ¡Son monstruosos y extranjerizantes! ¡Extranjosos! ¡Monstruorizantes! ¡Socorro! (Cae, jadeante, en su silla). Cocaína, por favor, morfina, estearina, rubiola, camisetas, calzoncillos, tapados, casimires, bufandas, gabanes... (A una señal de Bartholoméus vuelven a entrar dos enfermeros y le colocan un segundo chaleco de fuerza sobre el anterior). Aaaaahh... gracias... gracias... me siento mucho mejor... ¿cuánto vale el metro de esta prenda?

UN ENFERMERO. No se preocupe, señor.

(Salen los enfermeros).

SARNAYETTA. (Con cara de asco). ¿Antecedentes? ¿Qué quiere decir “ANTECEDENTES”?

BARTHOLOMEUS. Bueno... antecedentes es lo que antecede... es decir, lo que está antes... en fin, más no puedo explicar...

SARNAYETTA. Y estos "ANTECEDENTES", ¿han sido escritos por ese relojero?

BARTHOLOMEUS. Parece que sí.

SARNAYETTA. (*Admonitorio*). La función de un relojero es hacer relojes, no escribir antecedentes.

BARTHOLOMEUS. Bueno, pero...

SARNAYETTA. Nada de peros... escribir es inexcusable. Si estos... (*con cara de asco*) "antecedentes"... dicen lo mismo que el Reglamento, están de más. Y si no dicen lo mismo, mienten. En cualquier caso, a la hoguera.

(*Aplausos*).

BARTHOLOMEUS. Un momento... ¿Lo habéis pensado bien?

MAROLA. (*En pie. Oscuridad. Reflector. Marola hace ademanes que significan fuego y hoguera. Sopla. Se apaga el reflector. Luces normales. Marola se sienta*).

(*Aplausos*).

BARTHOLOMEUS. Los que estén por la hoguera...

(*Todos levantan la mano, incluso Vánderpút*).

Y por la hoguera...

(*Idem*).

La moción ha sido aprobada por doble unanimidad. ¡Mozo!

(*Entra un mozo, con servilleta en el brazo y bandeja*).

MOZO. ¿Llamó, señor?

BARTHOLOMEUS. Sí. (*Señalando las carpetas*). A la hoguera.

MOZO. Muy bien, señor. (*Coloca todos los antecedentes sobre la mesa y se retira*).

CLICKORFT. En mi juventud estas cosas no ocurrían. Aquí debe de haber algo que anda mal.

VANDERPÚT. (*Acercándose a Clickorft*). En tu juventud no ocurrían estas cosas, pero tampoco ocurrían otras. No ocurría nada. ¿entiendes? ¡Nada!

CLICKORFT. Sí, señor Vánderpút. En mi juventud no ocurría nada. Soy feliz de ver que ahora por lo menos ocurre algo... antes de morirme...

VANDERPUT. (*Lo mira con desprecio y vuelve a su lugar.*
(Entra el mozo y se dirige a Bartholomeus).

MOZO. Son trescientos cuarenta y cinco pesos fuertes, señor.

SARNAYETTA. (*Saca la billetera y hace ademanes de pagar, pero sin moverse de su sitio*). No faltaba más, yo invité, dejadme pagar.

VILL. No, no, no. Yo pago. (*Se debate, imposibilitado por sus chalecos de fuerza*).

MAROLA. (*Saca un billete y lo mantiene en alto, pero sin moverse de su sitio*).

GRINDBO. (*Se pone en pie y, al tiempo que tartamudea, hace un gesto igualmente tartamudo de extraer la billetera, lo cual no llega a verificarse*). Yo... yo... yooooo... p... p... p... paaaaag... pa pa pa...

CUENXO. (*Lleva la mano a la billetera, pero no la saca*) Yo también.

CLICKORT. (*Se pone en pie, saca la billetera y va al encuentro del mozo*) En mi juventud esto no ocurría. Sírvase, mozo. (*Le paga*) Guárdese el cambio.

MOZO. Gracias, abuelo, muchas gracias. (*Se va*).
(*Todos vuelven a sus sitios*).

BARTHOLOMEUS. Está a consideración la designación del extranjero Orlancio como jefe del instituto de relojería. Por la negativa...

(*Todos levantan la mano*).

Por la negativa...

(*Idem*)

La candidatura del extranjero Orlancio ha sido rechazada por doble unanimidad.

(*Pausa*).

Ahora, señores miembros del Tribunal, debemos encarar con la mayor seriedad y el máximo de tacto, la cuestión de dar un verdadero jefe a nuestro instituto... (*se corrige*:) a nuestro querido instituto de relojería.

VANDERPUT. ¡Vamos, rápido, a enumerar virtudes!

SARNAYETTA. ¡Protección!

VILL. Contra extranjero monstruoso... ¡protección!

GRINDBO. Pr... pr... pr... prooo... prooot... protec... proootec...

CUENXO. Protección.

BARTHOLOMEUS: Pensadlo bien. Protección es armas. Armas es lucha. Lucha es dureza. Dureza es lágrimas.

VILL. ¿Estranjero monstruoso? ¡Protección!

SARNAYETTA. (*Cara de asco:*) ¿“Antecedentes”? ... ¡Protección!

TODOS (*menos Marola, que sólo apoya con ademanes, y Clif-korft que permanece pensativo*) ¡Protección!

CLICKORFT. (*En voz baja y grave*) Protección.

BARTHOLOMEUS. Estáis decididos. Bien. Imitemos a la naturaleza, a las serpientes. A las amebas, A las fanerógamas. Todas las protecciones se producen por secreción. Segregan pseudopodios. Segregan líquidos infernales. Ahogad vecinos. A veces el líquido ahoga también hijos, madres, parientes secundarios ¡Ay! Triste es la vida.

VANDERPUT. Segregad de una vez e idos a dormir.

VILL. Para desmonstruizar la amenaza extranjerizante, lo mejor es cerrar el círculo, cerrar, cerrar, más, más, más estrangulador... así, más, un poco más todavía... estrangulador... ¡agua, agua! (*Entra un mozo y le da agua en la boca, pues Vill no puede mover los brazos*).

Gracias... gracias... ¿por dónde íbamos?

SARNAYETTA. Estrangular.

VILL. ¿Estrangular qué?

SARNAYETTA. El círculo.

VILL. ¿Qué círculo?

SARNAYETTA. Familiar.

VILL. ¡Ah sí, ahora recuerdo! Contra lo más nuevo, lo más viejo. Por eso los egipcios anhelaban ser momificados en plena juventud, preferiblemente mientras jugaban al tennis. Eran piramidales.

SARNAYETTA. ¡El antiextranjero!

(*Todos se levantan y felicitan efusivamente a Saryanetta*)

VILL. Para combatir a un extranjero nuevo, nada mejor que un antiextranjero viejo.

BARTHOLOMEUS. Señores, en todas las grandes familias, en las buenas familias —aclaremos bien— el personaje de mayor prestigio, el más respetado de todos, es el abuelo.

SARNAYETTA. Excepto en aquéllas que posean bisabuelo

viviente: artículo 78. El artículo 79 agrega esta sabia providencia: si una familia poseyere un tatarabuelo en estado no mortuorio, y si los demás miembros de la familia estuvieren ligados a él por lazos familiares, aunque existieren respetabilidades inherentes tales como padres, abuelos y bisabuelos, *es al tatarabuelo* a quien los demás familiares debieren reconocer mayor prestigio hasta el día de su deceso formal y comprobado, y el acto de la prestigiación tendría validez incluso en el período de coma.

CLICKORFT. En mi juventud esas cosas también ocurrían.

GRINDBO. Ent... ent... ent... entooooon... entonces... entooooonces... ent... ent...

CUENXO. Eso es.

MAROLA. (*Se pone en pie. Levanta un poco los brazos en ademán solemne, y luego se inclina en magistral y respetuosa reverencia. Se sienta.*) (*Aplausos*).

BARTHOLOMEUS. (*Enfáticamente, admirativamente*) Señores, el jefe ha de ser el más viejo, el más antiguo, el más vetusto personaje de nuestro querido instituto de relojería.

VARIOS. Muy buen, muy bien...

SARNAYETTA. La antigüedad más prestigiosa fijada por ley escrita es 30 años. La tradición oral fija 29.

VARIOS. ¡Ah!

¡Oh!

¡Mmmmmmm!

MAROLA. (*Se pone en pie, y benévole a todos con una enorme señal de la cruz*)

VILL. Nuestro jefe podría llamarse Gran Jefe, Gran Duque, Gran Estanciero, Gran Mariscal de Campo, o, más brevemente, Gran Campo, y para cimentar su prestigio internacional, lo diremos en inglés: Kauswitz. Podría estimarse quizá que el esperanto es más internacional que el inglés. Pero la verdad es que el esperanto no es un idioma internacional sino supranacional, o ultranacional. En cambio, el inglés, oh el inglés, no hace falta añadir nada más, pero tampoco nada menos. Desde el punto de vista del esperanto, el inglés es inglés; mientras que, desde el punto de vista del inglés, el esperanto no es esperanto. Esto marca una diferencia esencial, pues es más fácil concebir algo que sea lo que es, que algo que no sea

lo que no es. Así, el inglés está del lado del ser-ser, y el esperanto del lado del no-no-ser. En estas cuestiones me remito al gargarismo de Parménides: el inglés es, y el esperanto no es. En cuanto al ser, es inglés; y el no ser, también es inglés. Para el esperanto no hay lugar en este vasto universo, y así se explica que, siendo un idioma universal, nadie lo hable.

(Rumores y cuchicheos entre los demás miembros del Tribunal. Algunos miran de soslayo y con cierta prevención a Vill).

(Pausa)

BARTHOLOMEUS. Kauswitz me parece realmente un hallazgo.

VILL. Es mucho más que un hallazgo. Es un evento cardenalicio, una fulgurancia estereotipada, una intrepidez magistradora; y para decirlo con una sola palabra, es un hallazgo.

BARTHOLOMEUS. ¿Nos ceñiremos a la ley escrita o a la tradición oral?

VARIOS. Ley

Ley

Escrita

Cursiva

Caracteres impresos

(Etc.)

SARNAYETTA. ¡30 años taxativos y codificados!

(Aplausos)

VENDERPUT. *(Impaciente)* ¡Vamos, más virtudes, más virtudes, apuráos!

CLICKORFT. Señor Vánderput, ¿le parece poco? ¡Treinta años!

VILL. No hace falta nada más, pero absolutamente nada más. Sería monstruoso. Kauswitz es nuestro viejo maestro. ¡30 años! ¿Quién se atrevería a pedir algo más a un viejo maestro? Yo lo respeto, lo venero, lo admiro, lo amo. Me desnudaría entero ante él.

VANDERPUT. *(Soñador)* ¿Treinta años? Entonces... hemos crecido juntos. Allá, en nuestra lejana infancia, salíamos los dos en patitas a caminar por el bosque y nos metíamos en el fango hasta las narices. Después, nos lamíamos el uno al otro para limpiarnos. Al caer la tarde, volvíamos cantando entre las flores, llenando el espacio con el campaneo de nuestras risas infantiles. Y los pájaros caían muertos a nuestro

alrededor. Después organizábamos su entierro en pequeños ataúdes contruidos por nosotros mismos, y pasábamos el platicillo entre los que se detenían a contemplar el espectáculo. En algunas ocasiones particularmente solemnes, ofrecíamos también un coro de llorosos y suplicantes —como en las tragedias de Esopo— juntando a los niños más pequeños del barrio y contándoles historias monstruosas y aterradoras. Recuerdo todavía con nostalgia que, cuando quisimos repetir estas prácticas rituales algunos años más tarde, fuimos conducidos a oscuras y húmedas cárceles, pese a la libertad de cultos.

(Queda en pose señadora. Silencio respetuoso de todos. Luego, Vanderput se aleja y vuelve a ocupar su sitio).

SARNAYETTA. El verdadero tiempo no es el que marcan los fríos relojes matemáticos, sino el que circula por las entrañas de los seres vivos. Los verdaderos relojes se gestan en la oscuridad misteriosa de la vida. En los grillos, por ejemplo, que marcan el paso del tiempo con precisión mucho mayor que la que pueden lograr los mejores relojeros. Prueba de ello es que producen un sonido de engranaje perfecto. Detesto la fría fórmula luminosa y altiva que pretende sustituir a la realidad. La luz es un engaño. Amo la oscuridad engendradora del tiempo.

(Apagón. Reflector sobre Vanderput)

VANDERPUT. *(En pie)* Su tesis sobre la oscuridad de los grillos fue su única —¡pero cuán llena de amor por la naturaleza!— contribución a la ciencia de la relojería. Desde “La Nupcia” yo lo apoyaba lealmente cubriendo de lodo a sus rivales. Los astros brillaban sobre nuestras cabezas. El amor se empecinaba en sus criaturas. Que continúe Clickorft.

(Luces naturales)

CLICKORFT. Después dirigí. Trabajé. Organicé. Compré los mejores aparatos, las mejores conciencias. Fotografías. Diarios. Televisión. Luz. Cámara. Acción. Aplausos.

SARNAYETTA. *(Se levanta, señalando a Clickorft con un dedo acusador)* ¡Quiere engañarnos! ¡Quiere sorprendernos en nuestra buena fe!

BARTHOLOMEUS. Por favor Sarnayetta.

SARNAYETTA. Quiere hacerse pasar por Kauswitz. Imita su voz, su antigüedad, sus pensamientos. *(Se acerca a Clickorft,*

lo revisa rápidamente y le saca de un bolsillo un antifaz. Lo muestra, con aire triunfal) ¡Aquí está! Pensaba disfrazarse, el muy astuto. Ya lo véis: con este antifaz, proyectaba hacernos creer que es Kauswitz.

CLICKORFFT. (Lo mira con atención creciente. Luego, a los demás) ¿No notáis un brillo extraño en las ojos de Sarnayetta?

VARIOS. A ver

A ver

A ver

SARNAYETTA. (Se pone visiblemente incómodo)

BARTHOLOMEUS. (Se levanta, revisa a Sarnayetta y le saca de entre las ropas, a su vez, otro antifaz. Lo muestra) He aquí: Sarnayetta quería hacerse pasar por Kauswitz.

SARNAYETTA. (Avergonzado) Yo... yo... juro que no fue mi intención...

GRINDBO. (Trata de escabullirse)

BARTHOLOMEUS. (Sorprende a Grindbo y lo detiene de un grito) ¡Grindbo! (Pausa. Grindbo se detiene. Venga para acá (Grindbo obedece) Muestre.

GRINDBO. Y... y... y... yo... yooo... yo... yo... n... n... no... no...

BARTHOLOMEUS. Muestre.

GRINDBO. (Contrito, mete la mano en un bolsillo interior de su saco y, lleno de vergüenza, muestra un antifaz)

BARTHOLOMEUS. Sentaos todos.

(Cada uno vuelve a su sitio. También Bartholomeus, previa devolución del antifaz a Sarnayetta. Este a su vez devuelve el suyo a Clickorft)

BARTHOLOMEUS. Pongámonos cada uno su antifaz. (Saca un antifaz de su bolsillo. Todos lo miran asombrados. Después se miran entre ellos, y lentamente cada uno se pone el antifaz, incluso Vándérput)

CLICKORFFT. ¿Dónde está Kauswitz?

(Todos se miran en silencio)

VANDERPUT. ¿Quién es Kauswitz?

BARTHOLOMEUS. ¿Kauswitz?

VANDERPUT. Sí: Kauswitz.

BARTHOLOMEUS. (Embarazoso) Bueno... todos lo cono-

cen, ¿verdad? Si hay alguien que no necesita presentación, es él.

VANDERPUT. (*Como para sí mismo*) ¿Qué es Kauswitz?

SARNAYETTA. Si hay alguien que no necesita presentación, es él, ¿entiende? ¡El! ¡El! (*Cae extenuado, sediento. Pide, como quien pide agua:*) Un reglamento... un reglamento... por favor un reglamento... (*Un mozo le trae una pila de reglamentos y Sarnayetta se abraza a ellos. Se recobra; como quien ha calmado su sed*) Ahhh, gracias... muchas gracias... ya me siento mejor... ya estoy bien... gracias...

VANDERPUT. (*Que ha retrocedido, impresionado por la actitud de Sarnayetta*) Pero de todas maneras... en fin... creo que de todas maneras faltaría ponerlo en funciones. Después de todo, lo que vosotros buscabais era un jefe para el Instituto.

BARTHOLOMEUS. Es cierto. Pero antes, hermanos míos, una pregunta solemne: ¿estáis seguros de lo que hacéis?

VARIOS. (*Debilmente*) Sí... sí... claro...

BARTHOLOMEUS. Pero ¿no os arrepentiréis?
(*Murmillos*)

BARTHOLOMEUS. No, no, así no. Necesito un pronunciamiento categórico. Nada de medias tintas aquí. ¿¿NO OS ARREPENTIREIS??

(*Silencio*)

CLICKORFT. (*Después de mirar a todos*) Creemos que Kauswitz es completamente necesario.

BARTHOLOMEUS. Pero, ¿no os arrepentiréis?

CLICKORFT. Es un caso de alta defensa.

BARTHOLOMEUS. Pero, ¿no os arrepentiréis?

CLICKORFT. Bartholomeus, ¿no es bastante con lo que ya hemos hecho?

VANDERPUT. ¡Basta de tibiezas, Bartholomeus! Los buenos modales son muy adecuados para la gente razonable; pero cuando se ponen tontos... a este viejo insolente, por ejemplo, habría que darle un escarmiento.

CLICKORFT. No, señor Vánderput. no se enfade. Ténganos paciencia.

VANDERPUT. ¡Ya es el colmo!

BARTHOLOMEUS. ¡De una buena vez! ¿No os arrepentiréis?

CLICKORFT. (*Enérgico*) ¡Por supuesto que no! ¡Somos de hierro!

MAROLA. (*Se pone en pie y hace ademanes significando que debe haber más gente*)

BARTHOLOMEUS. ¡Llamad a los viscosos y a los dormidos! Va a ser puesto en funciones Kauswitz.

(*Van entrando, lentamente, Opaxus, Pexus, Tribulnea, Cabezotta, Una mujer medio dormida, Dos hombres medio dormidos. Marola toma una posición central y comienza a dirigir, como si se tratara de una orquesta. Cada uno de los que hablan a continuación es un instrumento de esa orquesta. Juego de luces adecuado*)

VANDERPUT. (*Recitativo*) En realidad, el mundo no es tan perverso. El crimen, la guerra, la traición, el castigo de los inocentes, el robo, el exterminio, la peste, la fiebre, las verrugas, las torceduras de pie, los terremotos, el mal de ojo, ¿por qué existen? Porque no tenemos espacio, porque estamos oprimidos y casi no nos dejan respirar. Hay demasiados objetos en el Universo; en un universo más rarificado, en el que la densidad de la materia fuera mucho menor, podríamos desarrollarnos, crecer, extendernos libremente, y el mal no existiría. Tal vez no seríamos más que inmensas bolas luminosas en perpetuo crecimiento. La forma marcada y torcida de todo lo que nos rodea, incluso nuestra propia forma, es un ejemplo elocuente de la presión que se ejerce sobre todo lo que existe. Oprimidos por fuerzas invencibles, nuestros cuerpos se hacen compactos y alargados. El espacio mismo en que nos movemos tiene estrecheces insoportables. Tratamos de zafarnos de alguna de esas presiones, y somos alcanzados por otras en el bajo vientre, y así se forman nuestro sexo y nuestras piernas. A éstas las aprovechamos para caminar, ya que están ahí, y nos incorporamos. Pero las estrecheces laterales del espacio nos oprimen el pecho y la espalda hasta hacernos brotar dos viscosas prolongaciones delgadas y repugnantes, que son nuestros brazos. Así también se nos forman la nariz, los ojos, los dientes. Con todas estas deformidades cometemos después la impiedad y el crimen. Pero no somos perversos. Hay demasiados objetos, mucha materia, una densidad desaforada; además, hay mucha oscuridad en este universo infinito y desierto. Seríamos hermosas bolas en expan-

sión, llenas de luz y de bondad. ¿Para qué piernas? ¿Para qué dientes? ¿Para qué uñas? La bondad de Dios ha procedido siempre por medio de esferas. ¿Por qué a nosotros estas formas retorcidas y violadas? Nuestro cuerpo es culpable, solamente nuestro pobre cuerpo oprimido y torturado es culpable. Pero nuestras almas son bolas perfectas, ¿no es verdad?, bolas luminosas y crecientes, ¿no es verdad, no es verdad?

SARNAYETTA. Aquél mintió, blasfemó, asesinó, sólo para defenderse. Entonces no es culpable. El egoísmo es un feo vicio excepto cuando se convierte en virtud. Las leyes nos protegen. ¡Qué criatura indefensa, que necesita semejantes leyes! ¡Con qué desnudez incomparable hemos sido arrojados a esta selva! Han sido crueles con nosotros: tenemos algunas miradas, de vez en cuando, de vez en cuando, tenemos algunas miradas que parecen vestigios de un asombro muy alto, de un tránsito por cumbres elevadas. A veces se forman, a veces, muy a veces, se forman gestos de materia humana que parecen signos de razón inaccesible. Tenemos también algunos rasgos, algunas figuras. Tuvimos danzas —ahora lo recuerdo— que fueron inmortales. Somos una sospecha de criatura deslumbrante. Y entonces nos entregaron el derecho a la defensa. Han sido crueles con nosotros. Hubiera sido mucho mejor rodearnos de ademanes impíos desde el nacimiento hasta la muerte. Nos defendemos, sí, nos defendemos. Con los huesos y la sangre. Con el rayo ajeno. Pero al usar la defensa para obtener la salvación, demostramos que no merecemos ser salvados. Y sin embargo... me da vergüenza decirlo... sin embargo, aceptar el aniquilamiento, desaparecer, desaparecer, oh, eso también sería injusto: ¡somos tan hermosos!

VILL. (*Con tranquilidad*). Monstruos y pirámides. No conviene salir de eso. La profusión de ideas abre posibilidades al enemigo. No entender más de tres palabras, usadas como divisa, como saludo, como pedido de mano y como pésame. La tosudez de los santos y de los héroes portadores de penacho. Después los vemos en los libros de texto y en las figuritas de los chocolates. ¿Por qué? Porque dijeron SILLA y entonces fue siempre silla. ¿Silla? ¿Sillones? No señor: silla. ¿Almohadones? ¡No! ¡Silla! ¿Camas, roperos, aparatos? No, no, no, no, no: silla. ¿Vibráfonos, multicanales, exordidos, exégesis?

¿Pausa). NO. (Pausa). Únicamente silla. Así pasaron a las figuritas. Yo digo monstruos y pirámides.

CLICKORFT. En mi juventud... bueno... (bostezo) mi juventud ha terminado por darme sueño. Dormid, queridos míos, os lo ruego, os lo suplico, dormid, dormid...

(Todos se recuestan y duermen o dormitan, excepto Marola).

MAROLA. (Inspira profundamente. Hace los gestos de un director de orquesta que termina su partitura con brío y patetismo. Suena, simultáneamente, un típico final de sinfonía romántica, algo distorsionado y ridiculizado, pero no excesivamente).

(Apagón. Al volver la luz, se reproduce la primera escena del primer acto, con el agregado de Orlandio, que trabaja en el lugar en que él mismo había instalado su mesa).

ORLANCIO. Cabezotta... ¿me preparó las?... (Se interrumpe, al advertir que Cabezotta sigue ensimismado en su tarea).

Cabezotta... (Silencio). ¡Cabezotta!

CABEZOTTA. (Visiblemente molesto, le hace señas para que aguarde). Mil doscientos treinta y ocho... hummm... mmm m... (Saca la lengua entre los dientes, como para poner más ahínco en su tarea) ¡Mil doscientos treinta y nueve! Ahhh... Hummmm... a ver... a ver...

ORLANCIO. Cabezotta...

CABEZOTTA. (Idem) Shhhh...

ORLANCIO. Necesito esas llaves, Cabezotta...

CABEZOTTA. (Idem) Shhhh...

ORLANCIO. No podemos terminar el reloj electrónico sin esas llaves, Cabezotta...

CABEZOTTA. (Cada vez más nervioso). Un momento... un momento... hummm... mmmmmmm...

ORLANCIO. Es completamente necesario, Cabezotta.

CABEZOTTA. ¡Mil doscientos cuarenta! Sigo... sigo... (saca la lengua. Ahínco) no me molestéis... no me molestéis... mmmmm... mmmmmmm...

ORLANCIO. (Pierde la paciencia). ¡Basta, Cabezotta!

CABEZOTTA. (Levantando la vista lentamente, con estupor). ¿Cómo dice?

ORLANCIO. Digo, ¡basta! ¿Entiende? ¡Basta! Usted ha sido designado para trabajar conmigo y yo necesito su colaboración.

Deje todos esos papeles y tráigame las llaves que le encargué. CABEZOTTA. Sepa, señor, que en todos estos papeles se encuentran ya mil doscientas cuarenta soluciones del gran problema de la cuadratura del círculo. . .

ORLANCIO. (*Armándose de paciencia*). Vea, Cabezotta: ya le he dicho con la mayor cortesía posible que la cuadratura del círculo no tiene absolutamente nada que ver con los relojes. Ahora me veo obligado a decirle algo menos cortés: su famoso problema ha sido ya completamente resuelto hace un siglo. . . continuar ahora con eso es insensato. Por si esto fuera poco, le advierto que además sus pretendidas soluciones son ininteligibles. Terminemos de una vez, y tráigame las llaves que le encargué.

CABEZOTTA. (*Profundamente ofendido*). Yo estoy haciendo un trabajo teórico, señor, mucho más importante que esas. . . esas. . . (*con desprecio*) esas llaves.

ORLANCIO. Eso que usted llama su trabajo, señor Cabezotta, no es teórico ni práctico: es un galimatías. ¡Tráigame las llaves!

CABEZOTTA. ¡No me grite!

ORLANCIO. ¡Cumpla sus obligaciones!

CABEZOTTA. ¡Respete mis derechos!

ORLANCIO. ¡Las llaves!

CABEZOTTA. ¡La libertad de investigar!

ORLANCIO. (*Que había llegado ya a exasperarse, cambia totalmente al oír esta réplica de Cabezotta y estalla en una franca y divertida carcajada*). Bueno. . . bueno. . . Libertad para investigar, mi querido amigo, pueden reclamar los que saben, no los que están aprendiendo las primeras letras; y mucho menos los que se niegan a aprender las primeras letras. Por favor, que esto no trascienda, porque todos se van a reír mucho de usted. Serénele. Esto puede perjudicarlo.

CABEZOTTA. (*Colérico*). ¡¡Libertad de investigar!!

ORLANCIO. (*Preocupado, mirando en todas direcciones*). Shhhh. . . shhh. . . que no lo oigan, Cabezotta. . . pueden expulsarlo. . .

CABEZOTTA. (*Idem*). ¡¡Libertad de investigar!!
(*Atraído por los gritos, aparece Bartholomeus*).

BARTHOLOMEUS. ¿Qué sucede, qué sucede? ¿Qué son esos gritos?

CABEZOTTA. (*Un poco más sereno*). Libertad de investigar. Está en la Constitución. En las leyes. En las Naciones Unidas. Está en todas partes. En la ciudad, en el campo, en el aire que respiramos, en el agua que bebemos, en la luz que... en la luz.

ORLANCIO. Yo le pedí que me preparara dos llaves, y después...

BARTHOLOMEUS. Un momento... Aquí ha ocurrido algo muy grave. Se han perturbado la paz y la tranquilidad de nuestra gran familia.

CABEZOTTA. Pero...

ORLANCIO. Pero...

BARTHOLOMEUS. No interesan las causas. La paz no debe volver a ser perturbada: es lo único que importa. Ella es la base de todo: de la paz, de la tranquilidad y de la paz. Que no vuelva a ocurrir. Adiós. (*Sale*). *Cabezotta y Orlandio se miran, y cada uno vuelve a su trabajo*).

ORLANCIO. (*Después de una pausa*). Pexus...

PEXUS. (*Sin moverse*). Aquí estoy.

ORLANCIO. ¿Puede venir?

PEXUS. No.

ORLANCIO. ¿Terminó de montar su reloj?

TEXUS. ¿Cómo?

ORLANCIO. Si terminó de montar su reloj.

PEXUS. (*Se levanta y se dirige a Opxus*). Opxus, ¿sabes lo que me ha preguntado?

OPXUS. No.

TEXUS. Si terminé de montar mi reloj.

OPXUS. ¡Oohhh!

PEXUS. (*Va hacia Tribulnea*). Tribulnea, ¿sabes lo que me ha preguntado?

TRIBULNEA. (*Siempre llorosa*). No, querido Pexus.

PEXUS. Si terminé de montar mi reloj.

TRIBULNEA. (*Por toda respuesta, solloza con mayor emoción y vehemencia*).

PEXUS. (*Vuelve a Orlandio*). Ya lo ve, Orlandio: nadie puede creerlo.

ORLANCIO. ¡Opxus!

OPXUS. (*Sin moverse*). ¿Qué?

ORLANCIO. ¿Puede venir?

OPXUS. No: estoy investigando.

ORLANCIO. ¿Terminó de montar su reloj?

OPXUS. (*Se le cae el mate al suelo, del asombro. Se acerca pesadamente a Orlandio*). ¿Cómo dijo?

ORLANCIO. Señor Pexus y señor Opxus: esos relojes antediluvianos que vosotros estais montando desde que Noé os salvó, deben estar listos y olvidados la semana próxima. Después habrá que trabajar seriamente en el reloj electrónico.

OPXUS y PEXUS. (*Se miran, en el colmo del asombro*). Pero... pero... ¿cómo?... ¿cómo dice?... ¿Qué dice este hombre? ¿Alguien oyó bien?

ORLANCIO. Y usted, señorita Tribulnea, que tanto deseaba aprender a construir relojes electrónicos, conviene que se de prisa también con aquellos relojitos.

TRIBULNEA. (*Solloza fuertemente*).

OPXUS. Pero nosotros... es imposible... cómo puede ser... debe de haber un error...

PEXUS. No lo puedo creer, no lo puedo creer, no lo puedo creer, no lo puedo creer.

TRIBULNEA. (*En medio de atroces sollozos*). Orlandio... Orlandio... ¡qué crueldad!

CABEZOTTA. (*Interviene imprevistamente, levantándose violentamente y señalando con el brazo extendido a Orlandio*). ¡¡¡Dictador!!!

(*Todos lo miran*).

ORLANCIO. Pero Cabezotta... ¿otra vez?

CABEZOTTA. ¡¡¡Dictador!!!

ORLANCIO. (*Se dirige a Opxus*). Opxus, usted que tiene algún ascendiente sobre Cabezotta, le ruego que...

OPXUS. (*Lo interrumpe, diciéndole tranquilamente y con desprecio*). Dictador.

ORLANCIO. (*Mira a Pexus*).

PEXUS. (*Adoptando pose profesoral, solemne y altivo*). ¡Dictador!

TRIBULNEA. (*En medio de sollozos*). Dictador... dictador...

ORLANCIO. (*Se lleva las manos a la cabeza, excedido*). (*Entra Bartholomeus, muy alterado*).

BARTHOLOMEUS. Esto ya no puede ser, no puede ser. Orlandio, es la segunda vez. Nunca había ocurrido antes de su llegada. Y hace treinta años que estamos aquí.

ORLANCIO. Le ruego que me escuche, Bartholomeus. . .

BARTHOLOMEUS. No interesan las excusas, Orlandio. No hay nada, absolutamente nada, que justifique la desunión de la familia, la turbación de la paz. Usted no entiende estas cosas porque es extranjero.

ORLANCIO. No soy extranjero; soy de la ciudad de al lado.

BARTHOLOMEUS. (*Sin escucharlo*). Usted no entiende estas cosas porque es extranjero. Aquí necesitamos unión, defensa.

ORLANCIO. Pero, ¿qué peligro os amenaza?

BARTHOLOMEUS. Que nos desunan.

ORLANCIO. Pero, ¿por qué? ¿Cómo? ¿Quién?

BARTHOLOMEUS. Usted no entiende porque es extranjero.

ORLANCIO. (*Exasperado*) ¡No soy extranjero!

BARTHOLOMEUS. No levante la voz en este recinto. Usted ha turbado la paz: es extranjero.

ORLANCIO. No hice más que cumplir con mi contrato. Me encomendaron dirigir a un grupo de relojeros para construir relojes electrónicos. Lo único que pido a estos señores es que hagan la parte que les corresponde.

CABEZOTTA. Ha violado la libertad de investigar.

ORLANCIO. (*A Bartholomeus*). ¿Ve usted? Pretende libertad para investigar y no sabe en qué sentido marchan las agujas de un reloj moderno. ¿Se convence ahora, Bartholomeus?

BARTHOLOMEUS. Un momento, Orlandio, ¿usted se pronuncia contra la libertad de investigar?

ORLANCIO. (*Asombrado*). Por supuesto que no. . . pero el que no sabe nada. . .

BARTHOLOMEUS. Entonces, respete esa libertad. Ella es necesaria para que todos se sientan cómodos y unidos.

ORLANCIO. Puede ser, pero entendida como vosotros la entendéis, no sirve para hacer relojes.

BARTHOLOMEUS. Pero sirve a la paz y a la unión.

OPXUS. Y a la libertad.

PEXUS. De investigar.

ORLANCIO. ¿Por qué usáis grandes palabras cuando en realidad se trata de cosas muy pequeñas?

(*Todos se separan de Orlancio y forman compacto grupo aparte*).

CABEZOTTA. (*Cuchicheo*). ¡Nos ha insultado!

OPXUS. Nos ha

PEXUS. Insultado.

TRIBULNEA. Nos ha... (*no puede terminar la frase, ahogada por los sollozos*).

BARTHOLOMEUS. Orlancio, usted nos ha insultado. Arrodílese, pídanos disculpas, enmiédese, pídanos disculpas, arrepíentase, retráctese, pídanos disculpas, no vuelva a hacer nunca más lo que ha hecho y pídanos disculpas.

ORLANCIO. No puede ser... no puede ser... en cuanto esto se sepa os van a echar a todos... incluso a usted, Bartholomeus. Recapacitad, evitad que esto trascienda... caeréis en el ridículo... yo sé porqué os lo digo, conozco el mundo... he estado en las mejores relojerías, conozco a los mejores maestros...

BARTHOLOMEUS. Cómo se ve que es extranjero y cosmopolita... cada vez más extranjero. Terminará por ser un marciano. (*Severo*). ¡Tome su plato volador y vuélvase!

ORLANCIO. Pero decidme, por favor, decidme con quién se puede hablar aquí para arreglar sensatamente las cosas. El Tribunal no... yo quiero evitaros una vergüenza pública. ¿Con quién se puede hablar? Decidme, ¿con quién se puede hablar para arreglar esto sin que trascienda?

BARTHOLOMEUS. Con la Eminencia Gris.

ORLANCIO. Presentádmela, por favor. Lo antes posible.

(*Apagón. Al encenderse la luz, aparece en el centro un rico trono, sobre el cual está sentado Bartholomeus, disfrazado de Papa. Hace sonar un gong y se presenta un lacayo*).

EL LACAYO. (*Después de hacer una profunda reverencia*). ¿Su Santidad me llamó?

BARTHOLOMEUS. Sí, hijo mío. Quiero que tú, el más fiel de mis servidores, lleve personalmente al rey Francisco I de Francia un regalo precioso que deseo enviarle. Haré que te den caballos, carroza y escolta. Ten presente que sólo me fío de ti.

EL LACAYO. La distinción de que me hace objeto Su Santidad halagará el resto de mis días.

BARTHOLOMEUS. Que pueden ser muy pocos, si el presente no llega a su regio destino.

EL LACAYO. Llegará, tan ciertamente como que el Sol nace por el Este y se pone por el Oeste.

BARTHOLOMEUS. Me reconforta tu robusta ingenuidad que se mantiene fiel al viejo Tolomeo. He de premiarte doblemente. Escucha: tú sabes que mi sobrina Catalina de Médicis ha de casar con el Delfín de Francia. He elegido como presente para el rey, en esta circunstancia, el más exquisito de los regalos: un cuerno de unicornio. Tú conoces el poder vitalizador y mágico que posee esta maravillosa pieza. Y bien: como premio a tu fidelidad hacia mí, así como por tu fe en las antiguas y bellas supercherías astronómicas, te permito que durante el viaje ralles ese cuerno y te vayas nutriendo con su maravilloso polvo. (*Busca en un costado, saca el cuerno y lo entrega solemnemente y delicadamente al Lacayo, quien lo recibe con análoga pulcritud.*)

EL LACAYO. Mi reconocimiento será eterno. (*Profunda reverencia.*)

BARTHOLOMEUS. (*Bendiciéndolo*) Ve con Dios, hijo mío. Y lleva buen rallador, que el tal cuerno cosa dura es. (*Váse el Lacayo con el cuerno. Entra otro Lacayo.*)

OTRO LACAYO. (*Reverencia.*) Un relojero llamado Orlancio desea hablar con Su Santidad.

BARTHOLOMEUS. Que pase. (*Sale el Otro Lacayo. Entra Orlancio.*)

ORLANCIO. (*Al llegar junto al trono, sin inclinarse.*) ¡Cómo! ¿Usted, Bartholomeus?

BARTHOLOMEUS. (*Riendo de buena gana.*) Ya lo ves, hijo mío. Me han elegido Papa, en contra de mi voluntad, te lo aseguro. Tú sabes que los honores me aburren. Estás, en efecto, ante Clemente VII.

ORLANCIO. Todo esto empieza a parecerme una farsa.

BARTHOLOMEUS. No blasfemes, hijo mío.

ORLANCIO. Me dijeron... (*se corrige*) me dijo usted mismo, que hablara con la Eminencia Gris.

BARTHOLOMEUS. Soy yo, naturalmente.

ORLANCIO. Entonces, es inútil hablar.

BARTHOLOMEUS. Todo lo contrario. (*Indicando con un gesto amplio, el lugar en que se hallan.*) Tus palabras tendrán

ahora un marco mucho más solemne. Eso puede cambiar to-
talmente los resultados. Anda, aprovecha esta oportunidad que
te concede el destino.

ORLANCIO. (*Luego de reflexionar unos instantes*). Sea. Quie-
ro evitar una vergüenza pública a los aprendices del Instituto
de Relojería.

BARTHOLOMEUS. Los INVESTIGADORES querrás decir,
hijo mío.

ORLANCIO. Se llaman a sí mismos investigadores, pero son
aprendices.

BARTHOLOMEUS. ¿Y qué vergüenza quieres evitar a esos
investigadores?

ORLANCIO. Que se sepa lo que pretenden.

BARTHOLOMEUS. ¿Es decir?

ORLANCIO. Libertad para opinar sobre lo que no entienden.

BARTHOLOMEUS. ¿Y qué más?

ORLANCIO. ¿Le parece poco?

BARTHOLOMEUS. No comprometo opinión. Pregunto simple-
mente si pretenden alguna otra cosa.

ORLANCIO. Ser relojeros sin aprender relojería.

BARTHOLOMEUS. ¿Algo más?

ORLANCIO. Llámame dictador porque deseo poner en prác-
tica lo que he aprendido en las mejores relojerías.

BARTHOLOMEUS. ¿Nada más?

ORLANCIO. (*Resoplando, un tanto molesto*). No, nada más.

BARTHOLOMEUS. Y eso, ¿a ti te subleva?

ORLANCIO. (*Con indignación sorda, apenas contenida*). Mi-
re, señor. . .

BARTHOLOMEUS. Te ruego que seas objetivo, hijo mío. No
veas segundas intenciones ni ideas preconcebidas en mis pre-
guntas. Contesta objetivamente. Haz de cuenta que estamos
realizando un inventario científico.

ORLANCIO. (*Vuelve a resoplar, sin pronunciar palabra*).

BARTHOLOMEUS. Para que te tranquilices, te repetiré la
pregunta. Eso que me has contado, ¿te subleva? ¿Te indigna?

ORLANCIO. (*Seco*). Sí.

BARTHOLOMEUS. Dime: si todo el mundo creyera que la
bola A (*coloca la mano izquierda como sosteniendo una bola*)
gira alrededor de la bola B (*coloca la mano derecha análoga-*

mente, y marca el movimiento de giro mencionado), y tú creyeras que la bola B gira alrededor de la bola A (marca el movimiento), si te acercaras a quienes sostienen el giro de A (movimiento) y comprobaras que son seres muy poderosos pero que jamás han estudiado el movimiento de los cuerpos; si tú, en cambio, te hubieras pasado la vida estudiando ese movimiento. Si ellos te obligaran, en fin, a retractarte. Si te gritaran (grita, haciendo un poco febrilmente los gestos alusivos) “¡Orlancio, tienes que reconocer que no es esta bola la que gira alrededor de la otra, sino al revés! ¡Levanta los brazos y confiesa que te has equivocado!”

(Pausa tensa).

BARTHOLOMEUS. (Transición. Con fría calma). Eso, ¿también te sublevaría? ¿También te indignaría?

ORLANCIO. (Con desprecio) Por supuesto.

(Acaban de entrar un escenario portátil).

BARTHOLOMEUS. Y dime hijo mío... (Se levanta y va hacia el escenario portátil. Descorre el telón y aparecen, en fila, varios muñecos de diversa factura). Si ellos creyeran que estos muñecos tienen poder sobre tu vida y sobre tu destino, si tú, en un gesto de soberbia, tomaras un palo y los derribaras (hace lo que dice), y si proclamaras: “Alguien más alto que estos muñecos tiene poder sobre ellos y sobre mí”, si entonces apareciera una turba que restableciera los muñecos caídos (lo hace febrilmente) y luego te empujara a ti, y te insultara, y te obligara a arrodillarte (empuja y hace arrodillar a Orlancio), e hiciera tronar sobre tu cabeza el insulto y la blasfemia. (Con acento vibrante y patético). Dime, ¿eso también te indignaría? (Queda en pose hierática).

ORLANCIO. (Se levanta lentamente. Acerca su rostro al de Bartholomeus, hasta quedar con los ojos casi pegados a los de él, y le dice con firmeza, apretando los dientes) ¡Por supuesto!

BARTHOLOMEUS. (Haciendo un giro majestuoso por el escenario). Si de ti, que sólo te dedicas a los relojes, se dijera: “Orlancio lleva una mandrágora para procurarse fortuna y riqueza”, y si en virtud de ese infundio y de setenta infundios como éste pretendieran condenarte, perseguirte, obligarte a declarar que las maravillosas voces de tus relojes son falsas, que to-

da tu ciencia es herejía y obra de demonios. Díme, Orlandio, si eso ocurriera, ¿también te indignaría?

ORLANCIO. (*Sombrio*) Por supuesto.

(*Profundo silencio. Bartholomeus vuelve a su trono lentamente. Orlandio lo sigue con la mirada, duro y sombrío. Hay una tensión lenta y solemne. Mientras marcha hacia el trono, Bartholomeus mira a Orlandio gravemente. Se sienta al fin, y continúa mirándolo como para escrutar en él signos funestos*)...

BARTHOLOMEUS. (*Se inclina levemente hacia Orlandio, y dice, sombrío y sentencioso*). ¿No ves, insensato, que tienes una irresistible vocación por la hoguera?

(*Apagón. Al encenderse la luz, están Orlandio y Bartholomeus, éste con traje común*).

BARTHOLOMEUS. Y bien: ¿cuál es el resultado de su entrevista?

ORLANCIO. (*Seco y grave*). Que estoy decidido a dejar mis temores a un lado.

BARTHOLOMEUS. ¿O sea?

ORLANCIO. No me importa ya que sufran la vergüenza pública. Creo simplemente que debo llevar esta cuestión adelante.

BARTHOLOMEUS. ¿Y cuál es el próximo paso?

ORLANCIO. Kauswitz.

BARTHOLOMEUS. ¿Llevaría esta cuestión ante Kauswitz?

ORLANCIO. Sé que es colocar a todos estos aprendices en una situación desairada. Sé que Kauswitz se verá obligado a tomar medidas graves, que todos lamentaremos. Me sentiré tal vez culpable de que una severidad un tanto rigurosa perturbe la vida hasta ahora regalada de estos aprendices. Pero lo que he visto y oído me lleva a creer que si no se toman esas medidas, la vergüenza será mayor aún, e inevitable, y el mal será para todos.

BARTHOLOMEUS. Sea. Yo transmitiré sus inquietudes a Kauswitz. (*Sale*).

(*Apagón breve*).

(*Orlandio solo, esperando. Después de unos instantes aparece Bartholomeus y se queda en un extremo del escenario*).

ORLANCIO. ¿Escuchó Kauswitz mis motivos?

BARTHOLOMEUS. Sí.

ORLANCIO. ¿Ha tomado alguna decisión?

BARTHOLOMEUS. Sí.

ORLANCIO. ¿Cuál?

BARTHOLOMEUS. Orlandio: Kauswitz ha decidido llevar a usted ante el Tribunal, cubrirlo públicamente de insulto y de vergüenza, y acusarlo formalmente de dictador, traidor, hereje, extranjero, cosmopolita y corruptor de la juventud.

(Silencio).

FIN DEL SEGUNDO ACTO

ACTO TERCERO

(La penumbra del alba. Orlancio solo, trabajando con calma. Silencioso, a un costado, Kriton. Después de una larga pausa se acerca a Orlancio y éste advierte su presencia).

ORLANCIO. *(Dulcemente sorprendido)*. ¡Kriton! ¿Cómo es que vienes a estas horas? ¿No es todavía muy temprano?

KRITON. Sí, Orlancio.

ORLANCIO. ¿Está amaneciendo, según parece?

KRITON. Sí, Orlancio.

ORLANCIO. ¿Estuviste aquí sin que yo lo advirtiera?

KRITON. Sí, Orlancio.

ORLANCIO. *(Dulcemente)*. Es agradable el alba, ¿verdad? Todas las cosas están suspendidas, incluso nuestras acciones, nuestros gestos. Nada de lo que hacemos ni de lo que vemos tiene todavía significado pleno: hay un vacío muy blanco en el fondo de todas las cosas. En pocas horas se rellenan y van al Paraíso o al Infierno. Dime que no te parezco idiota, mi querido Kriton.

KRITON. *(Apasionado y dulce)*. Orlancio, Orlancio, tienes que salvarte.

ORLANCIO. *(Como si no lo hubiera oído, siempre muy dulcemente)*. Creo que este reloj va a estar listo dentro de muy po-

co; te confieso que he puesto bastante fe en él. Me gusta, me gusta.

KRITON. Te atacarán por todos los medios, te hostigarán, te cubrirán de calumnias y de insultos. Vociferarán contra tí en el Tribunal y en la Plaza Pública.

ORLANCIO. (*Idem, refiriéndose al reloj*) Será mi obra maestra.

KRITON. han preparado para ti un paisaje sombrío donde todo será abyección, donde no llegará la mano de tus amigos, ni el llanto de tus discípulos.

ORLANCIO. (*Sobrio y sereno*). Yo me quedo aquí, Kriton.

KRITON. Ya que no quieres pensar en ti, piensa en nosotros. Piensa en mí, Orlandio: ¿qué han de decir de mí? Muchos no querrán creer que has sido tú quien se ha negado a salir de aquí, a pesar de nuestros ruegos. Creerán que no he deseado ayudarte para no comprometerme, para no perder mis cargos. ¿Habrás algo más indigno que parecer más afecto a los cargos que a la amistad?

ORLANCIO. (*Riendo dulcemente*). ¡Mi amado Kriton! ¿No pretenderás embaucarme, verdad? ¿Cómo quieres hacerme creer que te importa la opinión de esa gente?

KRITON. No es esa gente, Orlandio. Es la gente. Todos. O casi todos.

ORLANCIO. Aunque fueran más que todos, esas opiniones no interesarían.

KRITON. ¿Por qué no interesarían? ¿A quién te refieres, al decir “esas opiniones”? Hablas oscuramente, Orlandio.

ORLANCIO. Dime, Kriton: el hombre que se dedica a la gimnasia, ¿hará caso de las alabanzas y de las críticas de cualquiera, o sólo tendrá en cuenta la palabra del médico y del kinesiólogo?

KRITON. La de éstos únicamente.

ORLANCIO. Por consiguiente, la crítica o la alabanza que debamos temer o desear no son las de una multitud indiscriminada, sino las de los entendidos, ¿verdad?

KRITON Evidentemente.

ORLANCIO. Luego, sólo ha de importarnos lo que piensen de ti y de mí los que saben. Y éstos no supondrán que yo sea un criminal ni que tú seas más afecto a los cargos que a la amistad.

KRITON. En parte me has convencido, pero lo cierto es que estamos solos, y a merced de esas opiniones despreciables.

ORLANCIO. La opinión de los que saben llegará, tarde o temprano, y habrá que escucharla.

KRITON. ¿Dónde están los sabios en este momento? ¿Por qué no se oye su voz? ¿Por qué te dejan solo?

ORLANCIO. ¿De qué momento estás hablando, mi buen Kriton? No ha habido aún acusaciones formales. Nadie me ha insultado todavía. Nadie me ha condenado. ¿Por qué habrían de hablar los sabios? Nada ha sucedido aún.

KRITON. Pero todo se prepara.

ORLANCIO. ¿Quién lo sabe?

KRITON. Se huele

ORLANCIO. Lo hueles tú, quizá, que estás alerta, que has aguzado todos tus sentidos porque eres mi amigo, porque me quieres. Pero dime, ¿quién es Orlandio para que los sabios se ocupen de oler la atmósfera, de aguzar sus sentidos, en previsión de que algo pudiera ocurrirle? Ellos están muy atareados con sus cosas: por eso son sabios. Orlandio también debe atarearse con las suyas: ya lo ves, estoy construyendo relojes.

KRITON. Pero podrías construir más y mejores relojes en otra parte. Tú, para quien se abren de par en par las puertas de las mejores relojerías del mundo, ¿qué necesidad tienes de quedarte aquí, donde no encuentras todos los elementos que necesitas y donde flota, además, una amenaza terrible sobre tu cabeza? Confiesa que es insensato.

ORLANCIO. Escucha, Kriton, lo que voy a decirte. Si gracias a mí se descubriera toda la farsa que ha sido montada en este Instituto; si se abriera la tapa de la gran podredumbre, si se distinguiera al fin al que sabe del que no sabe, ¿no se podría empezar a trabajar aquí como en esas buenas relojerías que tú has mencionado?

KRITON. Creo que sí, Orlandio.

ORLANCIO. Y en ese caso, ¿no habría sido útil y deseable mi permanencia aquí?

KRITON. Tal vez sí, tal vez sí. Pero, ¿cómo ha de descubrirse la farsa si quienes la organizan son los mismos que acusan, los que juzgan y los que transmiten todas las informaciones?

ORLANCIO. Todo eso puede engañar a los tontos y a los ino-

centes, pero no a los sabios. Recuerda que hemos convenido en que es la opinión de éstos la única que cuenta.

KRITON. La única que cuenta para nosotros, mi querido Orlandio, no para la mayoría de la gente.

ORLANCIO. Para todos.

KRITON. ¿Intentas afirmar que la opinión de los sabios tiene influencia sobre los que tú has llamado tontos e inocentes?

ORLANCIO. Eso afirmo en verdad, Kriton.

KRITON. Pues trata de explicarte mejor, pues siempre he creído precisamente que los tontos y los inocentes se caracterizan por tener opiniones opuestas a las de los sabios, o, por lo menos, distintas.

ORLANCIO. Eso es pura apariencia. Las opiniones de los sabios triunfan sobre todas las otras, las modifican, las cambian, las destruyen.

KRITON. ¿Porque son mejores?

ORLANCIO. Porque son más fuertes.

KRITON. Para el que sabe razonar.

ORLANCIO. Son más fuertes, Kriton, más sólidas, mejor construidas para resistir el embate del tiempo. La opinión de todos esos seres minúsculos que nos rodean, apenas servirá para amontonar un poco más de papel en archivos oscuros y polvorientos, por donde no transita el pensamiento de los hombres, sino los dientes de las ratas. Esas opiniones son polvo para el olvido, mi buen Kriton, y tienen la consistencia de la ceniza.

KRITON. Pero si alguien vuelca sobre tí un mar de cenizas, puede ahogarte.

ORLANCIO. Fíjate bien en lo que estás proponiéndome, Kriton. Si yo huyo ahora, la versión que quedará será la de ellos. A falta de otros testimonios, incluso los sabios —si algún día llegaren a ocuparse de este triste asunto— tomarán por cierto lo que mis acusadores digan o escriban. Y entonces, súbitamente fortificada por el apoyo de los sabios, esa opinión que estaba prometida a la ceniza se convertirá en dolmen, en pirámide de Egipto o en catedral gótica. ¿Estás empujándome a que yo les haga ese favor?

KRITON. En este momento no me interesa el favor o la desventura que caiga sobre ellos. Quiero que tú te salves.

ORLANCIO. Y yo quiero que los sabios no se engañen, pues son ellos los que instruirán después a los demás hombres. Si yo

permiso que ellos se equivoquen, lanzo una injusticia sobre las cabezas de todos mis semejantes. Y esa injusticia cobrará sus víctimas, no lo dudes. Puedo salvarme yo, como tú dices, pero a costa de que se pierdan miles como yo, y más valiosos que yo.

KRITON. ¿Y qué puedes hacer tú, para que esa injusticia que amenaza con aplastarte no cobre otras víctimas?

ORLANCIO. Dar testimonio.

KRITON. ¿Para eso quieres quedarte?

ORLANCIO. Sí: para dar testimonio.

KRITON. ¿Y por qué los sabios han de creer más en tu testimonio que en el de tus acusadores y en el de tus jueces?

ORLANCIO. Porque mis acusadores y mis jueces no pueden dar testimonio. Pueden producir cenizas y tumulto. Pero no pueden dar testimonio.

KRITON. ¿Y por qué no pueden hacerlo?

ORLANCIO. Porque dar testimonio no quiere decir vociferar unos cuantos discursos ni ensuciar con tinta unos cuantos papeles, procedimientos éstos que están al alcance de cualquier falsificador profesional. Dar testimonio quiere decir ofrecerse uno mismo para que se incrusten las huellas de la historia. Cuando un hueso de animal o de hombre queda aplastado sobre una piedra, los sabios que vienen cien mil años después saben interpretarlo, sin necesidad de que nadie les susurre al oído discursos lisonjeros. Esas bestias y esos hombres prehistóricos dieron testimonio, porque en ellos se coaguló la obra del destino. Si yo rehuyo el destino, si falsifico de antemano los fósiles, borro así todas las huellas y hago morir conmigo toda la verdad. No hace falta que yo hable, no hace falta que deje ningún mensaje personal para los sabios: bastará con que sepa permanecer aquí hasta el final, hasta que la historia quede consumada. Ellos redactarán copiosos mensajes, naufragarán en palabras y en gesticulaciones, pero sólo producirán ceniza y tumulto. Yo, lo único que haré es persistir, incrustarme en la historia. Los auténticos jueces que vendrán después no tendrán más que mirar estos fósiles para comprender todo lo que ha ocurrido. Y ésa será la verdad. Y todos la creerán, incluso los inocentes y los tontos.

KRITON. (*Con tristeza infinita*). ¿Cuándo ocurrirá eso? ¿Dentro de cien mil años?

ORLANCIO. Cuando sea importante para todos, y no sólo para mí.

KRITON. (*Baja la cabeza y solloza discretamente, en silencio*).

ORLANCIO. (*Acercándose a él, y mirándolo con pesar, dulzura y asombro*). ¿Lloras, Kriton? (*Pausa*). Nada de lo que te he dicho es triste, créemelo. No te he contado más que la historia de las estaciones, de la siembra y de la cosecha, de las hojas que caen en otoño y de las flores que renacen en la primavera. (*Tomándolo de los hombros*). Nada de eso es triste, mi querido amigo. No llores, Kriton: despídeme más bien con esperanza, pues estamos al fin de la siembra. (*Con esta última frase, las luces comienzan a hacerse mortecinas*).

KRITON. (*Como antes*). Cuídate Orlancio, cuídate mucho, mi querido amigo. (*Penumbra rojiza*).

ORLANCIO. No llores, no llores... (*Semi-oscuridad*).

KRITON. (*Idem*). Cuídate, querido... ya estoy oyendo sus amenazas...

(*Oscuridad completa. Susurrante, pero firme y grave, se oye la voz de Orlancio*).

ORLANCIO. ¡Qué espíritu el de tales hombres! ¡Qué miserias y qué cosas a las que conceden importancia! Observa el fondo de sus almas como si se hallaran desnudas. Esta gente imagina que estamos entristecidos por sus censuras, o halagados por sus elogios. ¡Que presunción la tuya!

(*Al encenderse las luces están, cada uno en su puesto, Opxus, Pexus y Orlancio. Los durmientes al fondo. Entra Bartholomeus acompañado de Tribulnea y se dirige a Orlancio*).

BARTHOLOMEUS. Ha ocurrido algo muy grave, Orlancio.

ORLANCIO. ¿Qué es? (*Sigue trabajando*).

BARTHOLOMEUS. Ha robado usted el modelo de reloj que había diseñado esta señorita.

(*Tribulnea solloza con más fuerza*).

ORLANCIO. Vamos, Bartholomeus, no estoy para bromas. (*Sigue trabajando*).

BARTHOLOMEUS. Devuelva ese trabajo.

ORLANCIO. (*Sin mirarlo*). ¿Qué trabajo?

BARTHOLOMEUS. El de la señorita.

(*Tribulnea llora más fuertemente*).

ORLANCIO. (*Un poco molesto, pero sin dejar de trabajar y sin mirarlos*). Vamos... dejadme trabajar, por favor.

BARTHOLOMEUS. Devuelva ese trabajo.

ORLANCIO. (*Sin mirarlo, distraído*). ¿Qué trabajo?

BARTHOLOMEUS. El de la señorita.

(*Llanto más fuerte de Tribulnea*).

ORLANCIO. (*Fastidiado, levanta la vista y se encara con Bartholomeus*). Mire, Bartholomeus, yo no sé qué significa esta broma, pero usted sabe muy bien que yo enseñé a esta señorita el ABC de la relojería moderna, y que ella no está todavía en condiciones de hacer ningún trabajo serio sin mi ayuda. ¿A qué viene ese cuento de que yo le robé un trabajo a ella?

BARTHOLOMEUS. Devuélvalo.

ORLANCIO. Por favor, no me hartéis: dejadme trabajar tranquilo.

TRIBULNEA. (*Sollosa amargamente*).

BARTHOLOMEUS. Usted es un grosero y un desequilibrado.

ORLANCIO. ¡Fuera de aquí! ¡Fuera!

BARTHOLOMEUS. Usted es irreflexivo, señor Orlandio, muy, pero muy irreflexivo. Nos está insultando.

(*Tribulnea solloza*).

ORLANCIO. Esto es el colmo: voy a presentar una queja ante Kauswitz.

(*Comienza a caminar pero Bartholomeus lo detiene*).

BARTHOLOMEUS. No se moleste: Kauswitz ya conoce todo.

ORLANCIO. ¿Qué todo?

BARTHOLOMEUS. Todo. Y ha tomado sus medidas, con la previsión que caracteriza a sus treinta años de actuación en esta relojería.

TRIBULNEA. (*Sollozando*). ¡Treinta años!

OPXUS. ¡Cien años!

PEXUS. ¡Mil años!

LOS DURMIENTES DEL FONDO. Brdmmmrdbbrdmmmgrs
strfbbb...

ORLANCIO. (*Mira con desconfianza y desprecio a Bartholomeus*).

BARTHOLOMEUS. ¿Quiere enterarse?

(*Silencio. Pausa*).

¿Quiere enterarse?

(*Silencio*).

Bien. (*Saca un rollo de un bolsillo, lo desenvuelve y lee*).

VISTO: Que el relojero extranjero Orlandio ha robado apa-

ratos diseñados en forma de dibujos trazados por mano experta de relojera Tribuñca sobre papel de 30 por 30 por medio de lápices, plumas, tintas y demás enseres apropiados a cual tarea gráfica, y CONSIDERANDO: Que tales y cuales acciones constituyen felonía, alta traición y cosmopolitismo, así como su negativa a firmar diplomas de relojeros excelentes y hermosos de gran antigüedad, en verdad viejísimos y muy necesitados de diploma, tanto que como con lo anterior y otras abundantes acciones igualmente felonas se atestigua robo, hurto, sustracción y despojo, POR TANTO: El Jefe del Instituto de Relojería resuelve incorporar a las acusaciones ya existentes contra relojero Orlancio ante Tribunal digno de respeto, los siguientes cargos contra su persona particular de relojero: ladrón, megalómano, cosmopolita, nervioso, extranjero, irreflexivo, y muchos más. FIRMADO: Kauswitz. (*Guarda ceremoniosamente el rollo*).

(*Entra Cabezotta, se dirige a su escritorio, busca algo febrilmente, revisa cajones, revuelve, etc.*)

ORLANCIO. (*A Bartholomeus*) He comprendido, Bartholomeus. Gracias. (*Vuelve a su lugar de trabajo*).

CABEZOTTA. ¡¡¡MIS PAPELES!!! ¡¡¡Han desaparecido mis papeles científicos!!!

(*Todos se miran*)

CABEZOTTA. (*Con furia apenas contenida, se acerca a Orlancio y dice:*) Dígame: ¿usted no estuvo haciendo limpieza anoche?

ORLANCIO. Barrí, sí, y pasé un poco el plumero. No puedo trabajar en medio de tanta mugre.

CABEZOTTA. (*Como antes*) ¿Y no tiró por casualidad unos papeles que había sobre mi escritorio?

ORLANCIO. ¿Unos papeles sucios y arrugados, manchados de tinta y de ácidos, mezclados con diarios viejos y trapos?

CABEZOTTA. Sí.

ORLANCIO. Bueno, sí: los tiré a la basura.

CABEZOTTA. ¡La cuadratura del círculo!!

BARTHOLOMEUS. ¿Qué pasa, Cabezotta?

CABEZOTTA. ¡Ha tirado la cuadratura del círculo al depósito de desperdicios!

BARTHOLOMEUS. ¿Usted ha hecho eso, Orlancio?

ORLANCIO. Usted lo ha oído, Bartholomeus: era un montón de papeles manchados y arrugados, mezclados con toda clase de porquerías.

BARTHOLOMEUS. Pero esos papeles, parece que contenían la cuadratura del círculo.

CABEZOTTA. ¡Miles de cuadraturas de miles de círculos!

BARTHOLOMEUS. (*A Orlancio*) ¿Y usted ha arrojado al depósito de los desperdicios los papeles científicos de Cabe-zotta?

ORLANCIO. (*Harto ya*) ¡No eran papeles científicos! ¡Eran porquerías!

TRIBULNEA. (*Llora desconsoladamente*)

BARTHOLOMEUS. (*Levanta los brazos al cielo*) ¡Perdónalo Señor!

CABEZOTTA. (*Retrocediendo hacia una salida*) Maldito... maldito... todas mis ecuaciones... mis neuronas... en el depósito de los desperdicios... maldito... maldito... (*Sale*).

BARTHOLOMEUS. Orlancio, esto es el colmo.

ORLANCIO. (*Perfido, haciendo gestos como para apartarse una niebla en los ojos*). Dejadme, dejadme, idos para allá, para acá, para arriba, para los costados, dejadme trabajar, tengo que hacer relojes, mis relojes, mis relojes (*trabaja, bajo gran tensión*), mis relojes...

BARTHOLOMEUS. (*Contemplánzolo*). Nunca he visto mayor desfachatez: ponerse a trabajar mientras todos lo acusan.

TRIBULNEA. Es un insensible (*Llora atrozmente*).

(*Tribulnea y Bartholomeus salen por donde había salido Cabe-zotta. Bartholomeus abraza a Tintinea y camina así con ella, consolándola*).

ORLANCIO. (*Masculla palabras*). Un reloj para allá... otro para acá... además el informe... aquél era electrónico... contestar doscientas notas de Kauswitz... cuestionarios... inventarios... interrogatorios... dos vueltas aquí... (*ajusta una tuerca*)... una... dos... y está... no... otra vuelta de tuerca... (*hace el gesto*) parece que sí... los interrogatorios... la imprenta también, claro... bueno... cinco relojes para mañana... espere, espere...

(*Se aproximan Pexus y Oprus*).

OPXUS. Orlancio.

PEXUS. Orlancio.

ORLANCIO. (*Levanta la cabeza*). Ah, buenos días. (*Vuelve a trabajar y murmurar para sí mismo*).

OPXUS. Orlancio.

PEXUS. Orlancio.

ORLANCIO. (*Mismo juego*). Buenos días, sí buenos días, id nomás. (*Trabaja*).

OPXUS. Orlancio.

PEXUS. Orlancio.

ORLANCIO. (*Los mira con curiosidad*) ¿Queréis decirme algo?

OPXUS. Malos momentos, Orlancio.

PEXUS. Muy malos.

ORLANCIO. (*Sonriendo*). No son los mejores de mi vida, pero en fin...

OPXUS. Muy malos.

PEXUS. Muy malos.

ORLANCIO. Si vosotros lo decís...

OPXUS. Mejor firmar.

PEXUS. Firmar.

ORLANCIO. Firmar, ¿qué?

OPXUS. Diplomas.

ORLANCIO. ¿Los vuestros?

OPXUS. (*Señalando a Pexus*) El de Pexus.

PEXUS. (*Señalando a Opxus*). El de Opxus.

ORLANCIO. Amigos míos: en ninguna relojería del mundo os darían diplomas si no hicierais algo... algo... alguna cosa...

OPXUS. Aquí, Instituto nuestro.

PEXUS. Gran familia.

ORLANCIO. No importa: necesito que hagáis algo. No puedo firmar si no habéis hecho nada.

OPXUS. Orlancio, malos momentos.

PEXUS. Muy malos, Orlancio.

ORLANCIO. ¿Por qué no os hacéis firmar los diplomas por Kauswitz?

OPXUS. Firma Kauswitz no vale. Afuera no aprecian.

PEXUS. Poco prestigio.

OPXUS. Orlancio, firma muy apreciada.

PEXUS. Mucho prestigio.

ORLANCIO. (*Sonriendo*). Razón de más para no regalar mi

firma. Haced un pequeño trabajo... no os pido mucho... un pequeño trabajo...

OPXUS. Queremos diplomas.

PEXUS. Somos muy viejos.

ORLANCIO. No, amigos, no, es imposible.

OPXUS. Momentos muy malos.

PEXUS. Pueden venir peores.

(Entran Cabezotta, Bartholomeus y Tribulnea. Bartholomeus lleva en una mano su valija).

BARTHOLOMEUS. *(Deja la valija en el suelo y se enfrenta con Orlancio)*. Malas noticias para usted, Orlancio. Kauswitz se ha indignado por lo que usted ha hecho a Cabezotta, y está redactando un informe para el Tribunal.

ORLANCIO. *(Agotado, pero con serenidad y altura)*. Decidle a Kauswitz que no me importan todos los informes que él redacte. Decíos a vosotros mismos que no me importa lo que digáis, lo que hagáis, ni lo que penséis. Dejadme trabajar tranquilo, por favor. *(Se pone a trabajar)*.

BARTHOLOMEUS. Kauswitz sugiere alejamiento.

TRIBULNEA. *(Llorando aparatosamente)*. ¡Sí, sí, sí! Que se vaya, que se vaya. ¡Es un dictador y un insensible!

ORLANCIO. *(Con calma)*. Dígale a Kauswitz que me quedo, Bartholomeus.

TRIBULNEA. *(Llorando)*. Yo no trabajo más con él: es un dictador.

CABEZOTTA. Yo tampoco, por supuesto; es un desperdiciador de cuadraturas.

OPXUS. Yo tampoco

PEXUS. Yo tampoco.

(Pexus y Opus van a sus respectivos lugares y toman mate).

BARTHOLOMEUS. Orlancio: sus discípulos lo abandonan. Recapacite: nadie quiere trabajar con usted.

ORLANCIO. ¿Discípulos? ¿Trabajar? Extraños significados tienen las palabras en vuestras bocas.

BARTHOLOMEUS. Recapacite, Orlancio: haga sus valijas y váyase.

ORLANCIO. No.

TRIBULNEA. *(Llora angustiosamente)*.

BARTHOLOMEUS. ¡Insolente!

(Bartholomeus abre su valija, saca un látigo y el disfraz de

domador, que se coloca. Se sube a una mesa y desde allí, haciendo restallar el látigo, ordena :

BARTHOLOMEUS. ¡Vamos! ¡Hop! ¡Vamos!

(Opus, Pexus, Tribulnea y Cabezotta comienzan a mover los pies como si vorrieran, pero permaneciendo en sus sitios).

BARTHOLOMEUS. ¡Vamos! Defensa. Gran Familia. ¡Grrrr! ¡Zarpazos! *(Tira un zarpazo al aire con la otra mano).* Cerco de fuego alrededor. Extranjero grrr zarpazos. Gran Familia dentro. Protección fuego. Defensa. ¡Alto! *(Los otros dejan de mover los pies).* ¡Tribulnea, hop!

TRIBULNEA. *(Increpa a Orlancio, que continúa trabajando febrilmente)* ¡Dictador insensible! ¡Robador de copiosos trabajos por mano experta de pobre Tribulnea dibujados, que planos de aparatos eran, importantes sí señor, medición del tiempo por relojes operación es de delicada factura y demás cualidades personales, que he sido robada afirmo mi tesoro cuán grande es, y aquí dictador es a la vez relojero robador yo lo acuso y además insensible! Justicia se hará no lo duda res non verba. Cuadruplicidad bebe dilación.

BARTHOLOMEUS. *(chasquido del látigo. Tribulnea vuelve a su puesto. Otro chasquido)* ¡Cabezotta hop!

CABEZOTTA. *(Se acerca a Orlancio)* ¡Desperdiciador de cuadraturas circulares! Joven y hermoso investigador como yo, obtiene resultados múltiples y extraordinarios que van a parar a los desperdicios, joven y hermoso desperdiciado con cuadraturas y todo, investigador yo, hermoso yo, circular desperdiciado, apostrofado, aposfrado, trasfodado, el circelaperdiciado trasfermoso, tñaj, chapsten, ajven, ¡ajfton! Ashtrujft! ¡Alsht! ¡Trajfen! *(Huye despavorido, agitando los brazos y gritando)* Ajft... ajft...! *(Sale).*

BARTHOLOMEUS. *(Chasquido)* ¡Pexus, Opus, Hop!

(Pexus y Opus se acercan pesadamente a Orlancio y mantienen entre ellos el siguiente diálogo)

OPXUS. ¿Firma?

PEXUS. No firma.

OPXUS. Malos momentos.

PEXUS. Feo desenlace.

OPXUS. Muy feo.

PEXUS. ¿Con un poco de sangre?

OPXUS. En fin... quizá... unas gotas...
 PEXUS. Muy feo.
 OPXUS. Sangre impresionada.
 PEXUS. Da mareos.
 (*Pausa*)
 OPXUS. ¿Huida Orlancio?
 PEXUS. Se sugiere.
 OPXUS. Sugerencia razonable.
 PEXUS. Evita sangre.
 OPXUS. Siguen contratos.
 PEXUS. Pero no diplomas.
 OPXUS. Sí, con otra firma.
 PEXUS. Poco prestigio.
 OPXUS. Pero siguen contratos. Buena vida.
 PEXUS. Buenos sueldos.
 OPXUS. Familia tranquila.
 PEXUS. Paz.
 OPXUS. Paz.
 PEXUS. Pax.
 OPXUS. Pax.
 (*Pausa*)
 OPXUS. Pexus.
 PEXUS. ¿Opexus?
 OPXUS. ¿Paz segura?
 PEXUS. ¡Gran Familia!
 OPXUS. ¿Y si queda extranjero?
 PEXUS. No pax... no pax...
 OUXUS. ¿Extranjero portador?
 PEXUS. ¿De qué?
 OPXUS. Desgracia
 PEXUS. ¿Desgracia?
 OPXUS. Sí: extranjero.
 PEXUS. ¿Qué sería?
 OPXUS. Prueba
 PEXUS. ¿Prueba?
 OPXUS. Prueba.
 PEXUS. ¿Quién prueba?
 OPXUS. Extranjero.
 PEXUS. ¿Prueba de qué?

OPXUS. Para.
 PEXUS. ¿Prueba para?
 OPXUS. Sí: para.
 PEXUS. ¿Para quién?
 OPXUS. Instituto. Tribunal.
 PEXUS. ¿Extranjero prueba al Tribunal?
 OPXUS. Al Tribunal.
 PEXUS. ¿Y al Instituto?
 OPXUS. Al Instituto.
 PEXUS. ¿Cómo los prueba?
 OPXUS. Sufriendo todo.
 PEXUS. Pero termina feo.
 OPXUS. Pero aparecen dientes.
 PEXUS. Es verdad: y cuchillos.
 OPXUS. Sogas.
 PEXUS. Cepos.
 OPXUS. Veneno.
 PEXUS. Clavos.
 OPXUS. Fuego.
 PEXUS. Muy feo.
 OPXUS. Aparecen instrumentos.
 PEXUS. Veneno.
 OPXUS. Clavos.
 PEXUS. Fuego.
 OPXUS. Aparecen instrumentos.
 PEXUS. Feo para extranjero.
 OPXUS. Pero aparecen instrumentos.
 PEXUS. ¿Instrumentos?
 OPXUS. Instrumentos. Desgracia.
 PEXUS. ¿Siempre desgracia instrumentos?
 OPXUS. Siempre desgracia.
 PEXUS. ¿Veneno?
 OPXUS. Clavos.
 PEXUS. (*Voz baja*). Fuego.
 OPXUS. Aparecen instrumentos.
 PEXUS. ¿Peligroso?
 OPXUS. Desgracia.
 PEXUS. ¿Siempre?
 OPXUS. Hasta ahora.
 (*Silencio. ¡Pausa*).

PEXUS. Mejor huida.
 OPXUS. Mucho mejor.
 PEXUS. Sin diplomas.
 OPXUS. Pero sin desgracia.
 PEXUS. ¿Y si él queda?
 OPXUS. Aparecen instrumentos.
 PEXUS. ¿Inevitable?
 OPXUS. Los convoca, los conjura.
 PEXUS. ¿Extranjero convoca conjura?
 OPXUS. Sí, él.
 PEXUS. ¿Qué convoca conjura?
 OPXUS. Instrumentos.
 PEXUS. Estúpido: sangre él. Muerte él.
 OPXUS. Pero además, desgracia.
 PEXUS. Para él.
 OPXUS. Para todos.
 PEXUS. ¿Por qué?
 OPXUS. Es así.
 PEXUS. ¿Cómo convoca conjura?
 OPXUS. Quedándose.
 PEXUS. ¿Cómo puede convocar conjurar?
 OPXUS. Puede.
 PEXUS. No es juez.
 OPXUS. No. Pero puede.
 PEXUS. No jefe.
 OPXUS. No. Pero puede.
 PEXUS. ¿Cómo convoca conjura?
 OPXUS. Testigo.
 PEXUS. ¿Instrumentos?
 OPXUS. Veneno. Clavos. Fuego.
 PEXUS. ¿Testigo?
 OPXUS. Testigo.
 PEXUS. ¿Testimonio?
 OPXUS. Testimonio.
 PEXUS. ¿De veneno?
 OPXUS. De veneno.
 PEXUS. ¿De clavos?
 OPXUS. De clavos.
 PEXUS. ¿De fuego?

OPXUS. De fuego.
PEXUS. Testimonio instrumentos.
OPXUS. Testimonio.
PEXUS. Para siempre.
OPXUS. Para siempre.
PEXUS. Para todos.
OPXUS. Para todos.
PEXUS. Grave.
OPXUS. Muy grave.
PEXUS. ¿Y nosotros?
OPXUS. Desgracia.
PEXUS. ¿Desgracia?
OPXUS. Desgracia.

(Se quedan un rato en silencio. Luego se acercan ambos a Orlandio y le susurran con fuerza, con pasión, con desesperación:)
OPXUS y PEXUS. ¡Huye! *(Pausa)* ¡Huye extranjero! *(Pausa)* ¡Huye!

(Chasquido del látigo de Bartholomeus. Opxus y Pexus vuelven a sus respectivos lugares y toman mate).

(Entra Vánderpút, Bartholomeus baja de la mesa y se dirige a él).

BARTHOLOMEUS. Mi buen Vánderpút: acabo de realizar un pequeño trabajo. *(Refiriéndose a Orlandio)*. Aparenta no sentirlo. Pero la obra es interna. Desgasta.

VANDERPÚT. L'ima.

BARTHOLOMEUS. Corroe.

VANDERPÚT. Y sobre todo, mi buen Bartholomeus, ¿sabes qué?

BARTHOLOMEUS. *(Suspica)*. ¿Ensucia?

VANDERPÚT. *(Fingiéndolo asombrado)*. ¡Eres brillante, Bartholomeus!

(Ambos lanzan carcajadas).

VANDERPÚT. Bueno, no exageremos: todo se hace dentro de las normas del pudor. Digamos... apenas unas salpicaduras.

BARTHOLOMEUS. ¿Y los resultados?

VANDERPÚT. Son seguros.

BARTHOLOMEUS. ¿Fallas?

VANDERPÚT. Jamás.

BARTHOLOMEUS. ¿Y el fin?

VANDERPUT. Cuestión de tiempo.

BARTHOLOMEUS. Sentémonos, entonces.

VANDERPUT. Sentémonos.

(*Se sientan mirando, desde lejos, a Orlandio, como si estuvieran en una platea frente a un espectáculo. Orlandio continúa trabajando*).

ORLANCIO. (*Trabaja en forma nerviosa y un tanto delirante, murmurando a veces palabras ininteligibles. Finalmente, da por terminada su tarea. Mira la hora, acomoda sus papeles, guarda cosas en los cajones, etc. Va hacia una percha, descuelga su sobretodo, y al intentar ponérselo tiene un súbito movimiento de repulsión. Simultáneamente con una interjección de asco, arroja lejos de sí el sobretodo*).

VANDERPUT y BARTHOLOMEUS. (*Cuchichean entre sí alegremente, como comentando el espectáculo*).

ORLANCIO. (*Camina unos pasos hacia el frente: lo invade un desagradable presentimiento. Queda unos instantes inmóvil, de cara al público. Luego, lentamente, con temor y gran expectativa, va deslizando ambas manos hacia los bolsillos de su saco*).

VANDERPUT y BARTHOLOMEUS. (*Se incorporan y miran con ansiedad, como para no perderse detalle. Suspenso*).

ORLANCIO. (*Continúa deslizando lentamente sus manos. Las introduce con gran temor en los bolsillos, hasta que se dibuja en su rostro una expresión de dolor y de asco. Saca las manos con repugnancia, se las limpia en el mismo saco, se quita esta prenda y la arroja lejos de sí*).

VANDERPUT y BARTHOLOMEUS. (*Suspiran. Cuchichean alegremente. Se codean. Vuelven a sentarse y continúan mirando*).

ORLANCIO. (*Parece quebrado por el dolor y la adversidad*).

VANDERPUT. (*A Bartholomeus, en tono frívolo*). ¡Tú sabes, mi querido Bartholomeus, las dosis deben estar bien reguladas. Falta poco ya para la quiebra.

BARTHOLOMEUS. No conviene hacer un pequeño agregado en este momento, ¿verdad?

VANDERPUT. De ninguna manera, mi buen Bartholomeus; no hay que tocar: la balanza está perfectamente calibrada. Si se dejan obrar los elementos en las proporciones justas, la quiebra es inevitable. Por supuesto, aquí como en todos los traba-

jos de precisión, no hay que ser demasiado ortodoxo: más bien hay que ser permeable a las diferentes doctrinas y aprovechar lo que hay de sabio en cada una de ellas.

BARTHOLOMEUS. (*Observando atentamente a Orlancio*). Me parece que este hombre sufre.

VANDERPUT. A mí también. (*Pausa. En tono mundano*). Es desagradable, no lo neguemos.

BARTHOLOMEUS. Yo no comprometo opinión en ese sentido.

VANDERPUT. No, no: esta etapa es francamente desagradable, no tenemos por qué ocultarlo.

BARTHOLOMEUS. Yo diría que es fea.

VANDERPUT. Pero... lo que viene después...

BARTHOLOMEUS. ¿Compensa?

VANDERPUT. (*Arrebatado*). ¡Hombre, por favor! El paisaje de la quiebra humana, con sus árboles finos y muy altos, propicios a largas colgaduras; con su pantano mayor en el centro, hinchado por los gases como un enorme fruto; y con su silencio. Con su silencio, que persigue hasta su último agujero al más insignificante gesto de vida, y lo ahoga, y clava su inmensa pata inamovible, sofocadora y triturante; el silencio, Bartholomeus, el silencio devastador del paisaje de la quiebra humana, ¡oh no me hagas hablar más, por favor, no me hagas hablar más!

BARTHOLOMEUS. Me has tentado horriblemente. Vánderpút. Dime (*señalando a Orlancio*), ¿crees que falta mucho todavía?

VANDERPUT. No te precipites. No hay que alterar el ritmo de las cosas.

(*La luz comienza a apagarse progresivamente*).

BARTHOLOMEUS. ¿No puedes darme un indicio, Vánderpút? Aunque sea una información indirecta: me has tocado los nervios.

VANDERPUT. Calma, calma.

BARTHOLOMEUS. Por favor, Vánderpút, cuéntame de nuevo lo de aquel paisaje.

VANDERPUT. Pero Bartholomeus...

BARTHOLOMEUS. ¿Cómo era? Cuéntame el paisaje, por favor, el paisaje...

VANDERPUT. (*Le ofrece un cigarrillo*). ¿Fumas?

BARTHOLOMEUS. No, el paisaje, el paisaje... con la pata encima del agujero... cuéntame, Vánderput, cuéntame la pata...

(Oscuridad casi completa).

VANDERPUT. *(Saca una pequeña botella de whisky y le ofrece, después de tomar él mismo un trago).* ¿Bebes?

BARTHOLOMEUS. La pata, la pata, el paisaje... ¿Qué tenía? ¿Fuentes, pájaros, colores?

(Oscuridad completa).

VOZ DE VANDERPUT. *(Alejándose).* El paisaje de la quiebra humana, mi buen Bartholomeus, posee todos los matices del silencio. Desde la gruesa pata prehistórica, hasta la delicada y frágil silueta del ángel de la muerte.

(Oscuridad absoluta. Larga pausa).

(Al encenderse las luces, aparecen todos los miembros del Tribunal, incluso Bartholomeus, buscando y rebuscando entre un mar de papeles, sobre la mesa, por el suelo, en todas partes. A veces leen algunos y los tiran enseguida. Después de un rato, aparece un Mozo que trae sobre una bandeja una gran pila de papeles).

MOZO. De parte del señor Kauswitz. *(Arroja los nuevos papeles en el suelo y se va).*

(Los miembros del Tribunal se lanzan sobre los nuevos papeles y leen).

SARNAYETTA. *(Leyendo).* Dictador... hereje... cosmopolita... *(Arroja el papel y toma otro).*

CLICKKORFT. *(Leyendo).* Nervioso... megalómano... traidor... felón... *(Arroja el papel y toma otro).*

GRINDBO. *(Leyendo)* ex... ex... extr... extraaaanj... extranj...

CUENXO. Lo mismo leo.

VILL. *(Leyendo).* Monstruosidad... monstruosidad... monstruosidad... monstruosidad... *(Arroja el papel, toma otro y lee).* Monstruosidad... monstruosidad... *(Arroja el papel. Exasperado).* ¡Esto es una monstruosidad! ¡¡Mozo!!

(Entra el Mozo).

VILL. Dígame a Kauswitz que nos envíe datos concretos, ¿entiende? ¡Concretos! Algo así como un buen tronco para cla-

var el hacha, o una arteria lustrosa y regordeta que se pueda seccionar de un navajazo.

(Sale el mozo).

MAROLA. (*Emocionado por las palabras de Vill, se acerca y lo felicita estrechándole efusivamente la mano. Luego retrocede dos pasos y lo bendice*).

BARTHOLOMEUS. No veo por qué despreciáis esos insultos. Parecería que estuvierais buscando un pretexto razonable para aplastar al extranjero, y eso es en verdad mezquino. Lo que hace falta verdaderamente no es un pretexto, sino un impulso. Kauswitz se está comportando en forma mucho más sabia que vosotros: el impulso que mueve la mano de la justicia es pro- visto mejor y más reciamente por un insulto duro que por un pretexto servil y deleznable.

MAROLA. (*Se adelanta hacia Bartholomeus, y muy digna y solemnemente hace un gran signo de negación con el dedo*).

CLICKORFT. Eso ya no, Barthomoleus, eso ya no.

BARTHOLOMEUS. ¿Para qué el pretexto, ¿A quienes pretendéis conformar con el pretexto?

CLICKORFT. No se trata de conformar a nadie, sino de hacer las cosas en forma natural.

BARTHOLOMEUS. (*Con sombría ironía*). ¿Aplastar o Or- lancio es natural?

CLICKORFT. Es natural lo que no desentona con el paisaje.

BARTHOLOMEUS. (*Como antes*). ¿El paisaje de vuestras almas?

CLICKORFT. Justamente no: el de las otras.

BARTHOLOMEUS. Comprendo: buenos días señora, buenos días señor, ¿y los chicos? Mucho calor en la oficina, ¿no? El jefe es un perro: menos mal que al volver a casa está la tele- visión. Asesinamos a Orlancio por esto y por aquello. Saludos a vuestras tías. Parece que mañana va a llover, ¿verdad?. La ru- ta es peligrosa en verano.

CLICKORFT. Es lo que yo siempre he visto, Bartholomeus. Usted es demasiado joven.

BARTHOLOMEUS. Y usted ha vivido tantos años, Clickorft, TANTOS AÑOS, y todavía cree que con esos métodos se puede hacer algo importante.

CLICKORFT. Es que nosotros no queremos hacer algo importante.

BARTHOLOMEUS. Un crimen mediocre, digamos... un crímenito. Un acto lleno de timidez y de pudor... casi digno de piedad... en fin, una buena acción, digamos, con algunas pequeñas perversiones muy humanas...

(Entra el Mozo con un rollo).

MOZO. Aquí está la contestación del señor Kauswitz. *(Entrega el rollo a Vill y se va).*

VILL. *(Lee ávidamente y luego exclama, fuera de sí).* ¡Esto es monstruoso!! *(Arroja con asco el rollo en manos de Clickorft).*

CLICKORFT. *(Lee y después comenta).* Esto excede todos los límites, señores. Para un momento de defensa desesperada, está bien. Pero yo no puedo seguir alimentando esto. Escuchad este párrafo: *(Lee).* “Acusadlo de salvaje unitario, traficante de alcaloides, ladrón de ciclotrones, embotellador de gualichos, lo mismo da. Y después, partidle el cráneo con una piedra: esto es lo único esencial”.

SARNAYETTA. Proceder así es antirreglamentario.

GRINDBO. Y... y... y... yo... yo... yooooo... yo...

CUENXO. Yo también.

VILL. Me cuesta creer eso de Kauswitz. Es monstruoso.

BARTHOLOMEUS. ¡Os equivocáis! Yo os digo que os equivocáis! Kauswitz es el que quiere dar un verdadero golpe. Un golpe que se imponga por su fuerza y por su vehemencia. Un golpe triunfal, lleno de insultos y de ruidos amenazadores, como para que todos acepten en silencio. Un verdadero masazo...

CLICKORFT. Es que nosotros no queremos dar un masazo.

BARTHOLOMEUS. ¿Y qué es lo que queréis hacer, benditos!

CLICKORFT. Algo natural, muy natural, que apenas se note.

BARTHOLOMEUS. Jamás lo conseguiréis. Al principio podrá pasar así, inadvertida, como una perversidad cotidiana. Pero si no fulmináis a vuestros vecinos, comenzarán a hablar, a pensar, a remover papeles, a ir y venir, y os discutirán, y finalmente os llevarán a la picota. En cambio, si dais un masazo brutal, el terror os protegerá largamente.

(Un silencio profundo recibe estas palabras de Bartholomeus. Inmovilidad. Luego, poco a poco, lentamente, los demás miembros del Tribunal se van aproximando entre ellos y alejándose)

de Bartholomeus. Finalmente, cuando están todos juntos, empiezan a cuchichear entre ellos).

BARTHOLOMEUS. Me repudiáis, ¿verdad?. Ya lo veo... ya lo veo. Os detenéis en mitad del camino. Os aterran los procedimientos de Kauswitz y los míos porque son limpios y directos. Amputar, perforar, matar, aplastar. Buscáis el crimen por diosero, con apaciguamiento de conciencias y preces de salvación. El crimen benéfico. El crimen para lisiados. Insensatos. (*Comienza al mutis*). Insensatos. (*Desde bambalinas*). ¡Insensatos!

(*Los del Tribunal se separan y se miran entre ellos. Comienzan a caer desde arriba papeles, papeles, lluvia de papeles. Los del Tribunal los miran caer, pero nadie se mueve. Al fin, Clickorft toma un papel al azar, displicentemente, le echa una ojeada, también displicente y lo deja caer*).

CLICKORFT. (*Sombrío*). Es Kauswitz que continúa.

(*Profundo silencio, en medio de la lluvia de papeles. En dos oportunidades más, Clickorft toma un papel al azar y repite el juego de antes en silencio. Sigue la lluvia. Inmovilidad absoluta de los personajes. La escena que sigue es estatuaría*).

CLICKORFT. Hay que expulsar a Kauswitz.

(*Cesa la lluvia de papeles. Larga pausa*).

VILL. Seríamos el hazmerreír de la ciudad. Después de haberle dado el ser con toda aparatosidad, se lo quitamos. Nos gritarán en la cara: (*grita*) ¡Estúpidos! ¡Incapaces!

CLICKORFT. Peor es permitir que se imponga el terror preconizado por Kauswitz y Bartholomeus. Terminaríamos todos descuartizados.

MAROLA. (*Hace gestos incoherentes*).

VILL. Tiene razón Marola. Eso sería incoherente. Expulsar a Kauswitz y nada más sería incoherente, el colmo del ridículo para nosotros: hasta los niños nos tirarían piedras por la calle. CLICKORFT. Pero hay que separar a Kauswitz.

VILL. De acuerdo. Pero tenemos que hacer algo más para salvar nuestro pellejo. Castigar a Kauswitz es como castigarnos a nosotros mismos: como si nos reuniéramos en la plaza y comenzáramos a darnos bofetadas ante todo el mundo. Pero si nos damos bofetadas y además organizamos una decapitación a hachazos, la gente se distraerá con el ruido y la sangre,

y no se dará cuenta exacta de lo que estamos haciendo. No faltará quien opine que somos justos, pues distribuimos los castigos equitativamente, incluso dándonos bofetadas a nosotros mismos.

(Todos se miran. Pausa. Luego, todos mueven la cabeza en señal de asentimiento).

VILL. *(Frotándose las manos)*. ¿Veis? ¿Veis? Ya estamos saliendo del problema. No hay que desesperarse, no hay que desesperarse. Desesperarse es monstruoso.

CLICKORFT. Organizar una decapitación es posible ¿Y a quién pondremos debajo del hacha?

MAROLA. *(Se adelanta y hace un gesto que quiere decir: "eso es completamente obvio")*.

VILL. Ya hay una víctima lanzada, ¿verdad? Todo el mundo lo sabe y lo espera. Ya es una víctima prácticamente aceptada por el hábito: ha pasado a formar parte de las costumbres, como decir buenos días y buenas noches. Que de pronto dejara de ser víctima sería casi... casi monstruoso.

CLICKORFT. De acuerdo. Pero Kauswitz no nos ha suministrado ninguna causa valedera.

SARNAYETTA. Es cierto que a veces ha tratado en forma un tanto dura a sus discípulos... *(todos lo miran)*. Ya sé, eso no es causa suficiente para cortarle la cabeza de un hachazo, además hay que tener en cuenta que ha procedido así por reacción, ha sido prácticamente acorralado. El pobre no ha hecho más que defenderse.

LOS DEMAS. Claro

claro

acorralamiento

reacción.

MAROLA. *(Indignado, se adelanta y, con gran aparatosidad, hace un brutal gesto de decapitación)*.

SARNAYETTA. Por supuesto, por supuesto... hay que decapitarlo, pero con todas las de la ley. Hay que usar reglamentos, muchos reglamentos.

VILL. *(Sacando lapicera y libreta)*. Vamos a anotarlo en nuestra agenda: De-ca-pi-ta-ción... *(Se le cae la lapicera al suelo)*.

LOS DEMAS. *(Al oír el ruido se espantan y se llevan una mano al cuello, horrorizados)*.

VILL. (*Levantando la lapicera*). Fue mi lapicera nada más... señores...

TODOS. (*Suspiro de alivio. Algunos se frotan el cuello*).

VILL. (*Eufórico*). ¡Bueno! Ya está todo arreglado: mañana dispondremos lo necesario. ¡Hasta mañana! (*No se mueve*).

TODOS. (*Inmóviles*). Hasta mañana
hasta mañana
hasta mañana.

(*Silencio e inmovilidad*).

CLICKORFT. ¿Y si Orlancio huyera?

SARNAYETTA. ¿Huir?

CLICKORFT. Huir.

(*Todos se miran*).

VILL. Orlancio puede conseguir puestos magníficos en cualquier parte. En realidad, no entiendo por qué se ha quedado hasta ahora.

SARNAYETTA. Es incomprendible.

GRINDBO. Yo... yo... yo... yoooo... yo... n... n... no... nooo... no.

CUENXO. Yo tampoco.

CLICKORFT. Pero ahora que sus discípulos lo abandonan y que una gran amenaza tiembla sobre él...

SARNAYETTA. Ahora puede huir.

VILL. Por supuesto que va a huir. (*De pronto, radiante de alegría*). Y entonces no será ya necesario expulsar a Kauswitz.

CLICKORFT. Claro que no. Kauswitz es una concentración momentánea. Pasado el peligro, se irá retrayendo hasta diluirse por completo, hasta parecer casi inexistente. Volverá a impregnar imperceptiblemente, como antes, los árboles, las flores, las ventanas, las chimeneas, las calles, y nuestras propias almas. Se confundirá con el paisaje. Y Bartholomeus volverá a dirigir paternalmente su Gran Familia. Y Vánderpút distribuirá su estiércol en forma normal y mesurada, sin estas espantosas estridencias.

(*Aplausos entusiasmados de todos, incluso de Clickorft. Después se hacen reverencias mutuamente*).

VILL. ¡Mozo!!

(*Aparece el Mozo*).

MOZO. ¿Señor?

VILL. ¡Champagne! ¿Me ha oído bien? (*Gritando desafortadamente*). ¡¡¡Champagne!!!

MOZO. (*Tapándose los oídos*). Está bien, señor, está bien. (*Sale*).

VILL. ¡Me siento monstruoso de alegría!

SARNAYETTA. ¿Y para cuándo planeamos la huida?

CLICKORFT. Lo más pronto posible, por supuesto...

SARNAYETTA. Habrá que nombrar un emisario.

(*Aparece el Mozo con champagne y copas*).

VILL. Pero antes, bebamos.

(*Gran alboroto para servir el champagne: absurdo intercambio de copas vacías y llenas, botellas. Se derrama líquido en el piso, etc. Finalmente, cada uno queda con una copa llena en la mano. El Mozo sale*).

VILL. (*Ofreciendo el brindis*). Por la huida de Orlancio.

(*Todos levantan las copas mientras dicen: "muy bien, bravo, que huya, que se vaya", etc.*).

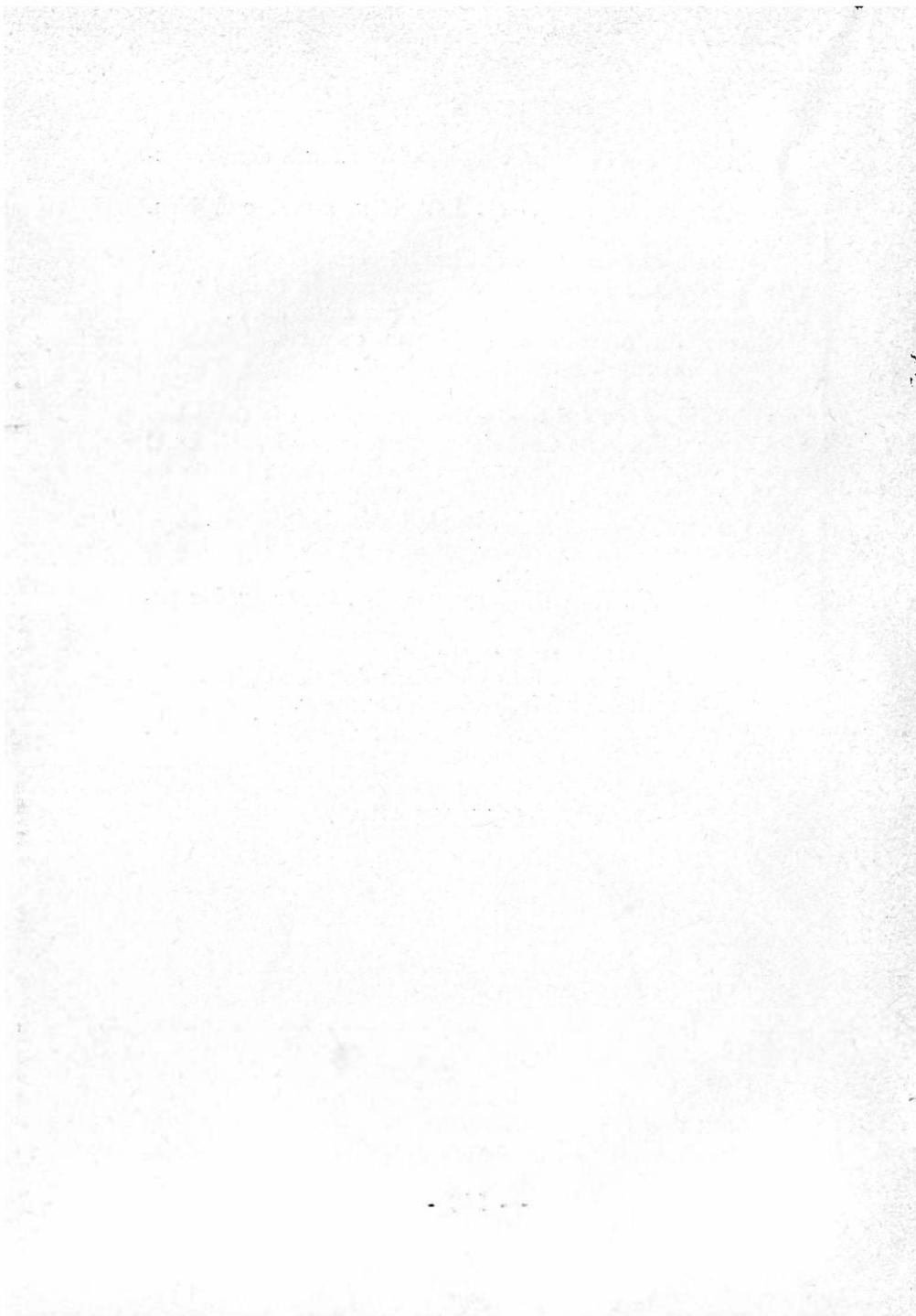
(*Se oyen fuertes y armoniosas campanadas. Todos quedan petrificados*).

(*Entra Orlancio, en mangas de camisa*).

ORLANCIO. Señores: el más armonioso de mis relojes acaba de marcar la hora del juicio. Podemos comenzar.

(*Caen al suelo todas las copas. Inmovilidad. Silencio. Telón*).

FIN DEL TERCER ACTO.



ACTO CUARTO

(Bartholomeus y Vándersput).

BARTHOLOMEUS. Van a destruir a Kauswitz.

VANDERPUT. ¿Y a Orlancio?

BARTHOLOMEUS. Posiblemente también. Llegaron a hablar de decapitación.

VANDERPUT. A hablar.

BARTHOLOMEUS. Hablar es fácil. Hacer es otra cosa. No creo que se animen.

VANDERPUT. Cobardes.

BARTHOLOMEUS. Algo van a hacer, de todos modos.

VANDERPUT. Inbéciles. Me dan ganas de cubrirlos de inmun-
dicia a todos, desde los pies hasta la cabeza.

BARTHOLOMEUS. Podrías hacerlo, Vándersput.

VANDERPUT. No ha llegado aún la estación del hierro.

BARTHOLOMEUS. ¿En qué estación estamos?

VANDERPUT. En la de pan y circo. Seres blandos y anémicos naufragan en un mar de palabras. Les falta engordar un poquito más, volverse un poco más idiotas, y estarán maduros para la carnicería. Les encanta ese poder debilitado que poseen; quieren rodearse de todos los halagos y sonreír babosamente en medio del circo. Codicia e insolencia. Quieren cualquier cosa a cualquier precio, menos al de ir hasta los últimos

extremos. Se arrepienten, dudan, vacilan, ríen y lloran como payasos. Pero después, buenas mesas, buenos automóviles, buenos cargos: los mejores posibles. Codicia e insolencia. Apartémonos, Bartholomeus: cuando empiece a sentirse el escalofrío de las almas, y se oigan ruidos amenazadores, y fulguren signos extraños sobre nuestras cabezas, otra estación más despiadada cubrirá las moradas de los hombres. Entonces volvemos, Bartholomeus; todos estos infelices ya habrá n muerto de miedo, o serán aniquilados por la primera ráfaga fría. Este no es nuestro turno. Esta injusticia anémica, esta mezquindad, no son para nosotros, Bartholomeus. Retirémonos de esta escena. (*Salen lentamente*).

(*Entran servidores que preparan la escena del juicio con todos los atributos de la solemnidad. Una gran mesa oscura, sillas altas y severas, cortinados, alfombras. Se retiran los mozos y entran, ridículamente ataviados con inmensas togas negras, los miembros del Tribunal: Marola, Grindbo, Cuenxo, Vill, Sarnayetta y Clickorft. Se sientan. Toda la escena se desarrolla en tono grave y solemne*).

CLICKORFT. Vamos a comenzar por Kauswitz.

VILL. Era parte de nosotros mismos.

SARNAYETTA. No podemos renegar de él sin vulnerarnos.

CLICKORFT. Así es: yo pido que lo hagamos.

VILL. Yo acepto. (*Levanta una mano. Todos hacen lo mismo, en señal de aprobación*). Estamos pisando el terreno de la santidad. ¿Dónde esta Kauswitz? (*Todos se miran entre sí*).

CLICKORFT. No está, simplemente.

VILL. ¿Qué es Kauswitz? (*Todos se miran de nuevo*). ¿Es o no es?

CLICKORFT. Tiene ser.

VILL. ¿De dónde le vino el ser?

CLICKORFT. Alta defensa.

SARNAYETTA. Alta defensa.

GRINDBO. Alt... alt... alt... alt... alt...

CUENXO. Alta defensa.

VILL. Las defensas tienden a crecer. Es la historia de la bola de nieve. Hay que defenderse después de la defensa. Amputar miembros. ¡ay! gangrenas, septicemias. Malo, muy malo.

SARNAYETTA. Amputar. (*Levanta una mano. Todos hacen lo mismo*).

CLICKORFT. ¡Señores! ¿Os habéis dado cuenta?

LOS DEMAS. ¿Qué?

¿Cómo?

¿Qué?

CLICKORFT. Ya no es necesario tomar ninguna medida con Kauswitz.

(Todos piensan y se miran entre sí).

TODOS. Es verdad...

Es verdad...

VILL. ¿Dónde está Kauswitz ahora?

CLICKORFT. Se ha diluido.

VILL. *(En voz baja)* ¿Qué es Kauswitz?

SARNAYETTA. *(Confidencial a Vill)*. Fue.

VILL. *(Como antes)*. ¿Qué fue Kauswitz?

(Silencio profundo).

CLICKORFT. Segunda cuestión: Orlandio.

(Rumores, toses y acomodos de silla entre los del Tribunal).

CLICKORFT. Que entre el reo.

(Orlandio entra lentamente).

(Se adelantan hacia Orlandio, Clickorft y Marola. Mientras Clickorft habla, Marola va mimando gruesamente sus palabras).

CLICKORFT. Relojero Orlandio: deseamos que todo sea liso, ordinario, familiar. No queremos golpes brutales. Aprovechamos la oportunidad para comunicarle que se ha prescindido de Kauswitz y que Bartholomeus... bueno, se ha alejado. *(Maliciosamente)*. Buenas noticias, ¿verdad?

ORLANCIO. No.

CLICKORFT. *(Aún con la sonrisa en los labios, que se le congela)*. ¿Cómo dice?

ORLANCIO. No.

CLICKORFT. ¿No qué?

ORLANCIO. No son buenas noticias.

CLICKORFT. ¿Por qué?

ORLANCIO. Porque ellos tenían razón.

CLICKORFT. *(Perplejo)*. ¿Tenían razón?

ORLANCIO. A su manera, claro está.

CLICKORFT. Entonces, usted no tiene razón. ¡Es un impostor! ¿Para qué nos ha hecho trabajar durante tanto tiempo?

Es un guarango.

ORLANCIO. Yo también tengo razón.

CLICKORFT. ¿Nos toma por imbéciles?

VILL. Sí, sí, sí, sí, sí. . .

ORLANCIO. Son razones opuestas, pero son razones. Vosotros no tenéis ninguna.

CLICKORFT. No entendemos.

ORLANCIO. Ya lo sé.

CLICKORFT. Explíquese, entonces.

ORLANCIO. Sería inútil.

VILL. Nos desprecia. No nos tiene el menor respeto. Es monstruoso.

CLICKORFT. Continúo, entonces.

ORLANCIO. Vosotros seréis barridos como gusanos.

CLICKORFT. (*Se vuelve hacia los demás del Tribunal*) ¿Qué dice? (*Todos hacen signos de no entender*).

ORLANCIO. El día de la justicia. Y también el día de la injusticia.

CLICKORFT. (*Mismo juego*) ¿De qué habla este hombre?

VILL. No habla.

SARNAYETTA. Jamás ha dicho una sola palabra.

CLICKORFT. Bien, bien, continúo. Como le decía, extranjero. Orlandio, todo es aquí normalidad y rutina. Buenos días señora, buenos días señor. Anonimato. Llegóse a hablar de decapitación. Exagerado es: poco rutinario. Tribunal rechaza. (*Se vuelve hacia los otros:*) ¿Rechaza?

TRIBUNAL. (*Voces confusas*). Rechaza, sí, sí, sí, rechaza. . .

CLICKORFT. (*Sonriente, a Orlandio*) Decapitación rechazada. Buenas noticias, ¿verdad?

ORLANCIO. No.

CLICKORFT. ¿Cómo dice?

ORLANCIO. No.

CLICKORFT. ¿No qué?

ORLANCIO. No son buenas noticias.

CLICKORFT. ¿Por qué?

ORLANCIO. Había razones.

CLICKORFT. ¿Para la decapitación?

ORLANCIO. Sí.

CLICKORFT. Escuche, bueno, por supuesto. . . razones había, pero no para llegar a tanto.

ORLANCIO. Justamente para eso, o para todo lo contrario.

CLICKORFT. No entendemos.

ORLANCIO. Ya lo sé.

VILL. Es un monstruo de desprecio.

CLICKORFT. Bien, continúo. Hemos decidido castigarlo, pero no con crueldad.

ORLANCIO. Seréis barridos como gusanos.

CLICKORFT. (*Hacia los otros*) ¿Qué dice?

(*Profundo silencio*).

(*Mismo juego*) ¿Qué piensa este hombre?

VILL. No piensa.

SARNAYETTA. Jamás ha tenido un solo pensamiento.

CLICKORFT. (*Nervioso*). Bien, bien, continúo. Será castigado, cosmopolita Orlancio. Será supliciado, sometido a la rueda, deshonrado, dicho culpable, hecho sangre, y grito, y noche, de toda alegría desposeído.

ORLANCIO. (*Enorme carcajada*) No, no, no, no llegaréis a tanto. (*Monstruosa carcajada*).

CLICKORFT. (*A los otros, muy nervioso*) ¿De qué ríe este hombre?

VILL. (*Nervioso*). No, no ríe.

SARNAYETTA. (*Nervioso*). Jamás ha tenido una sola risa.

CLICKORFT. (*Muy nervioso*). Bien, bien, continúo. Reconozco que me excedí. El calor, la tensión. No habrá rueda. No habrá noche. Día quizá sí, algunos rayos de sol, algunos mansos rayos por lo menos, bastante amarillentos. Algo será, algo será. Lo castigaremos, Orlancio, no le quepa la menor duda, lo castigaremos.

ORLANCIO. Voy a contaros un cuento.

TODOS. (*Se ponen en pie, gravemente. Actitud hierática escuchando a Orlancio*).

ORLANCIO. Cuando el cangrejo quiso convertirse en constelación, mordió el talón de Hércules.

(*Tantos quedan tensos, inmóviles, hieráticos*).

CLICKORFT. (*Volviéndose hacia los demás, exasperado*) ¿Qué cuento cuenta este hombre?

VILL. (*Jadeante. Tensión*). ¡No cuenta!

SARNAYETTA. (*Jadeante*) ¡Jamás ha contado un solo cuento!

CLICKORFT. (*Jadeante, ansioso, angustiado, delirante*) Bien,

bien, continúo. Castigo extranjero habrá. En alcaloides trafica-
caba se dirá. Ladrón de ciclotrones. Embotellador de gualichos.
Miles de razones. Millones, trillones, como hongos. Carcomen las
raíces, los hojas. Grandes manchas en el cielo, reproductoras.
Lepra total. Todas las razones. Todas las manchas, todas las
hojas carcomidas, todas las raíces, todas, todas son razones. Pero
todas son de Kauswitz. Razones de Kauswitz. Desgracia. ¡Oh
desamparo! Ninguna razón, ninguna para este corazón de lati-
dos pálidos. En mi juventud hubiera podido morir en medio
de un glorioso estruendo de mi sangre. ¡Oh los hermosos días!
¡Oh los hermosos!

SARNAYETTA. (*Se acerca y cae de rodillas ante Orlancio. Vehemente:*) Ten piedad de nosotros, relojero. Díme, ¿qué ga-
nas tú con todo esto? Eres cruel. Tú tienes gloria, fama, talento,
las mejores relojerías del mundo te abren sus puertas. ¿Crees
que perderás algo ante ellos si nos das un pequeño pretexto
para castigarte? Al revés, al revés. Todos dirán: ¡qué ge-
neroso ha sido Orlancio! En cambio, si te niegas, si persistes
en esa actitud antipática ante nosotros, entonces (*se pone en pie*),
te mirarán severamente (*da vueltas alrededor de Orlancio*),
te examinarán con frialdad, y dirán: es un orgulloso, un avaro
de gestos. Dirán que te crees estatua. ¿No contestas? (*Pausa*).
Francamente, me parece ridículo. Todos hemos descubierto el
juego, todos. Te crees mártir. Quieres inmolarte para salvar a
la humanidad. No seas estúpido: ¿No ves que no estamos dis-
puestos a caer en la trampa? No habrá martirios aquí, relojero.
¿Crees que pensábamos arrancarte las entrañas y que el pueblo
nos robaría tu cadáver para embalsamarlo y hacerte ganar la
última batalla después de muerto? (*Risa nerviosa y falsete*).
¡Qué ridículo eres! Apenas te haremos una operación de apen-
dicitis. ¿No te da vergüenza ahora? Dime, ¿no te sonrojas?
(*Pausa*). Eres un insensato! Pero escúchame bien: te prevengo
que vas a salir muy mal parado. ¿No te das cuenta, infeliz,
de que nosotros tenemos el poder? Somos el Tribunal, pedazo
de idiota, el Tribunal apoyado por setecientos mil reglamentos.
Podemos decidir tu vida y tu suerte. Estás en nuestras manos.
¿No habías reparado en esto? ¡Qué imbécil eres! Así, pues, te
prevengo: o nos das un buen pretexto para condenarte, o te
condenamos de todas maneras. Ya ves que estás a nuestra merced

¡Contesta! (*Pausa*) ¡Eres un salvaje! Una basura, una inmundicia. Te someteremos a la rueda, te pondremos ácido en los ojos, te quemaremos los pies, te cortaremos la cabeza a hachazos... no, no, no, no lo haremos... tú sabes que no lo haremos y por eso te aprovechas. Eres un desalmado. (*Pausa*). Ya sé, ya sé: quieres llegar hasta el final para ser testigo, para que las huellas de todo esto queden marcadas en ti, para ofrecerte como testimonio, como fósil. Para que un guía de museo pueda decir al señalarte: aquí quedó coagulada la impiedad. Y bien: eres un ingenuo. Quieres ofrecerte como testimonio, ¿ante quién? Supones tú que ante los sabios. Crees que los sabios serán capaces de desparramar tus verdades por el mundo. ¡Pobre Orlandio! ¿Dónde están los sabios en este momento? ¿Por qué no se oye su voz? ¿Por qué te han dejado sólo? Ni los aprendices de sabios han quedado cerca de ti. ¿Dónde están tus discípulos? Te guardarán en los museos, como se hace con todos los fósiles. ¿Has visto alguna vez a un sabio exhibir huesos en la plaza del mercado e instruir sobre viejas verdades a la pobre gente que va a comprar repollos y tomates? Eres un ingenuo, Orlandio: te conviene cerrar trato con nosotros y marcharte tranquilo por los caminos de Dios. (*Pausa*). Ya veo, ya veo que no me crees. Insistes en pensar que el testimonio es más fuerte que todas las cobardías de los sabios y las traiciones de los discípulos. Piensas que aunque nadie explique nada en los mercados, la gente que va a comprar repollos y tomates termina por saber que reptiles enormes reinaron alguna vez en este bajo mundo. Y bien: supongamos que tengas razón, supongamos que valiera la pena dar testimonio, que los sabios te interpretarían, que finalmente tus verdades circularían por los museos, por los mercados y por las plazas. Pero el testimonio tiene que ser testimonio de algo. El testimonio solo, abstracto, en bruto, el testimonio de nada, es impensable, es menos que ilusorio. Y bien: aquí no hay nada, Orlandio, absolutamente nada para testimoniar. ¡Pero cómo! ¿Nunca te habíamos dado esa información? ¡Qué torpes somos! Te pedimos perdón de rodillas. ¡Cuánto tiempo y cuántas molestias nos hubiéramos ahorrado si te lo hubiéramos dicho antes! Pero en fin, tratemos de salvar lo que se pueda y digámoslo ahora: aquí no hay nada, Orlandio, absolutamente nada. No se puede testimoniar aquí Or-

lancio, míranos bien: ¿crees que vale la pena dar testimonio de todo esto? Somos muy vulgares, te lo aseguro, absolutamente cotidianos y vulgares. No tenemos nada que nos diferencie de nadie, somos completamente anónimos. Ni siquiera vale la pena sacarnos una fotografía. Creo que ni aparecemos en las fotografías, pues nos confundimos con todas las cosas que nos rodean. No, Orlancio, no, no hay nada que pueda servirte aquí. Te has convencido, ¿verdad? ¿Te vas? ¿Te vas para siempre? (*Larga pausa*) Tú quieres dar testimonio, Orlancio. Pero eres injusto, porque sólo te fijas en lo que somos, no en lo que pudimos ser. Míranos con ternura, Orlancio, perdónanos todo: aunque de nosotros sólo puedan llegarte el insulto y la herida, perdónanos también. No somos exactamente como somos. Escudriñanos. Tú que puedes hacerlo, descubre lo que tenemos de inmortal. Algunas miradas, de vez en cuando, muy de vez en cuando, es verdad, algunas miradas tenemos que parecen vestigios de un asombro muy alto, de un tránsito por cumbres elevadas. A veces se forman, muy a veces, se forman gestos de materia humana que parecen signos de razón inaccesible. Un equilibrio frágil tiembla dentro de nosotros. Una devastación imperturbable nos consume por fuera. Tenemos algunos rasgos, algunas figuras. Orlancio, tú que puedes hacerlo, descubre que también somos hermosos. (*Pausa*) Orlancio, me parece que estás exagerando. Esto ya puede llamarse maldad: incluso perversidad. Lo único que deseas es hundirnos, llenarnos de desgracia. Eres verdaderamente innober; quieres conducirnos a que te castigemos injustamente para que después alguien nos señale con el dedo y nos grite en la cara: (*grita señalando con el dedo*) “Creéis haber aniquilado a Orlancio con vuestra sentencia. Pero en verdad os digo que es mejor padecer la injusticia que hacerla”. Eso nos gritarán, y nos llenarán la cara de escupidas. Eres vil, Orlancio: quieres sumergirnos porque sí, gratuitamente, en la peor de las abyecciones, sólo porque hemos sido injustos, porque no hemos podido colocarnos a tu altura. Pero tú, Orlancio, que eres tan inteligente, deberías dejar de lado los sentimentalismos y proceder de acuerdo con los cálculos de la razón. Te hemos maltratado; de acuerdo. Hemos sido abyectos. Pero ahora tú sólo piensas en dar testimonio de nuestra abyección. No, Orlancio: deberías más bien preocuparte porque no cayéramos en nuevas abyecciones. Pro-

tegernos, ampararnos. Si ahora te pedimos sólo un pretexto que nos permita condenarte, deberías dárnoslo, pues eso al fin nos apartaría definitivamente de Vándерput y de Bartholomeus, y la próxima vez estaríamos de tu lado. No seas tan egoísta al fin, con tus empecinados testimonios. Si tú nos abandonas, tarde o temprano volveremos a segregarse entre todos algún veneno defensivo como Kauswitz, que terminará comiéndonos los huesos. Tarde o temprano volverán Vándерput y Bartholomeus a buscar nuestra ración de complicidad: y si para ese momento han cambiado las constelaciones, Orlancio, si para ese momento todos los justos nos han abandonado, Orlancio, si para ese momento son otros los signos, Orlancio, y frías las estaciones, e inhóspitas las moradas de los hombres, Orlancio, Orlancio, si tú nos abandonas, un resplandor de muerte cubrirá nuestras casas, nuestros cuerpos cansados derramarán por donde vayan un sonido de muerte. Orlancio, Orlancio, si tú nos abandonas. . . (*Pausa*) No, no, eres insensible, eres soberbio. Te has empecinado con tu ridículo testimonio. Orlancio, eres abyecto. Tú serás el culpable de la desgracia que nos fulminará a todos. Quieres dejarnos sin protección, desamparados, expuestos al escarnio de los siglos. Ah, no, no, eso no. Alguien nos comprenderá, alguien nos amará, y para que ese alguien llegue hasta aquí, estamos dispuestos a hundirte más aún, a aniquilarte. No nos separarás de él. Por culpa tuya, extranjero inmundo, por culpa tuya, no tenemos más a Kauswitz. Por culpa tuya, cosmopolita inmundo, nos separamos de Bartholomeus y Vándерput. Esto es lo que no te perdonamos. ¿entiendes bien? Ya no necesitamos ningún pretexto. Aquí está el motivo de tu condena, y seremos justos, y el testimonio se te quedará atravesado en la garganta. Te condenamos por haberte valido de calumnias y mentiras para separarnos de Bartholomeus, para separarnos de Vándерput, para hacernos perder a Kauswitz. Por habernos dejado solos y desamparados, te condenamos. Por habernos dejado solos. Por habernos dejado solos, te condenamos.

(*Reunión precipitada del Tribunal alrededor de la mesa. Todos hablan rápida y febrilmente*).

VILL ¡Muerte al extranjero, porque no nos ama! Nunca se sintió nuestro hermano, y ni siquiera nuestro primo. ¡Decapitación!

CLICKORFT. Seamos prudentes: propongo que se le corte sólo un brazo.

TODOS. Brazo, brazo, brazo... (*Grindbo: "bra... bra... bra..."*)

CLICKORFT. Vill recitará la sentencia.

VILL. Declaramos culpable al extranjero Orlancio de haber calumniado a Bartholomeus y haber provocado su alejamiento y habernos dejado desamparados e indefensos y en medio de la noche y el tumulto de las cosas y del tiempo además de muchos otros crímenes horrendos por lo cual se lo condena a perder un brazo y nada más que un brazo izquierdo por medio de un instrumento cortante llamado hacha.

(*Se abalanzan todos sobre Orlancio, lo sujetan. Marola enarbolta el hacha y la asesla ferozmente. Alarido de Orlancio. Vuelven todos a la mesa, aterrados, y se recuestan sobre ella, mirando de soslayo a Orlancio*).

ORLANCIO. (*Con el brazo cortado y chorreando sangre, los mira como en un delirio. Luego, dirigiéndose a ellos, tiene algunas risas que parecen a la vez llantos, alaridos y blasfemia. Entrecortadas, escalofrantes, inauditas, las risotadas trágicas de Orlancio producen un impacto y una tensión formidables en el Tribunal*).

EL TRIBUNAL. (*Se abalanzan todos a los pies de Orlancio, se aferran desesperadamente a sus pantalones y a sus zapatos*).

ORLANCIO. (*Pasado el primer momento de indecisión, continúa con sus risotadas cada vez más trágicas y cargadas de asco y de desprecio. Se sacude a los del Tribunal, como si fueran alimañas, pero éstos insisten en aferrarse. Orlancio les da puntapiés y forcejea con ellos, mientras continúa con sus risotadas*).

CLICKORFT. (*Voz tonante*). ¡No nos abandones, Orlancio, no nos abandones!

(*Orlancio da unos puntapiés más, emitiendo siempre su risa traspasada de dolor y de asco, y al fin consigue librarse de los del Tribunal. Estos le han sacado los zapatos. Orlancio se va, descalzo, mirando hacia arriba, emitiendo siempre su funesta risa. Los otros quedan amontonados en el suelo, enredados entre sí y exánimes. En dos manos que sobresalen del montón, se ven los zapatos de Orlancio. Luego de una pausa, se levanta a medias. Grindbo*).

GRINDBO. (*Emergiendo medio cuerpo y levantando el índice derecho*). Se hizo just... just... just... just... just... just... just... (*Mientras sigue diciendo "just", cae lentamente el TELON*).

FIN DE
"LOS ABYECTOS"

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos de la
Editorial Almafuerte
La Plata, Octubre de 1965

