

*Antonio Buero Vallejo*  
*Alfonso Sastre*  
*Fernando Arrabal*

3 OBRAS RENOVADORAS  
DEL  
TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

HISTORIA DE UNA ESCALERA  
ESCUADRA HACIA LA MUERTE  
EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES

*edición de*  
*Víctor Fuentes*

Copyright foreword & notes © Víctor Fuentes  
of this edition © Stockcero 2009  
1st. Stockcero edition: 2009

Historia de una escalera © copyright: SAN OVIDIO S.L.  
Escuadra hacia la muerte © copyright: ALFONSO SASTRE Y EDITORIAL  
HIRU, España, [www.hiru-ed.com](http://www.hiru-ed.com).  
El cementerio de automóviles © copyright: FERNANDO ARRABAL

ISBN: 978-1-934768-24-2

Library of Congress Control Number: 2009936309

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface  
Printed in the United States of America on acid-free paper.  
Published by Stockcero, Inc.  
3785 N.W. 82nd Avenue  
Doral, FL 33166  
USA  
[stockcero@stockcero.com](mailto:stockcero@stockcero.com)

[www.stockcero](http://www.stockcero)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	-VII
I - HISTORIA DE UNA ESCALERA: «UN INTENTO -TEATRAL- DE VOLVER A LA REALIDAD».	-XIV
II - ESCUADRA HACIA LA MUERTE: UN GRITO DE PROTESTA GENERACIONAL.	-XXV
III - CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES: CEREMONIA DE LA PASIÓN ENTRE CHATARRA.	-XXXV
BIBLIOGRAFÍA	-XLV
HISTORIA DE UNA ESCALERA	
ACTO PRIMERO	-7
ACTO SEGUNDO	-41
ACTO TERCERO	-69
ESCUADRA HACIA LA MUERTE	
PARTE PRIMERA	
CUADRO PRIMERO	-105
CUADRO SEGUNDO	-123
CUADRO TERCERO	-135
CUADRO CUARTO	-139
CUADRO QUINTO	-145
CUADRO SEXTO	-147
PARTE SEGUNDA	
CUADRO SÉPTIMO	-157

CUADRO OCTAVO	-----	-167
CUADRO NOVENO	-----	-173
CUADRO DÉCIMO	-----	-181
CUADRO UNDÉCIMO	-----	-191
CUADRO DUODÉCIMO	-----	-193
 <b>EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES</b>		
ACTO PRIMERO	-----	-203
ACTO SEGUNDO	-----	-243

## INTRODUCCIÓN

Si bien en España se mantuvo una dictadura militar, burguesa, hasta la muerte del dictador en 1975, desde la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial (1945) treinta años antes, el régimen franquista, derrotados sus aliados Hitler y Mussolini, quedó a la intemperie en el plano internacional. Desde aquellas fechas, esgrimiendo las bazas del anticomunismo y del catolicismo, el dictador, para sobrevivir congraciándose con las democracias occidentales y mantenerse en su inmovilismo tuvo que ir, valga paradoja, desprendiéndose, aunque muy paulatinamente, de su razón de ser fascista, lo cual fue abriendo intersticios a una creciente Oposición interior. De aquí, que a su muerte aquello que él creía dejar «atado y bien atado», casi fulminantemente desapareciera para abrir paso a la tan celebrada, Transición a la Democracia.

En el plano del arte y la cultura, y a pesar de la férrea censura, tal proceso evolutivo dentro de la constante inmovilista, es manifiesto. Tras lo que supuso una purga casi total, recurriendo a ahuyentar al exilio a la mayoría de los artistas e intelectuales más destacados, liquidar físicamente a otros, encarcelar y depurar de sus puestos a tantos más, podemos decir que, pasado el momento brutalmente represivo al final de la guerra y de los primeros años de la posguerra, la liquidación de la cultura anterior al Régimen no fue

total. Es casi imposible, aun en los regímenes más totalitarios (y el de Franco fue uno de los más en el siglo XX), acabar de cuajo con un continuidad, histórica y «transhistórica», cultural que, con sus altibajos, corre por generaciones e inclusive siglos en las naciones. El caso español, a pesar del tajo impuesto, no sería una excepción. En los años '40 y '50, a contracorriente de las pautas culturales e ideológicas que impuso (o trató de imponer la dictadura) se fue dando una paulatina renovación en la cual son fundamentales los tres dramaturgos y sus obras que incluimos en este volumen. El caso de Arrabal, estrenando fuera de España y en francés, aunque casi todas sus obras fueran, primero, escritas y concebidas en español, es todo un ejemplo de que la literatura española mantuvo una continua vigencia en el exilio: en él, unida a la del exilio interior. Vincula a las tres obras que editamos, además de lo antedicho, el hecho de ser tragedias, algo nada común en el teatro español, y menos en unos años en los que dominaba la comedia, tan apropiada para evadir la dramática realidad político-social. Ya Juan Villegas tuvo el acierto de unir a los tres autores, a principios de los años 70, en su ensayo, «Tres dramaturgos en busca de una universalidad: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal». Claro que no se trata de una busca —y menos poco alcanzada como él proponía— sino de una universalidad lograda como veremos en lo que sigue.

Antes de ocuparme en tres apartados sucintos de los aspectos renovadores que trajeron al teatro español con cada una de las tres obras sus respectivos autores, esbozo el contexto de impulso renovador que se dio en el teatro español, a contracorriente del oficial y oficioso, ya desde los primeros años '40 y, principalmente, a partir de 1945. Precisamente, en ese mismo año, unos jóvenes fundaron el grupo «Arte Nuevo», concepto ya usado por Ortega y Gasset en 1925 en

su diagnóstico del arte de vanguardia de entreguerras. Y en 1949 se publicó un libro dedicado al grupo con el título de *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*. ¡Teatro de Vanguardia. Arte Nuevo en los años '40 de la España de Franco! Para que veamos que las generalizaciones al uso no siempre son cabales. En un principio los que fundaron el grupo, un día de abril de 1945, en el Café o Cafetería Arizona, sito, entonces, en la calle Alberto Aguilera 19, fueron Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Carlos José Costa, Enrique Cerro y José Gordón. Los cinco primeros hicieron sus primeros pinitos de autores y actores cuando todavía estudiaban el bachillerato en un modesto Colegio-Academia, «Menéndez Pelayo», del barrio de Chamberí, situado en la calle Jerónimo de la Quintana.

*(¡Tiene bastante de simbolismo reivindicativo que estas semillas de renovación del teatro español en la España franquista fueran sembradas en un colegio de barrio, con un muy reducido plantel de profesores que parecían sobrevivientes de tiempos mejores de antes de la guerra! Da la casualidad de que quien escribe esto también estudió en dicho colegio-academia y en las Navidades de 1942, 1943 y 1944, en aquellos oscuros años de la dictadura, disfrutó con las piezas teatrales, acompañadas de sus Fines de Fiesta, compuestas y actuadas por aquellos jóvenes, recién salidos de la adolescencia, quienes llegarían a figurar tanto en el teatro español contemporáneo. Valga esta evocación como un homenaje retrospectivo por los buenos ratos que me hicieron pasar con aquellas veladas teatrales tuyas, entre mis 9 y 11 años).*

A ellos, aparecen unidos en el *Teatro de Vanguardia*, José María Palacios y José Franco. Frente al localismo del teatro comercial en boga, dichos jóvenes dramaturgos y actores, en sus piezas de un acto, en su mayoría, traían la visión teatral de una nueva generación, surgida tras la guerra, que trata-

ba de entroncar con las nuevas vertientes del teatro universal, principalmente del norteamericano y del inglés, y también del francés. Significativamente, un crítico del Establecimiento cultural de la España franquista, el prestigiado Alfredo Marqueríe escribió en el prólogo al *Teatro de Vanguardia*: «En algunas de estas obras se advierten influencias más o menos próximas de autores como Pirandello o Shaw, Wilder o Soroyan, Kayser o Rice, y también la sombra atormentada que posa sobre las concepciones de un O'Neill o de un Sartre». Y antes de esto, escribe unas palabras que son un refrendo de tal teatro y una impugnación del localista, idealista y evasivo dominante en las salas teatrales:

«Arte Nuevo» ha despertado en una minoría pasión activa acerca del teatro, la pasión que no desencadenará nunca –salvo contadísimas excepciones– esas comedias que nos ofrecen las llamadas «salas comerciales», atenuadas exclusivamente al concepto mercantil, al negocio de explotar el mal gusto o de halagar bajos y plebeyos instintos cuando no a servir un teatro sin calor humano, sin temperatura cordial, de fórmula y receta, de conversación de mesa-camilla (9-10).

A mediados de los años 60, cuando gran parte de la juventud y de los nuevos literatos y artistas españoles han hecho suyo el «espíritu» contestatario y libertador de tal época, conectando y participando ya en las distintas corrientes artísticas neo-vanguardistas mundiales del momento, uno de los componentes de «Arte Nuevo», José Gordón, publica su libro *Teatro español experimental (Antología e Historia)*, donde, precisamente, traza la existencia de una trayectoria continuada, salvo en los años de la guerra, de dicho teatro: desde los autores del '98 hasta finales de los años '50. Guiándome en su libro, señalo, muy someramente, las tendencias

y grupos teatrales afines al de Arte Nuevo que trajeron a la escena española, desde principios de los años '40 hasta finales de los '50, y principalmente en Madrid y en Barcelona, muestras de un teatro que se hacía, por aquel entonces, en Nueva York, Londres y París. Y me detengo en esto, pues constituye un contexto teatral, poco reconocido, en el que surgen los autores y las obras de este volumen. Para un estudio detallado y comprehensivo del teatro de aquellos años, véase, «El teatro español entre 1945 y 1950», de Víctor García Ruiz.

Al margen del teatro comercial, las salas en que se presenta el teatro experimental de aquellos años son las de los teatros nacionales madrileños: el *María Guerrero* y el *Español*, dirigidos por Luis Escobar, Pérez de la Ossa y Luca de Tena. Como escribiera en su libro José Gordón: «En general, todos los montajes del Teatro Español y María Guerrero, de esa, época, fueron un experimento constante y gracias a ellos se acostumbró al público a un teatro mejor» (30). En el *María Guerrero* se estrenaron, entre otras, *La herida del tiempo*, de J. B. Priestley (20-10-1943), que bien podría haber servido de subtítulo a *Historia de una escalera* donde el tiempo es tema central, y *Nuestra ciudad* (29-12-1944), de Thornton Wilder, obra y autor que tanta influencia tuvieron sobre los medios teatrales españoles de aquel entonces. Entre otros montajes experimentales en el *María Guerrero* habría que destacar el llamado «Tenorio de Dalí» (1-11-49), realizado con la rompedora escenografía y figurines del propio genial pintor y el original montaje de Luis Escobar. Si unimos esta representación a la de *Historia de una escalera*, realizada por las mismas fechas en el *Español*, con el acertado montaje de Luca de Tena, sobre la tan singular concepción de la puesta en escena que aportara Buero Vallejo, nos encontramos con dos muestras del alto nivel en es-

cenografías y dirección escénica que ya había alcanzado a finales de los años '40 un «cierto» teatro español.

Se ocupa, asimismo, José Gordón de otros teatros y grupos teatrales que «informaron» al público español, tanto en Madrid, como en Barcelona y en gira por las distintas provincias, de obras internaciones de renombre en el momento. Por ejemplo, el Teatro de Cámara oficial, dirigido por Luis Escobar, desde 1946, escenificó *Huis clos* (*A puerta cerrada*) de Jean Paul Sartre, estrenada en París en 1944, en 1947 en el María Guerrero y en el Español se representó *Antígona*, de Jean Anouilh. El mismo Gordón, al extinguirse «Arte Nuevo», fundó, junto con José María de Quinto, «La Carátula», representando, entre otras obras de relieve, *El zoo de cristal* de Tennessee Williams y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller. También nos da cuenta de la existencia de un «teatro íntimo», continuación de los que impulsaron en los años veinte los hermanos Baroja, Valle-Inclán y otra gente de teatro. Menciona el dirigido por, el hoy tan consagrado, José Luis Alonso, en la calle Serrano, número 3, donde se representaron piezas de Sartre y de Cocteau, o el del Instituto Italiano de Cultura (tan abierto a la cultura española de resistencia en aquellos años), bajo la dirección de Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes, quienes presentaron obras de varios autores italianos, Diego Fabri, Vittorio Calvino y Ugo Betti. Igualmente, destaca la labor, por todos los centros universitarios del país, de Teatro Español Universitario (TEU), dirigido por Modesto Higuera, quien se había formado en «La Barraca», con Federico García Lorca, y del Teatro Popular, quien bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, estrenó en 1953, una de las tres obras de este volumen: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre. En ese entonces entrábamos ya en los tiempos «De la desolación a la esperanza. Los años cincuenta», que estu-

## BIBLIOGRAFÍA

### I. GENERAL.

- A.A., *Teatro de vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*. Madrid: Ediciones Perman, 1949.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the absurd*. Londres: Eyre Spotiswoode, 1962.
- Forys, Marsha. *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An Annotated Bibliography*. The Scarecrow Press, Metuchen, N.J y Londres: 1988.
- Gabriela, John. *El teatro español del siglo XX y su contexto*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1994.
- García Ruiz, Víctor, «El teatro español entre 1945 y 1950», *Historia y Antología del teatro español de posguerra*. Vol. II 1945-1950. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2003. 11-134.
- Gordón, José. *Teatro experimental español*. Madrid: Escelicer, 1965.
- Gracia García Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. (Las páginas 235 a 239 está dedicadas al teatro de Arrabal).

- Isasi Angulo, Amando Carlos. *Diálogos del teatro español de la Postguerra*. Editorial Ayuso: Madrid, 1974.
- Lukacs, Georg. *La crisis de la filosofía burguesa*. Editorial La Pleyade, 1960.
- Morán, Gregorio. *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la Cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Rojas, Carlos. *Muera la inteligencia. ¡Viva la Muerte! Salamanca 1936. Unamuno y Millán Astral frente a frente*. Barcelona: Planeta, 1996.

## II. ANTONIO BUERO VALLEJO

(Es extensísima la Bibliografía sobre el dramaturgo. Recomendamos la «Bibliografía esencial comentada», de la edición de *Historia de una escalera* de Virtudes Serrano y las que aparecen en los libros de la selección de títulos esenciales que presentamos).

- A.A., *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes (1986)*. Barcelona: Anthropos, 1987
- Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera*. Quincuagésima segunda edición. (ed. Virtudes Serrano). Madrid: Espasa-Calpe, 2005
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. (eds.). Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Documentos de Historia de una escalera*. Madrid: s.f.

- Cuevas García, Cristóbal. Ed. *El teatro de Buero Vallejo. Texto y Espectáculo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Laín Entralgo, Pedro. «La esperanza trágica». *Antonio Buero Vallejo Literatura y filosofía*. 53-55.
- Leyra María (coord.). *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*. Madrid: Complutense, 1998.
- \_\_\_\_\_. Luis, Leopoldo de. «Una generación amarga». *La Razón* (30 mayo 2000): 45.
- O'Connor, Patricia. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- \_\_\_\_\_. Ed. *Antonio Buero-Vallejo. Four Tragedias of Conscience. Story Of a Stairway. Before Dawn. The Basement Window. Misión to the Deserted Village*. Boulder: University of Colorado, 2000.
- Paco, Mariano de (ed.). *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984.
- \_\_\_\_\_. Y Francisco Javier Diez Revenga (eds). *Antonio Buero Vallejo Dramaturgo universal*. Murcia: CajaMurcia, 2001.
- Ruggeri Marchetti, Magda. *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*. Roma: Buzón, 1981.
- Serrano Virtudes y Mariano de Paco. *Antonio Buero Vallejo: La realidad iluminada*. Madrid: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2000.

## III. ALFONSO SASTRE

(De los tres dramaturgos, Alfonso Sastre es el que tiene una menor bibliografía crítica, aunque también es extensa dada su larga trayectoria. Me limito a una selección representativa. En los libros que incluyo se encuentra una amplia bibliografía sobre su obra teatral y crítica).

AA. VV. *Alfonso Sastre*. Madrid: Taurus, «El mirlo blanco», 1964.

\_\_\_\_\_. *Alfonso Sastre Noticia de una ausencia*. Cuadernos *El Público*. 38 (diciembre 1988).

Aldecoa, Ignacio. «Hablando de *Escuadra hacia la muerte*». *Revista española* 1 (mayo/junio 1953): 119

Ascunce, José Ángel (coord.). *Alfonso Sastre en el laberinto del drama*. Hondarribia: Hiru, 2007.

Amoros, Andrés, Marina Mayoral y Francisco Nieva. «Escuadra hacia la Muerte (1953). Propuesta escénica para *Escuadra hacia la muerte*», en su *Análisis de cinco comedias. Teatro español De la postguerra*. Madrid: Castalia, 1977. 54-95.

Bilyeu, Gary E. «Alfonso Sastre's *Escuadra hacia la muerte: An Existencial Interpretation*. *Proceedings of the Pacific Conference on Foreign Languages*.» (24 de mayo 1973): 112-118.

Caudet, Francisco. *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid: Ediciones De la Torre, 1984

\_\_\_\_\_. Caudet, Francisco y Pilar Nieva de la Paz (eds.). *Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo (Teoría dramática, crítica teatral y poesía)*. Barcelona: Suplementos. *Anthropos*. 30, 1982.

- de Vicente Hernando, César. «Estudio preliminar de Alfonso Sastre», en *Uranio 235/Escuadra hacia la muerte/La sangre y la ceniza* (en prensa).
- Paco, Mariano de. *Alfonso Sastre*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- Pasquariello, Anthony M. «Alfonso Sastre y *Escuadra hacia la muerte*». *Hispanofilia* (15 de mayo de 1962): 57-63.
- Ruggeri Marchetti, Pilar. *Il teatro de Alfonso Sastre*. Roma: Bulzoni, 1975.
- Sastre, Alfonso. «Tragedia y sociedad». *Revista Española* 1 (mayo-junio 1953): 101-106.
- \_\_\_\_\_. *Drama y sociedad*. Madrid: Taurus, 1956.
- \_\_\_\_\_. «Siete notas sobre *Esperando a Godot. Primer Acto 1*» (abril 1957): 46-52.
- \_\_\_\_\_. *Escuadra hacia la muerte*. Ed. Anderson Farris: Madrid: Castalia, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Escuadra hacia la muerte*. Ed. Joan Estruch Tobella. Madrid: Alhambra, 1986
- \_\_\_\_\_. *Escuadra hacia la muerte*. Hondarribia: Hiru, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Uranio 235/Escuadra hacia la muerte/La sangre y la ceniza*. Tres Cantos: Akal (En prensa)
- Villegas, Juan. «La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre». *Symposium* 21.3 (Otoño 1967): 255-263.

## III. SOBRE FERNANDO ARRABAL

(Las dos últimas —recientísima la segunda—, ediciones de su *Teatro completo* tienen comprensivos estudios y detalladas Bibliografía sobre la extensa obra crítica en torno a su teatro, a cargo de Fernando Torres Monreal. A ellas y sus estudios me remito. Me limito a algunos títulos esenciales y varios referentes a *Cementerio de automóviles*).

Arrabal, Fernando. *Teatro Completo*. I y II. (ed.) Francisco Torres Moreal. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. I y II. León: Ediciones Everest, 2009.

\_\_\_\_\_. *El cementerio de automóviles. El arquitecto y el Emperador de Asiria*. Ed. Diana Taylor. Madrid: Cátedra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Fernando Arrabal*. Eds. Ángel y Joan Berenguer. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979. (Se recogen aquí una serie de importantes artículos, de «lo mejor» escrito hasta aquellas fechas).

Aslan Odette. «*Le cimetière des voitures: un spectacle de Víctor García, a Partir de Quatre pieces d'Arrabal*», en Jean Jacquot, *Les vois de la creation Theatrale*. París, 1970. 309-340 (extenso estudio ilustrado con gráficos Escénicos y fotografías).

Ferrán, Jaime. «Hacia el teatro absurdo de la postguerra: Arrabal y Pedrolo». *Cuadernos de Aldeeu*. 1 (1983): 17-25.

Franco, Andrés. «Diálogo con un exiliado: F. Arrabal». *In-sula* 366 (1977).

- Luce, Louise-F. «The Dialectic of Space: Fernando Arrabal's *The Automobile Graveyard*». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. 2 (1974): 31-37.
- Schiffres, Alain. *Entretiens avec Arrabal*. París: Pierre Belfond, 1969
- Taylor, Diana. «Teoría dramática de Fernando Arrabal». «El cementerio de Automóviles», en *El cementerio de automóviles y el Emperador de Asiria*. 15-23 y 24-35.
- Tirado, Pilar del Carmen. «El espectador en *El cementerio de automóviles*». *Inti :Revista de Literatura Hispánica* 34-35 (1991-1992): 169-176.
- Valdivieso, Teresa. «El intertexto como principio figurativo en el teatro de Fernando Arrabal y Agustín Gómez Arcos», en Alfonso de Toro y
- Wilfried Floeck, *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Editio Reichenberger, 1995. 167-190.

# HISTORIA DE UNA ESCALERA

*Drama en tres actos*

(TEXTO EDICIÓN ESPASA CALPE - MADRID - 2006)

PREMIO LOPE DE VEGA DE 1949

*Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra: y los enemigos del hombre son los de su casa.*

(MIQUEAS, cap. VII, vers. 6.)

*Derecha e izquierda, las del espectador*

## ACTO PRIMERO

*Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño, formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral. Al final del tramo la barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay cuatro puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV.*

*El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo.*

*(Nada más levantarse el telón vemos cruzar y subir fatigosamente al COBRADOR DE LA LUZ, portando su grasienta cartera. Se detiene unos segundos para respirar y llama después con los nudillos en las cuatro puertas. Vuelve al I, donde le espera ya en el quicio la SEÑORA GENEROSA: una pobre mujer de unos cincuenta y cinco años.)*

COBRADOR.—La luz. Dos sesenta. (*Le tiende el recibo. La puerta III se abre y aparece PACA, mujer de unos cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos. El COBRADOR repite, tendiéndole el recibo.*) La luz. Cuatro diez.

GENEROSA.—(*Mirando el recibo.*) ¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir.

(*Se mete.*)

PACA.—Ya, ya! (*Al COBRADOR.*) ¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladroneira es la Compañía! ¡Les debía dar vergüenza chuparnos la sangre de esa manera! (*El COBRADOR se encoge de hombros.*) ¡Y todavía se ríe!

COBRADOR.—No me río, señora. (*A ÉLVIRA, que abrió la puerta II.*) Buenos días. La luz. Seis sesenta y cinco.

(*ÉLVIRA, una linda muchacha vestida de calle, recoge el recibo y se mete.*)

PACA.—Se ríe por dentro. ¡Buenos pájaros son todos ustedes! Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.

COBRADOR.—Mire lo que dice, señora. Y no falte.

PACA.—¡Cochinos!

COBRADOR.—Bueno, ¿me paga o no? Tengo prisa.

PACA.—Ya va, hombre! Se aprovechan de que una no es nadie, que si no...

*(Se mete rezongando. GENEROSA sale y paga al COBRADOR. Después cierra la puerta. El COBRADOR aporrea otra vez el IV, que es abierto inmediatamente por DOÑA ASUNCIÓN, señora de luto, delgada y consumida.)*

COBRADOR.—La luz. Tres veinte.

DOÑA ASUNCIÓN.—*(Cogiendo el recibo.)* Sí, claro... Buenos días. Espere un momento, por favor. Voy adentro...

*(Se mete. PACA sale refunfuñando, mientras cuenta las monedas.)*

PACA.—¡Ahí va!

*(Se las da de golpe.)*

COBRADOR.—*(Después de contarlas.)* Está bien.

PACA.—Está muy mal! ¡A ver si hay suerte, hombre, al bajar la escalerita!

*(Cierra con un portazo. ELVIRA sale.)*

ELVIRA.—Aquí tiene usted. *(Contándole la moneda fraccionaria.)* Cuarenta..., cincuenta..., sesenta... y cinco.

COBRADOR.—Está bien.

*(Se lleva un dedo a la gorra y se dirige al IV)*

ELVIRA.—*(Hacia dentro.)* ¿No sales, papá?

*(Espera en el quicio, DOÑA ASUNCIÓN vuelve a salir, ensayando sonrisas.)*

DOÑA ASUNCIÓN.—Cuánto lo siento! Me va a tener que perdonar. Como me ha cogido después de la compra y mi hijo no está...

*(DON MANUEL, padre de ELVIRA, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.)*

DON MANUEL.—*(A DOÑA ASUNCIÓN.)* Buenos días. *(A su hija.)* Vamos.

DOÑA ASUNCIÓN.—Buenos días! ¡Buenos días, Elvirita!  
¡No te había visto!

ELVIRA.—Buenos días, doña Asunción.

COBRADOR.—Perdone, señora, pero tengo prisa.

DOÑA ASUNCIÓN.—Sí... sí... Le decía que ahora da la casualidad que no puedo... ¿No podría volver luego?

COBRADOR.—Mire, señora: no es la primera vez que pasa y...

DOÑA ASUNCIÓN.—¿Qué dice?

COBRADOR.—Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido.

DOÑA ASUNCIÓN.—Pero si es una casualidad, se lo aseguro! Es que mi hijo no está, y...

COBRADOR.—Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora en vez de abonarse a tanto alzado. Tendré que cortarle.

(ELVIRA habla en voz baja con su padre.)

DOÑA ASUNCIÓN.—(Casi perdida la compostura.) ¡No lo haga, por Dios! Yo le prometo...

COBRADOR.—Pida a algún vecino...

DON MANUEL.—(Después de atender a lo que le susurra su hija.) Perdone que intervenga, señora.

(Cogiéndole el recibo.)

DOÑA ASUNCIÓN.—No, don Manuel. ¡No faltaba más!

DON MANUEL.—¡Si no tiene importancia! Ya me lo devolverá cuando pueda.

DOÑA ASUNCIÓN.—Esta misma tarde; de verdad.

DON MANUEL.—Sin prisa, sin prisa. (*Al COBRADOR.*) Aquí tiene.

COBRADOR.—Esta bien. (*Se lleva la mano a la gorra.*) Buenos días.

(*Se va.*)

DON MANUEL.—(*Al COBRADOR.*) Buenos días.

DOÑA ASUNCIÓN.—(*Al COBRADOR.*) Buenos días. Muchísimas gracias, don Manuel. Esta misma tarde...

DON MANUEL.—(*Entregándole el recibo.*) ¿Para qué se va a molestar? No merece la pena. Y Fernando, ¿qué se hace?

(*ELVIRA se acerca y le coge del brazo.*)

DOÑA ASUNCIÓN.—En su papelería. Pero no está contento. ¡El sueldo es tan pequeño! Y no es porque sea mi hijo, pero él vale mucho y merece otra cosa. ¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué sé yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías. ¡Más bonitas! Ya le diré que dedique alguna a Elvirita.

ELVIRA.—(*Turbada.*) Déjelo, señora.

DOÑA ASUNCIÓN.—Te lo mereces, hija. (*A DON MANUEL.*) No es porque esté delante, pero ¡qué preciosísima se ha puesto Elvirita! Es una clavellina. El hombre que se la lleve...

DON MANUEL.—Bueno, bueno. No siga, que me la va a malear. Lo dicho, doña Asunción. (*Se quita el sombrero y le da la mano.*) Recuerdos a Fernandito. Buenos días.

ELVIRA.—Buenos días.

(*Inician la marcha.*)

DOÑA ASUNCIÓN.—Buenos días. Y un millón de gracias... Adiós.

(*Cierra. DON MANUEL y su hija empiezan a bajar. ELVIRA se para de pronto para besar y abrazar impulsivamente a su padre.*)

DON MANUEL.—Déjame, locuela! ¡Me vas a tirar!

ELVIRA.—Te quiero tanto, papaíto! ¡Eres tan bueno!

DON MANUEL.—Deja los mimos, pícara. Tonto es lo que soy. Siempre te saldrás con la tuya.

ELVIRA.—No llares tontería a una buena acción... Ya ves, los pobres nunca tienen un cuarto. ¡Me da una lástima doña Asunción!

DON MANUEL.—(*Levantándole la barbilla.*) El tarambana de Fernandito es el que a ti te preocupa.

ELVIRA.—Papá, no es una tarambana... Si vieras qué bien habla...

DON MANUEL.—Un tarambana. Eso sabrá hacer él..., hablar. Pero no tiene donde caerse muerto. Hazme caso, hija; tú te mereces otra cosa.

ELVIRA.—(*En el rellano ya, da pueriles pataditas.*) No quiero que hables así de él. Ya verás cómo llega muy lejos. ¡Qué importa que no tenga dinero! ¿Para qué quiere mi papaíto un yerno rico?

DON MANUEL.—¡Hija!

ELVIRA.—Escucha: te voy a pedir un favor muy grande.

DON MANUEL.—Hija mía, algunas veces no me respetas nada.

ELVIRA.—Pero te quiero que es mucho mejor. ¿Me harás ese favor?

DON MANUEL.— Depende...

ELVIRA. - ¡Nada! Me lo harás.

DON MANUEL.— ¿De qué se trata?

ELVIRA.—Es muy fácil, papá. Tú lo que necesitas no es un yerno rico, sino un muchacho emprendedor que lleve adelante el negocio. Pues sacas a Fernando de la papelería y le colocas, ¡con un buen sueldo!, en tu agencia. (*Pausa.*) ¿Concedido?

DON MANUEL.—Pero, ELVIRA, ¿y si Fernando no quiere? Además...

ELVIRA.—¡Nada! (*Tapándose los oídos.*) ¡Sorda!

DON MANUEL.—¡Niña, que soy tu padre!

ELVIRA.—¡Sorda!

DON MANUEL.—(*Quitándole las manos de los oídos.*) Ese Fernando os tiene sorbido el seso a todas porque es el chico más guapo de la casa. Pero no me fío de él. Suponte que no te hiciera caso...

ELVIRA.—Haz tu parte, que de eso me encargo yo...

DON MANUEL.—¡Niña!

(*Ella rompe a reír. Coge del brazo a su padre y le lleva, entre mimos, al lateral izquierdo. Bajan. Una pausa. TRINI —una joven de aspecto simpático— sale del III con una botella en la mano, atendiendo a la voz de PACA.*)

PACA.—(*Desde dentro.*) ¡Que lo compres tinto! Que ya sabes que a tu padre no le gusta el blanco.

TRINI.—Bueno, madre.

(*Cierra y se dirige a la escalera. GENEROSA sale del I, con otra botella.*)

GENEROSA. —¡Hola, Trini!

TRINI.—Buenos, señora Generosa. ¿Por el vino?

(*Bajan juntas.*)

GENEROSA.—Sí. Y a la lechería.

TRINI.—Y Carmina?

GENEROSA.—Aviando la casa.

TRINI.—¿Ha visto usted la subida de la luz?

GENEROSA.—¡Calla, hija! ¡No me digas! Si no fuera más que la luz... ¿Y la leche? ¿Y las patatas?

TRINI.—(*Confidencial.*) ¿Sabe usted que doña Asunción no podía pagar hoy al cobrador?

GENEROSA.—¿De veras?

TRINI.—Eso dice mi madre, que estuvo escuchando. Se lo pagó don Manuel. Como la niña está loca por Fernandito...

GENEROSA.—Ese gandulazo es muy simpático.

TRINI.—Y Elvirita una lagartona.

GENEROSA.—No. Una niña consentida...

TRINI.—No. Una lagartona...

(*Bajan charlando. Pausa. CARMINA sale del I. Es una preciosa muchacha de aire sencillo y pobremente vestida. Lleva un delantal y una lechera en la mano.*)

CARMINA.—(*Mirando por el hueco de la escalera.*) ¡Madre!  
¡Que se le olvida la cacharra! ¡Madre!

*(Con un gesto de contrariedad se despoja del delantal, lo echa adentro y cierra. Baja por el tramo mientras se abre el IV suavemente y aparece FERNANDO, que la mira y cierra la puerta sin ruido. Ella baja apresurada, sin verle, y sale de escena. El se apoya en la barandilla y sigue con la vista la bajada de la muchacha por la escalera. FERNANDO es, en efecto, un muchacho muy guapo. Viste pantalón de luto y está en mangas de camisa. El IV vuelve a abrirse. DOÑA ASUNCIÓN espía a su hijo.)*

DOÑA ASUNCIÓN.—¿Qué haces?

FERNANDO.—*(Desabrido.)* Ya lo ves.

DOÑA ASUNCIÓN.—*(Sumisa.)* ¿Estás enfadado?

FERNANDO.—No.

DOÑA ASUNCIÓN.—Te ha pasado algo en la papelería?

FERNANDO.—No.

DOÑA ASUNCIÓN.—¿Por qué no has ido hoy?

FERNANDO.—Porque no.

*(Pausa.)*

DOÑA ASUNCIÓN.—Te he dicho que el padre de Elvirita nos ha pagado el recibo de la luz?

FERNANDO.—*(Volviéndose hacia su madre.)* ¡Sí! ¡Ya me lo has dicho! *(Yendo hacia ella.)* ¡Déjame en paz!

DOÑA ASUNCIÓN.—¡Hijo!

FERNANDO.—¡Qué inoportunidad! ¡Pareces disfrutar recordándome nuestra pobreza!

DOÑA ASUNCIÓN.—¡Pero, hijo!

FERNANDO.—*(Empujándola y cerrando de golpe.)* ¡Anda, anda para adentro!

*(Con un suspiro de disgusto, vuelve a recostarse en el pasamanos. Pausa. URBANO llega al primer rellano. Viste traje azul mahón. Es un muchacho fuerte y moreno, de fisonomía ruda, pero expresiva: un proletario. FERNANDO lo mira avanzar en silencio. URBANO comienza a subir la escalera y se detiene al verle.)*

URBANO.—¡Hola! ¿Qué haces ahí?

FERNANDO.—Hola, Urbano. Nada.

URBANO.—Tienes cara de enfado.

FERNANDO.—No es nada.

URBANO.—Baja al «casinillo». *(Señalando el hueco de la ventana.)* Te invito a un cigarro. *(Pausa.)* ¡Baja, hombre! *(FERNANDO empieza a bajar sin prisa.)* Algo te pasa. *(Sacando la petaca.)* ¿No se puede saber?

FERNANDO.—*(Que ha llegado.)* Nada, lo de siempre...

(*Se recuestan en la pared del «casinillo». Mientras hacen los pitillos.*) ¡Que estoy harto de todo esto!

URBANO.—(*Riendo.*) Eso es ya muy viejo. Creí que te ocurría algo.

FERNANDO.—Puedes reírte. Pero te aseguro que no sé cómo aguanto. (*Breve pausa.*) En fin, ¡para qué hablar! ¿Qué hay por tu fábrica?

URBANO.—¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos la gente se syndica a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.

FERNANDO.—No me interesan esas cosas.

URBANO.—Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.

FERNANDO.—¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio de esos líos?

URBANO.—Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar la vida sin la ayuda mutua. Y eso es el syndicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

FERNANDO.—No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos.

URBANO.—Y a los demás que los parta un rayo.

FERNANDO.—¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo.

URBANO.—¿Se puede uno reír?

FERNANDO.—Haz lo que te dé la gana.

URBANO.—(*Sonriendo.*) Escucha, papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería; no podrías faltar nunca, como has hecho hoy...

FERNANDO.—¿Cómo lo sabes?

URBANO.—¡Porque lo dice tu cara, simple! Y déjame continuar. No podrías tumbarte a hacer versitos ni a pensar en las musarañas; buscarías trabajos particulares para redondear el presupuesto y te acostarías a las tres de la mañana contento de ahorrar sueño y dinero. Porque tendrías que ahorrar, ahorrar como una urraca; quitándolo de la comida, del vestido, del tabaco... Y cuando llevases un montón de años haciendo eso, y ensayando negocios y buscando caminos, acabarías por verte solicitando cualquier miserable empleo para no morirte de hambre... No tienes tú madera para esa vida.

FERNANDO.—Ya lo veremos. Desde mañana mismo...

URBANO.—(*Riendo.*) Siempre es desde mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer, o desde hace un mes? (*Breve pausa.*) Porque no puedes. Porque eres un soñador. ¡Y un gandul! (FERNANDO *lo mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse.*) ¡Espera, hombre! No te enfades. Todo esto te lo digo como un amigo.

(*Pausa.*)

FERNANDO.—(*Más calmado y levemente despreciativo.*) ¿Sabes lo que te digo? Que el tiempo lo dirá todo. Y que te emplazo. (URBANO *lo mira.*) Sí, te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces, quién ha llegado más lejos; si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.

URBANO.—Ya sé que yo no llegaré muy lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este «casinillo».

FERNANDO.—Yo, no. (*Pausa.*) Aunque quizá no sean muchos diez años...

(*Pausa.*)

URBANO.—(*Riendo.*) ¡Vamos! Parece que no estás muy seguro.

FERNANDO.—No es eso, Urbano. ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas. *(Pausa.)* Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos..., ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día... *(Pausa.)* Por eso es preciso cortar por lo sano.

URBANO.—¿Y qué vas a hacer?

FERNANDO.—No lo sé. Pero ya haré algo.

URBANO.—¿Y quieres hacerlo solo?

FERNANDO.—Solo.

URBANO.—Completamente?

*(Pausa.)*

FERNANDO.—Claro.

URBANO.—Pues te voy a dar un consejo. Aunque no lo creas, siempre necesitamos de los demás. No podrás luchar solo sin cansarte.

FERNANDO.—¿Me vas a volver a hablar del sindicato?

URBANO.—No. Quiero decirte que, si verdaderamente vas a luchar, para evitar el desaliento necesitarás...

*(Se detiene.)*

FERNANDO.—¿Qué?

URBANO.—Una mujer.

FERNANDO.—Ése no es problema. Ya sabes que...

URBANO.—Ya sé que eres un buen mozo con muchos éxitos. Y eso te perjudica; eres demasiado buen mozo. Lo que te hace falta es dejar todos esos noviazgos y enamorarte de verdad. *(Pausa.)* Hace tiempo que no hablamos de estas cosas... Antes, si a ti o a mí nos gustaba Fulanita, nos lo decíamos en seguida. *(Pausa.)* ¿No hay nada serio ahora?

FERNANDO.—*(Reservado.)* Pudiera ser.

URBANO.—No se tratará de mi hermana, ¿verdad?

FERNANDO.—¿De tu hermana? ¿De cuál?

URBANO.—De Trini.

FERNANDO.—No, no.

URBANO.—Pues de Rosita, ni hablar.

FERNANDO.—Ni hablar.

*(Pausa.)*

URBANO.—Porque la hija de la señora Generosa no creo que te haya llamado la atención... *(Pausa. Le mira de reojo, con ansiedad.)* ¿O es ella? ¿Es Carmina?

*(Pausa.)*

FERNANDO.—No.

URBANO.—*(Ríe y le palmotea la espalda.)* ¡Está bien, hombre! ¡No busco más! Ya me lo dirás cuando quieras. ¿Otro cigarrillo?

FERNANDO.—No. *(Pausa breve.)* Alguien sube.

*(Miran hacia el hueco.)*

URBANO.—Es mi hermana.

*(Aparece ROSA, que es una mujer joven, guapa y provocativa. Al pasar junto a ellos los saluda despectivamente, sin detenerse, y comienza a subir el tramo.)*

ROSA.—Hola, chicos.

FERNANDO.—Hola, Rosita.

URBANO.—¿Ya has pindongueado bastante?

ROSA.—(*Parándose.*) ¡Yo no pindongueo! Y, además, no te importa.

URBANO.—Un día de éstos le voy a romper las muelas a alguien!

ROSA.—¡Qué valiente! Cuídate tú la dentadura por si acaso.

*(Sube. URBANO se queda estupefacto por su descaro. FERNANDO ríe y le llama a su lado. Antes de llamar ROSA en el III se abre el I y sale PEPE. El hermano de CARMINA ronda ya los treinta años y es un granuja achulado y presuntuoso. Ella se vuelve y se contemplan, muy satisfechos. Él va a hablar, pero ella le hace señas de que se calle y le señala el «casinillo», donde se encuentran los dos muchachos ocultos para él. PEPE la invita por señas a bailar para después y ella asiente sin disimular su alegría. En esta expresiva mímica los sorprende PACA, que abre de improviso.)*

PACA.—¡Bonita representación! (*Furiosa, zarandea a su hija.*) ¡Adentro, condenada! ¡Ya te daré yo diversiones!

*(FERNANDO y URBANO se asoman.)*

ROSA.—¡No me empuje! ¡Usted no tiene derecho a maltratarme!

PACA.—¿Que no tengo derecho?

ROSA.—¡No, señora! ¡Soy mayor de edad!

PACA.—¿Y quién te mantiene? ¡Golfa, más que golfa!

ROSA.—¡No insulte!

PACA.—(*Metiéndola de un empellón.*) ¡Anda para adentro!  
 (*A PEPE, que optó desde el principio por bajar un par de peldaños.*) ¡Y tú, chulo indecente! ¡Si te vuelvo a ver con mi niña te abro la cabeza de un sartenazo! ¡Como me llamo Paca!

PEPE.—Ya será menos.

PACA.—¡Aire! ¡Aire! ¡A escupir a la calle!

(*Cierra con ímpetu. PEPE baja sonriendo con suficiencia. Va a pasar de largo, pero URBANO le detiene por la manga.*)

URBANO.—No tengas tanta prisa.

PEPE.—(*Volviéndose con saña.*) ¡Muy bien! ¡Dos contra uno!

FERNANDO.—(*Presuroso.*) No, no, Pepe. (*Con sonrisa servil.*) Yo no intervengo; no es asunto mío.

URBANO.—No. Es mío.

PEPE.—Bueno, suelta. ¿Qué quieres?

URBANO.—(*Reprimiendo su ira y sin soltarle.*) Decirte nada más que si la tonta de mi hermana no te conoce, yo sí. Que si ella no quiere creer que has estado viviendo de la Luisa y de la Pili después de lanzarlas a la vida, yo sé que es cierto. ¡Y que como vuelva a verte con Rosa, te juro, por tu madre, que te tiro por el hueco de la escalera! (*Lo suelta con violencia.*) Puedes largarte.

(*Le vuelve la espalda.*)

PEPE.—Será si quiero. ¡Estos mocosos! (*Alisándose la manga.*) ¡Que no levantan dos palmos del suelo y quieren medirse con hombres! Si no mirara...

(URBANO *no le hace caso.* FERNANDO *interviene, aplacador*)

FERNANDO.—Déjalo, Pepe. No te... alteres. Mejor será que te marches.

PEPE.—Sí. Mejor será. (*Inicia la marcha y se vuelve.*) El mocososo indecente, que cree que me va a meter miedo a mí... (*Baja protestando.*) Un día me voy a liar a mamporros y le demostraré lo que es un hombre...

FERNANDO.—No sé por qué te gusta tanto chillar y amenazar.

URBANO.—(*Seco.*) Eso va en gustos. Tampoco me agrada a mí que te muestres tan amable con un sinvergüenza como ése.

FERNANDO.—Prefiero eso a lanzar amenazas que luego no se cumplen.

URBANO.—¿Que no se cumplen?

FERNANDO.—¡Qué van a cumplirse! Cualquiera día tiras tú a nadie por el hueco de la escalera. ¿Todavía no te has dado cuenta de que eres un ser inofensivo?

(*Pausa.*)

URBANO.—¡No sé cómo nos las arreglamos tú y yo para discutir siempre! Me voy a comer. Abur.

FERNANDO.—(*Contento por su pequeña revancha.*) ¡Hasta luego, sindicalista!

(URBANO *sube y llama al III. PACA abre.*)

PACA.—Hola, hijo. ¿Traes hambre?

URBANO.—¡Más que un lobo!

(*Entra y cierra. FERNANDO se recuesta en la barandilla y mira por el hueco. Con un repentino gesto de desagrado se retira al «casinillo» y mira por la ventana, fingiendo distracción. Pausa. DON MANUEL y ELVIRA suben. Ella aprieta el brazo de su padre en cuanto ve a FERNANDO. Se detienen un momento; luego continúan.*)

DON MANUEL.—(*Mirando socarronamente a ELVIRA, que está muy turbada.*) Adiós, Fernandito.

FERNANDO.—(*Se vuelve con desgana. Sin mirar a ELVIRA.*) Buenos días.

DON MANUEL.—¿De vuelta del trabajo?

FERNANDO.—(*Vacilante.*) Sí, señor.

DON MANUEL.—Está bien, hombre. (*Intenta seguir, pero ELVIRA lo retiene tenazmente, indicándole que hable ahora a FERNANDO. A regañadientes, termina el padre por acceder.*) Un día de éstos tengo que decirle unas cosillas.

FERNANDO.—Cuando usted disponga.

DON MANUEL.—Bien, bien. No hay prisa; ya le avisaré. Hasta luego. Recuerdos a su madre.

FERNANDO.—Muchas gracias. Ustedes sigan bien. (*Suben. ELVIRA se vuelve con frecuencia para mirarle. Él está de espaldas. DON MANUEL abre el II con su llave y entran. FERNANDO hace un mal gesto y se apoya en el pasamanos. Pausa. GENEROSA sube. FERNANDO la saluda muy sonriente.*) Buenos días.

GENEROSA.—Hola, hijo. ¿Quieres comer?

FERNANDO.—Gracias, que aproveche. ¿Y el señor Gregorio?

GENEROSA.—Muy disgustado, hijo. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: «¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle?». Y si le dieran un buen retiro... Pero es una miseria, hijo; una miseria. ¡Y a mi Pepe no hay quien lo encarrile! *(Pausa.)* ¡Qué vida! No sé cómo vamos a salir adelante.

FERNANDO.—Lleva usted razón. Menos mal que Carmi-  
na...

GENEROSA.—Camina es nuestra única alegría. Es buena, trabajadora, limpia... Si mi Pepe fuese como ella...

FERNANDO.—No me haga mucho caso, pero creo que Car-  
mina la buscaba antes.

GENEROSA.—Sí. Es que me había olvidado la cacharra de la leche. Ya la he visto. Ahora sube ella. Hasta luego, hijo.

FERNANDO.—Hasta luego.

*(GENEROSA sube, abre su puerta y entra. Pausa. ELVIRA sale sin hacer ruido al descansillo, dejando su puerta entornada. Se apoya en la barandilla. Él finge no verla. Ella le llama por encima del hueco.)*

ELVIRA.—Fernando.

FERNANDO.—¡Hola!

ELVIRA.—¿Podrías acompañarme hoy a comprar un libro? Tengo que hacer un regalo y he pensado que tú me ayudarías muy bien a escoger.

FERNANDO.—No sé si podré.

*(Pausa.)*

ELVIRA.—Procúralo, por favor. Sin ti no sabré hacerlo. Y tengo que darlo mañana.

FERNANDO.—A pesar de eso no puedo prometerte nada. *(Ella hace un gesto de contrariedad.)* Mejor dicho: casi seguro que no podrás contar conmigo.

*(Sigue mirando por el hueco.)*

ELVIRA.—*(Molesta y sonriente.)* ¡Qué caro te cotizas! *(Pausa.)* Mírame un poco, por lo menos. No creo que cueste mucho trabajo mirarme... *(Pausa.)* ¿Eh?

FERNANDO.—*(Levantando la vista.)* ¿Qué?

ELVIRA.—Pero ¿no me escuchabas? ¿O es que no quieres enterarte de lo que te digo?

FERNANDO.—*(Volviéndole la espalda.)* Déjame en paz.

ELVIRA.—*(Resentida.)* ¡Ah! ¡Qué poco te cuesta humillar a los demás! ¡Es muy fácil., y muy cruel humillar a los demás! Te aprovechas de que te estiman demasiado para devolverte la humillación... pero podría hacerse...

FERNANDO.—(*Volviéndose furioso.*) ¡Explica eso!

ELVIRA.—Es muy fácil presumir y despreciar a quien nos quiere, a quien está dispuesto a ayudarnos... A quien nos ayuda ya... Es muy fácil olvidar esas ayudas...

FERNANDO.—(*Iracundo.*) ¿Cómo te atreves a echarme en cara tu propia ordinariedad? ¡No puedo sufrirte! ¡Vete!

ELVIRA.—(*Arrepentida.*) ¡Fernando, perdóname, por Dios! Es que...

FERNANDO.—¡Vete! ¡No puedo soportarte! No puedo resistir vuestros favores ni vuestra estupidez. ¡Vete! (*Ella ha ido retrocediendo muy afectada. Se entra, llorosa y sin poder reprimir apenas sus nervios. FERNANDO, muy alterado también, saca un cigarrillo. Al tiempo de tirar la cerilla:*) ¡Qué vergüenza!

(*Se vuelve al «casinillo». Pausa. PACA sale de su casa y llama en el I. GENEROSA abre.*)

PACA.—A ver si me podía usted dar un poco de sal.

GENEROSA.—¿De mesa o de la gorda?

PACA.—De la gorda. Es para el guisado. (*GENEROSA se mete. PACA, alzando la voz.*) Un puñadito nada más... (*GENEROSA vuelve con un papelillo.*) Gracias, mujer.

GENEROSA.—De nada.

PACA.—¿Cuánta luz ha pagado este mes?

GENEROSA.—Dos sesenta. ¡Un disparate! Y eso que procuro encender lo menos posible... Pero nunca consigo quedarme en las dos pesetas.

PACA.—No se queje. Yo he pagado cuatro diez.

GENEROSA.—Ustedes tienen una habitación más y son más que nosotros.

PACA.—¡Y qué! Mi alcoba no la enciendo nunca. Juan y yo nos acostamos a oscuras. A nuestra edad, para lo que hay que ver...

GENEROSA.—¡Jesús!

PACA.—¿He dicho algo malo?

GENEROSA.—(*Riendo débilmente.*) No, mujer; pero... ¡qué boca, Paca!

PACA.—¿Y para qué sirve la boca, digo yo? Pues para usarla.

GENEROSA.—Para usarla bien, mujer.

PACA.—No he insultado a nadie.

GENEROSA.—Aun así...

PACA.—Mire, Generosa: usted tiene muy poco arranque.  
¡Eso es! No se atreve ni a murmurar.

GENEROSA.—¡El Señor me perdone! Aún murmuro demasiado.

PACA.—¡Si es la sal de la vida! (*Con misterio.*) A propósito:  
¿sabe usted que don Manuel le ha pagado la luz a doña Asunción?

(*FERNANDO, con creciente expresión de disgusto, no pierde palabra.*)

GENEROSA.—Ya me lo ha dicho Trini.

PACA.—¡Vaya con Trini! ¡Ya podía haberse tragado la lengua! (*Cambiando el tono.*) Y, para mí, que fue Elvirita quien se lo pidió a su padre.

GENEROSA.—No es la primera vez que les hacen favores de éstos.

PACA.—Pero quien lo provocó, en realidad, fue doña Asunción.

GENEROSA.—¿Ella?

PACA.—¡Pues claro! (*Imitando la voz.*) «Lo siento, cobrador, no puedo ahora. ¡Buenos días, don Manuel! ¡Dios mío, cobrador, si no puedo! ¡Hola, Elvirita, qué guapa estás!». ¡A ver si no lo estaba pidiendo descaradamente!

GENEROSA.—Es usted muy mal pensada.

PACA.—¿Mal pensada? ¡Si yo no lo censuro! ¿Qué va a hacer una mujer como ésa con setenta y cinco pesetas de pensión y un hijo que no da golpe?

GENEROSA.—Femando trabaja.

PACA.—¿Y qué gana? ¡Una miseria! Entre el carbón, la comida y la casa se les va todo. Además, que le descuentan muchos días de sueldo. Y puede que lo echen de la papelería.

GENEROSA.—¡Pobre chico! ¿Por qué?

PACA.—Porque no va nunca. Para mí que ése lo que busca es pescar a Elvirita... y los cuartos de su padre.

GENEROSA.—¿No será al revés?

PACA.—¡Qué va! Es que ese niño sabe mucha táctica, y se hace querer. ¡Como es tan guapo! Porque lo es; eso no hay que negárselo.

GENEROSA.—(*Se asoma al hueco de la escalera y vuelve.*) Y Carmina sin venir... Oiga, Paca: ¿es verdad que don Manuel tiene dinero?

PACA.—Mujer, ya sabe usted que era oficinista. Pero con la agencia esa que ha montado se está forrando el riñón. Como tiene tantas relaciones y sabe tanta triquiñuela...

GENEROSA.—Y una agencia, ¿qué es?

PACA.—Un sacaperras. Para sacar permisos, certificados...  
¡Negocios! Bueno, y me voy, que se hace tarde.  
(*Inicia la marcha y se detiene.*) ¿Y el señor Gregorio, cómo va?

GENEROSA.—Muy disgustado, el pobre. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: «¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos durante cincuenta años conduciendo un tranvía, si luego le ponen en la calle?». Y el retiro es una miseria, Paca. Ya lo sabe usted. ¡Qué vida, Dios mío! No sé cómo vamos a salir adelante. Y mi Pepe, que no ayuda nada...

PACA.—Su Pepe es un granuja. Perdone que se lo diga, pero usted ya lo sabe. Ya le he dicho antes que no quiero volver a verle con mi Rosa.

GENEROSA.—(*Humillada.*) Lleva usted razón. ¡Pobre hijo mío!

PACA.—¿Pobre? Como Rosita. Otra que tal. A mí no me duelen prendas. ¡Pobres de nosotras, Generosa, pobres de nosotras! ¿Qué hemos hecho para este castigo? ¿Lo sabe usted?

GENEROSA.—Como no sea sufrir por ellos...

PACA.—Eso. Sufrir y nada más. ¡Qué asco de vida! Hasta luego, Generosa. Y gracias.

GENEROSA.—Hasta luego.

*(Ambas se meten y cierran. FERNANDO, abrumado, va a recostarse en la barandilla. Pausa. Repentinamente se endereza y espera, de cara al público. CARMINA sube con la cacharra. Sus miradas se cruzan. Ella intenta pasar, con los ojos bajos. FERNANDO la detiene por un brazo.)*

FERNANDO.—Carmina.

CARMINA.—Déjeme...

FERNANDO.—No, Carmina. Me huyes constantemente y esta vez tienes que escucharme.

CARMINA.—Por favor, Fernando... ¡Suélteme!

FERNANDO.—Cuando éramos chicos nos tuteábamos... ¿Por qué no me tuteas ahora? *(Pausa.)* ¿Ya no te acuerdas de aquel tiempo? Yo era tu novio y tú eras mi novia... Mi novia... Y nos sentábamos aquí *(Señalando los peldaños.)*, en ese escalón, cansados de jugar..., a seguir jugando a los novios.

CARMINA.—Cállese.

FERNANDO.—Entonces, me tuteabas y... me querías.

CARMINA.—Era una niña... Ya no me acuerdo.

FERNANDO.—Eras una mujercita preciosa. Y sigues siéndolo. Y no puedes haber olvidado. ¡Yo no he olvi-

dado! Carmina, aquel tiempo es el único recuerdo maravilloso que conservo en medio de la sordidez en que vivimos. Y quería decirte... que siempre... has sido para mí lo que eras antes.

CARMINA.—No te burles de mí!

FERNANDO.—¡Te lo juro!

CARMINA.—¿Y todas... ésas con quien has paseado y... que has besado?

FERNANDO.—Tienes razón. Comprendo que no me creas. Pero un hombre... Es muy difícil de explicar. A ti, precisamente, no podía hablarte..., ni besarte... ¡Porque te quería, te quería y te quiero!

CARMINA.—No puedo creerte.

*(Intenta marcharse.)*

FERNANDO.—No, no. Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. *(La lleva al primer peldaño.)* Como entonces.

*(Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.)*

CARMINA.—¡Si nos ven!

FERNANDO.—¡Qué nos importa! Carmina, por favor, créeme. No puedo vivir sin ti. Estoy desesperado. Me

ahoga la ordinariez que nos rodea. Necesito que me quieras y que me consueles. Si no me ayudas, no podré salir adelante.

CARMINA.—¿Por qué no se lo pides a Elvira?

*(Pausa. Él la mira, excitado y alegre.)*

FERNANDO.—Me quieres! ¡Lo sabía! ¡Tenías que quererme! *(Le levanta la cabeza. Ella sonrío involuntariamente.)* ¡Carmina, mi Carmina!

*(Va a besarla, pero ella le detiene.)*

CARMINA.—¿Y Elvira?

FERNANDO.—La detesto! Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!

CARMINA.—*(Con una risita.)* ¡Yo tampoco!

*(Ríen, felices.)*

FERNANDO.—Ahora tendría que preguntarte yo: ¿y Urbano?

CARMINA.—Es un buen chico! ¡Yo estoy loca por él! *(FERNANDO se enfurruña.)* ¡Tonto!

FERNANDO.—*(Abrazándola por el talle.)* Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismo-

reos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional...

CARMINA.—(*Repreensiva.*) ¡Fernando!

FERNANDO.—Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...

CARMINA.—(*Que le ha escuchado extasiada.*) ¡Qué felices seremos!

FERNANDO.—¡Carmina!

*(Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la leche-  
ra, que se derrama estrepitosamente. Temblorosos, se levantan los dos y miran, asombrados, la gran mancha blanca en el suelo.)*

TELÓN

ESCUADRA  
HACIA LA  
MUERTE

*Drama en dos partes*

Este drama fue estrenado por el Teatro Popular Universitario, el 18 de marzo de 1953, en el teatro María Guerrero, de Madrid,

## PERSONAJES

SOLDADO ADOLFO LAVIN  
SOLDADO PEDRO RECKE  
SOLDADO LUIS FOZ  
CABO GOBAN  
SOLDADO JAVIER GADDA  
SOLDADO ANDRÉS JACOB

La acción, en la casa de un guardabosques.  
Tercera guerra mundial.

## PARTE PRIMERA

## CUADRO PRIMERO

Interior de la casa de un guardabosques, visible por un corte vertical. Denso fondo de árboles. Explanada en primer término. Es la única habitación de la casa. Chimenea encendida. En los alrededores de la chimenea, en desorden, los petates de seis soldados. En un rincón, ordenados en su soporte, cinco fusiles y un fusil ametrallador. Cajas de municiones. Una barrica de agua. Un teléfono de campaña. Una batería eléctrica. Un gran montón de leña. Una caja de botiquín, con una cruz roja. Puerta al foro y ventana grande en muro oblicuo a la boca del escenario.

*(Es la hora del crepúsculo. Alrededor de la lumbre, LUIS, ADOLFO y PEDRO, sentados en sus colchonetas dobladas, juegan a los dados. JAVIER, tumbado en su colchoneta extendida, dormita. Aparte, el CABO GOBAN limpia cuidadosamente su fusil. Empieza la acción.)*

ADOLFO. —*(Echa los dados.)* —Dos ases.

PEDRO. —*(Lo mismo.)* —Uno. Eh, tú, Luis, te toca a ti.

LUIS. —*(Que parece distraído.)* —¿Eh?

PEDRO. —Que te toca a ti.

*(LUIS no dice nada. Echa los dados, uno a uno, en el cubilete y juega. No mira la jugada.)*

ADOLFO. —Has perdido. Y llevas dos. Tira. (LUIS *juega de nuevo.*) Dos damas. Tira. (LUIS *echa tres dados en el cubilete y juega.*) Cuatro. Está bien. (LUIS *no suelta el cubilete.*) ¿Me das el cubilete?

LUIS. —Ah, sí..., perdona.  
(*Se lo da, y ADOLFO echa los dados.*)

PEDRO. —¿Qué te pasa? ¿Es que no te encuentras bien?

LUIS. —Es que... debo tener un poco de fiebre. Siento (*Por la frente.*) calor aquí.

PEDRO. —Echate un poco a ver si se te pasa.

LUIS. —No. Prefiero... Si me acuesto es peor... Prefiero no acostarme. Ya se me pasará ¿Quién tira?

ADOLFO. —Yo. (*Tira. Contrariado, vuelve a echar los cinco dados y juega.*) Tres reyes.

PEDRO. (*Juega.*) Dos... (*Vuelve a tirar.*) y cuatro. Apúntate otra.  
(*Se lo dice a ADOLFO.*)

ADOLFO. —Ya lo sé. (*Bosteza. Juega y ríe.*) Cinco rojos. Me basta.

PEDRO. —(*Juega.*) Menos. (*A LUIS.*) Tú. (*Pero LUIS no le escucha. Tiene la cabeza inclinada y se aprieta las sienes con los puños. Está sudando.*) Luis, pero ¿qué te ocurre?

LUIS. —(*Gime.*) Me duele mucho la cabeza. (*Levanta la vis-*

*ta. Tiene lágrimas en los ojos.*) Debió ser ayer, durante la guardia... Cogí frío... El frío no me hace bien... desde pequeño. *(Gime.)* Me duele mucho.

PEDRO. —Espera.

*(Se levanta y va al fondo. Abre una caja de botiquín y saca un tubo. Extrae una pastilla. Saca un vaso del bolsillo y coge agua. Echa la pastilla.)*

CABO. —*(Sin volverse.)* ¿Qué haces?

PEDRO. —Es una tableta., para LUIS. No se encuentra bien.

CABO. —*(Sin levantar la cabeza.)* ¿Qué le pasa?

PEDRO. —Le duele la cabeza. Está malo.

CABO. —Esa caja no se abre sin mi permiso. No podemos malgastar los medicamentos. ¿Entendido? Pero aunque los tuviéramos de sobra.

PEDRO. —Sí, cabo.

CABO. —*(Sonríe duramente.)* Estoy hablando en general; ¿comprendes? Si a ése le duele tanto la cabeza le das el calmante y no hay más que hablar. Yo también soy compasivo, aunque a veces no lo parezca. Bueno, ya sabéis que esta situación puede prolongarse mucho tiempo y que no estamos autorizados para pedir ayuda a la Intendencia. El mando nos ha dado víveres y medicinas para dos meses. Durante estos dos meses no existimos para nadie. Está anotada la fecha en que empe-

zamos a contar otra vez... En febrero... Mientras tanto, los que saben que estamos aquí piensan en otras cosas. Pero, además..., es que soy el jefe de la escuadra. ¿Sabéis lo que es eso? (*Levanta la cabeza.*) Bien, ¿qué esperas?

(PEDRO *da un taconazo y vuelve con los otros. El CABO continúa en su tarea.*)

PEDRO. —(*Le da el vaso a LUIS.*) Tómate esto.

LUIS. —(*Lo toma.*) Gracias.

(*Se recuesta en la pared y queda en silencio.*)

PEDRO. —(*A ADOLFO.*) ¿Quieres un pitillo?

ADOLFO. —BUENO. (*Encienden. El CABO ha empezado a cantar una canción.*) Ya está ése cantando.

PEDRO. —Sí. Se ve que le gusta... esa canción.

ADOLFO. —Me crispa los nervios oírle.

PEDRO. —¿Por qué?

ADOLFO. —Eso no se sabe. No le gusta a uno y basta.

(PEDRO *echa un tronco en la chimenea.*)

PEDRO. —Se está bien aquí, ¿eh? Alrededor del fuego. (*Fuma. Atiza el fuego.*) Me recuerda mi pueblo. A estas horas nos reuníamos toda la familia junto a la lumbre.

ADOLFO. —Yo también soy de pueblo. Pero he vivido toda mi vida en la capital.

PEDRO. —Yo salí de la aldea a los dieciocho años y no he vuelto nunca. Tengo veintinueve.

ADOLFO. —¿A qué te dedicabas?

PEDRO. —Trabajaba en una fábrica. ¿Y tú?

ADOLFO. —Negocios. (*Pausa. Fuman. Baja la voz.*) Oye, ¿es que ése no pasa frío?

PEDRO. —(*Pone el dedo en la boca.*) Cállate. Te va a oír y tiene muy malas pulgas.

ADOLFO. —Ya lo sé. ¿Y a mí qué me importa? ¿Por pié no se sienta a la lumbre con nosotros? Es un tipo que no me hace gracia. Nos trata a patadas el muy bestia. (*El CABO sigue canturreando.*) Seguramente se cree que es alguien, y no tiene más que un cochino galón de cabo. —Este es uno de esos «primera» que se creen generales.

PEDRO. —¿Te vas a callar o no?

(*Pausa.*)

ADOLFO. —(*Con un ademán brusco arroja el pitillo.*) Tres días que estamos aquí y ya parece una eternidad.

PEDRO. —Yo pienso que si a los cinco días de conocernos ya empezamos así..., mala cosa.

ADOLFO. —Ya empezamos, ¿a qué?

PEDRO. —A no soportarnos.

ADOLFO. —¡Bah!

PEDRO. —La verdad es que esto de no hacer nada... tan sólo esperar..., no es muy agradable.

ADOLFO. —No; no es muy agradable. Sobre todo sabiendo lo que nos espera... si no hay alguien que lo remedie.

PEDRO. —¿Qué quieres decir?

ADOLFO. —Nada.

PEDRO. —Bueno. Yo creo que lo mejor es no amargarse la vida con lo que nos espera o no nos espera. Porque no se sabe nada de lo que va a pasar...

ADOLFO. —Yo he pensado que es posible que la ofensiva no se produzca.

PEDRO. —Es posible. En cuanto a mí, preferiría lo contrario.

ADOLFO. —¡Ah! ¿Prefieres...?

PEDRO. —Sí. Lo que no me gusta es que no pase nada. Hace tres meses que no pego un tiro y esto no me sienta bien.

ADOLFO. —Ahora va a resultar que eres un patriota.

PEDRO. —No. No soy un patriota. Es que... bueno, es una historia muy larga de contar.

ADOLFO. —¿Por qué te han metido en esta escuadra? Todos sabemos que estamos aquí por algo. Esto es... creo que lo llaman una «escuadra de castigo». Un puesto de peligro y... muy pocas posibilidades de contarlo. Bien, ¿por qué ha sido? No será porque eres un hombre virtuoso, ¿eh?, un angelito.

PEDRO. —No, claro... Es que maltraté a unos prisioneros, según dicen.

ADOLFO. —¿Qué les hiciste? ¿Arrancarles la piel a tiras? O extraerles cuidadosamente los ojos?

PEDRO. —Nada. ¿Qué te importa? Déjame tranquilo.

ADOLFO. —Odias a esa gente, ¿no?, al enemigo... al misterioso enemigo. Almas orientales... Refinados y crueles. ¿Los odias?

PEDRO. —Con toda mi alma.

ADOLFO. —Tendrás... motivos particulares.

PEDRO. —(*Con esfuerzo.*) Sí, muy particulares. Verdaderamente... particulares. (*Se levanta y, nervioso, da unos paseos con las manos en los bolsillos. Va a la ventana y queda mirando hacia afuera.*) Buen frío debe hacer fuera, ¿eh, cabo? Vaya tiempo.

(*El CABO se encoge de hombros. Mete el cerrojo en el fusil y se levanta. Deja el arma en un rincón. Se estira. ADOLFO le observa en silencio. El CABO se acerca adonde duerme JAVIER y le da con el pie.*)

CABO. —Eh, tú. Ya está bien de dormir. (JAVIER *se remueve débilmente.*) ¿Lo oyes? ¡Levántate ya!

(*Le da de nuevo con el pie. JAVIER se incorpora y queda sentado. Saca de un bolsillo unas gafas montadas al aire y se las pone.*)

JAVIER. —¿Qué hay?

CABO. —Que ya está bien de dormir. ¿Te has creído que estás de vacaciones?

JAVIER. —(*Se ha levantado y está en una actitud parecida a «firmes».*) No... no tenía nada que hacer.

CABO. —Estar atento y dispuesto. ¿Te parece poco? Coge el ametrallador. (JAVIER *va por él y lo coge. Vuelve junto al CABO.*) Está sucio. Límpialo.

JAVIER. —A sus órdenes.

(*Se sienta y trata de limpiarlo, desganadamente.*)

CABO. —Y a ése, ¿qué le pasa? ¿Sigue malo? (ADOLFO *se encoge de hombros.*) Tú. Basta ya de cuento.

(LUIS *no abre los ojos. El CABO le da en la cara con el revés de la mano.*)

LUIS. —(*Entreabriendo los ojos, penosamente.*) Me... me sigue doliendo mucho. Como si tuviera algo aquí. (*Por un lado de la cabeza.*) Es... un fuerte dolor.

CABO. —No te preocupes. Se te quitará en la guardia. Es tu hora.

LUIS. —(*Consulta su reloj.*) Mi hora?  
(*Trata de levantarse.*)

CABO. —Sí, tu hora. ¿Le extraña al «señorito»? (*Cambia de tono.*) Hay que estar atento al reloj, ya lo sabes. Espero que no vuelva a ocurrir..., ibas a llevarte un disgusto. Ni yo soy un bedel ni tú un gracioso colegial. Estás vistiendo un traje militar, pequeño. Si no te has dado cuenta, vas a pasarlo muy mal conmigo. (*Luis se ha levantado. Se pone con mucho trabajo el capote y el correaje. Coge el fusil y, al tratar de colgárselo, vacila. El fusil cae al suelo. Con un rugido:*) ¿En qué estás pensando, idiota? El fusil no se puede caer. (*Entre dientes.*) Eso no puede suceder nunca.

PEDRO. —Cabo, me atrevo a decirle que Luis está realmente enfermo. Yo haré su guardia.

CABO. —Cállate tú.

PEDRO. —Es que...

CABO. —¡Silencio! Y no vuelvas a meterte en lo que no te importa. Tú vete ya. Yo no puedo admitir que un soldado se ponga enfermo, como una pálida muchachita. Es la hora del relevo y eso es sagrado. (*Luis, vacilante, sale. Hay una ráfaga de aire al abrir la puerta. Un silencio. Pedro está mirando fijamente al cabo.* —*Este se sienta junto a la lumbré y enciende un pitillo. Observa el trabajo de JA-*

VIER.) Ese cierre no está limpio. (JAVIER *coge la pieza y la mira.*) Puede quedar mejor, ¿no crees? (JAVIER *no responde. Se limita, con encogimiento de hombros, a limpiarla de nuevo.*) Pedro, trae la barrica.

(PEDRO *coge un barrilito y se lo lleva al cabo.* — ADOLFO *se acerca y JAVIER deja el ametrallador para sacar un vaso aplastado del bolsillo. Todos esperan algo. El CABO extrae con un cazo y reparte una pequeña ración del líquido a cada uno. ADOLFO lo saborea. PEDRO lo bebe en dos veces. JAVIER, de un trago.*)

ADOLFO. —(Cuando ha saboreado la última gota voluptuosamente.) Cabo, no creo que un poco más de coñac nos hiciera daño. Sólo., un poco. Con este frío...

CABO. —(Bebiendo lo suyo, que acaba de echarse.) Lo poco que bebemos es porque hace frío. Hay que tener cuidado con el alcohol. He visto a magníficos soldados perder el respeto al uniforme... por el alcohol.

PEDRO. —¿Usted... ha sido soldado toda su vida?

CABO. —(Apura el coñac.) Sí.

PEDRO. —(Tratando de conversar con él.) Cuánto tiempo hace que viste el uniforme, cabo? Es una forma de preguntarle cuántos años tiene.

CABO. —Tengo treinta y nueve... A los diecisiete ingresé en la Legión, pero desde pequeño era ya soldado... Me gustaba...

PEDRO. —(*Ríe.*) ¡Es usted un hombre que no ha llevado corbata nunca, cabo!

(*Una pausa. PEDRO deja de reír. Un silencio.*)

CABO. —Este es mi verdadero traje. Y vuestro «verdadero traje» ya para siempre. El traje con el que vais a morir. (*Ante el gesto de los otros se ríe él. Ellos se miran con inquietud. El gesto del CABO se endurece, y añade:*) Este es el traje de los hombres: un uniforme de soldado. Los hombres hemos vestido siempre así, ásperas camisas y ropas que dan frío en el invierno y calor en el verano... Correa-jes... El fusil al hombro... Lo demás son ropas afeminadas..., la vergüenza de la especie. (*Mira a JAVIER detenidamente. Este finge que se le han empañado las gafas y las limpia.*) Pero no basta con vestir este traje..., hay que merecerlo... Esto es lo que yo voy a conseguir de vosotros..., que alcancéis el grado de soldados, para que seáis capaces de morir como hombres. Un soldado no es más que un hombre que sabe morir, y vosotros vais a aprenderlo conmigo. Es lo único que os queda, morir como hombres. Y a eso enseñamos en el Ejército.

PEDRO. —Cabo, había oído decir que en el Ejército se enseñaba a luchar... y a vencer, a pesar de todo.

CABO. —Para luchar y vencer, antes es preciso renunciar a esta perra vida. Vosotros no habéis renunciado aún, ¿verdad? Todavía os queda un cochino resquicio de esperanza. No sois soldados. Sois el de-

secho, la basura, ya lo sé..., hombres que sólo quieren vivir y no se someten a una disciplina. ¡Indisciplinados y cobardes! Bien. Vais a tragar la disciplina del cabo Goban, la disciplina de un viejo legionario. Necesito una escuadra de soldados para la muerte. Los tendré. Los haré de vosotros. Los superiores saben lo que han hecho poniendo esta escuadra bajo mi mando. Voy a ir con vosotros hasta el final. Voy a morir con vosotros. Pero vais a llegar a la muerte limpios, en perfecto estado de revista. Y lo último que vais a oír en esta tierra es mi voz de mando. ¿Qué os parece la perspectiva?

ADOLFO. —(*Con voz ronca.*) Cabo.

CABO. —¿Qué?

ADOLFO. —(*Con una sonrisa burlona.*) Ya sé qué clase de tipo es usted. Usted es de los que creen que la guerra es hermosa, ¿a que sí?

CABO. —(*Mira a ADOLFO fijamente.*) Si a ti no te gusta trata de marcharte. A ver qué ocurre. (*JAVIER murmura algo entre dientes.*) ¿Dices algo tú?

JAVIER. —No, es que... me he hecho daño en un dedo al meter el cierre.

CABO. —Parece ser que eres «profesor». Tendrás teorías sobre este asunto y sobre todos, supongo. Explícanos tus delicadas teorías. Es hora de que oigamos algo divertido. Vamos! ¡Habla!

JAVIER. —(*Con nervios.*) Oiga usted, cabo, no tengo interés en hablar de nada, ¿me oye? Estoy aquí y le obedezco. ¿Qué más quiere?

CABO. —(*Le corta.*) Eh, eh, cuidado. Menos humos. No toloero ese tono..., «profesor».

JAVIER. —Perdóneme... Es que... estoy nervioso.

CABO. —En efecto. El «profesor» es un hombre muy nervioso y, además, un perfecto miserable. Me parece que ya es hora de que vayamos conociéndonos.

(*En este momento se abre la puerta y aparece ANDRÉS: capote con el cuello subido, guantes y fusil. Se acerca al CABO.*)

ANDRÉS. —A sus órdenes, cabo.

CABO. —Siéntate.

ANDRÉS. —Cabo, quería decirle que me ha parecido encontrar a Luis... en malas condiciones para hacer el relevo. Me temo que no se encuentre bien.

CABO. —Deja eso. Ya lo he reconocido yo antes y no tiene nada. Ahí tienes tu coñac. (*ANDRÉS se quita el correaje y el capote. Se sienta y bebe ávidamente su coñac hasta la última gota.*) Has llegado a tiempo de oír una bonita historia. Estamos hablando del «profesor».

JAVIER. —Cállese de una vez. Déjeme en paz.

CABO. —(*Mira fijamente a JAVIER.*) Desde el primer momento comprendí que no me iba a llevar muy bien contigo. No somos de la misma especie. Te odiaba desde antes de conocerte, desde que, hace una semana, me llamaron y tuve tu expediente en mis manos. Es curioso pensar que hace una semana no os conocíais ninguno. Pero yo os conocía ya a todos. Y vosotros ni siquiera podíais suponer mi existencia, ¿verdad? Sin embargo, ahora nada hay para vosotros más real que yo. (*Ríe.*)

ANDRÉS. —¿Que... le dieron nuestros expedientes?

CABO. —Sí, vuestras agradables biografías. (*Hay miradas de inquietud.*) Soldado Javier Gadda. Procedente del Regimiento de Infantería número 15. Operaciones al sur del lago Negro, ¿no es verdad?

JAVIER. —(*Asiente.*) Sí, de allí vengo. Era un infierno de metralla, algo... horrible.

(*Se tapa los oídos.*)

CABO. —No te preocupes. Esto es otro infierno. Soldado Adolfo Lavín, 2<sup>a</sup>. Compañía de Anticarro... En el Sur. ¿Te acuerdas?

ADOLFO. —(*Sombrío.*) No lo he olvidado.

CABO. —Andrés Jacob. Un bisoño. Del campo de instrucción de Lemberg a una escuadra de castigo. ¿Eres tú?

ANDRÉS. —Sí, yo.

CABO. —Soldado Pedro Recke. El río Kar... La ofensiva de invierno... Muchos prisioneros, ¿verdad?

PEDRO. —Sí.

CABO. —Tú sí eres soldado, Pedro... y te felicito. Si saliéramos de ésta, me gustaría volver a verte.

PEDRO. —(*Serio.*) Gracias.

CABO. —Si queréis saberlo, yo no estoy aquí para castigaros. Yo no soy otra cosa que un castigado más. No soy un santo. Si lo fuera, no estaría con vosotros.

(*Alguna risa fría.*)

PEDRO. —(*Audazmente.*) Me dijeron que usted... había llegado a algo más en el Ejército. Quiero decir., que lo degradaron. Era sargento, ¿no?

CABO. —¿Quién te ha dicho eso? ¿Qué sabes tú de mí? Vamos, dilo.

PEDRO. —Poca cosa.

CABO. —Espero que no me dé vergüenza. Habla.

PEDRO. —Me han dicho que tiene tres cruces negras.

ANDRÉS. —¿Cómo «tres cruces negras»? Qué es eso?

PEDRO. —Está claro. Que se ha cargado a tres. ¿Es cierto, cabo? (El CABO *le mira fijamente.*) Cuando era sargento. Dos muertos en acciones de guerra y uno durante un período de instrucción. ¿Es cierto?

CABO. —(*Después de un silencio.*) Sí. Maté a dos cobardes. A uno porque intentó huir. Esto fue en la guerra pasada. Ya en ésta se repitió la historia... Se negaba a saltar de la trinchera...

(JAVIER *baja la vista.*)

PEDRO. —¿Y el tercero?

CABO. —(*Sombrío.*) Lo del tercero... fue un accidente.

PEDRO. —¿Un accidente?

CABO. —¡Sí!

(*Se levanta. Sombrío, recorre la habitación.*)

PEDRO. —¿Qué clase de accidente?

CABO. —(*Se pasea.*) En instrucción, explicando el cuerpo a cuerpo, haciendo asalto a la bayoneta... Tuvo él la culpa... Era torpe, se puso nervioso..., no sabía ponerse en guardia...

PEDRO. —¿Lo mató? ¿Allí mismo... quedó muerto?

CABO. —No me di cuenta de lo que hacía. El chico tembla-

ba y estaba pálido. Me dio rabia. Lo tiré al suelo de un golpe, y ya no sé lo que me pasó. Tuve un ataque. Lo rematé yo mismo... allí. Lo cosí a bayonetazos. Me había enfurecido. Era torpe..., un muchacho pálido, con pecas... (*Cambia de tono.*), y ahora que lo recuerdo me parece que tenía... (*Tuerce la boca.*) una mirada triste...

(*Ha ido oscureciendo. Oscuro total.*)

# EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES

(TEXTO DE LA EDICIÓN DE CÁTEDRA (2000)).

## PERSONAJES

LASCA, mujer de edad.

TIOSIDO, muchacho joven.

MILOS criado distinguido de unos 40 años.

DILA, mujer de 25 años, guapa.

EMANU, trompetista de 33 años.

TOPÉ clarinetista de 30 años.

FODER, saxofonista de 30 años, mudo.

*Explanada delante de un cementerio de automóviles. Al fondo, automóviles. A causa del desnivel del terreno se pueden ver a lo lejos automóviles amontonados. Son viejos y están sucios y oxidados. Los coches de la primera fila no tienen cristales sino cortinas de tela de saco. Para distinguirlos los llamaremos: «coche 1», «coche 2», «coche 3», «coche 4» y «coche 5». Delante y a la derecha está el «coche A». Tiene, también, a guisa de ventanillas, cortinas de saco y una chimenea sobre el techo.*

*Delante del «coche 2» hay un par de botas sucísimas y destrozadas.*

## ACTO PRIMERO

(DILA sale del «coche A» con una campanilla en la mano).

DILA.—(Dirigiéndose a los ocupantes de los coches mientras toca la campanilla fuertemente).

¡A dormir todo el mundo! No quiero volver a oír ni una mosca. ¡A dormir todo el mundo!

(Se oyen las protestas y los murmullos de desaprobación que salen del interior de los coches).

¿Qué es eso? ¿Los señores protestan? (DILA se para un momento para oír mejor, tras breve silencio se oye un leve murmullo de queja que emerge del «coche 3»).

¡A callarse!

VOZ DE HOMBRE.—(«Coche 3»). ¡Pero si sólo estábamos rezando!

DILA.—(Metiendo la cabeza entre las cortinas del «coche 3»).

¿Creéis que no sé muy bien lo que pasa? Menuda pareja estáis hechos.

(Desde el centro de la explanada a todos).

El que quiera rezar que rece, pero en silencio.

*(Nuevos murmullos de desaprobación).*

¡Silencio! ¡A dormir todo el mundo! Y que no tenga yo que levantarme por culpa de «los señores».

*(DILA da unos cuantos campanillazos más y se mete en el «coche A». Murmullos de desaprobación. Silencio. Un atleta a paso gimnástico entra por la derecha. Es TIOSIDO, la caricatura del atleta; su manera de marchar es también la caricatura del atletismo. Va vestido de atleta con el número 456 sobre el pecho. Es muy joven. Junto a él -retrasándose y adelantándose- va LASCA. Tiene un aspecto muy corriente y el pelo blanco. Parece infatigable. Aconseja a TIOSIDO mientras cruzan la escena de derecha a izquierda).*

LASCA.—¡Ese pecho!

*(Pausa).*

La respiración, no te olvides de la respiración

*(Pausa).*

Uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos.

*(Pausa).*

La barbilla. Y sobre todo no te olvides de la respiración.

Uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos.

*(LASCA infatigable. TIOSIDO agotado. Tras cruzar el escenario de derecha a izquierda salen por la izquierda. Aún se oye el «uno-dos» de LASCA. Silencio. De pronto, dentro del «coche 3», se oye que hacen ruidos. Alguien enciende una vela dentro de él. A través de la cortina se ve un pequeño resplandor. Dentro del «coche 3» un hombre y una mujer de unos setenta y tantos años cada uno, sostienen este diálogo).*

VOZ DE MUJER.—¿Qué te pasa amor?

VOZ DE HOMBRE.—No puedo dormir a gusto. Hay algo que me molesta.

VOZ DE MUJER.—¿No será que te has clavado el volante en los riñones?

VOZ DE HOMBRE.—No es eso. Es la postura.

VOZ DE MUJER.—¿Quieres cambiar de sitio conmigo?

VOZ DE HOMBRE.—Bueno.

*(Ruidos de muelles, de hierros. Golpes. Voces del hombre y de la mujer: «Venga». «No empujes tanto». «No soy yo quien empuja». «Cuidado con mi pierna», etc., tras algunos quejidos de fatiga los ruidos cesan).*

VOZ DE MUJER.—Te encuentras bien, amor?

VOZ DE HOMBRE.—Sí, mucho mejor.

VOZ DE MUJER.—¿Quieres alguna cosa más?

VOZ DE HOMBRE.—No. Vamos a ver si podemos dormir tranquilos.

*(Un tiempo).*

¿Has pedido que nos sirvan el desayuno en la cama?

VOZ DE MUJER.—¡Ay!, no. Se me ha olvidado. No te preocupes, ahora mismo llamo al criado.

*(Ruidos de muelles. Por fin se oye la bocina del «coche 3». Otro bocinazo. Del «coche A» sale un criado perfectamente vestido y muy correcto. Se llama MILOS. Se dirige al «coche 3». Pasa la cabeza entre las cortinas tras haber dado un golpe leve sobre la portezuela).*

MILOS.—¿Qué quieren los señores?

VOZ DE MUJER.—Se nos había olvidado encargar el desayuno.

MILOS.—¿Quieren los señores que se lo sirva en la cama?

VOZ DE MUJER.—Naturalmente.

MILOS.—¿Qué quieren desayunar los señores?

VOZ DE MUJER.—*(Al hombre)*. ¿Qué quieres?

VOZ DE HOMBRE.—Una copita de aguardiente.

VOZ DE MUJER.—*(A MILOS)*.

Entonces, tráíganos dos copitas de aguardiente.

MILOS.—Lo siento, señores, pero no tenemos aguardiente.

VOZ DE HOMBRE.—*(Irritado)*.

¿Que no tienen aguardiente? En menudo tugu-  
rio nos hemos metido. Ni siquiera tienen aguar-  
diente. Ya te dije que este sitio no me gustaba  
nada en absoluto. ¡Pero te empeñaste!

*(A MILOS)*.

Entonces, ¿qué tienen?

MILOS.—Tenemos pipas, un barquillo, regaliz y judías verdes a discreción.

VOZ DE HOMBRE.—Y agua ¿tienen?

MILOS.—Sí, señor, toda la que quiera el señor.

VOZ DE HOMBRE.—Entonces tráiganos un par de vasos de agua muy caliente.

MILOS.—¿Cómo quieren los vasos los señores? ¿Grandes o pequeños?

VOZ DE HOMBRE.—Grandes.

MILOS.—¿Quieren algo más los señores?

VOZ DE HOMBRE.—No, nada más.

MILOS.—A su disposición, señor. No tiene nada más que llamarme. Que pasen muy buenas noches los señores.

(MILOS *ve el par de botas que hay junto al motor del «coche 2». Las coge. Las mira. Las deja sobre el motor. Va al «coche A». Saca un cepillo. Vuelve hacia el «coche 2». Muy elegantemente escupe sobre las botas. Luego extiende la saliva por toda la bota con ayuda del cepillo. Por fin cepilla. Mientras está sacando brillo entran en escena LASCA y TIOSIDO por la derecha. TIOSIDO sigue vestido de atleta, sigue corriendo a paso gimnástico y está más agotado que la otra vez. LASCA, sin dar muestras de fatiga, aconseja a TIOSIDO).*

LASCA.—La respiración. ¡Esa respiración!

*(Más tarde).*

Saca el pecho. Derecho, no te inclines. Uno-dos, uno-dos, uno-dos.

*(Cruzan el escenario de derecha a izquierda. Salen por la izquierda. MILOS ni siquiera los ha mirado. Sigue limpiando las botas, sin perder sus buenos modales. MILOS una vez que ha terminado de limpiar las botas vuelve al «coche A». Antes de que MILOS haya entrado en el «coche A», DILA sale del mismo coche).*

MILOS.—*(Duramente).*

Vete a hacer lo que te tengo ordenado.

DILA.—Déjame que no lo haga hoy.

MILOS.—*(Colérico).*

Estira la mano.

*(DILA, temerosamente, estira la mano hacia MILOS. MILOS, con una regla, le da un par de reglazos).*

La otra mano.

*(MILOS le da otro par de reglazos en la otra mano).*

Y ahora ve a hacer lo que te tengo mandado.

*(DILA, casi llorando, va al «coche 1», pasa la cabeza entre las cortinas de saco. MILOS, junto al «coche A», la contempla).*

DILA.—Señor, déjeme que le bese.

*(Ruido de beso).*

Gracias.

*(DILA, siempre a medio llorar, va al «coche 2»).*

DILA.—¿Todavía no está dormido? ¿Qué le pasa?

VOZ DE HOMBRE.—*(Gruñón).*

¿Cuándo vas a dejar de molestarme? Estoy hartito de que todas las noches me vengas con esta comedia.

DILA.—Deme un beso.

VOZ DE HOMBRE.—Te he dicho mil veces y mil veces te volveré a decir que no.

DILA.—Os lo ruego.

VOZ DE HOMBRE.—Te he dicho que me dejes en paz.

*(DILA da la sensación de que forcejea para besarle. Por fin lo logra. MILOS contempla contento la escena. DILA va al «coche 3». Se oye cómo DILA besa a alguien. Inmediatamente se oye este diálogo dentro del «coche 3»).*

VOZ DE MUJER.—¿Qué ha sido eso?

VOZ DE HOMBRE.—Nada.

*(DILA va al «coche 4». Pasa la cabeza entre las cortinas. Se oye el ruido de un beso).*

VOZ DE HOMBRE.—Otro.

*(Se oye un beso).*

Otro.

*(Se oye un beso).*

Gracias.

*(DILA va al «coche 5». MILOS sigue contemplando muy satisfecho).*

DILA.—Señor, déjeme que le bese.

*(Beso).*

¡Gracias!

*(DILA, a medio llorar, va hacia MILOS).*

MILOS.—Que no se te vuelva a olvidar nunca más.

*(DILA, a medio llorar, no responde. Los dos se dirigen al «coche A». MILOS, amorosamente, coge por el hombro a DILA. Entran en el «coche A». Silencio. Ronquidos. Por la derecha entra TIOSIDO a paso gimnástico, agotado. LASCA [delante de él] infatigable, le hace marcar el paso).*

LASCA.—Uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos...

*(Cruza el escenario de derecha a izquierda. Desaparecen por la izquierda. Silencio. Ronquidos. Por la derecha entra EMANU con una trompeta en la mano. En la otra lleva una cesta de labor que deposita en el suelo. EMANU toca la trompeta. En el silencio su trompeta suena durante largo tiempo. DILA saca la cabeza por la ventanilla del «coche A» y contempla a EMANU entusiasmada. MILOS, violentamente, corre la cortina y hace entrar a DILA. EMANU se calla. Silencio. Al fondo y a la derecha se oye un toque*

*de clarinete. EMANU toca de nuevo. Parece contento. Silencio. Al fondo y a la izquierda alguien toca el saxofón. Inmediatamente también EMANU toca su trompeta. Silencio. Entra en escena por la derecha TOPÉ con un clarinete en la mano. Y por la izquierda FODER con su saxofón en una mano y tres hamacas plegables, en la otra. FODER es mudo. Se saludan alegremente).*

EMANU.—Ya hacía rato que os esperaba.

TOPÉ.—Pues no puedes decir que hemos llegado tarde.

*(FODER despliega las tres hamacas. Los tres amigos se sientan cómodamente sobre ellas. FODER -el mudo- es muy expresivo. Su mímica es muy alegre, casi siempre está a favor de lo que dice EMANU, por el que al parecer tiene una gran admiración. EMANU saca de la cesta de labor lo necesario para hacer punto. Está haciendo un jersey. FODER devana la madeja que TOPÉ ha colocado entre sus brazos).*

TOPÉ.—Y a qué hora tenemos que ir a tocar?

EMANU.—Dentro de un momento.

TOPÉ.—¿Van a venir los polis a detenernos?

EMANU.—Dicen que sí. Pero nos escaparemos como siempre.

TOPÉ.—Va a durar mucho el baile?

EMANU.—Hasta la madrugada.

TOPÉ.—Pues nos vamos a hartar de tocar.

EMANU.—Hay que hacerlo.

TOPÉ.—Tendríamos que encontrar otro oficio más productivo.

EMANU.—Ya he pensado en ello.

TOPÉ.—Y qué se te ha ocurrido?

EMANU.—Podríamos ser ladrones.

TOPÉ.—¿De los que roban?

EMANU.—Pues claro.

TOPÉ.—(*Satisfecho y sorprendido*). ¿No?

EMANU.—Así tendríamos mucho dinero. Ya no tendríamos que distraerles tocando. Les daríamos el dinero y sanseacabó.

TOPÉ.—(*De pronto*). ¿Y podríamos también ser criminales?

EMANU.—Y por qué no?

TOPÉ.—(*Satisfecho*). Saldría nuestro nombre en los periódicos.

EMANU.—¿Y cómo lo dudas?

TOPÉ.—Pero eso de ser criminal sí que tiene que ser difícil.

EMANU.—Sin comparación mucho más que ladrón. Además hay que tener mucha suerte.

TOPÉ.—Tienes razón; un crimen tiene que ser la mar de complicado.

EMANU.—Y siempre hay jaleos: Que si se mancha uno de sangre, que si las huellas...

TOPÉ.—(*Interrumpiéndole*). ¡Huy, lo de las huellas, ya he oído hablar de eso!

EMANU.—Y sobre todo, lo peor: la víctima casi siempre chilla por lo que he oído.

TOPÉ.—¿Chilla?

EMANU.—Sí, no quiere que la maten.

TOPÉ.—(*Soñador*). Tiene que ser muy bonito.

EMANU.—Pero ya te digo, muy difícil y muy expuesto.

TOPÉ.—¿Y nadie puede matar sin que le pase nada?

EMANU.—Claro que sí. Todo está muy bien organizado. Hay una forma, pero hay que estudiar mucho.

TOPÉ.—¿Cómo?

EMANU.—Haciéndose juez.

TOPÉ.— ¿Y ganan tanto dinero como los criminales?

EMANU.— Sí, mucho.

TOPÉ.— ¿Y a quiénes matan?

EMANU.— Pues muy sencillo, matan a los que hacen cosas malas.

TOPÉ.— ¿Y cómo hacen para saber cuándo una cosa es mala?

EMANU.— Es que son muy listos.

TOPÉ.— Ya tienen que serlo. Oye, ¿pero siempre, siempre, saben cuándo una cosa es mala?

EMANU.— Siempre, siempre. Ya te he dicho que son muy listos y además tienen que haber hecho estudios, por lo menos el bachillerato y todo lo demás.

TOPÉ.— (*Asombrado*). Vaya tíos, así ya podrán.

*Alguien dentro del «coche 2» toca la bocina. EMANU y TOPÉ se callan y esperan. Nuevos bocinazos. Del «coche A» sale MILOS, impecable. Los tres amigos contemplan la escena. MILOS se dirige al «coche 2». Introduce la cabeza entre la cortina y el saco).*

MILOS.— ¿Qué desea, señor?

VOZ DE HOMBRE.— (*Seca y autoritaria*). Una mujer... una criada.

MILOS.— Inmediatamente se la traigo al señor. ¿Quería algo más?

*(Silencio).*

Que pase muy buena noche el señor.

*(MILOS entra en el «coche A». Inmediatamente sale del «coche A» DILA -en combinación- a punto de llorar. DILA va al «coche 2». Asoma la cabeza entre las cortinas).*

DILA.—Buenas noches, señor...

*(Sin dejarla terminar, una mano la atrae violentamente hacia el interior. DILA entra en el «coche 2». EMANU, TOPÉ y FODER han contemplado la escena con curiosidad pero sin mostrar la menor sorpresa).*

TOPÉ.—Es que, Emanu, ya empieza a cansarme eso de tocar y tocar todas las noches...

EMANU.—Pero Topé, los pobres también tienen que bailar. Y como no tienen dinero para ir al baile...

TOPÉ.—Los que pagamos el pato somos nosotros.

EMANU.—¿Y qué te puede importar? Como sólo nosotros sabemos tocar...

TOPÉ.—Eso una vez, dos. ¿Pero cuánto tiempo hace que venimos todas las noches?

EMANU.—Y he perdido la cuenta.

TOPÉ.—Y como nos está prohibido tocar al aire libre, estamos expuestos, por si fuera poco, a que el menor día nos metan en la cárcel. Ya sabes que seguramente esta noche vendrán a por nosotros.

EMANU.—No te preocupes, nos escaparemos.

TOPÉ.—Y luego esa moda que has sacado de hacerles jerseys para el invierno y cogerles margaritas para cuando se enamoran. Te aseguro que a mí también me gustaría ser un pobre del barrio.

EMANU.—Pero no olvides que tenemos que ser buenos.

TOPÉ.—Pero ¿para qué nos va a servir?

EMANU.—Porque siendo bueno...

*(Recitando).*

«se siente una gran alegría interior que proviene de la tranquilidad en que se halla el espíritu al sentirse semejante a la imagen ideal del hombre».

TOPÉ.—Vaya tío que eres! ¡Nunca te equivocas ni lo más mínimo! Además, lo dices sin respirar, que tiene más mérito.

EMANU.—Claro, como que me lo aprendí de carrerilla.

TOPÉ.—Yo creo que lo que tendríamos que hacer para que los pobres dejen de sufrir es matarles a todos.

EMANU.—Eso ya lo han intentado hace mucho los otros y no lo logran, y eso que son la mar de influyentes.

TOPÉ.—Pues entonces, ¿no hay medio?

EMANU.—Nosotros no lo conocemos aún. Tendremos que seguir tocando todas las noches.

TOPÉ.—Lo malo es que ya sabes cómo se han puesto contra ti los otros. Desde que el otro día diste de comer a todo el baile con una sola barra de pan y una lata de sardinas están que muerden. Entre ellos y los polis no te van a dejar en paz.

*(Por la derecha entra TIOSIDO [agotado por el esfuerzo] a paso gimnástico. LASCA le sigue infatigable dándole consejos; ahora lleva un grueso reloj despertador en la mano).*

LASCA.—Un esfuerzo y bates el récord.

*(Más tarde).*

Sólo un pequeño esfuerzo y tienes el récord en tu mano. Sigue, sigue.

*(Más tarde).*

Ya verás cómo esta vez sí que bates el récord.

*(LASCA y TIOSIDO cruzan el escenario de derecha a izquierda. Durante el tiempo que LASCA y TIOSIDO cruzan el escenario, los tres amigos dejan de hablar y los contemplan con curiosidad, pero sin asombro).*

EMANU.—Pero si no tocamos nosotros, ¿quién lo va ha hacer?

TOPÉ.—En eso sí que tienes razón.

EMANU.—Además, con el frío que hace estas noches, si no bailan, figúrate.

TOPÉ.—Y que me lo digas a mí que me quedo hecho un carambano mientras toco el clarinete.

EMANU.—Pero no olvides lo que siempre te repito, en cuanto encontremos otra cosa mejor para ellos y

que nos cueste menos trabajo dejaremos de tocar todas las noches.

*(De la derecha vienen voces irritadas, que dicen).*

—¿Pero cuándo van a venir esos músicos?

—¡Estamos hartos de esperar!

—Cada noche vienen más tarde!

—Eso es un abuso.

—(TODOS A CORO): Mú-si-ca, mú-si-ca, mú-si-ca...

TOPÉ.—Ya los oyes.

EMANU.—Es verdad, qué enfadados están.

TOPÉ.—Como no vayamos en seguida no sé lo que nos van a hacer.

EMANU.—Esperad un momento que termine esta vuelta.

*(EMANU, que sigue haciendo punto, intenta ir más de prisa..).*

*(Voces desde el fondo a la derecha).*

—(TODOS A CORO): Mú-si-ca, mú-si-ca, música...

—(ALGUNO): ¿Pero qué hacen esos músicos que no vienen?

TOPÉ.—Venga, vamos que nos van a linchar.

EMANU.—¡Con lo que son!

TOPÉ.—La culpa es nuestra: teníamos que estar ya sobre el tablado.

EMANU.—Id vosotros ahora. Yo iré cuando termine esta vuelta.

TOPÉ.—Bueno, hasta ahora.

*(TOPÉ y FODER salen por la derecha. Poco después la muchedumbre que gritaba, silba. Entre los silbidos se pueden escuchar algunos aplausos. Poco tiempo después empieza la música. Los ritmos se oyen aunque suavemente durante las próximas escenas. Sólo jazz y rock. En cuanto TOPÉ y FODER salen, EMANU corre a la derecha para con vencerse de que sus amigos se han alejado suficientemente. Luego se acerca al «coche 2»).*

EMANU.—*(Como en un susurro).*

Dila. Dila.

*(Pausa).*

Dila.

*(Pausa. Más fuerte).*

Dila, soy yo.

VOZ DE HOMBRE—*(Que está dentro del «coche 2». Despectivo).*

Espérese, coño. Ahora mismo sale.

*(Silencio. EMANU espera impaciente. DILA, por fin, asoma la cabeza. Va a salir. De pronto la mano del hombre del «coche 2» la atrae de nuevo al interior del coche. Silencio. EMANU espera impaciente. Por fin, DILA sale del «coche*

2», *esta vez violentamente. Sin duda, arrojada del interior. Cae al suelo. EMANU se acerca a ella).*

EMANU.—Quería verte.

*(Pausa).*

Dila, quiero estar contigo esta noche. Quiero que mi boca sea una jaula para tu lengua y mis manos golondrinas para tus senos.

DILA.—*(Sorprendida).* ¡Emanu!

EMANU.—Además los amigos dicen que no soy un hombre. Dicen que no podré serlo hasta que haya estado con una mujer.

DILA.—¿Y quieres que sea conmigo?

EMANU.—Sí, Dila. Tú eres mejor que las otras. Contigo no me va a dar casi vergüenza. Además sé casi cómo tengo que hacer. Cuando te miro, trenes eléctricos danzan como mariposas entre mis piernas.

DILA.—Sabes cómo es él de celoso.

EMANU.—No nos verá. Seguro. Y si nos descubriera le diríamos que estábamos jugando a los soldados. Estaremos juntos e invisibles como la noche y los pensamientos. Nos abrazaremos y revolotearemos como dos ardillas submarinas.

DILA.—Pero Emanu, tienes que ir a tocar la trompeta al baile.

EMANU.—Pero si sólo será cuestión de unos minutos.

*(De pronto).*

¿Es que no quieres?

DILA.—Sí, pero...

EMANU.—Ya sé, no quieres porque sabes que no tengo experiencia.

DILA.—Eso no tiene importancia. Yo tengo mucha.

EMANU.—Entonces Dila, nos compensamos.

DILA.—Vamos.

*(Pausa).*

Te acariciaré como si fueras un lago de miel en la palma de mi mano.

*(DILA y EMANU se colocan detrás del «coche A» de forma que los espectadores no les ven. En el baile -al fondo y a la derecha- en este momento suena un rock particularmente rítmico. A los pocos instantes sale del «coche A» MILOS. Se encarama sobre el motor del coche y ve lo que pasa detrás -es decir, lo que hacen DILA y EMANU. Mira lleno de curiosidad y de alegría. A los pocos instantes se dirige al «coche 2». Habla al hombre del interior pasando la cabeza por entre las cortinas).*

MILOS.—Mire lo que hace Dila.

*(Ríe).*

Cuidado que no le vean. Mire a través de las cortinas.

*(MILOS se esconde tras el «coche 2». Ríe. Se oye la risita*

*del hombre que está en el «coche 2». Ahora se oye la risa escandalosa del hombre del «coche 2». MILOS pasa la cabeza entre las cortinas del «coche 3»).*

Miren, miren. Si se esconden tras las cortinas pueden verlo todo la mar de bien.

*(Ríe. MILOS se esconde tras el «coche 3». Se oye la risa del hombre del «coche 2». También se oye la risa del matrimonio del «coche 3». Ella ríe históricamente).*

VOZ DE MUJER.—(*«Coche 3», entrecortada por la risa*).

Qué divertido. Hacia años que no había visto algo tan bueno.

*(Ríe).*

VOZ DE HOMBRE.—(*«Coche 3», entre risas*).

¡Qué agradiosos! ¡Qué agradiosos son los dos!

*(Todos ríen. MILOS va al «coche 1», pasa la cabeza entre las cortinas. Sin duda, informa, al oído, al hombre del «coche 1». Las personas que están dentro de los «coches 1, 2 y 3» ríen cada vez más. MILOS también. TIOSIDO entra por la derecha. Más cansado aún; como de costumbre, marcha a paso gimnástico. LASCA, infatigable, le prodiga consejos. Sus cabezas casi se tocan. LASCA lleva el ritmo).*

LASCA.—Uno, dos, uno, dos, uno, dos. Ya llega. Ya llega.

Un esfuerzo. Empuja un poco más y consigues el récord. Uno-dos, uno-dos... Ya viene, ya viene...

*(LASCA y TIOSIDO, después de cruzar el escenario de derecha a*

*izquierda, salen. Durante el tiempo que LASCA y TIOSIDO han estado en escena las risas han dejado de oírse y MILOS ha permanecido inmóvil. Pero de nuevo ríen todos con descaro. MILOS se acerca al «coche 4» y luego al «5». A las personas del interior les dice la misma frase:)*

MILOS—Mire, mire.

*(Ríe).*

Mire qué graciosa es mi mujer.

*(A pesar de que no se ve a ninguna de las personas que están en los cinco coches, sus risas son cada vez más estrepitosas. Entre las cortinas del «coche 3» aparecen unos prismáticos dirigidos hacia el «coche A». De pronto -súbitamente-, todos se callan. El prismático desaparece. MILOS, atemorizado, vuelve al «coche A». Por encima del motor mira un momento hacia atrás. Gesto de terror. Rápidamente se mete dentro del «coche A». Largo silencio. DILA y EMANU aparecen de nuevo: salen de detrás del «coche A»).*

EMANU.—*(Avergonzado).*

DILA..., la verdad es que los amigos no me decían nada... y además sí que tenía experiencia. Lo que pasaba es que quería estar contigo.

DILA.—¿Por qué tienes que venir todas las noches con las mismas mentiras?

EMANU.—No me riñas, Dila.

DILA.—*(Digna).*

No necesitas decirme nada, ya sabes que siempre acepto.

EMANU.—Lo hago por si acaso. Pero te prometo que no te volveré a engañar.

DILA.—Todas las noches me prometes lo mismo.

EMANU.—Esta vez juro que me corregiré.

DILA.—Siempre te creo.

EMANU.—Quiero ser bueno, Dila.

DILA.—Yo también quiero ser buena, Emanu.

EMANU.—Tú ya lo eres, todo el mundo puede acostarse contigo.

DILA.—Pero querría ser mejor aún.

EMANU.—Yo también.

DILA.—Pero ¿para qué nos va a servir el ser buenos?

EMANU.—Es que siendo buenos...

*(Recitando como una lección aprendida).*

«Se siente una gran alegría interior que proviene de la tranquilidad en que se halla el espíritu al sentirse semejante a la imagen ideal del hombre».

DILA.—*(Entusiasmada).*

Cada vez te sale mejor, Emanu.

EMANU.—*(Orgullosa).* Sí, no me puedo quejar. Me lo aprendí de carrerilla.

DILA.—Tú sí que eres listo: lo sabes todo.

EMANU.—Tanto como todo, todo, no, pero casi todo. Por lo menos las cosas más importantes y además siempre de carrerilla.

DILA.—Yo lo que creo es que hay algo dentro de ti... algo formidable.

*(Pausa).*

Bien, sólo para ver las cosas que sabes.

EMANU.—Pues... eso de que para qué sirve ser bueno... sé tocar la trompeta... sé todos los meses del año sin dejarme ni uno.

DILA.—¿No?

EMANU.—Sí, sé también cuánto vale cada billete y también los días de la semana, todo de carrerilla.

DILA.—¡Qué tío eres! ¿Y también sabes demostrar las cosas como las personas importantes? Demuestra lo que quieras, lo más difícil que veas.

EMANU.—Sí, para eso tengo un método especial. Dime que te demuestre algo muy difícil.

DILA.—Demuéstrame que las jirafas se montan en ascensores.

EMANU.—Nada más sencillo: las jirafas se montan en los ascensores porque se montan en los ascensores.

DILA.—*(Entusiasmada)*. ¡Qué bien lo has demostrado!

EMANU.—Todo lo demuestro igual de bien.

DILA.—Y si te pido que me demuestres lo contrario: que las jirafas no se montan en los ascensores.

EMANU. —Eso sería más fácil aún: no tendría que hacer nada más que la misma demostración sino que al revés.

DILA. —Muy bien. Lo sabes todo. Estoy convencida de que tú tienes que tener algo, o bien ser un hijo...

*(Señala el cielo, dice torpemente).*

... de alguien... de alguien, vamos, muy importante.

EMANU. —Que va. Mi madre era muy pobre. Me ha contado que era tan pobre que cuando yo iba a nacer nadie la dejaba entrar en su casa para que yo naciera. Sólo una vaca y un burro que estaban en un portal casi en ruinas se compadecieron de ella. Mi madre entró en el portal y yo nací. El burro y la vaca con el aliento me daban calor y dice mi madre que como la vaca estaba muy contenta de que yo naciera hacía muu y el burro relinchaba y movía las orejas.

DILA. —Y nadie quiso ayudar a tu madre.

EMANU. —No, nadie.

DILA. —¿Y qué pasó luego?

EMANU. —Luego fuimos a otro pueblo y allí mi padre era carpintero y yo le ayudaba a hacer mesas y sillas;

pero por la noche iba a aprender a tocar la trompeta. Cuando cumplí los treinta años les dije a mis padres que me iba a tocar la trompeta para que los pobres que no tenían dinero pudieran bailar por la noche.

DILA. —¿Y entonces fue cuando Topé y Foder se unieron a ti?

EMANU. —Sí.

*(La música que ha estado oyéndose hasta ahora termina. Se oyen gritos que provienen de la derecha. Es TOPÉ que grita: ¡Emanu! ¡Emanu!)*

EMANU. —Me tengo que ir, si no se enfadarán.

*(Entra por la derecha corriendo, FODER. Por gestos, dice a EMANU que le espera).*

EMANU. —Adiós, Dila, hasta luego.

DILA. —Adiós, Emanu.

*(De pronto, preocupada).*

DILA. —Oye, ¿van a venir los guardias por vosotros hoy?

EMANU. —Creo que sí. ¿Nos avisarás?

DILA. —Desde luego.

EMANU. —Gracias. Adiós.

DILA. —Adiós.

(EMANU y FODER salen juntos por la derecha, al poco tiempo se oye de nuevo la música. DILA —sola en escena— llama violentamente a la puerta del «coche A»).

DILA. —Sal de ahí, no te escondas. Sal, estúpido.

(MILOS sale al poco tiempo cabizbajo y temeroso).

No agaches la cabeza. Mírame.

(Cada vez más violentamente).

Te digo que me mires. ¿Es que no me oyes? ¡Levanta la cabeza!

(MILOS, temeroso, levanta la cabeza).

DILA. —¿Cuántas veces te he dicho que me tienes que dejar en paz?

MILOS. —Dila, yo no sabía que...

DILA. —No sabías, ¿eh? Todas las noches te tengo que decir lo mismo. ¿Crees que esto va a poder durar así? Estoy más que harta, me voy a ir definitivamente.

MILOS. —(Suplicando).

Dila, no me dejes solo, no me abandones.

DILA. —Y por si fuera poco has avisado a esos imbéciles.

(Señala hacia los coches. Largo silencio. Dirigiéndose hacia los coches).

Eso es, callaros como zorros. ¿Creéis que no sé que estáis espiando detrás de las cortinas?

*(Silencio. Las cortinas del «coche 3» se mueven casi imperceptiblemente al mismo tiempo que se oye un cuchicheo temeroso).*

¿Qué decís? Atreveros ahora. ¿Por qué reáis?

*(Silencio. DILA va al «coche 3», levanta la cortina. No se ve nada del interior).*

Eso es, haceros los dormidos. Como si no os conociera bien. ¿No me oís?

El señor se ha dormido de pronto. ¿No es eso?

¿Crees que no oí tu risa escandalosa?

MILOS. —Déjalos, ya sabes que tienen el sueño muy pesado. No te oirán por más que les grites.

DILA. —No me oirán ¿verdad? No hay peor sordo que el que no quiere oír.

*(Silencio. Se oyen cuchicheos que provienen de dentro de los coches).*

¿Qué es lo que decís? Atreveros a hablar de una vez.

*(Silencio).*

MILOS. —Déjales, Dila, ya sabes cómo son de susceptibles y de tímidos. Más vale que no se despierten.

DILA. —Eso es, defiéndelos tú ahora, como si no tuvieras bastante con defenderte a ti mismo.

MILOS. —No, Dila, no les defiendo.

*(Pausa).*

Déjame ir a la cama, tengo mucho sueño.

DILA. —El señor tiene sueño. El señor no puede permanecer ni un momento más junto a mí...

MILOS. —Dila, tengo mucho sueño. Ya sabes que por la mañana tengo mucho trabajo, tengo que servirles el desayuno en la cama, tengo que hacer la limpieza de los coches, hacer las camas, quitar el polvo, sacar brillo al suelo. Ya sabes cómo son de exigentes. Y si no duermo ahora, mañana estaré para el arrastre.

DILA. —Pero antes pídemme perdón.

MILOS. —Sí, Dila, perdón.

DILA. —De rodillas y mejor dicho.

MILOS. —(*De rodillas, con emoción*)  
Perdóname, Dila.

DILA. —Puedes irte a la cama.

(MILOS trata de besar a DILA al mismo tiempo que le dice «Buenas noches». DILA le rechaza, violentamente).

No me toques.

(MILOS entra en el «coche A». DILA va hacia el «coche 3». Habla a los del «coche 3»).

¡Conque seguís dormidos!

(Pausa).

Ya me estáis dando el espejo y el peine para peinarme

(Silencio. Pausa).

¿Es que no me habéis oído?

(De entre las cortinas del «coche 3» aparecen un espejo y un peine gigantescos. No se ve la mano de quien los ha sacado. DILA los coge violentamente. DILA va a una de las hamacas. Se recuesta sobre ella. Se peina con mimo. En-

*tran por la izquierda [contrariamente a las otras veces que entraban por la derecha]* TIOSIDO y LASCA. TIOSIDO, *vestido como de costumbre, de atleta, marcha a paso gimnástico de izquierda a derecha.* LASCA, *infatigable, parece muy enfadada).*

LASCA. —(*Enfadadísima: TIOSIDO parece que no la oye.*)

¿Pero es que no me oyes? Te repito que te has confundido de dirección. Así ¿cómo vas a batir el récord? Te digo que tienes que ir hacia la izquierda. Te has equivocado. ¿No me oyes?

(*TIOSIDO de pronto se para. Duda un instante. Trata de orientarse: está cansadísimo. Por fin cambia de dirección: vuelve, siempre a paso gimnástico, hacia la izquierda.* LASCA, *contenta).*

Eso es, hombre. Esa es la dirección. Verás. Vas a batir el récord. La respiración. Uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos, uno-dos...

(*LASCA y TIOSIDO salen por la izquierda. DILA continúa peinándose con mimo y tranquilidad. MILOS asoma la cabeza a través de la ventanilla del «coche A». Mira a DILA, sonríe. DILA levanta la cabeza rápidamente. Al fondo, la música se oye claramente. De pronto, a lo lejos [por la izquierda], se oyen voces).*

VOZ DE HOMBRE. —E-ma-nu! ¡Los Guardias! ¡E-ma-nu!, vienen por ti.

VOZ DE OTRO HOMBRE. —E-ma-nu! ¡Que ya llegan!

(*DILA se levanta inquieta, va hacia la izquierda. Pasa delante del «coche A». Al pasar asoma MILOS por la ventanilla).*

MILOS. —No vayas. No le avises. Qué te importa a ti que les detengan. No te metas en eso.

DILA. —(*Violentamente*). No soy ninguna niña. Sé defenderme sola.

(DILA sale por la derecha).

DILA. —Emanu, los polis!

(MILOS la ve alejarse con pena. Por fin mete la cabeza. Se oye muy a lo lejos -a la izquierda- los silbatos de los guardias; se seguirán oyendo durante toda la escena siguiente. A partir de este momento y hasta el final de este acto la acción que se desarrolla en bastidores deberá ser el contrapunto de la acción que se desarrolla en escena. Entran por la derecha LASCA y TIOSIDO arrastrándose: sin poder dar un paso. LASCA, infatigable, le empuja, forzándole a seguir, le arrastra. Recuérdese que LASCA es una mujer de edad -tiene canas- y TIOSIDO es joven).

LASCA. —Haz un esfuerzo. Sólo un esfuerzo más.

(Cuando llegan a la mitad del escenario TIOSIDO cae rendido por el esfuerzo. Se ha desmayado. LASCA le hace la respiración artificial. Luego lo arrastra hasta ponerlo sobre una hamaca. TIOSIDO poco a poco se repone. Mientras tanto la música ha cesado. Se oyen gritos de pánico que provienen de la derecha. Ruido de carreras. De la izquierda provienen los silbatos de los guardias que se acercan cada vez más).

TIOSIDO. —(*Al despertarse, tiernamente a LASCA*).

Amor mío.

LASCA. —No te pongas sentimental, como siempre.

TIOSIDO. —Amor mío, bésame. Lo necesito.

LASCA. —(*Sin hacerle caso*).

¿Te has recuperado ya? ¿Se te ha pasado el desmayo?

TIOSIDO. —Sí, vidita. Ahora te tengo a ti.

(TIOSIDO *intenta besar a LASCA con pasión. Ella le rechaza violentamente*).

LASCA. —Aquí no. Te he dicho mil veces que no te portes así en público.

TIOSIDO. —Sólo un beso. Si no me das un beso no podré recuperarme totalmente.

LASCA. —Pero sólo uno.

(TIOSIDO y LASCA *se besan apasionadamente*). *Mientras se besan se oyen cuchicheos y risitas que provienen de los coches y se ve moverse las cortinas. A la derecha ruidos de carreras. A la izquierda, silbatos que se aproximan. TIOSIDO y LASCA acaban de besarse*).

LASCA. —No nos habrá visto nadie?

TIOSIDO. —No, Lasca, nadie.

LASCA. —Creo que he oído ruidos sospechosos.

TIOSIDO. —Qué imaginación tienes, vida mía.

*(Se besan de nuevo largamente. Mientras se besan, cruzan el escenario de derecha a izquierda FODER, TOPÉ y EMANU de prisa y encogidos, tocando casi las rodillas con la barbilla. TOPÉ se para y da un salto para tratar de ver lo que ocurre detrás de los coches -en el fondo. Horrorizado, hace un gesto a sus amigos indicándoles que el peligro está detrás de los coches. En efecto, se oyen muy claramente ya los silbatos de los guardias. TOPÉ, EMANU y FODER terminan de cruzar el escenario y salen por la izquierda. Los silbatos de los guardias se alejan por la derecha. LASCA y TIOSIDO terminan de besarse).*

LASCA. —*(Emocionada)*.

¡Ay, Tiosido, cómo eres!

TIOSIDO. —¿Me querrás siempre?

LASCA. —Sí, Tiosido, bien lo sabes.

TIOSIDO. —¿Hasta que me muera?

LASCA. —Tú no te puedes morir.

TIOSIDO. —Ni tú tampoco, Lasca. Viviremos siempre juntos.

LASCA. —¿Me quieres como el primer día?

TIOSIDO. —Sí.

LASCA. —¿Sólo como el primer día?

TIOSIDO. —No, mucho más aún.

(LAsCA *besa apasionadamente a TIOSIDO. Cuchicheos en los coches. Las cortinas de saco se alborotan, una voz susurra desde el «coche 3». «¿Pero otra vez?» Los silbidos y las carreras se siguen oyendo, pero cada vez más alejados.*)

LAsCA. —(*De pronto, muy preocupada*)

Vamos, tienes que entrenarte.

TIOSIDO. —No, Lasca. Por hoy ya es suficiente.

LAsCA. —Suficiente? ¿Te parece suficiente? ¿Has olvidado, por casualidad que hoy sólo has empezado a las cinco de la mañana?

TIOSIDO. —Un día es un día.

LAsCA. —Te parece buena disculpa? Bien sabes que tienes que entrenarte todos los días desde las cuatro de la mañana. Si pierdes una hora es el camino de la perdición.

TIOSIDO. —Mañana me entrenaré más tiempo.

(*Pausa. Tiernamente.*)

Además, para hoy he pensado en algo mucho mejor.

LAsCA. —(*Horrorizada*). No, eso no. Eso de ninguna manera. Te debilitarías mucho. Así no podrás nunca ganar el récord.

TIOSIDO. —(*Suplicando*).

Sólo una vez, Lasca.

LASCA. —Ni una vez ni ninguna.

TIOSIDO. —Es que Lasca... cuando estoy contigo...

LASCA. —No, te he dicho que no; además, no tenemos ningún sitio en dónde meternos.

TIOSIDO. —Podemos ir a uno de los coches.

LASCA. —No, eso sí que no. Serías capaz de llevarme a un sitio de esos. ¿Es así como me quieres?

TIOSIDO. —Pero si sólo es por una vez. Nadie se va a dar cuenta.

LASCA. —Pero puede vernos algún conocido mío. Y si luego se lo dicen a mi...

TIOSIDO. —(*Cortándole la palabra*). Nadie nos verá. Es ya muy de noche.

LASCA. —¿Y querrás que llene también la ficha? Con lo que ruedan esas fichas. Dios sabe a qué manos irán a parar.

TIOSIDO. —No, sólo llenaré la mía. La tuya no es necesaria.

LASCA. —(*Tras breve silencio y a punto de llorar*).

Y ya sé, luego te vas a portar como un bruto.

TIOSIDO. —No, Lasca, lo haré con cuidado.

LASCA. —¿Pero me seguirás queriendo después, o vas a hacer como todos?

TIOSIDO. —No, Lasca, yo no soy como los demás. Ya verás.  
Vamos.

(TIOSIDO y LASCA van hacia el «coche A». LASCA, temerosa, se esconde tras el motor. TIOSIDO llama a la puerta del «coche A». Silencio. TIOSIDO llama de nuevo).

VOZ DE MILOS. —(Que se acaba de despertar).

Sí, sí, ya voy. Pues vaya golpes, ni que estuviera sordo.

(No aparece nadie. Silencio. Al fondo y a la izquierda se oye la voz de DILA: «Emanu, que vuelven los guardias». Inmediatamente se oyen -a la derecha- los silbatos de los guardias que se acercan. A la izquierda la gente corre: ruido de carreras. DILA continúa llamando a EMANU para advertirle la llegada de la policía. TIOSIDO y LASCA se impacientan).

LASCA. —Pero es que no va a abrir?

TIOSIDO. —No te impacientes, mujer.

LASCA. —Llama otra vez.

(TIOSIDO, llama procurando hacer el menor ruido posible).

VOZ DE MILOS. —(Que está medio dormido).

Pero ya he dicho que voy. ¡Qué barbaridad!  
¡Vaya golpes!

(No aparece nadie. Silbatos a la derecha, carreras a la izquierda. Por la izquierda entran FODER, TOPÉ y EMANU. Los tres van muy de prisa y entran casi en cuclillas. Cruzan el escenario de izquierda a derecha. Los silbatos par-

*ten ahora de detrás de los coches, al fondo. TIOSIDO y LASCA están cada vez más impacientes).*

LASCA. —Llama otra vez.

*(TIOSIDO, con todo cuidado, llama a la puerta del «coche A»).*

VOZ DE MILOS. —*(Decididamente acaba de despertarse).*

Pero ya les he oído. Qué golpetazos: van a derribar la puerta como sigan así.

*(No aparece nadie. Pausa. Los silbatos se alejan por el fondo a la derecha. Los ruidos de carreras se alejan por el fondo. Por fin se asoma MILOS).*

VOZ DE MILOS. —*(Violento).*

¿Qué quiere?

TIOSIDO. —Quería pasar la noche aquí.

MILOS. —*(Deshaciéndose en atenciones).*

Perdóneme el señor por haberle hecho esperar, no sabía que se trataba de un cliente. Por el momento tenemos algo que espero complazca al señor.

TIOSIDO. —Pero no estoy solo.

MILOS. —Está acompañado? No importa. El sitio es grande. ¿Lleva usted documentación?

TIOSIDO. —¡Ay, no!, se me ha olvidado en casa.

MILOS. —(*De nuevo violento*).

En ese caso no tengo nada en absoluto.

TIOSIDO. —No le puede servir mi número de atleta?

(*Se arranca el número 456 que lleva sobre el pecho y se lo entrega*).

MILOS. —(*Deshaciéndose en atenciones*).

Naturalmente que sí. Estamos aquí para servir al señor; firme, por favor.

(*TIOSIDO firma. Voz de DILA. En bastidores a la derecha. «Emanu, vuelven los guardias». Ruido de silbatos y de carreras*).

¿Quieren seguirme los señores?

LASCA. —¿Es que no me va a pedir a mí que llene la ficha?

MILOS. —Con la firma del señor es suficiente.

LASCA. —Pero estoy segura de que es necesario que llene una ficha.

MILOS. —No se preocupe, señora, ya le digo que con la del señor es suficiente.

LASCA. —(*Disgustada*).

Bueno. Usted sabrá lo que hace. Por mí, allá películas. Seguro que se la carga.

(*Ceremoniosamente MILOS les abre la puerta del «coche 2»*)

MILOS. —(*Al hombre que está dentro del coche*).

Señor, que vienen otros señores a ocupar la otra mitad.

VOZ DE HOMBRE. —¡Los muy cerdos! ¿No podían ir a joder a otro rincón?

MILOS. —Lo siento, señor. Para mañana intentaré encontrarle un coche individual.

VOZ DE HOMBRE. —Menudo berzas estás tú hecho.

(TOSIDO y LASCA *entran en el «coche 2»*. *Antes de cerrar la puerta*. LASCA *dice a MILOS*).

LASCA. —Mañana llámenos a las tres de la madrugada.

MILOS. —Descuiden los señores. Buenas noches, señores.

(MILOS *va al «coche A»*. *Entra dentro*. *Por la derecha entran corriendo TOPÉ, EMANU y FODER*. *Están amedrentados*. *Los silbatos de los guardias les persiguen de cerca*. *TOPÉ, EMANU y FODER se esconden detrás de las hamacas, parapetados detrás del «coche 1»*. *No se les ve*. *Sólo asoman, como tres fusiles, las tres extremidades de sus instrumentos*. *FODER levanta la cabeza, mira hacia la derecha, horrorizado se agacha de nuevo*. *El ruido de silbatos se aproxima cada vez más por la derecha*. *Cuando van a entrar en escena una voz les detiene*).

VOZ DE DILA. —(*Voz muy lasciva*).

Oigan, por favor.

Miren.

*(Los guardias, se nota por el ruido de sus pasos y por la ausencia de silbatos, que se han parado).*

VOZ DE DILA. —Miren esto.

*(Voz voluptuosa).*

¡Ay! No sé qué me pasa.

*(Se queja y, por fin, ríe lascivamente).*

¿Les gusta?

*(Risa estridente y cachonda. Se oyen las risas tontas de los guardias. Alguien muge).*

TELÓN