

TEATRO:
5 AUTORES CUBANOS

Selección y Prólogo
Rine Leal

Copyright © 1995 by OLLANTAY Press.

Teatro: 5 Autores Cubanos es una publicación de OLLANTAY Center for the Arts, P. O. Box 720636, Jackson Heights, NY. 11372-0636, U.S.A.

Reservados todos los derechos. Prohibido cualquier uso que se le quiera dar a estas obras, al igual que la reproducción total o parcial de las mismas, sin el permiso escrito de los autores y/o sus representantes legales. *These plays, being fully protected under the Copyright Law of the United States of America, are subject to licence and royalties. All rights are strictly reserved. Inquiries regarding individual plays should be addressed to the following:*

Fefu y sus amigas, copyright © 1978, 1980, 1990 de María Irene Fornés. Todos los permisos deben solicitarse a: Helen Merrill, Ltd., 435 West 23rd Street, Suite A, New York, NY. 10011.

Las monjas, todos los derechos están reservados. Cualquier permiso debe solicitarse a: Monsieur Jacques Boncompain (*Relations avec l'étranger*) SACD, 12, rue Ballu, Paris 75009, Francia.

Nadie se va del todo, copyright © 1991 de Pedro R. Monge Rafuls. Todos los permisos deben solicitarse a: Dr. Nelson Colón, P.O. Box 720636, Jackson Heights, NY. 11372-0636.

Balada de un verano en La Habana, copyright © 1994 de Héctor Santiago. Todos los permisos deben solicitarse a: Héctor Santiago, 534 West 46th Street #5E, New York, NY. 10036.

La fiesta, copyright © 1994 de José Triana. Todos los permisos deben solicitarse a: José Triana, 14, rue Demarquay, 75010, París, Francia.

Fotografía de la portada: Luis Mallo, *Sin razón*, de la serie *Fossus*. Silver Gelatin Print, 1995. Reproducida por cortesía del artista.

Diseño de la portada y del interior por Pedro R. Monge Rafuls y Hernán Herrera.

Primera edición, diciembre de 1995.

Hecho en los Estados Unidos de América. *Manufactured in the United States of America.*

Esta colección de obras de teatro se edita gracias a la asistencia del *National Endowment for the Arts* y del *Department for Cultural Affairs of the City of New York*.

Library of Congress Catalog Number: 95-69901
ISBN: 0-9625127-5-3

AUSENCIA NO QUIERE DECIR OLVIDO

Prólogo: Rine Leal

FEFU Y SUS AMIGAS

María Irene Fornés

LAS MONJAS

Eduardo Manet

NADIE SE VA DEL TODO

Pedro R. Monge Rafuls

BALADA DE UN VERANO EN LA HABANA

Héctor Santiago

LA FIESTA

José Triana

AUSENCIA NO QUIERE DECIR OLVIDO

RINE LEAL

La línea histórica que define la continuidad e identidad de nuestra cultura —y dentro de ella el teatro— se ha manifestado en un desarrollo creciente y acumulativo desde sus orígenes. A pesar (y por encima) de coyunturas políticas, personales y epocales, la conciencia de la cultura como expresión íntima de lo cubano, o si se quiere de la cultura como síntesis de la verdadera cubanía, ha mantenido su unidad y progresiva continuidad. Pero al mismo tiempo, su condición de insularidad le ha permitido manifestarse no sólo en su limitada geografía isleña, sino también en otras tierras, porque ya se sabe que Cuba como "llave del Golfo y Antemural de las Indias" fue sitio de expansión para la conquista de América y centro de reunión de las flotas que llevaban los tesoros al Viejo Mundo. Una isla es siempre un sitio a donde llegar, y también de donde partir, y en el caso de Cuba la insularidad convierte a la Isla en una expresión histórica que vence los límites geográficos.

Aún no se ha analizado en profundidad lo que la distancia y el rompimiento han aportado a nuestra literatura y teatro. Nos anclamos en el sentimiento de la nostalgia ("las palmas, ¡ay!, las palmas") o el desarraigo, o el rencor, o el olvido, o el perdón, o la pérdida de las raíces comunes, o el rechazo a un medio hostil, o la resistencia a un idioma extraño, pero no estudiamos en qué forma, de qué manera esos sentimientos estimulan o impiden la expresión artística, y sobre todo, en qué medida se insertan en las constantes de la conciencia nacional. Nuestra Isla es siempre un territorio de acercamientos y lejanías, un espacio donde la geografía deviene rápidamente historia. Y nuestra historia cultural (concebida como expresión acumulativa de la identidad) nos muestra y demuestra que la expresión artística del cubano ha sido siempre unívoca y resistente a la separación.

Este libro es un ensayo, es decir un intento de captar esas constantes de nuestro teatro y al mismo tiempo mostrar la amplia resonancia de una dramaturgia desconocida en Cuba pero que pertenece a nuestro teatro. Ha sido escrita (con una sola excepción, *Las monjas*) fuera de la Isla, pero a

pesar de la lejanía o la separación se entronca sin dificultad con la dramaturgia escrita en la Isla, y establece con la misma indudables nexos y polaridades. La lista de autores que trabajan fuera de Cuba es generosa¹ y prueba la vitalidad de esa expresión, sin contar que tres de los creadores recogidos en este libro son representados regularmente en diversos e importantes escenarios de Europa y América. Nuestro teatro se ha universalizado, y partiendo de lo local ha desarrollado una voz propia que unifica la escena de "las dos orillas"² y que es capaz de vencer tanto la distancia como la propia lengua en que se expresa.

Idioma vs. nacionalidad

Por eso una cuestión importante es el idioma. ¿Define la lengua una cultura, o es un instrumento de comunicación? Recordemos la *boutade* de Oscar Wilde cuando le preguntaron su opinión sobre el teléfono recién inventado. El irlandés se limitó a decir "la importancia del teléfono radica en lo que se hable a través de él". Si concebimos el idioma como medio de comunicación más que como expresión en sí misma, no habría objeción en aceptar como cubana la literatura que se escribe en otros idiomas, siempre y cuando las ideas, los sentimientos, los valores, las vivencias y el espíritu puedan ser ubicados sin dificultad dentro de lo cubano³. Pero lo cubano insertado en lo universal pues lo contrario sería insistir en la visión de "las mulatas bajo las palmeras borrachas de sol".

Aún en el caso de escritores cubanos nacidos, criados y educados en los Estados Unidos y que escriben en inglés, no es precisamente el idioma lo que les confiere carta de naturaleza. A ese respecto explica Charles Gómez-Sanz⁴: "I write in English because I hope to reach a greater number of people, a wider audience, and to give a positive image of what it means to

¹Ver la lista que aparece en *Directory of Latin American Writers in the New York Metropolitan Area* (New York: OLLANTAY Press, 1989) y la recogida en la *Antología de teatro cubano*, de Luis F. González-Cruz y Francesca Colecchia (Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1992).

²El término también se ha aplicado a la poesía. Por ejemplo, *La poesía de las dos orillas, Cuba (1959-1993) Antología*, Selección y prólogo de León de la Hoz. (Madrid: Libertarios/Prodhufi, S.A., 1994.)

³Ver Ana María Hernández, "Sumario del encuentro" en Pedro R. Monge Rafuls, *Lo que no se ha dicho* (Nueva York: OLLANTAY Press, 1994), pp. 294-295.

⁴Ver Charles Gómez-Sanz, "The Deal" en Pedro R. Monge Rafuls, *Lo que no se ha dicho*, ob. cit., pp. 3-4.

be Cuban (...) The future of Cuban literature as theater in New York must be kept alive not only by those who bring the richness of their experiences of living in Cuba, but by those for whom Cuba exist perhaps not as much in vivid memories, but in feeling that stir the heart and that they will defend in an effort to preserve a precious heritage."

Creo que esta opinión—escrita en inglés pero pensada en cubano—expresa claramente la raíz del problema y dilucida la dudosa diferenciación entre escritor cubano y cubano-norteamericano. Por supuesto que el desarraigo puede producir un lento y doloroso proceso de aculturación, pero en el caso de los escritores cubanos este proceso no es la norma general sino la excepción, que lleva el riesgo de una pérdida de identidad, de una alienación cultural, y de un *no-man's-land* donde se es víctima de un fuego cruzado.

La trampa del idioma como definición cultural no es una idea nueva sino que remite sus raíces a una concepción colonizada de la identidad nacional contra la que tenemos que bregar todos los días. Ya en los primeros años republicanos, en 1904, Luisa Martínez Casado, cuya compañía teatral había sido siempre calificada como "española" a fin de ganar prestigio y espectadores—aunque esa excelente intérprete no fue remisa a representar obras cubanas y hasta incursionó en el bufo—lanzó la idea, desde las elegantes páginas de *El Figaro*, de crear una escuela de teatro y desarrollar la dramaturgia nacional con la ayuda del nuevo Estado que nacía. Pero un intelectual tan importante como Enrique José Varona le salió al paso y expresó que el teatro cubano no podía existir como tal, pues al escribirse en castellano será siempre "teatro español escrito en Cuba". Habría que preguntarle a Varona si él calificaba la poesía de Martí o de Heredia como "españolas" escritas en los Estados Unidos o México. Y sin embargo, ese mismo Varona definió como "españolizado" a Augusto Madan porque llenaba la escena de personajes y situaciones peninsulares, aunque el autor había nacido en Cuba.

Por lo tanto, se puede escribir en correcto castellano y no insertarse en el desarrollo de una cultura nacional, o escribir en inglés (María Irene Fornés) o en francés (Eduardo Manet) y pertenecer por entero a la literatura y el teatro cubanos. Una vieja conseja yoruba expresa que el hombre, como el caracol, viaja con su casa a cuestas, y ese es el caso de los que un día abandonaron su suelo natal para descubrir que "de una Isla jamás nadie se escapa"⁵: "por la maldita circunstancia del agua por todas partes".⁶

Y así arribamos al tema de la insularidad.

⁵Verso de Alina Galliano recogido en Reinaldo García Ramos, "La fortaleza en el destierro. Obra reciente de algunos poetas cubanos exiliados", en *Lo que no se ha dicho*, ob. cit., p. 205.

⁶Virgilio Piñera, "La isla en peso" (poema).

En fin, el mar⁷

El mar define nuestra naturaleza insular, nuestra cultura, nuestra diferenciación. Pertenece a un mundo distinto y alejado de los otros, delimitado geográficamente, sin fronteras artificiales, sólo esa "maldita circunstancia del agua por todas partes", y esa agua, convertida en mar, señalará tanto la entrada como la salida, porque una isla tiene playas pero también tiene puertos. La insularidad marca un ámbito espacial frente a la otredad, es decir, frente a la mirada del otro, del que se encuentra en "la otra orilla", sólo que lo hará desde afuera, en una distancia que él vence con su visión de la insularidad que no se pierde jamás.

Pero al mismo tiempo la insularidad castiga con sus límites cerrados, con la imposibilidad de traspasar el horizonte que retrocede en la misma medida en que se avanza, con una naturaleza que no puede vencerse más que con un acto de evasión, de transgresión de sus límites, y que tiene mucho que ver con ese universo cerrado y sin salida que nuestro teatro muestra con gran frecuencia. La Isla es cruce de caminos, "encrucijada de rutas marítimas", de destinos, de partidas y regresos, de esperanzas y frustraciones, de adioses y abrazos, de idas y venidas. "¡Voy a partir! (...)/ ¡Adiós, patria feliz, edén querido!/ ¡Doquier que el hado en su furor me impela,/ tu dulce nombre halagará mi oído!"⁸ dirá la Avellaneda al abandonar Cuba en 1836. La Isla será siempre una puerta abierta pero que puede no conducir a parte alguna, pues el mar carece de señales, de signos, de caminos, de límites, sólo esa terrible y pavorosa inmensidad "del agua por todas partes".

Y esta insularidad, esta diferenciación marcada por una geografía implacable, produce en nuestra cultura una doble mirada interna y externa, cuyo entrecruzamiento enriquece la visión de la isla, desde Heredia a nuestros días. Buena parte (y en ocasiones la mejor) de nuestra creación espiritual es esa visión otra que redescubre la isla desde la lejanía, y que se avizora en el *Diario* de Colón, primer texto sobre Cuba. José Lezama Lima advierte que "nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundación y el descubrimiento".⁹ El jueves 11 de octubre de 1492, el Almirante narra en su *Diario* que a las diez de la noche, estando en el castillo de popa, vio lumbre "como

una candelilla de cera que se alzaba y levantaba". Dos días antes "toda la noche oyeron pasar pájaros" y vieron juncos verdes y ramos de fuego.¹¹ Como anota Lezama Lima "ya comenzaban las seducciones de nuestra luz".¹²

Y esas seducciones se han mantenido para transformarse en un redescubrimiento diario donde la luz se mezcla con los sonidos, la erosión del salitre, la cadenciosa música, el sabor agrídulce de una fruta, o el sorprendente golpe de viento que abanica la ceiba donde habitan los orishas. ¿Porque qué es esta Isla sino un eterno poema, una conciencia viva de insularidad, un rasgo hispano que escapa a toda definición, una sensibilidad que estalla jubilosa al paso de una mulata, o un cimarrón que se oculta en el monte? Y son los artistas, los creadores, los que la descubren en cada amanecer luminoso y nos dejan su imagen que vence el olvido.¹³

Y esas eternas seducciones están presentes en Varela, Heredia, Villaverde, la Avellaneda, Zenea, Saco, Lydia Cabrera, Reinaldo Arenas, Sarduy, Piñera, Carpentier, Cabrera Infante, y sobre todo en Martí, cuya obra y vida se desarrollan lejos de la isla, y sin embargo es la suya la mirada más penetrante y lúcida de lo cubano.

Lo que aporta la otredad a nuestra cultura y su teatro es una visión "distanciadora" pero al mismo tiempo abarcadora de las esencias de la cubanía, que busca anhelosa la unicidad como oposición a la otredad. Y sólo la cultura puede realizar esa unidad al expresar el espíritu del país y su devenir histórico, es decir, la eticidad cubana. Nacer en Cuba es una fiesta inenarrable entre jardines insulares dirá Lezama Lima, y la otredad contemplará esa fiesta insular a través de la barrera del mar, de la misma manera que Colón, el Adelantado, intuye a Cuba desde la lejanía y la transforma en Cipango, meta de su viaje. "Es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto".¹⁴ Son los ojos de la insularidad.

Esta cultura de la otredad, este modo de descubrir la isla desde la lejanía, envuelve la duplicidad de una mirada cómplice y activa que no se determina por la nostalgia, sino por la captación sorpresiva y profunda que define lo cubano, como cuando Heredia, desde el mar, vislumbra las palmas, o Martí en su *Diario* el 11 de abril, tras ver la farola de Maisí, anota que a su llegada a Cuba "la luna asoma, roja, bajo una nube", y termina el 19 de mayo

⁷Cristóbal Colón, *Diario de navegación* (La Habana: Comisión Nacional de la UNESCO, 1963), pp. 46 y 48.

⁸Lezama Lima, ob. cit., p. 7.

⁹Rine Leal, "La perla en el Mediterráneo americano", en *Revolución y Cultura*, No. 3, mayo-junio 1993, pp. 65 y 66.

¹⁰Colón, ob. cit., p. 73.

⁷Nicolás Guillén, "Tengo" (poema).

⁸Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (La Habana: Edit. Letras Cubanas, 1989), p. 8.

⁹Gertrudis Gómez de Avellaneda, "Al partir" (poema).

¹⁰José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, tomo I (siglos XVII-XVIII), (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1965), p. 7.

cundo Valentín le trae "un jarro hervido en dulce, con hojas de higo".¹⁵

El teatro cubano necesita abrirse al reconocimiento de las miradas, el yo soy necesita dialogar con el nosotros somos: a ese diálogo quizás podría llamarle cultura. Se habla del desplome del muro de Berlín que duró veinte y ocho años: en algún momento, no sé cuándo, no sé cómo, el mar que nos separa (y volvemos de nuevo a la insularidad) desaparecerá, y la cultura cubana se hará aún más diversa y rica sin perder su identidad, pues los creadores de "ambas orillas" pertenecen a una sola cultura, un solo teatro, como si fuesen las dos caras de una misma y legítima moneda. Porque la verdadera unidad es la que muestra la riqueza de una diversidad de miradas.

El transitado tema de la familia

Otra vertiente que unifica la dramaturgia de "las dos orillas" es el tema de la familia. Ya advertí hace varios años que la familia, como instrumental dramático y mecanismo de análisis de la realidad, surge en 1918 con *Tembladera* de José A. Ramos al mostrar el núcleo familiar como un microcosmos que revela el macrocosmos social. De esa forma Ramos nos entrega una estrategia dramática que posee en la Isla cinco etapas: de *Tembladera* a *La recurva* (1939) del propio Ramos; de *La recurva* a *Aire frío* (1959) de Piñera; de *Aire frío* a *La noche de los asesinos* (1965) de Triana; de *La noche...* a *La emboscada* (1978) de Roberto Orihuela; de *La emboscada* a *Manteca* (1994) de Alberto Pedro. Otra etapa, diferente y poco estudiada, podría encontrarse en los Estados Unidos, entre otros con *El super* (1977) de Iván Acosta; *Alguna cosita que alivie el sufrir* (1979) de René Alomá y *Union City Thanksgiving* (1982) de Manuel Martín, Jr. A partir de los ochenta el tema ha sufrido variantes a través de técnicas de experimentación, de "escritura escénica", de actitudes críticas por medio de la parábola, la ambigüedad, lo no-dicho, el silencio, la danza-teatro, el *ludus*, y en ocasiones, la ritualización de la vida doméstica o la yuxtaposición de acciones sin conexión interna.¹⁶ Esto ha traído una "dinamitación" de las estructuras tradicionales y un rechazo al didactismo ideológico, lo que me llevó a afirmar públicamente en una discusión sobre *La cuarta pared* (1988) de Víctor Varela que "para enviar mensajes estaba el Ministerio de Comunicaciones y no el teatro".

¹⁵José Martí, *Diario* (de Cabo Haitiano a Dos Ríos), Edit. Nacional de Cuba, 1966, pp. 215 y 243. Parte del tema de la insularidad es uno de los capítulos del libro que preparo sobre la obra de Piñera.

¹⁶Ver por ejemplo *Time ball* de Joel Cano, publicada en *Teatro Cubano Contemporáneo* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992). Hay edición cubana, De Letras Cubanas, 1994

En lo que se refiere a la confrontación padres-hijos y la tiranía materno-paterna (y pienso en la ya famosa alusión de *Electra Garrigó* cuando habla del "machismo de nuestros hombres y el matriarcado de nuestras mujeres"), el motivo casi desaparece, porque los jóvenes que se muestran en las obras más recientes de la Isla se enfrentaron a sus padres en *Aire frío*, los mataron en *La noche...*, los sustituyeron por la familia ideológica en *La emboscada*, para finalmente encontrarse desamparados en *Manteca*.¹⁷

Lo que más interesa es que la relación padres/hijos no se limita en ningún momento a una confrontación generacional o doméstica, sino que siempre enmascara tensiones más profundas que tienen que ver con el poder y la opresión. Por eso es siempre una familia amenazada en la que las noticias, los hechos, la realidad que viene de fuera del hogar y entre enorme perenne peligro que destruye la unidad del núcleo familiar, como expresa Oscar en *Aire frío*: "¿Y sabes cuál ha sido nuestro baile? Pues haber vivido en peligro permanente", para añadir poco después: "Siento que sobre mí apunta siempre una acusación" (acto III, cuadro 1).

En cuanto a *La noche de los asesinos* es una limitación crítica contemplarla como la lucha entre lo nuevo y lo viejo, o como la necesidad de liberarse de la tiranía familiar, sino que la pieza igualmente analiza la relación poder/individuo a través de estos jóvenes que se ven sometidos a un engranaje inexorable donde confluyen los padres, la familia, la sociedad, el Estado y sus mecanismos represivos, representados por los progenitores, tíos y tías, vecinos, jueces y policías. En *La emboscada* lo que se muestra no es sólo la lucha entre hermanos (el Cañismo le llamaría Montes Huidobro¹⁸) sino esencialmente la violencia del poder enfrentado al contrapoder e individualizada en marcos familiares que determinan la elección final de la madre entre sus dos hijos. *Manteca* comienza con un imperativo categórico, pero también todo lo que llega del exterior, todo lo que se narra del pasado, todo lo que aconteció o puede suceder fuera del ámbito de la familia, es una perpetua amenaza sobre estos personajes que se debaten en una asfixia material y espiritual regida por la necesidad de la sangre para sobrevivir.

La familia en nuestro teatro—o su equivalente, un núcleo social atrapado en una situación límite—está siempre a punto de resquebrajarse por causas externas que inciden en el interior del grupo humano, y mantener su unidad es el objetivo de nuestra dramaturgia a lo largo de su historia. Las obras que

¹⁷Para el tema/el asunto de la familia en el teatro que se escribe fuera de la Isla, ver José A. Escarpenter, "La familia en el teatro cubano", *OLLANTAY Theater Magazine*, Vol. II, No. 1 (Winter/Spring 1994), pp. 89-100.

¹⁸Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Edit. Universal, 1973), p. 107.

se reproducen en este volumen no escapan a esta constante, y si se leen cuidadosamente se descubrirá que por detrás de la fábula ronda el espectro del peligro de la desintegración, bien sean tambores y revueltas, prejuicios y rencores, vecinos y revolucionarios, el pasado que se hace presente, o un medio social indiferente y ajeno. El espacio se cierra una vez más, el círculo se completa, la serpiente muerde su cola. La familia deviene mito y realidad. Pero al final se salvará por el amor y el pasado que los une.

Un teatro de resistencia

Existe otra constante que tiene que ver con el teatro en cualquier orilla en que se escriba: la resistencia. A lo largo de nuestra historia, la cultura fue o bien menospreciada o situada en el índice de sospechas y listas negras. Y sin embargo, en respuesta a esos ataques la identidad nacional se refugió en la cultura y allí libró una batalla de fundación que aún no ha concluido. En años tan estériles como 1949, Lezama Lima afirmó: "No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia"¹⁹, para insistir años más tarde en "la carga de eticidad que entraña, como una resistencia sedosa y fina, que había de ser característica de todos los intentos nobles del cubano".²⁰

El teatro que se desarrolla fuera de la Isla es también un teatro de resistencia que se manifiesta cuando el dramaturgo no se siente parte integrante del ámbito social en que vive, cuando despliega los valores dejados atrás o que se llevan en la sangre a pesar incluso del nacimiento en suelo ajeno, o simplemente cuando se autocalifica de "latino"²¹ o "hispano", lo que señala ya una condición que lo hace diferente a "los otros", y que por ende debe defender para sobrevivir. La resistencia se hará sinonimia con la supervivencia, y el mismo hecho de escribir será la expresión de una identidad amena-

¹⁹Lezama Lima, "Resistencia" en "La fijeza", *Poesía completa* (La Habana: Edit. Letras Cubanas, 1985), pp. 191-192.

²⁰Lezama Lima, Prólogo a *Antología de la poesía cubana*, tomo I, p. 7.

²¹"No es necesario explicar que el gentilicio "hispano" [y "latino"] sólo es usado—incorrectamente—en los Estados Unidos. Con él la sociedad angloamericana ha cobijado a todos los individuos naturales de cualquier país de América Latina que viven en los Estados Unidos, o a sus descendientes", Pedro R. Monge Rafuls, "Editorial: Nuestra presencia", *OLLANTAY Theater Magazine*, Vol. I, No. 1, January 1993, p. 5.

zada que se preserva a través del acto de creación. Con esto no pretendo, por supuesto, que los dramaturgos "latinos" deben necesariamente abordar temas "nacionales" pues ésa es una cuestión que el teatro superó desde sus mismos orígenes, y menos aún acomodarse a la visión que del "latino" se tiene en los Estados Unidos.²² Lo fundamental de la resistencia es esa conciencia colectiva que ofrece una multiplicidad dentro de la unidad, y que se manifiesta no importa dónde se escriba e incluso en el idioma en que se realice. Ese es el centro de la resistencia, de la supervivencia, de esa identidad plural que va más allá de diferencias geográficas, de idiomas extraños, de discrepancias políticas, de decisiones personales. Es la voz de esos "hombres apretujados" que a lo largo de nuestra historia han luchado por un lugar bajo el sol, y que se alcanza cada vez que un dramaturgo cubano crea su obra.

En el caso de los teatristas que trabajan fuera del país, la supervivencia se hace más agónica cuando se observa la escasa representatividad escénica de sus textos, es decir, su aceptación como dramaturgos más allá de su condición "latina". Los éxitos internacionales de Triana, Fornés o Manet son notables excepciones que confirman la regla: el escritor "latino" debe funcionar con los circuitos "latinos", y si no lo hace así perderá su identidad. La resistencia marca su propia condición de teatrista.

La resistencia, que en cada caso asume estrategias diversas para lograr la supervivencia, será otro de los hilos conductores que emparentan el teatro de "las dos orillas" y lo hace tan unido como los dos rostros de Jano. Es pues la "unidad de pluralidades" la que identifica la resistencia en la dramaturgia cubana de ayer y de hoy, de dentro y de fuera, y que se manifiesta con la terca resolución de escribir, ya que hacer teatro fuera de Cuba (y en la Isla) es siempre un modo de existir, de supervivir, de resistir, de ser idéntico, de asumir los "intentos nobles del cubano" de que hablaron resistentes tan inmovibles como Lezama Lima o Piñera.

Otro aspecto en común es el humor, el choteo, en una palabra el "relajo criollo". Ya Mañach aportó su "Indagación del choteo" y años más tarde Fernando Ortiz nos dejó un texto aún inédito sobre ese tema.²³ Lo interesante es que esa fuente común de nuestra escena (y que yo sostengo está

²²Ver al respecto Pedro R. Monge Rafuls, "Sobre el teatro cubano", en *OLLANTAY Theater Magazine*, Vol. II, No. 1, Winter/Spring 1994, pp. 105-109.

²³Ha sido reproducido, con el título "El choteo", en *Albur*, año IV, número especial, mayo 1992. Es una publicación de los estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA) quienes han logrado números excepcionales con materiales inéditos de Piñera, Mañach, Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, el padre Las Casas, Octavio Smith, Félix Pita Rodríguez, Samuel Feijó y otros escritores.

presente en nuestro primer texto *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* (1730-33) es una forma también de resistencia frente a una realidad que se nos hace imposible de transformar. El humor, el choteo, y sobre todo la parodia, serán instrumentos demoledores de categorías y valores, pero al mismo tiempo de reestructuración del medio social. En una palabra, de "parejería", es decir, hacernos a todos parejos, democratizar el entorno y ofrecer una visión más real de la realidad. Y ese humor que puede ser trágico es constante en nuestra dramaturgia, no importa dónde o cómo se escriba, pues es una visión que aúna identidad, resistencia y cubanía. Encuentro al azar una frase de Bentley: "Quizá los hombres no parodian sino aquello que aman en secreto; tal vez envidian las proezas logradas por el autor parodiado; o tal vez piensan que podrían superarlo",²¹ pero cuando un dramaturgo cubano parodia no hace más que poner las cosas en su verdadero sitio a través de un acto de transgresión y reordenamiento, o como dice Pavis²², "por medio de un gigantesco juego de masacre".

El choteo es otro de esos hilos de Ariadna que unifica las expresiones teatrales de dentro y fuera de la Isla, y que nos libra del Minotauro de la falsa dicotomía. Y junto al choteo lo grotesco, lo sorpresivo, el *coup de théâtre*, el absurdo, el delirio paródico, y esa intermitente oscilación entre lo aparential y lo real, que es en definitiva la esencia del juego teatral. El mundo de la apariencia se torna real, mientras la realidad se torna imprecisa y ambigua. Recordemos en *El príncipe jardinero...* los versos 583 y 584 en los que Aurora le replica al fingido Cloridano "que pareces lo que no eres / y eres lo que no pareces". El choteo corre por las arterias de nuestra escena, pasa a los bufos del XIX, se despliega en el Alhambra, y asume características tragicómicas en Piñera y la dramaturgia de fuera de la Isla, como lo demuestran *Las betairas habaneras* (1989) de José Corrales y Manuel Pereiras, texto que considero una de las más logradas y fascinantes obras de nuestro teatro actual, y *Antígona-Antígona* (1994) de Héctor Santiago, para sólo citar dos títulos.

Recuerdo ahora lo que Piñera escribió en 1960²³: "Yo diría que el humor es un anestésico necesario para el dolor de la verdad".

The play is the thing..

A través de estas constantes –insularidad, resistencia, identidad, choteo,

²¹Bentley, *La vida del drama* (Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, S.A., 1982), p. 199.

²²Pavis, *Diccionario del teatro* (La Habana: Edición Revolucionaria, tomo II, 1988), p. 350.

²³Piñera, en *Lunes de Revolución*, No. 51, marzo 21 de 1960, p. 39.

otredad, parodia, familia amenazada, realidad y apariencia—surge una dramaturgia común que se unifica y define en términos de conciencia histórica y diversidad expresiva, como un rostro múltiple que se contempla en su espejo, "ese objeto verdaderamente teatral",²⁷ al que no hay que culpar por la imagen que refleja. Es una dramaturgia vital, que entronca ambas orillas y que aspira a su unicidad orgánica. Lo que importa en definitiva es asumir ese "otro" teatro y juzgarlo en función de su calidad estética más allá de coyunturas temporales que vencerán a la ausencia y el olvido.

Y ahora, leamos las obras.

II

Una femenina conducta de vida

Cuando María Irene Fornés ganó en 1960 una mención en el Premio Casa de las Américas con *La viuda*, era un nombre desconocido para el teatro cubano. Debido a sus largos años de ausencia (había salido de la Isla en 1945) no participó en el movimiento dramático que alcanzó cierta resonancia en los cincuenta, ni se le asociaba a grupo alguno. *La viuda* fue publicada, pero María Irene continuó siendo una desconocida y pronto fue olvidada. Luego, poco a poco, sus estrenos en los Estados Unidos se conocieron, sus frecuentes premios "Obie" despertaron admiración, su labor en el *Playwriting Lab* en INTAR aumentó su prestigio, y en apenas dos décadas se convirtió en la dramaturga cubana más estrenada, publicada y estudiada fuera de la Isla. Pero lamentablemente, en Cuba sus textos seguían siendo tan desconocidos como la autora en 1960.

Ahora tengo en mis manos *Fefu y sus amigas*, que estrenó y dirigió en 1977 en Nueva York. Cuando me enfrento a la obra pienso inevitablemente en Chéjov y el impresionismo, tal vez por ese diálogo que se desarrolla en un plano doméstico y aparentemente intrascendente, en esa especie de contrapunto de banalidades en el que un grupo de amigas revelan sus intimidades y frustraciones, en esa sensación de que los personajes no conversan sino que se escuchan a sí mismos, que se han reunido para monologar. Como analiza Gabriela Roepke "la frase corta, incisiva de Fornés no se presta al diálogo. Todos los personajes afirman algo que no tiene respuesta o monologan. El diálogo no existe, la conversación menos".²⁸ Las mujeres es-

²⁷Bentley, ob. cit., p. 147.

²⁸Gabriela Roepke, "Tres dramaturgos en Nueva York", en *Lo que no se ha dicho*, ob. cit., p. 86.

tán ahí, piensan en voz alta, se mueven incesantemente, y terminan por manifestar una femenina conducta de vida.

La construcción de la pieza permite que cada una de las protagonistas tenga su momento de la verdad; es entonces que el diálogo fragmentado se transforma, en ocasiones, en largas tiradas. La primera parte pertenece a Fefu; en la segunda parte: el césped a Emma; el estudio a Cristina y Cindy; el dormitorio a Julia; la cocina a Paula, Cecilia y Sue; la tercera parte al conflicto de Fefu y Julia que tal vez podría tomarse como el centro de la obra y que conduce a una nueva muerte de Julia. Y alrededor de todas, como una presencia ominosa, la conducta de vida masculina, la nostalgia del hombre y el absurdo de la muerte de la que sólo nos salvan los guardianes que nos dan amor.

Fefu y sus amigas se estructura en tres partes, pero cada una de ellas está realizada a base de pinceladas escénicas que componen un gran friso final que abre y cierra el rifle con el que Fefu dispara al inicio sobre su marido y al final sobre un conejo. La primera y tercera parte de la pieza es un *living room* que debe ser observado en la forma tradicional, es decir, con los espectadores sentados tranquilamente en sus butacas. La segunda parte se organiza en cuatro escenarios diferentes y simultáneos: el césped, el estudio, el dormitorio y la cocina. De acuerdo con las instrucciones de la autora, "el público es dividido en cuatro grupos. Cada grupo es conducido a los diferentes espacios. Las escenas son actuadas simultáneamente. Cuando las escenas han terminado, el público se mueve al siguiente espacio y las escenas son actuadas de nuevo. Esto es repetido cuatro veces hasta que cada grupo ha visto las cuatro escenas. Entonces, el público es llevado al escenario principal". No es sorprendente que *Fefu y sus amigas* haya sido calificada como una de las pocas obras "experimentales que se escribieron en la década"²⁹ (de los setenta). Para este libro, María Irene ofrece una nueva versión de la segunda parte, donde suprime toda la estructura descrita. Ambas opciones de representación son presentadas juntas por primera vez.

Este tratamiento múltiple, simultáneo y aleatorio fragmenta la estructura dramática y la remite a esas pinceladas impresionistas a las que me he referido, y donde al no suceder, aparentemente, cosa alguna, convierten la acción en actividad escénica en la que el *stage time* y el *stage space* hacen que las cosas sucedan fuera del tiempo cronológico y más allá de las fronte-

ras conocidas.³⁰ Por su parte Bonnie Marranca habla (refiriéndose a *Abingdon Square*) de la "naturaleza icónica de las escenas", la "miniaturización" de la dimensión de escala de las escenas, de la influencia pictórica, y de cómo el espacio escénico y el público forjan una unidad arquitectural,³¹ términos que podrían aplicarse sin dificultad a *Fefu y sus amigas*. Fornés somete sus textos a una exposición diafragmática (*Fefu...* posee seis escenas; *Mud* diecisiete; *The Conduct of Life* diecinueve) que difumina la acción, la somete a estructuras que recuerdan en ocasiones una partitura musical, entrega claves simultáneas, y termina por elaborar una especie de viñetas que conforman el evangelio puritano de una femenina conducta de vida.

A pesar de sus cincuenta años de ausencia geográfica y de escribir en inglés (aunque la dramaturga no sea remisa a su lengua materna, *Abingdon Square* fue escenificada en San Diego en sucesivas representaciones en inglés y español) María Irene Fornés pertenece al teatro cubano. Su sentido del evento de participación, el grotesco, la idea de la vida como un absurdo cotidiano regido por el azar o el *nonsense*, la dialéctica del opresor/oprimido y el intercambio de roles, y la parodia y la farsa como elementos desacralizadores de falsos valores morales, la emparentan con lo que Beatriz J. Rizk califica de "tradición teatral (...) en su Cuba natal",³² mientras Susan Sontag habla de su inspiración profundamente cubana que le recuerda las fantasmagorías de Lydia Cabrera, Calvert Casey y Virgilio Piñera.³³

Espero que la publicación de *Fefu y sus amigas* servirá para reconocer a esta dramaturga nuestra que aún hoy, injustamente, es tan desconocida en Cuba como lo era cuando obtuvo en 1960 una mención en el Premio Casa de las Américas.

Las monjitas ejecutan una farsa macabra

No puedo evitar asociar a Eduardo Manet con las despedidas. Hace cuarenta y seis años, con un grupo de amigos comunes, fui a su casa para despedirlo, pues al día siguiente salía para Europa, a ese "distanciamiento cultural" que en la época llevó a Carpentier a Caracas, y Piñera a Buenos

²⁹Richard Gilman, *Introduction to María Irene Fornés, Promenade and other plays* (New York: Winter House, Ltd., 1971).

³⁰Bonnie Marranca, "The State of Grace. María Irene Fornés at Sixty-Two", en *Performing Arts Journal* 41, p. 26.

³¹Rizk, ob. cit., p. 142.

³²Susan Sontag, *Preface to María Irene Fornés plays* (New York: PAJ Publications, 1986), p. 7

²⁹Bonnie Marranca, "María Irene Fornés", en *American Playwrights: A Critical Survey* (New York: Drama Book Specialist, 1981), según Beatriz J. Rizk: "Cuatro dramaturgos latinos: María Irene Fornés, Miguel Piñero, Tato Laviera y Pedro Pietri", en Miguel Falquez-Certain, editor; Silvio Torres-Saillant, coordinator, *New Voices in Latin American Literature*, (New York: OLLANTAY Press, 1993), p. 145.

Aires, asfixiados por el "aire caliente". En realidad apenas si le conocía, pero ya Manet se había ganado un prestigio entre los jóvenes dramaturgos con el estreno de *Scherzo* y era uno de los más prometedores autores de esa generación de los cincuenta que se frustró. Años más tarde lo reencontré en París y una vez más lo despedí cuando me anunció su retorno a Cuba a principios de 1960. Un año después volví a verlo en La Habana, y juntos trabajamos en el Conjunto Dramático Nacional, que él dirigía. Un día de finales de 1968 supe que había regresado definitivamente a París, y lamento que esta vez no lo despedí. Tuve noticias del exitoso estreno de *Las monjitas* y su larga duración de 360 representaciones, la obra cubana que más tiempo ha permanecido en escena, tanto en la Isla como fuera de ella. Y finalmente lo reencontré una vez más en París en 1994. El joven prometedor que despedí por primera vez en 1949 se ha convertido en un importante escritor, ampliamente reconocido y con varias obras representadas en Europa, Canadá y los Estados Unidos, pero inexplicablemente menos conocido en el mundo hispano. Posiblemente este libro sea una de las rarísimas veces en que Manet aparece como dramaturgo cubano, y esa injusticia alcanza tanto a la Isla como a los propios Estados Unidos. Y sin embargo, el escritor ha confesado que "entre más escribía más se acercaba a Cuba"³⁴ y que "hoy diría que escribo en francés, pero que soy profundamente latinoamericano".³⁵

Las monjas (o mejor aún *Las monjitas* que era su título original pero que en otros idiomas pierde su connotación irónica) se escribe en La Habana entre octubre y noviembre de 1967. La pieza se inscribe sin dificultad en esa renovación escénica que abre *La noche...* de Triana en 1965, y que pasa por *María Antonia* (1967) de Eugenio Hernández, *La vuelta a la manzana* (1967) de René Ariza, *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat, *Dos viejos pánicos* (1968) de Virgilio Piñera, *En la parada llueve* (1968) de David Camps, *Juego de actores* (1969) de Guido González del Valle, *La procesión de San Lázaro* (1969) de Jesús Abascal, *Ejercicio de estilo* (1969) de Piñera, *Los juegos santos* (1970) de José Santos Marrero, *La toma de La Habana por los ingleses* (1970) de José Milián y *El Decálogo del Apocalipsis* (1970) de Ramiro Guerra,³⁶ renovación que el "decenio oscuro" congeló hasta 1976 y que reaparece con nueva fuerza a mediados de los ochenta. Pienso que esa misma renovación dramaturgica acompañó a muchos escritores que abandonaron la Isla en los setenta y especialmente los ochenta, y que no ha sido

³⁴Agencia ANSA, noviembre 4 de 1994.

³⁵*Tribune de Genève*, octubre 25 de 1994.

³⁶Ver mi prólogo "Piñera inconcluso" al *Teatro inconcluso de Virgilio Piñera* (La Habana: Unión, 1990), pp. 16-22, sección "El síndrome de los setenta".

estudiada en toda su dimensión, pues quizás caracterice buena parte de la creación teatral que se realiza fuera de Cuba a partir de esos años, y que demostraría la existencia de un invisible tejido que entreteje el teatro y la cultura cubanos.

En *Las monjas* descubrimos de inmediato un universo cerrado, una situación límite que rodea a los personajes, un mundo sin salida ni escapatoria, una ritualización de las acciones regida por la sangre y la violencia, un infierno cotidiano del cual no se puede escapar sino a través de un acto de transgresión. Como expresa Phyllis Zatlin, "Manet dijo a Benmussa en su entrevista que él concibió su trabajo como una investigación de la 'simulación', un término que él define como ir más allá de la mera hipocresía para incluir complejos juegos teatrales".³⁷ Estos juegos teatrales integran un "meta-teatro" ("*role-playing within the role*"³⁸) que si bien se nutre de una realidad concreta (aunque ofrecida como parábola, una vieja estrategia del teatro cubano) me recuerda a Sartre y sobre todo a Genet, cuyas *Criadas* estrenó brillantemente Morín en enero de 1954 con las inolvidables actuaciones de Miriam Acevedo y Ernestina Linares. Y por supuesto, pienso de nuevo en Piñera, autor en el que descubro insospechados vasos comunicantes con Genet.³⁹ *Las monjas* posee ese grado de ambigüedad como elemento reproductor de sentidos que aparece en el teatro cubano a finales de los sesenta (nuestros "años felices" en el teatro, como les llamamos en Cuba) y que situó a la totalidad de los títulos que he citado en el índice prohibitivo o en esa zona de marginalidad que aplazó la renovación que se anunciaba o la desplazó al "nuevo teatro" con una marcada intención sociopolítica.

Lo que más impresiona en la obra de Manet es esa relación entre el microcosmos del sótano de un depósito abandonado y la turbulencia del macrocosmos exterior (la revolución haitiana de 1804) que nos remite a variantes de la familia y a la fórmula del espejo que refleja su propia imagen. De nuevo el mundo que se ofrece en la escena es amenazado por un peligro que llega del exterior, una amenaza continua que se traslada de afuera hacia adentro, y que termina por transformar el núcleo interno en un infierno,

³⁷Phyllis Zatlin, "Nuns in Drag? Eduardo Manet's Cross-Gender Casting of *Les Nonnes*", en *TDR The Drama Review*, Vol. 36, No. 4, 1992, p.116 (La traducción es mía).

³⁸Zatlin, *Cinematic Devices in the Cuban-French Theatre of Eduardo Manet*, en *Studies in Modern and Classical Languages and Literatures*, ed. Richard A. Lima. 3, 1990, p. 38.

³⁹Leal, "Piñera-Genet: La transgresión del espejo", ponencia presentada al XI Congreso de la Asociación Internacional de Críticos Literarios, celebrado en La Habana en julio de 1990. Ha sido reproducida en *Conjunto* (Cuba), no. 87, abril-junio de 1991, pp. 42-44, y en *Espacio* (Argentina), año 7, no. 1, 1993.

donde se realiza, al decir de Zatlín⁴⁰, una farsa macabra. Volvemos a la unión de los contrarios que muestra nuestra escena de la década de los sesenta, y donde el trueque de realidades y la incorporación del "otro" (que soy yo mismo) es asumido con frecuencia por los dramaturgos.

Tampoco nadie se queda del todo

En *Nadie se va del todo* de Pedro R. Monge Rafuls entramos de lleno en el tema del regreso al hogar. La pieza se desarrolla en dos períodos históricos que enmarcan la vida cubana entre 1960 y 1991, es decir, entre los inicios de la revolución, con su carga de violencia y sangre, y la visita fugaz de algunos exiliados en busca de su memoria olvidada, de sus muertos, de su paraíso perdido. El texto resulta conmovedor y creíble pues plantea la dolorosa ruptura de la sociedad cubana que a pesar de todo se mantiene unida en torno a la identidad nacional, y que no importan los años transcurridos, la nostalgia o el resentimiento, se siente parte de un destino común. La visión de Monge Rafuls es irónica, en ocasiones amarga o agresiva, pero siempre honesta, en la que los espectros del pasado se transforman en una imagen lacerante, como una herida sangrienta que el autor restaña en todo momento. Creo que hay pocos instantes en nuestra dramaturgia que puedan parangonarse con la escena en que Lula levanta a su hijo Tony, de pocos meses de edad, para que contemple el fusilamiento público de su padre, y que parece una página arrancada a Dostoievski.

Pero *Nadie se va...* no se entrega a la violencia o la venganza, sino por el contrario al reencuentro, al anhelo de establecer un diálogo en que partiendo de las pasiones se arribe a la comprensión, alcanzada paradójicamente a través de la unidad que respeta las diferencias, a un nexo que se basa en la existencia de contrarios. Esta vez Ulises regresa a Itaca después de una larga ausencia...y perdona a los pretendientes. Cuando Lula regala a Asunción una blusa para su madre (que ella sospecha fue la que delató a su marido) la obra se cierra, y el pasado lejos de hacerse presente, como teme Lourdes, la esposa de Tony, desaparece en aras de un reencuentro que ha transformado la vida de todos.

Tienen razón Lillian Manzor-Coats⁴¹ y José Corrales⁴² cuando señalan que

⁴⁰Zatlín, "Nuns in Drag?...", p. 11.

⁴¹Lillian Manzor-Coats, presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, s.f., inédito).

⁴²José Corrales, presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, s.f., inédito).

Nadie se va... alcanza un contexto que rebasa lo meramente anecdótico y coyuntural para asumir el drama de los "desterritorializados", de las memorias truncas, de las gentes "extrañas" que por una razón u otra se alejaron de su lugar de origen. La vigencia, el significado de la pieza, supera los marcos insulares y se instala en una problemática más universal. Una vez más volvemos a la dialéctica de lo local y lo universal. Al mismo tiempo, lanzando un reto a la creatividad de cualquier director, la estructura dramática de la obra es una de las más novedosas que el teatro cubano puede ofrecer en los últimos años al mezclar el tiempo y el espacio en una concepción que Manzor-Coats⁴³ define como "tratamiento fractal rizomático". En efecto, si bien la disposición escénica (cuatro lugares a la vez: Nueva York, Miami, Central Zaza y La Habana) se desplaza en un eje de sincronía definido por la simultaneidad de acciones en un mismo plano, el tiempo se desarrolla en un eje de diacronía pero que no es lineal sino que asume la técnica del *puzzle*. La confluencia de ambos ejes apoya la expresividad de la obra, su riqueza de sentidos, que al mismo tiempo alcanza un alto nivel de ambigüedad.⁴⁴

Por un lado está la caja de zapatos Amadeo que Antonio regaló a su hijo Julio, y que atesora fotografías de héroes y mártires, y que al final, en medio de una tormenta, vuelan en todas direcciones. Creo que el significado de la caja es la historia de Cuba, que el propio personaje resume al expresar: "Fotos de todos los mártires revolucionarios..., de Martí...de Batista... Fotos, fotos..., los héroes... ¿En qué año fue que Colón descubrió a Cuba?... (Pausa. Piensa) El sistema no tiene fallas... ¿Cuándo comenzaron a traer los chinos?... (Pausa) ¿Para qué los traerían?...¡ah!...¡para planchar...! A él (se pasa la mano derecha por la barbilla en un movimiento muy rápido) no lo salva ni el médico chino... Las fotos..., no tengo casi ninguna de colores..., la carta... Que no se metan conmigo, que yo no me meto con ellos..., aquí hay una de Platt..., el de la enmienda... Yo, a todos les sé... esta caja, esta caja..., tiene el secreto que... Esta es de Maceo, déjame esconderla aquí..., el secreto, ni Nena lo va a poder encontrar...". Pero Juan Carlos Martínez⁴⁵ se pregunta: "¿Qué ha ocurrido? ¿Cómo explicar su comportamiento? ¿Está negando Antonio la historia que él mismo ha compilado durante tres décadas, o nos está

⁴³Lillian Manzor-Coats, ob. cit.

⁴⁴Pudieramos quizás hablar de un entrecruzamiento del "espacio por agregación" que lleva a una representación "continuativa", y el "espacio sistémico" que conduce a una representación "distintiva", siguiendo la clasificación de Ervin Panofsky. Ver Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, tomo I (Madrid: De. Guadarrama, Punto Omega, 1978), p. 343, nota 17.

⁴⁵Juan Carlos Martínez, "El reencuentro, un tema dramático", en *Lo que no se ha dicho*, ob. cit., pp. 70-71.

sugiriendo que cada uno debe recoger su papelito—su parte de la historia— y ayudar a construirla nuevamente?”.

Y esa ambigüedad se ahonda en la escena final cuando Lula en Nueva York expresa: “Es una cosa que uno la cuenta y no la creen”, y su hijo Tony le responde: “Yo creo que debíamos suspender el viaje”. Es el último parlamento de la obra pero que abre una inquietante pregunta: ¿se efectuó el regreso de Lula y Tony a Cuba? ¿O es más bien que el autor “metaforiza la existencia de una memoria colectiva que garantiza la continuidad histórica del pueblo cubano, a contracorriente de pesares, desarraigos, exilios y revoluciones?”.⁴⁶

Nadie se va del todo no es a *memory play* sino una pieza que busca la memoria, porque nadie puede escapar a sus orígenes, a sus recuerdos, a sus muertos, a su historia. Un tigre puede huir de su jaula, pero no de su piel rayada. Pero igualmente sucede que si nadie se va del todo, también es verdad que nadie se queda del todo.

***El hijo de Pedro Páramo* regresa a Comala**

Balada de un verano en La Habana de Héctor Santiago forma parte de un amplio ciclo que el autor denomina “Los rituales del miedo”. Volvemos al tema del reencuentro, de la unidad familiar, pero esta obra más que insistir en esa temática puede ser leída como un homenaje a la fuerza del teatro y la cultura popular, pues Santiago busca su memoria colectiva a través de las figuras que la dramaturgia y el folklore nacionales han creado: Luz Marina Romaguera, Agamenón y Electra Garrigó, Tabo y el propio Virgilio (Piñera); Alejandro (Alberto) Yarini, la Macorina, Jimmy y el Chino (Carlos Felipe); Sara y Tulipa (Manuel Reguera Saumell); María Antonia (Eugenio Hernández); Pato Macho (Ignacio Gutiérrez); Caín (Abelardo Estorino); Carlota (Fermín Borges); Pericas (Nicolás Dorr); Pura (Flora Díaz Parrado); Camila (José R. Brene); Lila (Rolando Ferrer); Miguel y Mario (José Corrales); Juana, la cubana y Mime (Monge Rafuls); Padre Rabel (René Alomá); Rita (Manuel Martín); Machito (Carmelita Tropicana); Alfredo Márquez (Machado); Roberto González Amador (Ivan Acosta). Rosa la china (Ernesto Lecuona); Pancha Jutía (Bartolomé José Crespo Borbón); Taita Jicotea (Lydia Cabrera); Chucho, Jacinto y José (Osvaldo Farrés); Dolores Rondón, Olga la tamalera, Bigote 'e gato (folklore), así como alusiones a *Nadie se va del todo* (Monge Rafuls); *Bebé and the Band* (Pereiras García); *La plaza chica* (Fornés); *El palacio de los gritos* y *Juana Machete, la muerte en bicicleta* (Corrales) y *Volumen de*

⁴⁶Juan Carlos Martínez, *ibid.*

Carlota (Fermín Borges).⁴⁷ Como expresa el personaje Santiago, su regreso a Cuba es una verdadera “borrachera de nostalgia”.

Pero al mismo tiempo confiesa el autor: “con esta obra regresé a visitar mis muertos y cerrar ciclos con los vivos, por lo que la obra está plagada de instantes autobiográficos (...). El primer acto expone el aferramiento de Teresa a una realidad que no quiere reconocer está en ruinas y es un sueño traicionado. En el segundo el mismo proceso ocurre con Santiago en términos de no querer desmitificar el exilio. Cuando parece que ambas posiciones son irreconciliables, los elementos culturales (religión, recuerdos, nacionalidad) se encargan de reconciliarlos como un solo pueblo, una sola cultura, y queda la derrota de ambos sueños, el exilio y la revolución”:

Santiago. ¡El exilio es una mierda!

Teresa. ¡La revolución es otra mierda! (...) Me engañaron, mi hermano.

Santiago. Yo también he tenido que enfrentarme a mis mentiras.

Teresa. ¡Al menos tenemos algo en común!

Santiago. Sí ¡somos hermanos! (...) Al final el amor nos hará olvidar y tendremos que perdonar. Cuando miremos para atrás no habrá víctimas ni verdugos, sencillamente gente que estuvo atrapada en un mal sueño.

Si bien hay acercamientos y tropismos entre *Balada...* y *Nadie se va del todo* (el tema, el perdón final, la unidad de los contrarios, la irrealidad del relato) tanto el tratamiento dramático como el sentido de la nostalgia y el áspero choque familiar las distinguen por completo. Se trata de dos miradas a un mismo objeto, de dos perspectivas diferentes que enriquecen esta temática y la universalizan al superar esquemas e intolerancias. No hay diálogo de sordos sino por el contrario el encuentro de una voz con su propio

⁴⁷Las obras donde aparecen estos personajes son: *Aire frío*, *Electra Garrigó* y *Dos viejos pánicos* (Piñera); *Réquiem por Yarini*, *El travieso Jimmy* y *El chino* (Felipe); *Sara en el traspatio* y *Tulipa* (Reguera Saumell); *María Antonia* (E. Hernández); *El Pato Macho* (Gutiérrez); *Los mangos de Caín* (Estorino); *El volumen de Carlota* (Borges); *Las pericas* (Dorr); *El velorio de Pura* (Díaz Parrado); *Santa Camila de La Habana Vieja* (Brene); *Lila, la mariposa* (Ferrer); *Miguel y Mario* (Corrales); *Noche de ronda* y *Nadie se va del todo* (Monge Rafuls); *Una cosita que alivie el sufrir* (Alomá); *Rita and Bessie* (Manuel Martín); *Memories of the Revolution* (Tropicana); *Broken Eggs* (Machado); *El Super* (Acosta); *Rosa, la china* (Lecuona); *La boda de Pancha Jutía* y *Camuto Raspadura* (Crespo Borbón, conocido como Greta Gangá); *Taita Jicotea* (Lydia Cabrera); *Mis cinco hijos* (guaracha de Farrés); los tres últimos personajes forman parte del folklore y las leyendas populares. Es muy justo cuando el propio autor define su obra y su estilo como amalgama: en realidad *Aire frío*, *Nadie se va del todo* y *Nunca tuvimos miedo* (Leopoldo Hernández) forman la estructura, el tema y el impulso inicial de *Balada de un verano en La Habana*.

eco: la familia busca el reencuentro consigo misma y su identidad escindida, porque ese es el verdadero "paraíso perdido" y no la nostalgia del paisaje. El tema del regreso pertenece hasta ahora al teatro que se escribe fuera de la Isla, pues los ejemplos que cita Juan Carlos Martínez del teatro que se escribió en Cuba⁴⁸ (a los que habría que sumar *Desengaño cruel* (1989) de Luis Agüero y *Blue Moon in Havana* (1994) de Miguel Montesco) son en realidad menores que los que muestra la dramaturgia creada en los Estados Unidos. El trauma de la separación y el anhelo del reencuentro son siempre más dolorosos en el que parte que en el que permanece, y esto origina (entre otros motivos) la riqueza expresiva e imaginativa de esas obras.

Con *Balada...* volvemos a la fantasmagoría de lo real que emparenta esta pieza con la dramaturgia de la Isla, al intercambio de roles (Teresa y Santiago incorporan al padre, la madre y la miliciana), a la ambigüedad como espesor de significados, a la ritualización de la vida cubana⁴⁹, a ese *ludus* del ser y la apariencia que hilvana nuestra escena desde sus orígenes. Como aclara su autor, la obra "indaga en el credo religioso isleño dándole así un toque de realismo mágico, que junto con algo de teatro de la crueldad y realismo, crean la amalgama que forma mi estilo".

Héctor Santiago escribe lejos de la Isla, pero sus palabras brotan de esa memoria colectiva, de esa fuente originaria que no se quiere perder ni se olvida, y que se manifiesta en los muertos que los dos hermanos comparten y por los que luchan entre ellos (tal vez el *leit motiv* fundamental del tema del reencuentro), de ese sueño-pesadilla que los ha atrapado. Al final el reloj, que se detuvo en el instante del fusilamiento del tío Jimmy, vuelve a dar sus campanadas: el tiempo ha echado a andar y los muertos guían a los vivos y los unifican.

En este caso, Ulises no regresa a Itaca, sino que el hijo de Pedro Páramo vuelve a Comala para descubrir que todos, incluyendo él mismo, están muertos.

De lo local a lo universal

Aún recuerdo con nitidez la escena. Era la mañana de un domingo de enero de 1961, y en el Teatro del Lyceum de La Habana me presentaron a un joven dramaturgo cuya obra, estrenada pocas semanas antes, era el centro de atracción del momento. El entonces joven se llamaba José Triana, la obra

⁴⁸Juan Carlos Martínez, ob. cit., pp. 63-64, especialmente p. 66.

⁴⁹Román de la Campa, "José Triana: ritualización de la sociedad cubana".

en cartelera era *Medea en el espejo*, y nuestra amistad se selló con el regalo que Pepe me hizo de su libro de poemas *De la madera del sueño*. Ya en *Medea...* se apuntaban las características que marcan el teatro de Triana: sentido de lo popular, acento paródico, tradición vernácula, estructuras flexibles, imaginación desenfrenada que llega al delirio, manejo de ritmo escénico, y una concepción dramática que oscila entre la realidad y la ilusión. En 1965 ganó el premio Casa de las Américas con *La noche de los asesinos* que rápidamente se convirtió en uno de nuestros títulos más significativos y traducidos.

El impacto que *La noche...* produjo en la escena cubana perdura aún en la cultura nacional, y para los hombres de mi generación la pieza fue el eco de nuestros propios pensamientos, de esa necesidad vital de amar y existir por encima de limitaciones y reglas ajenas. Lejos de funcionar en un universo cerrado y autónomo, el ritual asesino de los tres hermanos es la expresión de una fuerza renovadora en la sociedad cubana, y dio pie, tanto en la Isla como en el extranjero, a las más disímiles interpretaciones.

En 1980 Triana se instala en París, pero su teatro lejos de perder cubanía ganó en profundidad. Si analizamos sus últimas obras se observa que la preocupación de Triana por las raíces populares (y que ya asomaba en *Medea...* al transformar el palacio de Corinto en un solar chanclero) se ha ampliado como si el autor buscara anheloso no la visión de las palmas heredadas, sino ese choteo, esa manera nuestra de asumir y trastocar la realidad mediante el chiste paródico. Al respecto, Triana me confesó (carta del 21 de diciembre de 1994), "*La fiesta* es un homenaje al teatro vernáculo. De mi imaginación no se apartan aquellas figuras danzando y delirando en un escenario de telones mal pintados y que apenas tenía una utilería apropiada. Que andaban de trotamundos, llenos de vitalidad y fervor, repartiendo la sana alegría y disparate (...) Pero esa triste o ambigua fantasía me ha permitido escribir esta obra, que busca una libertad y un rigor absolutos." *La fiesta* o *Comedia para un delirio* lleva un exergo del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope que la define y al mismo tiempo caracteriza al teatro de Triana: "Lo trágico y lo cómico mezclados". E incluyo en este exergo lopescó a *La noche...* a pesar de su presunta tragicidad, su sangre y su violencia, pues la obra puede ser leída como una farsa grotesca, un juego adolescente de disfraces, un ritual de mentiras, donde descubrimos al final que nada ha sucedido en la realidad. En las observaciones generales a *La fiesta*, el autor señala que el decorado puede ser una casa, un escenario, un parque, una playa, un fragmento de los Everglades o del palacio de Vizcaya: "Puede ser varias cosas al mismo tiempo. El sentido de su realidad debe estar dado por objetos dispares y anacrónicos (...) La obra es un juego de disfraces". ¿Pero no es éste acaso el sentido total del teatro de Triana?

La fiesta encaja en esa indagación de la familia a la que es tan generosa nuestra escena, y es sintomático que las divergencias en el seno de los Pérez y Villavicencio de Mendieta puedan ser trasladadas sin dificultad a la Isla, lo que evidencia la unicidad del teatro cubano. Y ese sentido de la vida como un carnaval perpetuo (y en nuestra historia no han faltado las caretas) se cierra con la rumba final del teatro vernáculo, que en alguna ocasión⁹ he calificado como nuestro *deus ex machina* que resuelve alegremente los conflictos trágicos. Y como siempre la unidad familiar es amenazada por un peligro, un disturbio, un desequilibrio que viene del exterior y cataliza las acciones: en este caso la avioneta que estalla al final, la sociedad ajena que los rodea, y los prejuicios y recuerdos nostálgicos, como esa luna de Bayamo en un cielo azul y donde todo era una fiesta... "a pesar de la política", acota Doña Pepilla.

Triana está en plena madurez creadora y perfeccionando su concepción escénica que llevó a niveles de brillantez insospechada en *La noche de los asesinos* hace ya treinta años. Aquel joven, que me dedicó con timidez su primer libro de poemas, es la figura del teatro cubano más conocida, traducida y representada de todas. Pero en la misma medida en que su obra se monta en los escenarios mundiales su cubanía se afianza y cada vez hunde más sus raíces en las tradiciones populares, y hasta en sus localismos. A este respecto recuerdo la respuesta que Nazim Hikmet dio en La Habana a un novel escritor que le preguntó qué era lo universal. El poeta respondió con humildad: "¿Lo universal?... Lo universal es lo local".

III

Silencio de la cultura y cultura del silencio

Este libro ha sido posible, en primer término, por la calurosa y fraterna acogida de los teatristas que me hicieron llegar sus originales y apoyaron en todo momento el proyecto editorial, así como por supuesto los seleccionados que autorizaron la publicación de sus textos inéditos. Esta condición determinó, en cierto sentido, la selección que se ofrece, que en ningún momento aspira a convertirse en una antología, sino más humildemente es una muestra del teatro cubano que se escribe lejos de la Isla, y que refleja multiplicidad de fórmulas expresivas. Como en toda selección (y llevo treinta y dos años seleccionando teatro) los autores escogidos bien merecen el

⁹Rine Leal, "La chancleta y el coturno", prólogo a *Teatro bufo* (Antología), 2 vols., (La Habana: Edit. Arte y Literatura, 1976). Por feliz coincidencia, Triana fue el editor de esos volúmenes.

calificativo de coautores. Agradezco el apoyo y la ayuda de José Corrales, de Roberto Pérez León, de Miguel Falquez-Certain. A Phyllis Zatlin que nos ofreció el original de *Las monjas* y al artista cubano Luis Mallo cuya fotografía aparece en la portada. A los conocidos dramaturgos Hugo Argüelles, Osvaldo Dragún y Rodolfo Santana por sus palabras de apoyo. Y finalmente, *last but not least*, al *National Endowment for the Arts*, y al *The Department of Cultural Affairs of the City of New York*, sin cuyas generosas ayudas y permanentes estímulos al **OLLANTAY Center for the Arts** habría sido imposible (e inútil) la realización de este trabajo, que ofrezco como el primer paso hacia el autorreconocimiento del teatro cubano por encima de las barreras que lo separan. Cuando publiqué en La Habana en 1992 mi artículo "Asumir la totalidad del teatro cubano" nunca pensé que ese breve texto, dictado por una necesidad interior, me llevaría a empeños mayores y a acercarme a esa "otra" dramaturgia que debe ser asumida como parte de nuestro teatro nacional. Lo contrario es imponer el silencio de la cultura que conduce inexorablemente a la cultura del silencio. Ya llegarán los tiempos en que el teatro de "las dos orillas" se unifique en una sola y variada expresión de nuestra cultura.

Y para esos tiempos escribo yo.

La Habana-Caracas, 1995

BIBLIOGRAFIA BASICA

- CAMPA, Ramón de la. *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. Institute for the Ideologies and Literature, University of Minnesota, 1979.
- CORRALES, José. Presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, inédito, 1994).
- ESCARPANTER, José A. "El teatro cubano fuera de la Isla", en *Encuentro de dos mundos*, v. II. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1987.
- . "La familia en el teatro cubano". *OLLANTAY Theater Magazine*, vol. II, no. 1, winter/spring 1994.
- ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos. "Una dramaturgia escindida", en *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario y el Fondo de Cultura Económico, 1992.
- GILMAN, Richard. *Introduction. Promenade and Other Plays* (María Irene Fornés). New York: The Winter Repertory 2; Winter House, Ltd., 1971. Incluye *A Successful Life of 3*; *Dr. Kheal*; *A Vietnamese Wedding*; *Molly's Dream*; *The Burning Light*; *Promenade*; *Tango Palace*.
- GOMEZ-SANZ, Charles. "The Deal" en *Lo que no se dicho*, *OLLANTAY Press*, New York: *Literature/Conversation Series*, vol. IV, 1994. (Editor, Pedro R. Monge Rafuls).
- GONZALEZ-CRUZ, Luis F. y Francesca COLECCHIA. *Antología de teatro cubano*. Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1992.
- LEAL, Rine. "Asumir la totalidad del teatro cubano", en *La Gaceta de Cuba*, septiembre/octubre 1992 (reproducido en *OLLANTAY Theater Magazine*, v. I, no. 2, July 1993); "La perla en el Mediterráneo americano", en *Revolución y Cultura*, no. 3, mayo/junio 1993; "Tampoco nadie se queda del todo", presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, inédito, 1993).
- MANET, Eduardo. *Plays by Eduardo Manet (In chronological order, mecanoscrito, inédito, s.f.)*. Anota *Sberzo* (1948); *Presagio* (1949); *La infanta que no quiso tener ojos verdes* (1949); *Lady Strass* (1977); *Les Poupées en noir* (1990), radio play; *Ma'Déa* (1985); *Histoire de Mabeu, le boucher* (1986).
- MANZOR-COATS, Lillian. Presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, inédito, s.f.).
- MARRANCA, Bonnie. "The state of grace. María Irene Fornés at sixty-two" en *Performing Arts Journal* 41, p. 26
- MARTINEZ, Elena M. "Conversación con Pedro R. Monge Rafuls, dramaturgo cubano" (entrevista del 29 de mayo de 1994 en Queens, Nueva York). Aparecerá en *Linden Lane Magazine*.
- MARTINEZ, Juan Carlos. "El reencuentro, un tema dramático", en *Lo que no se ha dicho*, *OLLANTAY Press*, New York: *Literature/Conversation Series*, Vol IV, 1994. (Editor, Pedro R. Monge Rafuls).
- MARZAN, Julio. Editor. *Directory of Latin American Writers in the New York Metropolitan Area*. New York: *OLLANTAY Press*, 1989.
- MONGE RAFULS, Pedro R. *Curriculum vitae* (mecanoscrito, inédito, 1994)
- . "Productions history" (mecanoscrito, inédito, s.f.) *United*, "Trash", "At Carmita's There Always a Fire"; *American Classic: Dracula*.
- RIZK, Beatriz J. "Cuatro dramaturgos latinos: María Irene Fornés, Miguel Piñero, Tato Laviera y Pedro Pietri", en *New Voices in Latin American Literature*. New York: *OLLANTAY Press, Literature/Conversation Series*, Vol. III, 1993 (edición bilingüe), Miguel Falquez-Certain, editor.
- SONTAG, Susan. "Preface to María Irene Fornés Plays". New York: PAJ Publications, 1986. Contiene *Mud*, *The Danube*, *The Conduct of Life*, *Sarita*.
- VARIOS. "Manos a la obra. Respuesta a Rine Leal", en *OLLANTAY Theater Magazine*, Vol. I, No. 2, July 1993.
- VARLICK, Roberto. "Sifting Through Trash: A Solo Vision", en *OLLANTAY Theater Magazine*, Vol. III, No. 1, winter/spring, 1995.
- ZATLIN, Phyllis. "Nuns in Drag? Eduardo Manet's Cross-Gender Casting of *Les Nonnes*", en *TDR The Drama Review*, Vol. 4, No. 36, 1992, pp. 106-120.
- . "Cinematic Devices in the Cuban-French Theatre of Eduardo Manet", en *Studies in Modern and Classical Languages and Literatures*, ed. Richard A. Lima, 3 (1990): 37-43.

SUE. Te traje sopa.

JULIA. Ponla en la mesa, Sue. Ya me levanto.

SUE. (*Pone el plato en la mesa.*) ¿Quieres que te ayude?

JULIA. No, yo puedo. Gracias Sue.

SUE. (*Empieza a retirarse.*) ¿Te sientes bien?

JULIA. Sí.

SUE. Hasta luego.

JULIA. Gracias, Sue.

Sue sale. Julia cierra los ojos. Se oscurecen las luces lentamente y vuelven a subir lentamente. Entran Cindy, Emma, Sue y Paula desde la izquierda y Fefu por la escalera. Rodean a Julia

SUE. ¿Julia, estás bien?

JULIA. Sí, estoy bien.

Se apagan las luces.

Nueva York, julio de 1995.

LAS MONJAS
Parábola en dos actos

EDUARDO MANET

A la memoria de
Roger Blin.

LAS MONJAS fue estrenada como **LES NONNES** el 5 de mayo de 1969 en el Théâtre de Poche-Montparnasse, París, con el siguiente reparto:

MADRE SUPERIORA	<i>Etienne Bierry</i>	
SOR ANGELA	<i>André Julien</i>	Dirigida por <i>Roger Blin</i> .
SOR INÉS	<i>Pierre Byland</i>	
SEÑORA	<i>Suzel Goffre</i>	

THE NUNS, la traducción al inglés, fue presentada el 12 de marzo de 1970 en el Gardner Centre for the Arts, University of Sussex, Brighton, Inglaterra.

Fue publicada en Francia en 1969 por Ediciones Gallimard y en Inglaterra, traducida por Robert Baldick, por Calder & Boyars, Ltd. (*Playscript* 43) en 1970.

EDUARDO MANET

Nació en Santiago de Cuba en 1930. En 1948 estrena su primera obra, *Scherzo*, que al año siguiente es editada junto a *Presagio* y *La infanta que no quiso tener ojos verdes*. En 1949 se traslada a Italia y más tarde a Francia, donde estudia pantomima con Jacques Lecoq. En 1960 regresa a Cuba y desarrolla una amplia labor en el teatro y el cine. Es nombrado director del Conjunto Dramático Nacional donde dirige diversas obras, y realiza cuatro largometrajes y seis cortos cinematográficos, que le valen con *El negro* un premio en el Festival de Londres. En 1968 regresa a París. Poco antes, a finales de 1967, escribe *Las monjas* (*Las monjitas* en la versión original) que es montada por Roger Blin en 1969 en el *Théâtre de Poche-Montparnasse*. *Las monjas* obtiene el Premio *Lugné Pöe* 1969 en Francia y alcanza 360 representaciones, es traducida a 21 idiomas y representada en múltiples teatros de Europa, los Estados Unidos y el Canadá. Manet ha escrito las siguientes piezas: *L'autre Don Juan* (1971); *Eux ou La prise du pouvoir* (1971); *Holocaustum ou Le Borgne* (1972); *Madras, la nuit où* (1974); *Lady Strass* (1977); *Un Balcon sur les Andes* (1979); *Mendoza en Argentina...* (1983); *Ma'Déa* (1984); *Juan y Teresa en busca de Dios* (1987); *Les cbiennes* (1989); *Histoire de Maheu, le boucher* (1986); y *Les poupées en noir* (radio-play, 1990). *Monsieur Lovestar et son voisin de palier*, editada por *Acte-Sud* 1995, será presentada en el teatro La Comedia de Ginebra en marzo de 1996 y *Mare Nostrum* será presentada en París durante la temporada 1996-1997. Además Manet tiene una reconocida obra novelística: *La Mauresque*, Premio Jovenel de la Academia Francesa, 1983, finalista del Goncourt; *Zone Interdite*, (1985); *L'île du lézard vert*, Premio Goncourt des Lycéens, 1992; *Habanera*, (1994) y tiene en preparación *Une Ville en exil*. Es miembro elegido a los consejos de administración y dirección de la Sociedad de Autores y Compositores Franceses y a *La Maison des Écrivains*. Aunque escribe fundamentalmente en francés, Manet concibió *Las monjas* en español y más tarde la tradujo al francés para su estreno en París. La pieza permanecía, injustamente, inédita en español hasta la aparición de este libro.

PERSONAJES (Por orden de aparición)

LA MADRE SUPERIORA
SOR ANGELA
SOR INÉS
LA SEÑORA

PRIMER ACTO

Sótano de un depósito abandonado. Una pequeña puerta a la izquierda comunica con el exterior; otra, a la derecha del público. Bultos apilados en los rincones, cuerdas que penden. Objetos variados e ilógicos (un muñeco sin cabeza, por ejemplo). Al centro, una especie de nicho con un crucifijo rudimentario, casi un totem. Se debe tener la impresión de una catacumba primitiva.

La acción se desarrolla en Haití, durante la revuelta de los esclavos. Se escuchan cantos gregorianos que cesarán cuando se levante el telón. La Madre Superiora está sentada frente a una mesita llena de manjares y bebidas. Con las mangas recogidas, come a su entera satisfacción con los dedos.

Hace un gesto a Sor Inés, que se encuentra de pie, a su lado, para que le sirva más vino. Sor Inés lo hace. Entra Sor Angela.

La Madre Superiora, Sor Inés y Sor Angela son hombres. La Madre Superiora es un musculoso ejemplar masculino de tipo sanguíneo que si continúa comiendo como lo hace, tendrá una vejez obesa y achacosa.

Sor Inés es el más joven de los tres, casi un adolescente, de gestos nerviosos que dejan transparentar una inestabilidad permanente.

Sor Angela es pequeño, seco, decidido.

Durante todo el espectáculo gestos y voces permanecerán naturales y viriles.

SOR ANGELA. *(A la Madre Superiora.)* ¿Crees que vendrá?

MADRE SUPERIORA. *(Sin dejar de comer.)* Vendrá.

SOR ANGELA. ¿Crees que no habrá problemas?

MADRE SUPERIORA. Ningún problema.

SOR ANGELA. *(Sacando un puro del bolsillo, le da vueltas entre las manos,*

corta la punta con los dientes, escupe y lo lleva a la boca para encenderlo.) A mí las cosas que parecen muy fáciles no me gustan nada.

MADRE SUPERIORA. Un filósofo diría que eres pesimista por naturaleza.

SOR ANGELA. Y tú siempre piensas que todo es muy fácil aunque hayamos tenido bastantes pruebas de lo contrario.

MADRE SUPERIORA. Hermana, yo tengo confianza en los designios de Dios.

SOR ANGELA. ¿Y fue el designio de Dios el que por poco me llevan a la hoguera? He pensado mucho en eso y cada vez sospecho más que tú tuviste la culpa.

MADRE SUPERIORA. *(Relamiéndose los dedos.)* Los designios del Señor son inescrutables. Yo no soy más que un simple instrumento entre sus manos. *(Hace señas a Sor Inés para que quite la mesa, mientras bebe un último trago. Sor Inés sale, arrastrando con dificultad la mesita con todo su cargamento.)*

SOR ANGELA. Será mejor que tratemos de pensar que el Señor te guía y tú lo escuchas, y no que El habla y tú te haces la sorda.

MADRE SUPERIORA. *(Arreglándose la cofia y las mangas.)* Sor Angela, ¿está acaso nerviosa?

SOR ANGELA. ¡Vete al diablo!

MADRE SUPERIORA. *(Deteniéndose en un gesto.)* ¡Shiis! Shiis... ¡Nada de juramentos ni de palabrotas! Deme uno de esos puros que tanto aprecia para que me ayude en los inicios de la digestión.

SOR ANGELA. *(Saca un tabaco con mala gana, se lo extiende.)* Sí, tengo los nervios de punta. ¿Para qué negarlo? ¿Cuánto tiempo llevamos preparándolo todo?

MADRE SUPERIORA. *(Ha tomado el puro, lo huele, corta el huequito con una tijera, se lo lleva a la boca, hace señas a Sor Angela para que se lo encienda.)* Noventa y tres días exactamente. Pero por qué no piensa en esos pobres desgraciados que están en prisión, o en los que son llevados a las galeras por años, a veces por toda la vida...

SOR ANGELA. *(Encendiéndole el tabaco con gestos bruscos.)* Claro, y a ti te parece poco tiempo. Desde luego, tú te pintarrajeas como una dama y sales a respirar el aire de afuera, vas a los banquetes y duermes a veces en camas muy blandas y no dudo de que hasta hayas...

MADRE SUPERIORA. ¡Sor Angela, basta! Ese lenguaje será su perdición. Cuando se deja que la lengua discurra sin ton ni son, se corre el riesgo de no poder refrenarla en el momento oportuno. Además, si he salido ha sido por el bien común; si he "respirado el aire de afuera" se debe a que alguien tenía que encargarse del asunto, y que si he asistido a banquetes..., la razón se encuentra en las obligaciones planteadas por nuestro proyecto... *(Fuma, echa humo.)* En cuanto a su última suposición, no quiero ni siquiera tenerla en cuenta; es indigna de la confianza que debe reinar entre nosotros. Y, para terminar... *(Se levanta: su presencia parece aplastar a la otra.)* Si se siente tan mal ¿por qué no ha tomado la iniciativa? ¿Por qué no se ha ocupado usted misma de llevar a cabo el proyecto?

SOR ANGELA. No soy estrategia como tú te llamas. Me revienta andar por el mundo haciendo reverencia a la gente.

MADRE SUPERIORA. Entonces estamos de acuerdo en que cada cual está en el puesto que le corresponde: yo dirijo, usted se ocupa de la acción y Sor Inés llevará a cabo los pequeños menesteres... *(Mirando nostálgicamente hacia la puerta por donde salió Sor Inés.)* ¡Pobre Sor Inés! ¡A veces me pregunto por qué el Señor elige a los más inocentes para probarlos por medio del dolor! ¡A veces me pregunto si su estado de sordomuda es un castigo o una bendición!

SOR ANGELA. *(Arrojándose sobre un pequeño sillón con las piernas estiradas y el puro en la boca.)* Tú podrías equilibrar los designios del Señor reduciendo sus trabajos y tus maltratos.

MADRE SUPERIORA. Sor Angela, usted no es un espíritu propio de nuestra época. Usted es incapaz de concebir las ideas filosóficas que determinan el progreso de la humanidad. En la naturaleza existen profundas contradicciones que, a veces, crean los contrastes más extraños. Aquello que parece ser un mal resulta ser un bien, aquello que se presenta como un bien puede ser un mal. ¿Cuál es la realidad de la vida, por ejemplo, con respecto a los sordomudos, los inválidos, los ciegos, los tarados, los artríticos, los sifilíticos...? La gente los odia porque son la imagen viviente de la enfermedad y la decadencia, porque recuerdan lo feo, lo triste, la miseria que puede caer sobre no importa quién en no importa qué momento... La gente los desprecia porque son débiles y no están preparados para afrontar la lucha y la competencia en este bajo, vil mundo... De ahí que la existencia de todos esos pobrecillos sea un continuo pesar. Usted sabe como estimo la delicadeza, el alma pura y la timidez de nuestra Sor Inés, pero, ¿qué sucedería si ella encontrara sólo comprensión, ternura, mimos entre nosotros? ¿Qué sucedería si—¡Dios no lo quiera!—tuviera que enfrentarse un día desamparada, la

infeliz, con la dura batalla de ganarse el pan cotidiano? Sucedería lo inevitable: arrancada de su dulce bienestar se encontraría sin defensa, desamparada, expuesta a los peores males. ¿Comprende ahora por qué yo acostumbro a veces—menos, mucho menos de lo que me usted me acusa—de ciertas severidades con ella y por qué me preocupo por enseñarle las mil pequeñas tareas que en el día de mañana pueden serle muy útil? Conclusión: el bien que le ofrezco aparenta ser un mal que será siempre menor en relación con males más profundos y auténticos a los que está destinada. ¿Y qué dice la interesada? ¡Mírela! (*Sor Inés acaba de entrar sonriente.*) Fresca como una flor, amable, dispuesta a servirme...a servirnos de todo corazón... (*Da media vuelta y se sienta. Sor Inés pone un cojín a sus pies, sobre el cual se sienta a su vez. La Madre Superiora le acaricia el rostro. Sor Inés agarra una guitarra y comienza a tocar dulcemente.*) Si la suerte la hubiera acompañado, Sor Inés habría podido destacarse en algún salón distinguido, en el seno de una sociedad rica, selecta, refinada...

SOR ANGELA. (*Que ha escuchado distraídamente el discurso de la Madre Superiora.*) ¿De verdad crees que seguirá tus indicaciones?

MADRE SUPERIORA. (*Con una sorpresa un tanto teatral.*) ¿Quién? ¿La señora? ¿De qué habrían servido entonces todas mis idas y venidas, esas salidas que tanto la mortifican, las horas y horas que he pasado oyendo hablar a la Señora?... Porque le cuento, Sor Angela, que ella me aventaja en cuanto al manejo de la palabra. ¡Qué mujer! ¡Prácticamente es imposible callarla! Por momentos he llegado a creer que jamás fuese capaz de colocar una frase en medio de su desbordamiento verbal... Pero, Sor Angela, siempre he dicho: Dios otorgó la inteligencia a los seres humanos para que ésta fuese utilizada, y, gracias a mi inteligencia, he podido encontrar la manera de tapar la boca de la Señora y abrirle los oídos... Y esa manera fue... (*Ligero suspenso. Cambio de tono.*) ¡El terror! (*Sor Inés deja de tocar, asustada por el gesto siniestro que ha hecho la Madre Superiora.*) Oh, no, no, no, Sor Inés, palomita, no tengas miedo, no se trata de ti... (*A Sor Angela.*) Las almas inocentes siempre se estremecen con las mismas historias... Para ellas nunca dejarán de existir los lobos y los gnomos y las muchachitas tiernecitas que son devoradas en los bosques... (*A Sor Inés.*) Sigue, toca tu guitarra y déjame hablar con Sor Angela.

SOR ANGELA. (*Bosteza ruidosamente, se estira, se levanta.*) Para creerse todo ese cuento se necesita ser muy idiota. Yo siempre pensé que las damas de la alta sociedad son unas idiotas, pero, ¡hasta ese punto!... (*Va hacia un cajón, saca una botella, la destapa, bebe.*)

MADRE SUPERIORA. ¡Cuidado, Sor Angela! ¡El alcohol deja un tufo indesea-

ble! Admito que como todas las grandes damas, la señora es un poco alocada y carece de muchas luces, pero no hay que exigirle demasiado a la candidez humana, por lo cual debemos guardar la compostura debida de nuestro santo estado. Además la hora se va acercando (*Se levanta.*) Sor Inés... (*Gesticulando a la vez que habla.*) arregla todo esto... ¡Limpia, hija mía, limpia! ¡Toma! (*Le da un puro.*) ¡Que no quede ni una huella del tabaco! ¡Guarda la botella, Sor Angela! Y tú, Sor Inés, prepara el incienso... ¡Que nos envuelvan nubes de incienso! Eso es bueno para santificar los lugares y ahuyentar los malos olores.

Sor Inés empieza a transitar en su limpieza.

SOR ANGELA. (*Toma un último sorbo. Guarda la botella.*) Déjame prepararme contra tu plan de higiene mística. Ese olor me enferma.

MADRE SUPERIORA. Confieso que el incienso es un perfume penetrante. Por algo nuestros antepasados lo usaban abundantemente para limpiar las miasmas del alma y del cuerpo. Soportarlo sin placer aumenta nuestro mérito, Sor Angela. Si hallásemos placer en olerlo se convertiría en sospechoso de connivencia con... (*Se acerca a Sor Angela. Bajando la voz.*) ¡el diablo! (*Se santigua.*)

SOR ANGELA. (*Mirándola directamente a los ojos.*) ¿Piensas utilizar la técnica del terror conmigo, Madre Superiora?

MADRE SUPERIORA. (*Con su risa bonachona.*) ¡Perdería mi tiempo, Sor Angela! (*Dándole, con gesto varonil, una fuerte palmada en la espalda.*) A su lado no soy más que un niño de cuna, se lo aseguro, un bebé. Pero me desquito con la Señora... Me hubiera gustado que usted viera su palidez, el pánico en sus ojos, el temblor en sus manos, mientras yo le anunciaba el desastre.

SOR ANGELA. Que venga rápido con todo lo necesario, y que todo termine bien. Quiero verla llegar para poder llevar a cabo nuestro plan.

MADRE SUPERIORA. ¿Cómo puede carecer hasta ese punto de sentido artístico, Sor Angela...? Las cosas se hacen gradualmente, hay que sentir su progresión. ¡Que sería del mundo si los seres humanos no tuvieran sentido teatral!

SOR ANGELA. No sé qué sería del mundo, pero sí sé lo que va pasar si nuestros planes fracasan. A lo mejor no te acuerdas, Madre Superiora, de todo lo que nos espera si se descubre y nos atrapan...

MADRE SUPERIORA. (*Se desplaza, tratando de evitar las imágenes desagradables.*) Vamos, vamos, Sor Angela, yo no olvido las circunstancias en las que nos encontramos...

SOR ANGELA. Más vale que no las olvides, porque corres el riesgo de despertarte en el fondo de un calabozo con las ratas royéndote las nalgas.

MADRE SUPERIORA. Sor Angela... Vigile la crudeza de su lenguaje...

SOR ANGELA. (*Siguiéndola.*) ¡Y no te meterán en un calabozo antes de que hayas confesado todo lo que hayas o no hayas hecho!

MADRE SUPERIORA. (*Cambia los objetos de lugar mientras canta.*) *Kyrie, Kyrie eleison....*

SOR ANGELA. Y para una confesión, lo mejor es el potro de los tormentos. ¿Te das cuenta, Madre Superiora...? Las cuerdas que aprietan las carnes hasta despedazarlas... Los miembros que comienzan a crujir...

MADRE SUPERIORA. Deténgase, Sor...

SOR ANGELA. La piel que se desgarrar... Los huesos que se quiebran...

MADRE SUPERIORA. No es necesario...

SOR ANGELA. Y todavía... Uno podría sentirse dichoso de pasar por el potro de los tormentos, porque hay otras cosas...

MADRE SUPERIORA. ¡Está abusando, Sor Angela!

SOR ANGELA. El garrote, muerte indigna y dolorosa... El hacha...

MADRE SUPERIORA. Sor Angela, le ordeno...

SOR ANGELA. Que corta las cabezas de un solo golpe, las cabezas que en seguida se exponen a la vista pública para que sirvan de advertencia...

Han recorrido la escena en todos los sentidos, en un movimiento envolvente, fatídico.

MADRE SUPERIORA. (*Empujando bruscamente a Sor Angela para que la deje pasar.*) ¡Ha llegado al límite de mi paciencia!

SOR ANGELA. Pero, en nuestro caso, el fin más indicado tú ya lo conoces...

MADRE SUPERIORA. (*Tapándose las orejas y gritando.*) ¡No oigo nada! Usted puede decir todo lo que quiera, no...

SOR ANGELA. ¡La hoguera, Madre Superiora, la hoguera! ¡La grasa hirviendo sobre la piel despedazada por el fuego...!

MADRE SUPERIORA. ¡No oigo, no oigo!

SOR ANGELA. El terrible calor que poco a poco te bebe la sangre...

MADRE SUPERIORA. (*Persignándose y haciendo signos a Sor Angela.*) ¡Vade Retro! ¡Yo te conjuro! ¡Vade Retro!

SOR ANGELA. (*Se arroja sobre la Madre Superiora y le inmoviliza los brazos en una hábil maniobra de lucha.*) Y tu cuerpo cae hecho cenizas bajo tus ojos secos...

MADRE SUPERIORA. (*Suplicando dulcemente de rodillas.*) ¡Piedad! ¡Piedad!

SOR ANGELA. (*Inclinada sobre la otra, sigue apretándola.*) ... Briznas de polvo que esparcirá el viento sin ningún problema...

MADRE SUPERIORA. (*Se incorpora en un movimiento supremo.*) ¡Basta! ¡Arpía! ¡Monstruo! ¿Quieres atraer la mala suerte...? Quisieras que todo fracasara, ¿no? Realmente estás llena de hiel. ¡Habría que reventarte el hígado para que vomitaras tu maldad! ¡Vamos, suelta tu veneno, suéltalo!

La Madre Superiora domina ahora a Sor Angela, la aprieta con el codo y trata de estrangularla... en ese momento entra Sor Inés, corriendo llena de alegría mientras inunda todo con una nube de incienso. La Madre Superiora y Sor Angela se separan y comienzan a toser.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué es eso...? (*Tose.*) Esta idiota quiere... (*Tose.*) ¿asfixiarnos?

SOR ANGELA. ¿No le pediste...? (*Tose.*) ¿una nube de incienso...? (*Tose.*) ¡Tú la quisiste!

Sor Inés atraviesa de nuevo la escena en sentido contrario.

MADRE SUPERIORA. ¡Y trae otra vez esa porquería! (*Tose.*) ¡Vete! ¡Usted! ¡Fuera de aquí! ¡Aire! ¡Aire! ¡Aire!

Sale a la carrera, empujando a Sor Inés. Sor Angela airea con un viejo costal. La Madre Superiora regresa, toma un vaporizador y se pone a perfumar la escena.

MADRE SUPERIORA. Se dice que los inocentes van al paraíso, pero a juzgar por Sor Inés, si la justicia reina en el Más Allá, deberían enviarlos al infierno.

SOR ANGELA. (*Sigue aireando con su costal.*) ¡Qué extraordinarias ideas inspira el demonio!... Antes olíamos a muerto, pero ahora apestamos a burdel. (*Se detiene, como si tuviera una idea súbita.*) ¿Lo haces para que ella no se sienta desplazada?... (*La Madre Superiora hace un mobín con los hombres. Sor Angela arroja el costal sobre un rincón. Con ironía.*) ¿Has visto?

MADRE SUPERIORA. (*Haciéndose que no entiende.*) ¿Qué...?

SOR ANGELA. ¡Se te puso la piel de gallina!

MADRE SUPERIORA. ¡Usted se ha aprovechado de mi naturaleza impresionable!

SOR ANGELA. Todo lo que quiero es que te des cuenta de una cosa: ¡de que nuestro golpe no puede fracasar!

MADRE SUPERIORA. ¡No fracasará!

SOR ANGELA. Para no fallar, es necesario seguir un plan hasta el final, ¿comprendes...?

MADRE SUPERIORA. Hasta el final.

SOR ANGELA. Si flaqueamos en el momento en el cual...

MADRE SUPERIORA. ¡No nos dejaremos dominar por nuestras flaquezas!

A lo lejos se escuchan golpes sobre una puerta. Se produce un eco en la catacumba.

MADRE SUPERIORA. ¡Es ella! Rápido, Sor Inés, aquí, ¡Sor Angela!

SOR ANGELA. ¡Sin nerviosismo!

MADRE SUPERIORA. (*Muy agitada.*) ¿Nerviosismo...? No... ¡Mi cofia! ¡Ve a buscármela, cretina! ¡Yo misma iré a abrir la puerta! Todo tiene que estar en orden! ¡Encárguese de eso, Sor Angela! (*Tratan de salir por puertas opuestas. La Madre Superiora regresa.*) ¡Y sobre todo, cuide su lengua!

Salen. Los golpes se hacen más fuertes.

VOZ DE LA MADRE SUPERIORA. ¡Ya voy! ¡Ya voy! ¡Aquí estoy!

Entra Sor Inés empujada por Sor Angela.

SOR ANGELA. ¡Muévete, estúpida! ¿No te basta habernos apestado con tus inciensos? ¿Quién te ha pedido que ahora te pongas a freír chuletas...? Observa un poco tu aspecto. ¡Estás hecha una verdadera catástrofe! ¡Estira esas mangas!... Y tu cofia... Vamos a presentarte a una dama. Comprendes, insignificante animal... Por primera vez en tu vida te vas a encontrar frente a una dama. No pongas esa cara de idiota... ¡Parece que te vas a desmayar!

Dice todo eso mientras le propina toda clase de patadas y golpes que Sor Inés recibe con humildad, tratando de explicarse con gestos.

VOZ DE LA MADRE SUPERIORA. ¡Cuidado con los escalones!

VOZ DE LA SEÑORA. ¡Qué oscuridad, ¡Dios mío! Déme la mano, Madre Superiora.

SOR ANGELA. (*A Sor Inés, pellizcándola.*) ¡Rápido!... ¡Enderézate! ¡Sonríe un poco, para que la Señora no tenga miedo!

Sor Angela hace un signo a Sor Inés para que la imite. Intenta asumir una actitud dulce y sonriente, que le da una expresión feroz, siniestra.

MADRE SUPERIORA. (*Entrando*) ¡Hemos llegado! ¿Se da cuenta con qué facilidad...?

LA SEÑORA. ¿Cómo han podido vivir aquí... (*Entrando a su vez.*) ... Madre Superiora?

Se trata de una mujer espléndida. La cubre una larga capa con un capuchón. Lleva un pequeño cofre en la mano.

MADRE SUPERIORA. Con fe, disciplina y buena voluntad, todo se puede soportar, mi niña.

La Señora llega al centro de la escena. Levanta su capuchón. Su belleza resplandece aún más.

LA SEÑORA. Esta humedad... Esta tristeza... Este extraño olor... (*Se da cuenta de la presencia de las otras dos hermanas.*)

MADRE SUPERIORA. Sor Angela... Sor Inés... ¡Dos hermanitas sin cuya presencia la dureza de la vida cotidiana hubiera sido intolerable!

LA SEÑORA. ¡Ah! ¡Sin la misericordia humana el mundo sería irrespirable, Madre! Pero usted se merece mucho más que misericordia por toda la bondad que tan bien sabe distribuir a su alrededor!

MADRE SUPERIORA. ¡Oh! ¡Yo no me merezco tantos elogios, mi niña! ¡Póngase cómoda! ¿No quisiera comer algo...? Vamos a tener una larga espera, y no es conveniente que usted se fatigue desde ahora. ¡Sor Inés! ¡Sor Angela! ¡Atiendan a nuestra señora!

La Madre Superiora ha tomado con delicadeza el cofre que llevaba la Señora. Sor Inés y Sor Angela se aproximan, maravilladas tanto la una como la otra, aunque de una manera diferente.

SOR ANGELA. Si usted me permite, señora.

Sor Angela le ayuda a quitarse la capa. Sus ojos son atraídos por las blancas espaldas y el cuello de marfil de la Señora. Sor Inés, por su parte, le acerca el mejor sillón. La Señora se sienta con movimientos dulces.

LA SEÑORA. Gracias, gracias, queridas hermanas. No se preocupen por mí.

MADRE SUPERIORA. (*Sin dejar el cofre.*) ¿Preocuparse por usted...? Desde hace varios días ellas no hacen otra cosa.... Especialmente Sor Angela, que temo que su frágil naturaleza se exponga a los peligros del viaje que debemos emprender...

LA SEÑORA. ¡Sor Angela! El nombre corresponde a sus intenciones... *Un angelo (Ha pronunciado el nombre a la italiana.)* ¡Eso es lo que es ella! ¿Pero acaso no estamos todas en la misma situación...? Y no es mil veces mejor exponerse a los peligros de este viaje, hermanas mías... Que correr el riesgo de... ¿De la otra posibilidad...?

MADRE SUPERIORA. ¡Oigan! ¡Oigan! ¡Eso es lo que yo no me canso de repetirles! Cuando las fuerzas diabólicas se desencadenan, nadie sabe de lo que son capaces. ¡Nuevas leyes bárbaras demuelen los armónicos edificios construídos durante siglos! ¡El inocente es perseguido! ¡El bien ajeno expuesto al pillaje! Vean lo que ocurre en el continente: se saquea, se viola, y se mata! ¡El ser humano pierde su dignidad de espíritu y de sangre! ¡La noción de piedad desaparece! Y algo nos envuelve... Nos envuelve... algo que se arrastra en busca de...

LA SEÑORA. ¡Madre Superiora! No me lo recuerde... *(Se desmaya con un elegante movimiento.)*

MADRE SUPERIORA. ¡Sor Angela! ¡Sor Inés! ¡Un licor! Algo de comer... Algo sólido... ¡Es lo mejor en estas circunstancias!

Sor Inés gira sobre ella misma sin saber qué hacer, sin comprender lo que pasa.

SOR ANGELA. *(Empujándola violentamente.)* Vamos, animal, comida, bebida... ¡Tráele algo a la señora!

Sor Inés sale.

LA SEÑORA. *(Con un hilo de voz.)* Las sales, en mi maleta...

MADRE SUPERIORA. *(A Sor Angela.)* ¡La entrada, rápido!

Sor Angela atraviesa la escena y sale.

MADRE SUPERIORA. *(Se sitúa al lado de la Señora, inclinándose ligeramente hacia ella para acariciarle los cabellos.)* Vamos, mi niña, no es nada... Gracias a Dios la Madre Superiora está a su lado, velando para que nada malo le ocurra...

LA SEÑORA. *(Apoya la cabeza contra el regazo de la Madre Superiora, le toma la mano y la besa.)* ¡Ah, Madre Superiora! ¿Dónde estaría yo sin sus consejos y sus sabias precauciones?... Una mujer sola—usted lo sabe mejor que yo—está expuesta a caer en mil trampas, y más aún cuando existe un clima... de... peligro.

Sor Angela entra y reacciona con visible descontento frente a la tierna escena. Avanza y bota la maleta a los pies de la Señora.

SOR ANGELA. ¡Aquí está la maleta!

Cruza los brazos mirando fijamente a las otras dos. La Señora se muestra ligeramente sorprendida por esta actitud. La Madre Superiora estalla en una sonora carcajada, se inclina para recoger la maleta y la deposita sobre las rodillas de la Señora.

MADRE SUPERIORA. Usted sólo me debe gratitud a mí. ¿Entiende mi niña? Sor Angela, por ejemplo, está encargada de los detalles prácticos. Ha sido ella quien ha convencido al honrado marinero, capitán del barco sobre el cual vamos a hacer la travesía. Ella es quien se ocupa de los vestidos, alimentos, etc.

LA SEÑORA. *(Reanimada por las sales.)* Entonces, le estoy doblemente reconocida a Sor Angela por sus cuidados. No debe ser un trabajo fácil para una hermana el ocuparse de todas esas horribles cuestiones materiales.

SOR ANGELA. *(Aún de mal humor, pero poco a poco conquistada por el encanto de la dama.)* Eso no ha sido difícil. Yo me conozco los asuntos del mar.

MADRE SUPERIORA. *(Rápida.)* Sor Angela procede de una humilde y honesta familia de pescadores.

LA SEÑORA. Bueno, lo único que yo sé de las cosas del mar es que hay olas y peces, y que se sufre de terribles mareos... *(Ríe.)* Cuando yo he viajado siempre lo he hecho sobre grandes y hermosas embarcaciones llenas de velas y mástiles...

SOR ANGELA. En general, las embarcaciones pequeñas son muchas más seguras que las grandes. La nuestra es liviana y resistente. Podremos hacer el viaje cómodamente.

LA SEÑORA. ¿Cómo se llama la barca, Sor Angela?

SOR ANGELA. Se llama: "La cegadora".

LA SEÑORA. ¡Qué nombre tan pavoroso!

SOR ANGELA. Fue idea del propietario...del primero. Quiero decir del que hacía el contrabando.

MADRE SUPERIORA. *(Contenta de poder cortar esta conversación.)* Aquí llega nuestra pequeña Sor Inés con algunos deliciosos bocaditos.

Efectivamente, Sor Inés aparece llevando la mesita cargada de alimentos y bebidas.

LA SEÑORA. ¡Qué abundancia! ¡Aquí hay como para nutrir a un regimiento!

MADRE SUPERIORA. Sor Inés seguramente ha perdido la cabeza al verla desmayarse.

LA SEÑORA. Y yo que como como un pajarito... (*Prueba un bocado.*) ¡Delicioso! Sor Inés tendrá que darme la receta durante nuestro viaje...

Sor Inés la mira sonriendo con su habitual aire de idiota.

MADRE SUPERIORA. No espere que ella le responda. Nuestra pobre hermanita ha perdido la voz en un desgraciado accidente.

LA SEÑORA. (*Haciendo un gesto hacia Inés.*) ¡Pobre pequeña! ¿Cómo puede ocurrirle algo semejante a un alma tan dulce?

SOR ANGELA. Se la cortaron completamente con un cuchillo, hasta la raíz. (*Ríe.*)

MADRE SUPERIORA. ¡Sor Angela! ¡Evítenos las descripciones! ¡La señora se va a sentir mal de nuevo!

LA SEÑORA. (*Sin dejar de comer.*) ¿Cortada...? ¿Cómo es posible...?

MADRE SUPERIORA. (*Impidiéndole responder a Sor Angela con un gesto.*) Una historia muy triste, y sin embargo muy común en los horribles tiempos que vivimos! (*Bajando la voz en una actitud temblorosa.*) Astros funestos guían en la actualidad los destinos de los hombres... Las pasiones se desencadenan... Extraños acontecimientos... Venganzas... (*Con un gesto vago de su mano velluda.*) La distinguida familia de Sor Inés pertenecía... ¡a la aristocracia! (*Pronuncia las últimas palabras en un susurro apenas audible.*)

LA SEÑORA. ¡Pobre ángel! Al verla podría decirse que ignora la maldad del mundo...

Con un gesto agradece a la Madre Superiora mientras le alcanza una copa que ella toma y bebe.

MADRE SUPERIORA. ¡Cuando el alma es pura!...

SOR ANGELA. Además los golpes la han vuelto medio idiota...

LA SEÑORA. (*Ríe.*) ¡Ah, ah, Sor Angela! Me doy cuenta de que usted tiene una lengua de víbora.. Tome... Para que se endulce un poco... (*Le da un bizcocho de crema.*) Pero... Ustedes no pueden dejarme comer sola... ¡Vamos, hermanas, ánimo! ... Madre, pruebe estos platos exquisitos... Sor Angela... ¿Otro panquecito? Sor Inés... ¿Un poco de vino para darle color a sus mejillas?

La Madre Superiora y Sor Angela aceptan con placer y se ponen a comer y beber con la Señora.

LA SEÑORA. Mi marido me dice... Me decía a veces: "Con un poco de amistad y algo de felicidad, todo se pone color de rosa" . Ustedes no pueden imaginar la impresión que he tenido al entrar aquí... He sentido un escalofrío... Pensé: este subterráneo parece una tumba. Y sin embargo, si nos vieran ahora; cuatro viejas amigas que comen y beben felices, sin tener malos pensamientos.

MADRE SUPERIORA. Y este ambiente puede mejorar todavía. Sor Inés tiene otras virtudes aparte de la culinaria... Veamos... Sor Inés, tóquenos algo de música... Para que nuestra Señora acabe de disipar su mala impresión. (*Comprendiendo los gestos de la Madre Superiora, Sor Inés toca la guitarra.*) Lo que usted va a escuchar está fuera de los común, ya que la pobre Sor Inés ignora lo que es la música, a causa de sus oídos muertos.... (*Frente a la expresión de asombro de la Señora.*) Sí... De este modo... Parece como si un estallido cercano le hubiera reventado los tímpanos.... Pero, en fin, ¿quién pudiera saber en este mundo si una cosa es o no es...? Todo se transforma, se mezcla en una complicada amalgama a través de la cual nosotros, pobres seres mortales, tenemos que descubrir la mano del Señor... La música, por ejemplo... ¿Acaso nuestra pequeña Sor Inés no podría poseer el secreto de los Serafines? Es posible que lo que ella toca sea la verdadera armonía, y que lo que hace nuestras delicias como música en nuestra sociedad mundana, sea considerado mañana como un ruido, nada más que ruido.... ¿Quién puede saberlo?

Pausa durante la cual los personajes escuchan la música.

LA SEÑORA. Usted tiene razón: así deben tocar los ángeles. Tome, hermana, beba a su propia salud..

La Señora aproxima una copa a los labios de Sor Inés, que bebe.

SOR ANGELA. (*Con su risa peculiar.*) ¡Cuidado! Si el vino se le sube a la cabeza, ella es capaz de hacer cualquier cosa, de empolvarse, y....

LA SEÑORA. ¡Shhhhhhsst! (*Le hace un gesto de callarse.*)

Sor Angela y la Madre Superiora se sorprenden. La Madre Superiora piensa que a la Señora le ha molestado algo dicho por Sor Angela, y se apresta a intervenir haciéndole reproches; pero antes que ella pueda hablar, la Señora dice:

LA SEÑORA. ¿Ustedes no oyen?

Efectivamente, desde el momento en que la Madre Superiora le ha pedido a Sor Inés que toque la guitarra, un ligero ruido de tam-tams ha comenzado a oírse, aumentando ligeramente hasta hacerse perceptible para el público.

SOR ANGELA. Tambores....

MADRE SUPERIORA. ¡Shhhhhhsst! *(Da una ligera palmada a Sor Inés para que deje de tocar. El silencio termina en una risotada de la Madre Superiora.)* En efecto, debe tratarse de una de esas fiestas paganas que ellos hacen. ¿A qué día estamos? Pero... Continúa, Inesita, mi niña... *(Gestos.)* La guitarra... La música celeste en oposición a los sonidos heréticos...

SOR ANGELA. *(Súbitamente inquieta y tensa a partir de este momento.)* ¡Y que sigan la bebida y el banquete! Qué mejor que afrontar la mar oceánica que tener el estómago repleto... ¡Así se evitan los mareos y los vómitos!

La Señora bebe, como ausente.

LA SEÑORA. ¿A qué hora partimos, Madre...?

MADRE SUPERIORA. Quisiera estar en la barca ahora mismo...

SOR ANGELA. Y una vez en la barca usted dirá: Quisiera estar en la tierra ahora mismo... La vida es así: uno nunca está contento de ser como es ni de estar donde está. Siempre falta algo. Cambiar... Cambiar... ¡Beba!

MADRE SUPERIORA. *(Inclinándose hacia la Señora, ligeramente a su vez, trata de disfrazar sus nervios con una risita.)* Vamos, vamos, mi niña, no se inquiete ahora que estamos a punto de partir...

LA SEÑORA. *(Se levanta y se dirige casi inconscientemente hacia el crucifijo.)* He tenido sueños... He visto las escenas que usted me ha descrito con tanta fuerza, Madre. Eran sueños extraños, y tan intensos, que me parecía vivir todas las cosas que acontecían frente a mis ojos... ¡Qué horror, Madre! Sentir, ver, casi tocar... Gritos que surgían de todas partes... Rostros nacidos súbitamente de la noche, a la luz de las antorchas... Y yo... En el centro del cataclismo... Sin poder moverme... Queriendo hablar y sin poder hacerlo... Diciéndome a mí misma: tus sueños...no son verdad. Dentro de algunos instantes te despertarás en tu cuarto... En tu cama... Adelaida te llevará tu chocolate... La buena Adelaida... Tú le contarás toda esa historia... Ella reirá y te dirá:... Es la costilla de marrano que usted se comió anoche... Pero el instante se prolonga y no me despierto... Al contrario, me hundo más y más en el abismo que me rodea... Me encuentro atrapada, cercada por seres espantosos... Y algo me oprime, me aprieta, me sofoca, me ahoga, me ahoga...

Se cubre el rostro con las manos. Los tam-tams han aumentado un tanto de intensidad.

MADRE SUPERIORA. *(Con su sonrisa inquieta.)* Vamos, mi niña, no se deje

arrastrar por la imaginación... Tal vez... Sí... Tal vez yo misma haya exagerado un poco...

SOR ANGELA. Además ya el problema no existe. Cuando cante el gallo nos escaparemos. La barca estará lista a la hora convenida... Si le pagamos al capitán lo que pide por el viaje... *(Lanza una mirada a la Madre Superiora.)*

MADRE SUPERIORA. *(Con un rápido gesto para que tenga cuidado.)* Estoy segura de que en ese aspecto no tendremos nada que temer; la señora habrá traído...

LA SEÑORA. *(Reclinándose en el muro, cerca del crucifijo.)* Sí... Todo está aquí...en el cofre.

La Madre Superiora y Sor Angela intercambian miradas. Ni una ni otra han podido evitar el gesto de avaricia.

MADRE SUPERIORA. *(Sin poder evitar una risa burlona a causa del nerviosismo.)* ¿Po...podríamos ver...las...joyas? Rara vez es dado a una humilde monja el poder gozar de esas bellezas humanas...además...hay que proceder a la repartición: tanto para el capitán de la barca...tanto para la llegada al puerto de refugio...

LA SEÑORA. *(Con un elegante movimiento de la mano.)* Abra, Madre, abra...

La Señora saca una llave que Sor Angela se adelanta a recoger, pero que le es arrebatada a la vez por la Madre Superiora. Ambas arrojan a un lado los objetos que copan la mesita, colocando el cofre sobre ella, frente al público. La Madre Superiora lo abre. Ambas quedan por un momento fascinadas. Sor Inés, que ha seguido los movimientos de las otras, deja de tocar. Los tam-tams resuenan ahora con más fuerza.

MADRE SUPERIORA. ¡Admirables!

SOR ANGELA. ¡Cómo brillan!

MADRE SUPERIORA. Son...como estrellas... ¡Como soles!...

SOR ANGELA. ¡Una fortuna!

Hablan casi en un susurro sin atreverse a tocar las joyas. La Señora se acerca lentamente.

LA SEÑORA. Cada uno de estos objetos está lleno de recuerdos para mí... Esta clase de joyas se pega a la piel con todo su cargamento de imágenes... Algunas son viejas joyas de familia... Otras...regalos de mi marido... Y otras... compras que yo he hecho... Por vanidad... Por aburrimiento... Por el placer de gastar... *(Observa por un momento el arrobamiento casi místico de las tres*

religiosas.) ¡Esperen! (*Se acerca aún más, removiendo las joyas. Las otras se apartan un tanto.*) Déjenme ver... Sí... Están completas.. Tome, Madre, un collar... (*Le ofrece una joya.*) Este camafeo pertenecía a mi abuela...

MADRE SUPERIORA. Señora... No... No puedo...esta joya...

LA SEÑORA. Por favor, acéptelo... Y usted, Sor Angela, tome esta sortija... Perteneció a una de mis tías, a quien yo quería mucho...

SOR ANGELA. (*Toma rápidamente la sortija y se la prueba en varios dedos tratando de ver en cuál le queda mejor.*) Cómo podría agradecerle...

LA SEÑORA. Guárdela como un recuerdo de mi tía... Y usted, hermanita... (*A Sor Inés colgándole una cruz.*) Le suplico que lleve siempre esta cruz en el pecho... Una de mis primas la llevó el día de su comunión y de su muerte... Ella era tan buena y tan dulce... Nadie podría merecerla mejor que usted... (*Deposita un beso sobre la mejilla de Sor Inés, que enseguida se pone a llorar, cubriéndose el rostro.*) Pero... ¿Qué tiene...? Madre, ¿qué le pasa?

MADRE SUPERIORA. No le haga caso. Es la emoción... Y el regalo... Ella no está habituada... Los pobres de espíritu no pueden entender cuándo la felicidad golpea a su puerta, y por esto lloran.

LA SEÑORA. Pensé que la había ofendido con mi regalo...

SOR ANGELA. ¡Ofendido! Cuando mucha gente ofrecería su cabeza con gusto por tener una sola de estas joyas...aunque fuera por un instante.

Corto silencio. El tono de profunda emoción de Sor Angela provoca un ligero malestar.

LA SEÑORA. (*A la Madre Superiora.*) ¿No quisiera separar las partes destinadas a los gastos y necesidades del viaje y de la estadía?

MADRE SUPERIORA. Sí, es verdad... Veamos... (*Como un niño frente a una bandeja de dulces, no sabe por dónde empezar.*) Este collar y estos aretes... Tal vez serán suficientes para el capitán... Pero si por casualidad él regatea, podríamos...

LA SEÑORA. (*Preocupada.*) ¿No le parece que ese ruido infernal ha aumentado?

En efecto los tam-tams resuenan con más fuerza y con un ritmo más rápido.

MADRE SUPERIORA. Señora, con las relaciones que usted tiene en el gobierno general podría hacer prohibir las escandalosas manifestaciones que están destruyendo el sistema nervioso de los ciudadanos. Se sabe que el ruido exalta los malos instintos. Habría que impedir esos cantos paganos y uno o dos himnos importados del extranjero...para los días de fiesta...

SOR ANGELA. Lo mejor será tener todo listo para la partida. Señora... ¿No quisiera echar una mirada sobre las cosas que vamos a llevar?

MADRE SUPERIORA. (*Con un tono muy fuerte, inhumano.*) ¡Todavía no! (*Los demás reaccionan, particularmente Sor Angela, que la mira con dureza.*) Pongamos aparte los gastos inmediatos... Conviene que la Señora esté presente...

SOR ANGELA. (*Rápidamente.*) Antes que nada es conveniente que la Señora revise el material que llevaremos... Puede que ella tenga necesidad de alguna otra cosa...o a lo mejor juzga oportuno decir algo, y así podríamos deshacernos de un peso inútil... (*Dirigiéndose directamente a la Madre Superiora.*) ¡Estaba convenido!

LA SEÑORA. Prefiero no ir. Tiene mi entera confianza, Sor Angela, para las cuestiones materiales. Y usted, madre, para lo que tenga que ver con la repartición.

Se dirige hacia el sillón.

MADRE SUPERIORA. (*Observando la actitud agresiva de Sor Angela, trata de reencontrar el tono de dulzura y fingimiento.*) Sería mejor que fuera, Señora. Usted no sabe hasta qué punto es de testaruda Sor Angela. Además es indispensable que Ud. revise nuestros bienes. No quisiéramos haber cometido un error del que tuviéramos que arrepentirnos después, en alta mar. Yo me ocuparé del resto.

LA SEÑORA. (*Después de un instante de duda.*) Está bien. ¿Dónde están los equipajes?

SOR ANGELA. (*Indicando la puerta de la derecha.*) Por allí... En el otro sótano...

La Señora lanza una mirada a su alrededor.

LA SEÑORA. Madre...vuelvo a sentir el malestar del espíritu que tenía al llegar... ¿Cómo ha podido usted soportar todo esto sin volverse loca, Madre?

MADRE SUPERIORA. (*Con las manos llenas de joyas, casi trágica a fuerza de sinceridad.*) Porque he pensado sin descanso en un futuro luminoso, mi niña... En un futuro de paz y tranquilidad...

LA SEÑORA. (*Que no la ha oído.*) Quisiera estar ahora mismo en la barca, madre...

SOR ANGELA. (*Tomándola de la mano.*) Venga. El tiempo apremia. El amanecer se acerca.

Salen. Los tam-tams aumentan en ritmo y sonoridad. Sor Inés, que había permanecido en un rincón llorando y contemplando su cruz, las ve pasar; entusiasmada, las sigue.

MADRE SUPERIORA. *(Con una alegría de lobo, tomando las joyas a manos llenas.)* ¡Una fortuna! ¡Mil años de riqueza, de noches con los sueños realizados, de vida sin penas! ¡Cuántas cosas pueden conseguirse con estos brazaletes! ¡Carrozas, sirvientes, mayordomos! ¿Y estos dos collares...? Valen por lo menos dos buenas haciendas con sus plantaciones de caña de azúcar. ¡Y con esto se compra la conciencia de diez hombres y la virtud de veinte mujeres! Con esto se obtiene la comandancia de una guarnición... Y con esto otro... ¡Un arzobispado! ¡Hay con que llegar a ser un terrateniente, un jefe de armada, un marqués y tal vez hasta una duquesa! ¡Hay con qué vivir en una gran capital, con qué vestirse, divertirse y comer: todo tiene su precio! ¡Todo puede conseguirse a condición de que se pague: lo lícito y lo prohibido, lo normal y la fantasía, lo que es de Dios y lo que es del diablo! ¡Con esto se obtiene lo que todos luchan por conseguir, pero que a pocos concierne: el poder! ¡La potencia! ¡La fuerza de comandar! Las joyas, en manos de una idiota, no son más que piedritas brillantes. Pero en las mías, crecerán y se multiplicarán... ¡Estoy a dos pasos de un imperio!

Se ha ido guardando las joyas de cualquier manera, a medida que avanza el monólogo. El sonido de los tambores, sordo, amenazante, ha ido aumentando gradualmente. Ritmo que no tiene nada de festivo. La Madre Superiora, fascinada por las joyas, no lo ha escuchado. Se encuentra en medio de la escena contemplando sus manos y sus brazos cargados de joyas. Entra Sor Inés, lívida, haciendo gestos angustiosos. Se dirige a la Madre Superiora y comienza a sacudirla tratando de llevarla hacia la derecha.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué haces, desgraciada...? ¿Qué haces...? ¡Vas a desbaratar las joyas!

Sor Inés indica la derecha y trata de nuevo de llevar a la Madre Superiora en esa dirección.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué pasa...? ¿Eso no ha terminado...?

Sor Inés, desesperada, muestra las joyas y la capa de la Señora, luego lleva las manos al cuello, reproduciendo de manera alucinada el estrangulamiento de alguien que se resiste luchando.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué quieres que hagamos? No es culpa de nadie... Las cosas llegan porque tienen que llegar, los libros lo dicen. Métete muy bien esa idea en la cabeza, y vivirás un poco más contenta. ¡No hay que pensar, Inesita, no hay que pensar! Por otra parte, era ella quien... Este

(Muestra las joyas, de las cuales se va despojando poco a poco.) ¿Por lo menos comprendes eso, no...? Como dice Sor Angela *(Pronuncia el nombre a la italiana.)* en esta clase de cosas nunca se puede dudar. *(Comienza a ordenar las cosas.)* ¡Y esos tambores de almas en pena! Me duele haberme alejado de ellos... *(Canta.)* Kyrie, kyrie eleison... *(Viendo que no consigue nada, Sor Inés agarra las dos manos de la Madre Superiora y trata de llevarla; algunas joyas caen.)*

MADRE SUPERIORA. ¡Déjame, imbécil! ¡Mira lo que has hecho! *(Golpea a Sor Inés y se agacha para recoger las joyas.)* ¡No te das cuenta! ¡Botar al suelo el trabajo de muchas generaciones! Eres tan estúpida que ni siquiera sabes lo que es el respeto!

Mientras la Madre Superiora se agacha, Sor Inés busca desesperadamente a su alrededor hasta que descubre un instrumento contundente—¿palo, bacha, el Cristo en madera?—y corre hacia la derecha. Los tam-tams comienzan a resonar frenéticamente. A partir de este momento, una parte del texto se perderá y los personajes deberán hablar a gritos entre ellos.

MADRE SUPERIORA. *(Terminando de ordenar nerviosamente las joyas en el cofre.)* ¡El mundo se deshace!... ¡Es el fin de todo! Nadie respeta al gobierno general y por eso estamos viendo las consecuencias... Una mano fuerte para todos... Eso debería ser la ley... Para que los ciudadanos pudieran vivir tranquilos... Si me confiaran la dirección de estos asuntos, yo sé muy bien lo que haría... ¡Qué ruido, maldita sea! Destroza los nervios... Yo también quisiera estar sobre la barca ahora mismo.

SOR ANGELA. *(Afuera.)* ¡Déjame malparida! ¡Te digo que me dejes!

MADRE SUPERIORA. ¿Qué pasa ahora?

Se escucha un ruido de cajas que caen.

SOR ANGELA. *(Fuera, con la voz estrangulada de alguien que lucha.)* ¡Me las vas a pagar! *(El resto es ininteligible.)*

MADRE SUPERIORA. *(Corriendo hacia la derecha.)* Nunca se puede gozar tranquilamente de la felicidad. ¿Qué pasa...?

Se detiene frente a la puerta. Se escuchan golpes secos y el ruido de la caída de una caja de vez en cuando. Los gritos que son audibles no tienen nada de humano: son gruñidos de bestias. Al exterior, al ruido de los tam-tams se añade el de las campanas de una iglesia, que repican a todo vuelo.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué pasa? ¿Qué ocurre? ¡No! ¡Eso no! ¡Cuidado! ¡Eso no! ¡La vas a...nooooo! *(Se voltea, cerrando los ojos y retrocede dándose golpes de pecho.)* ¡Miserable! ¡Maldita! ¡Perdida! ¡Infame!

SOR ANGELA. *(Entra sin aliento, con el hábito desecho y la cofia semicaída.)* Se tiró sobre mí, por detrás, a traición... Como un puma... Si no me hubiera defendido, me mata... ¡Y todo por una sonrisa de esa perra! Y un regalo... La sonrisa se la hice tragar definitivamente... Y el regalo... ¡lo heredé yo! ... *(Muestra la cruz.)*

MADRE SUPERIORA. *(Retrocediendo.)* ¡Esas cosas no deben ocurrir! ¡Traen mala suerte! ¡No se debe luchar entre sí! ¡Ya hay mucho que hacer para defenderse de los otros! ¡Pero tú siempre tienes que cometer bestialidades! ¿No puedes dominar tus malditos impulsos como cualquiera? *(Se arroja sobre Sor Angela para destruirla.)* ¡Maldita! ¡Estúpida!

SOR ANGELA. *(La esquiva, dándole un golpe al pasar, y arremete contra ella.)* ¡Quieta! *(En el suelo.)* ¿Oyes?

MADRE SUPERIORA. Oigo... Hace un rato que oigo... ¡Pero no QUIERO oír!

SOR ANGELA. Algo ha debido ocurrir para que los tambores y las campanas resuenen juntos.

MADRE SUPERIORA. Es un mal de ojo, la mala sombra, alguien que rabia porque todo nos está saliendo muy bien.

SOR ANGELA. ¡Comienza a sacar las cosas! Prepara todo. Voy a ver qué pasa. Si el camino está libre, vamos hasta la barca y partiremos antes del amanecer. *(Sor Angela arregla su cofia mientras avanza con paso decidido hacia la izquierda.)*

MADRE SUPERIORA. La mala suerte llega siempre en medio de los mejores momentos... *(Sale regresando casi inmediatamente con un bulto muy pesado que lleva hacia el centro de la escena. Las campanas repican a todo vuelo y los tambores resuenan.)* Uno nunca recibe en paz el fruto de sus esfuerzos... Porque lo que cuenta es el esfuerzo... El triunfo de la inteligencia... Tener que suplicar en un mundo repleto de idiotas... Y cuando todo se compone... Cuando las joyas llegan... ¡Pum!... ¡Pum! ¡Las campanas!

En ese mismo momento preciso las campanas dejan de sonar. Los tambores dominan solos, pero ahora con un aire triunfal. La Madre Superiora vuelve a salir.

SOR ANGELA. *(Fuera. Con gritos insultantes.)* ¡El infierno! ¡He visto el infierno! ¡Es el infierno!

Sor Angela, completamente desbecha, y la Madre Superiora, que arrastra otro bulto enorme y pesado, entran casi al mismo tiempo.

SOR ANGELA. ¡Toda la ciudad arde en llamas!... ¡La Iglesia!... ¡La alcaldía! ¡El cuartel! ¡Las gentes huyen, enloquecidas por el terror, con espantosas heridas!...

MADRE SUPERIORA. ¡No! ¡No!

SOR ANGELA. He visto un hombre agarrar sus intestinos con las manos... A una mujer que llevaba un niño sin cabeza... Todo está en llamas... La ciudad entera será destruída... ¡No quedarán sino escombros! ¡Ni una persona viva!... Como no sean...

MADRE SUPERIORA. *(Corriendo hacia el cofre y apretándolo contra ella.)* ¡Eso no es verdad!... ¡No es posible!...

SOR ANGELA. ¡Yo lo he visto! ¡Vengo de verlo! ¡No podríamos dar dos pasos sin que nos cortaran la cabeza! No tendríamos ni siquiera el tiempo de llegar a la playa.

MADRE SUPERIORA. *(En el centro de la escena, se repliega sobre ella misma, apretando el cofre contra su pecho.)* ¡Yo he inventado toda esa historia para aterrorizar a la señora!

SOR ANGELA. *(Riendo, gira sobre ella misma y salta.)* ¡Ah! ¡Todo estaba previsto hasta el último detalle! ¡Encerradas un mes, como ratas! La señora de piel suave, cuyas manos no conocen el trabajo, pero que sabe defenderse con sus largas uñas... La señora a quien no es fácil hacer decir adiós a este mundo... *(Se escuchan fuertes golpes en la puerta.)* ¡La señora que se agarra y araña! Hasta que el último estertor se sofoca en su garganta... Todo está listo... ¡La barca nos espera y zas! ¡No! ¡Izamos velas hacia el gran océano!

MADRE SUPERIORA. *(Con un pequeño grito.)* ¡Golpean! ¡Están aquí! ¡No es posible! ¡No! ¡No! ¡No!

SOR ANGELA. ¡Y todo se gastará llevando la buena vida! *(Golpes más violentos en la puerta.)* ¡Vivos herederos de una Señora muerta! *(Se pone a reír.)* ¡Y ahora veánlos llegar!... ¡Ellos son más fuertes que nosotros! Y todo ha terminado! ¡Todo!

MADRE SUPERIORA. ¡Ellos no están ahí! ¡Nadie ha llegado! Alguien nos quiere embrujar para que creamos todo eso. Pero conmigo no vas a lograrlo. *(Sostiene el cofre con una mano, mientras con la otra hace signos contra el mal de ojo.)* ¡Vade Retro, Satanás, Vade Retro!

SOR ANGELA. Ibamos a vivir en una continua fiesta... ¡Un luminoso futuro de paz y tranquilidad!

Los tam-tams resuenan con más fuerza, cubriendo casi las palabras. Las voces han cesado, pero, de la izquierda, comienza a surgir una columna de humo.

MADRE SUPERIORA. *(De rodillas, estrechando su cofre.)* ¡Quieren hacerme

creer que han prendido fuego! ¡Que quieren hacerme arder! ¡Así le decía a la Señora que todo iba a ocurrir! ¡Exactamente así! ... (Llora.) No quiero... No quiero... ¡Despiértame!

SOR ANGELA. (*Frenética, enloquecida, riendo y tosiendo.*) Una fiesta de la mañana a la noche... ¡Una fiesta...! (*Se pone a cantar con todas sus fuerzas un himno religioso en hebreo.*)

MADRE SUPERIORA. (*En un grito.*) ¡¡¡Despiértame!!!

SEGUNDO ACTO

Parece como si un ciclón hubiera pasado sobre la escena. Frente a la puerta de entrada se han aglomerado muebles, bultos, cajas y otras cosas. Los bultos que la Madre Superiora había arrastrado durante todo el primer acto han sido abiertos, razgados, y su contenido, absurdo y variado, esparcido por todas partes. La Madre Superiora—ahora con la cabeza afeitada y los vestidos sucios y llenos de rotos—busca ansiosamente entre las cajas.

MADRE SUPERIORA. (*Murmurando entre dientes.*) ¡Cómo le gusta armar problemas! Dijo que ya todo estaba preparado, pero si hubiéramos emprendido el viaje, las cosas no hubieran sido distintas: poco de comer y muchas porquerías... Basura... Andrajos malolientes... ¡Esa bruja maldita no sirve para nada! y tú... Deja de temblar y ven a ayudarme un poco. (*Se dirige a Sor Inés que tiene la cabeza envuelta en un trozo de tela ensangrentada, y que se encuentra en cuchillas, casi invisible entre un montón de cajas y muebles caídos.*) ¡Vamos, muévete! ¡No es tan grave! (*La sacude, casi la arrastra; Sor Inés se deja.*) Te salvaste de la grande; pero escucha bien lo que voy a decirte: no te le acerques mucho. Está fuera de sus cabales. Y tiene motivos. Cualquiera se confunde y se enloquece con esos tambores y cantos que no se detienen ni un instante. ¡Ayúdame, parásita!... ¡Busca con cuidado! Ella me juró que tendríamos suficientes provisiones para un mes de viaje, y fíjate... ¡No queda ni una migaja de pan! (*De pronto deja de dar vueltas nerviosas de un lado a otro. Se sienta con las piernas abiertas, apoya los codos sobre las rodillas y la cabeza entre las manos.*) ¡Dios mío! ¿A dónde iremos a parar?

Sor Inés apenas puede moverse, se arrastra en cuatro patas, buscando caóticamente. Tan sólo lejanos tambores intermitentes y un canto que parece un grito rompen el silencio que reina alrededor. Entra Sor Angela con la cabeza afeitada y el hábito sin mangas, lo que permite ver sus brazos

musculosos. La falda está hecha girones y ha sido amarrada de tal modo que parece un pantalón. Se encuentra cubierta de polvo y sus manos y brazos están despellejados.

SOR ANGELA. *(Mirando a la Madre Superiora desde el fondo.)* Como siempre me vas a dejar sola para hacer todo este asqueroso trabajo...

MADRE SUPERIORA. *(Sin levantar la cabeza.)* ¿Qué quieres...?

SOR ANGELA. *(Aproximándose.)* Que vayas a cavar un poco. Estoy agotada.

MADRE SUPERIORA. ¿Y crees que yo estoy nadando en un baño de rosas?

SOR ANGELA. Por lo menos no despegas el culo del suelo. *(Busca en un lugar donde guardaba el ron en el primer acto.)* Lo que estoy haciendo lo hago por las dos.

MADRE SUPERIORA. Agradezco tu buen corazón.

SOR ANGELA. *(Destapa la botella y se la lleva a la boca, comprobando que no queda ni una gota. Avanza furiosa hacia la Madre Superiora.)* ¡Te lo bebiste todo!

MADRE SUPERIORA. *(Tratando de evitarla.)* Lo he usado para la pobre Inés. ¿No te das cuenta del estado en que la dejaste? Había que poner un poco de alcohol sobre la herida.

SOR ANGELA. *(La detiene.)* ¡Abre la boca! ¡Quiero olerte! ¡Abrela!

MADRE SUPERIORA. *(Luchando por liberarse.)* ¡Déjame tranquila! Me tomé una gota, ¿y qué...? Tengo tanto derecho como tú para humedecer la garganta.

SOR ANGELA. *(Tratando de tumbarla.)* La única que tiene derechos aquí soy yo. Por eso me he arruinado las manos, y...

MADRE SUPERIORA. ¡Cállate! ¿No oyes...?

Se inmovilizan en la posición en que les ha sorprendido la frase.

SOR ANGELA. ¿Tú crees...?

MADRE SUPERIORA. Estoy segura.

SOR ANGELA. *(Agachada.)* No oigo nada.

MADRE SUPERIORA. *(Logra liberarse y se dirige a la puerta, colocando otras cosas en la barricada.)* Las otras veces tampoco has oído nada, y ellos han golpeado como ahora: como si no estuvieran seguros.

Naturalmente ningún ruido se escucha, pero al ver la actitud de la Madre Superiora, Sor Angela recoge algunas tablas y le ayuda a consolidar la barricada.

SOR ANGELA. ¿Por qué golpean? ¿Por qué no tumban la puerta de una vez por todas?

MADRE SUPERIORA. Quien sabe... A lo mejor quieren ponernos a prueba... Tal vez piensan que vamos a salir... *(Recoge algo cerca de Sor Inés y la sacude al pasar.)* ¡Eh, idiota, ayúdanos! ¡Tú también estás metida en el lío!

Sor Inés comienza a acomodar objetos pequeños, inútiles, con movimientos de sonámbula, evitando acercarse a Sor Angela.

SOR ANGELA. *(Arrastra nuevos objetos hacia la barricada. Su agitación irá en aumento, al contrario de la Madre Superiora, cuyo ritmo será cada vez más sosegado, y del ritmo de Sor Inés, prácticamente inexistente.)* Tendrán un doble trabajo: primero tumbar la puerta y luego atraparnos. Pero... ¡mira! *(Se detiene y de un gran bolsillo de la falda pantalón saca un enorme cuchillo afilado.)* Lo tengo listo. ¡Les resultará muy difícil agarrarme! *(Al ver el cuchillo Sor Inés retrocede de un salto, aterrorizada. La Madre Superiora también se aparta, discretamente. Sor Angela ríe con una risa burlona y siniestra.)* He visto hombres valientes, verdaderos machos, producir genocidios enteros con esto. *(Guarda el cuchillo y sigue aglomerando cajas. La Madre Superiora se sienta, con un gesto de fatiga. Sor Inés se agacha de nuevo.)* Pero nosotras no tendremos la necesidad de agarrarnos a cuchilladas con ellos. Cuando lleguen el túnel estará terminado. Tenemos que cuidarnos de no dar malos pasos. *(Permanece inmóvil, atenta.)* Siguen cantando, pero ya no están de fiesta.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué quieres decir?

SOR ANGELA. Que algo está a punto de ocurrir. *(Silencio.)*

MADRE SUPERIORA. Para mí son los mismos cantos de hace un rato.

SOR ANGELA. *(Siempre atenta.)* No. Hay algo que no les marcha. Están llorando un muerto.

MADRE SUPERIORA. Que rían o que lloren, pero que se callen de una vez por todas. ¡Sus cantos me penetran hasta la médula de los huesos! *(Se levanta y da dos vueltas a su alrededor, como un perro antes de acostarse.)* ¡Y este olor!

SOR ANGELA. *(Se arroja sobre una pila de bultos. Ahora se encuentra relajada y muy calmada interiormente.)* Ella no hiede. Está bien enterrada.

MADRE SUPERIORA. Pero te demoraste mucho para hacerlo. Dejaste que su carroña lo infectara todo.

SOR ANGELA. Tú no quisiste tocarla. No te quejes. Y yo no puedo cavar a la vez un túnel y una fosa. Como siempre me toca hacer las cosas sola...

MADRE SUPERIORA. *(Siguiendo el hilo de sus propios pensamientos.)* Dime una cosa... Realmente... ¿Tú crees que podremos llegar a salir a alguna parte?

SOR ANGELA. Vamos por buen camino. La tierra comienza a ablandarse.

MADRE SUPERIORA. ¿Y después?

SOR ANGELA. ¿Cómo?

MADRE SUPERIORA. Quiero decir...¿qué nos espera cuando salgamos?

SOR ANGELA. Sé lo que estoy haciendo: saldremos a la playa.

MADRE SUPERIORA. *(Se le acerca a Sor Angela, excitada como un niño a quien se le cuenta una historia.)* ¿Y...si ellos están allá?

Sor Inés se desliza hacia el lugar donde está enterrada la Señora.

SOR ANGELA. Nos abriremos camino con esto. *(Muestra el cuchillo. Viendo el pánico de la Madre Superiora.)* Pero ellos no estarán. Jamás vigilan mientras lloran a sus muertos. La playa estará desierta.

MADRE SUPERIORA. ¿Y la barca?

SOR ANGELA. *(Duda por un instante.)* En su sitio.

MADRE SUPERIORA. ¿No la habrán descubierto?

SOR ANGELA. El escondite es muy bueno.

MADRE SUPERIORA. Podremos adentrarnos a la mar océano, como lo habíamos pensado.

SOR ANGELA. Realizaremos todos nuestros planes. Ya hemos logrado el principal, ¿no? *(Mira a la Madre Superiora en forma intencionada.)*

MADRE SUPERIORA. *(Saca un paquete del bolsillo de su falda.)* Aquí está. Con tu parte completa.

SOR ANGELA. Guárdamela por ahora. Me molesta para trabajar.

MADRE SUPERIORA. *(Guarda el paquete envuelto en trapos sucios. Poco a poco manifiesta signos de intranquilidad.)* Angela... Hay que cavar... Para salir de aquí, tenemos que abrir un profundo túnel... Cavar y cavar sin canso... Voy ahora.

SOR ANGELA. Raspa con un punzón, poco a poco... Retira la tierra con las manos, a medida que vaya cayendo... Hay que hacerlo con cuidado, para que el hueco se agrande sin que todo se venga abajo... *(La Madre Superiora se ha alejado y ha desaparecido por el fondo. Sor Angela sigue hablándole sin darse cuenta que ha partido.)* ...Definitivamente eres muy torpe... Aunque se te repitan las cosas mil veces de la A a la Z, lo haces mal... Porque cuando comienzas a... *(Calla, escuchando atentamente.)* Es un muerto importante el que lloran... Estoy segura de que las cosas no van bien para ellos... Sería el mejor momento para salir, si...

Se oye un grito desgarrador; Sor Angela se levanta sobresaltada. La Madre Superiora entra en carrera, vociferando tras Sor Inés que corre a esconderse.

MADRE SUPERIORA. ¡Bruja endemoniada! ¡La sorprendí en plena ejecución del delito!... ¡Removiendo la tierra con sus manos! *(Grita frente a Sor Angela.)* Iba a desenterrar la muerta esa...esa... *(No encuentra las palabras. Se dirige al lugar donde se encuentra Sor Inés, que trata de escapar escondiéndose.)* ¿Para qué la quieres, idiota? *(Levanta a Sor Inés que trata de esconder la cabeza entre las manos a fin de evitar los golpes.)* ¿Tienes tanta hambre?

SOR ANGELA. ¿Y si nosotros la desenterráramos?

MADRE SUPERIORA. *(Que habla levantando la mano para golpear a Sor Inés, la deja caer lentamente, mientras retrocede murmurando.)* No... No...

SOR ANGELA. *(Acercándose, con un ritmo sacudido por la excitación.)* Sí... Nosotras la desenterramos... Se las llevamos... Allí va... La muerta...la blanca... Lo hemos hecho por ustedes... Para que ustedes nos perdonen... Lo hemos hecho porque nosotras somos como ustedes...

MADRE SUPERIORA. Ella...ya no tendrá ojos...

SOR ANGELA. ...Este color no es el nuestro...

MADRE SUPERIORA. ...y la piel podrida...

SOR ANGELA. ...Somos como ustedes... Los malos, los perversos, los enemigos, nos han lavado la piel... Nos han arrancado la nuestra, la verdadera...

MADRE SUPERIORA. ...Ya se la habrán devorado los gusanos...

SOR ANGELA. ...Pero nosotras, que sabemos de qué lado estamos, hemos hecho sacrificios por ustedes...

MADRE SUPERIORA. ...Y su inmundito olor retorcerá las entrañas...

SOR ANGELA. ...A sus dioses, que son los nuestros...

MADRE SUPERIORA. ...Una fétida carroña que puede desmoronarse con sólo tocarla...

SOR ANGELA. ...No somos lo que parecemos, sino otra cosa distinta... Llevamos oculto nuestro verdadero rostro, que es igual al de ustedes... ¡Somos sus hermanas! *(La Madre Superiora continúa sus negativas con gestos.)* ¿Por qué no la desenterramos? *(La Madre Superiora hace gestos desesperados hacia la puerta. Sor Angela cambia bruscamente de actitud.)* ¿Todavía? *(Muda afirmación de la Madre Superiora. Sor Angela salta sobre ella, como un tigre, agarrándola por los hombros y sacudiéndola.)* ...¿Y por qué yo no los oigo? *(Baja el volumen. Se acerca a la Madre Superiora. Ambas tienen la atención concentrada hacia la puerta.)* ...¿De verdad ellos están ahí? *(La Madre Superiora afirma de nuevo. Sor Angela baja la voz aún más.)* Tranquilízate. Cierra los ojos. Descansa. Estoy segura de que ellos se irán sin encontrarnos, como las otras veces...

MADRE SUPERIORA. Se fueron.

SOR ANGELA. *(Abre los ojos; tranquilizada, enérgica.)* Voy a cavar.

MADRE SUPERIORA. *(Rápidamente, antes de que Sor Angela atraviese la escena para salir.)* ...¿Y si no fueran ellos? *(Sor Angela se voltea.)* Y si fueran los otros... ¡Quién sabe! Pueden haber quedado algunos hombres del Gobernador... Podría ser...

SOR ANGELA. *(Seca, objetiva.)* He estado afuera. He visto lo que he visto. Lo mejor que podemos hacer es seguir cavando.

Sor Angela sale. Lo extraño es que no se dirige hacia el mismo sitio de antes, sino a otro lugar, visible al público, y una vez allí comienza a imitar los gestos de una excavación.

MADRE SUPERIORA. *(Da varias vueltas a su alrededor, como escondiéndose de sí misma. Se acurruca, saca el paquete de joyas, lo coloca en el suelo y lo abre. Comienza a contar las joyas; a acariciarlas, a hablarles)* ...Ella cree que no me doy cuenta de lo que hace, mientras cava muchos túneles para confundirme... Piensa que es la única que conoce el camino a la playa... *(Ríe dulcemente.)* Pero yo tengo mi ruta, y cuando caiga, rendida por la fatiga, yo abriré mi camino a la playa, mi propio túnel: raspo con el punzón y retiro la arena con cuidado, para que no vaya a haber ningún derrumbe... Así... Saldré a la playa exactamente en el sitio donde está escondida la barca... Y... Yo tengo las joyas escondidas... porque a ellas y a las otras... les incomodan... les arden... *(Sor Inés se acerca, fascinada por las joyas.)* ¿Qué haces? ¿Qué te pasa? ¿Qué quieres? *(Rebace rápidamente el paquete.)* Yo no he tenido nada que ver con lo que ha pasado... No estaba allá... Eso es importante... Acué-

date... Tú no hablas, pero comprendes bien los gestos... Y puedes hacerte entender... Podrás decir: *(Hace la mímica correspondiente.)* "Ella no tuvo nada que ver con eso..." y me señalarás a mí. "Ha sido la otra, la perversa, la otra, que no deja de hacer monstruosidades". *(Agarra a Sor Inés que trata de escaparse.)* ...Mí pobre Inésita... Vendrás conmigo, y te daré la cruz que ella te había regalado... Y en el sitio a donde vamos a ir tú volverás a ser lo que eras antes: muy trabajadora, alegre, con ánimo de servir... Pero tendrás que cambiar el terror que ahora tienes en la mirada... Esa expresión de tu rostro... Las cosas pasan y pasan, y uno permanece... *(Baja la voz, con aire de conspiración.)* Por eso tienes que tener paciencia... Estar tranquila, pero tener cuidado... Hay que estar siempre al acecho... Como yo... Conmigo... Porque allá afuera están ellos, y aquí adentro, muy cerca de nosotras, está ella, con su arma... ¡Hay que tener cuidado, Inés, hay que tener cuidado!

Sor Angela regresa. Observa un instante a las otras dos.

SOR ANGELA. Así vamos a llegar lejos... *(La Madre Superiora se separa rápidamente de Sor Inés.)* Tenemos que terminar la salida ante de la medianoche... *(Avanza. Se detienen de nuevo. Escucha.)* Algo pasa. Les ha ocurrido algo. Los tambores tocan la alarma...

MADRE SUPERIORA. ¿Y si los otros llegaran?

SOR ANGELA. *(Llevándose las manos a la garganta.)* ¡Tengo sed!

MADRE SUPERIORA. Estoy segura de que alguien, en alguna parte, hará algo...

SOR ANGELA. *(Por signos, a Sor Inés.)* Busca... Busca por ahí... Debe haber algo de comer... algo de beber...

Sor Inés se aparta enseguida, poniéndose a buscar sin orden, por todas partes, como una rata.

MADRE SUPERIORA. Si han asesinado a toda la gente de aquí, vendrán otros para vengarles... De las islas, de los continentes. Y entonces... ¡Esa será nuestra hora!

SOR ANGELA. ¿Nuestra hora?

MADRE SUPERIORA. Somos las únicas sobrevivientes. Y cuando ellos lleguen y nosotras salgamos, ¿quién podrá acusarnos de algo? Nadie, porque no queda nadie. Y entonces...

SOR ANGELA. *(Mientras busca en el fondo de una caja.)* Cargamos con mucho peso en la espalda...

MADRE SUPERIORA. (*Inclinándose hacia Sor Angela.*) ¿Y quién nos va a acusar? ¿Las piedras? ¿El viento? Tú has estado afuera, ¿no me dijiste que todos habían sido exterminados? Angela... (*Pronuncia el nombre a la italiana como hacía la Señora.*) ... Los muertos no hablan... (*Sor Angela ha encontrado lo que buscaba: una colilla de cigarrillo. Se la lleva a la boca y busca fósforos.*) Además, tu idea no es mala... Y puesta en práctica con el grupo opuesto...

SOR ANGELA. (*Se detiene sin encontrar fósforos.*) ¿Qué quieres decir? ¡Habla claramente!

MADRE SUPERIORA. (*Se agacha a su vez. Ambas se encuentran frente al público.*) ... La tenemos a ella. (*Señala la tumba de la Señora.*) Hemos logrado arrancar su cadáver de manos de esos bárbaros. Hemos conservado su cuerpo con nosotras para venerarlo, esperando mejores tiempos. (*Ante la mirada de Sor Angela.*) No te imaginas la importancia que la gente da a los actos de esta clase... Y he estado entre ellos... Conozco su modo de pensar... La señora no era solamente la Señora... Era también su marido, su nombre, su fortuna...

SOR ANGELA. Pero tú misma has dicho que ahora no es más que una inmunda carroña...

MADRE SUPERIORA. ¡Error! (*Se levanta.*) ¡Sólo los muertos pobres hieden!

SOR ANGELA. (*Levantándose a su vez.*) No. No estoy de acuerdo. (*Sigue buscando fósforos.*)

MADRE SUPERIORA. (*Siguiéndola.*) ¿Por qué?

SOR ANGELA. (*Cortándola.*) Porque tus planes siempre terminan mal...

MADRE SUPERIORA. (*Sin dejar de seguirla.*) ¡No ha sido culpa mía! Si a veces hemos tenido mala suerte, han sido las circunstancias...

Movimiento general de la escena: Sor Inés en cuatro patas busca de manera desordenada. Sor Angela, en el otro extremo de la escena, busca a su vez, seguida en sus desplazamientos por la Madre Superiora. El movimiento es aparentemente anárquico, desprovisto de lógica.

SOR ANGELA. ¡Pero esta vez soy yo quien da las órdenes!

MADRE SUPERIORA. Y yo las acepto. Sí, las acepto humildemente, porque tú siempre haces las cosas como deben hacerse. Pero no puedes negar que a veces yo he propuesto buenas soluciones... Y... ¿Acaso no tenemos las joyas? ¿Y no le hemos cortado el aliento a la señora, atraída por mis palabras? Si las circunstancias exteriores no hubieran sido las que han sido, ya estaríamos en alta mar...

SOR ANGELA. (*Volteándose hacia la Madre Superiora.*) Bueno, la desenterramos, ¿y luego?

MADRE SUPERIORA. (*Agarrando al vuelo el cambio de actitud de Sor Angela.*) ¡La adoramos! ¡La arreglamos como una reina! Se la presentamos diciendo: "Aquí la tienen. Hemos defendido su vida hasta el último instante, arriesgando todo. Los asesinos lograron su propósito, pero al menos, nadie profanado su cadáver." (*Se acerca al lado de Sor Angela.*) ¿Sabes lo que significa para ellos? ¡Nosotras hemos conservado el orden y la tradición en medio del caos! ¡Podremos pedirles lo que queramos!

SOR ANGELA. ¡Ron!

MADRE SUPERIORA. ¡Jamón!

SOR ANGELA. ¡Queso!

MADRE SUPERIORA. ¡Y ensalada!

SOR ANGELA. ¡Buenos vinos franceses!

MADRE SUPERIORA. ¡Bizcochos de Holanda!

SOR ANGELA. ¡Un marrano entero asado a la parrilla!

MADRE SUPERIORA. ¡Deliciosas frutas que refresquen el alma!

SOR ANGELA. ¡Y más vino todavía!

MADRE SUPERIORA. ¡Y tal vez un poquito de Cognac!

SOR ANGELA. ¡Y succulentas carnes de cordero! ¡Del mejor!

MADRE SUPERIORA. ¡Y tabacos! Bien enrollados, de un aroma delicado. *El diálogo ha sido dicho al ritmo de una metralleta. Ambas permanecen inmóviles.*

SOR ANGELA. ¡Y pediremos una embarcación con mil remeros para irnos inmediatamente, rápidamente, al otro lado del mar!

MADRE SUPERIORA. Donde nos recibirán como princesas.

SOR ANGELA. ¡Vamos! (*Se dirige al fondo.*)

MADRE SUPERIORA. (*Inmóvil, a la expectativa.*) ¿A dónde?

SOR ANGELA. ¡A desenterrarla!

MADRE SUPERIORA. Yo no puedo...

SOR ANGELA. (*Avanza rápidamente hacia la Madre Superiora y la agarra con fuerza por un brazo.*) ¡Ha sido idea tuya! (*Comienza a torcerle el brazo poco a poco hacia la espalda.*)

MADRE SUPERIORA. (*Haciendo gestos de dolor. Señala a Sor Inés.*) ¡Llévala a ella! ¡Acaso ya no trató de desenterrarla? ¡Que lo haga ahora! Yo... Yo no sirvo para nada... Soy una inútil... ¡Una inutilidad! Tú eres capaz de hacerlo todo... Con tu inteligencia y tu fuerza puedes hacer todas esas cosas sin mi ayuda.

SOR ANGELA. ¡Cobarde! ¡Babosa insignificante! ¡Reptil! Pero después no te quejes si yo cojo toda la recompensa. ¡No te dejaré ni las migajas! (*Se voltea, agarra a Sor Inés por el codo y avanza, casi arrastrándola.*) Y tú, vamos a trabajar. ¡Y mucho cuidado con lo que haces! No patalées como una cabra de monte, porque la próxima vez me cuidaré para que no puedas patalear más.

Sor Angela se dirige al sitio donde está enterrada la Señora, arrastrando a Sor Inés. La Madre Superiora comienza a manosear los bultos.

MADRE SUPERIORA. ¿Cómo nos presentaremos frente a los recién llegados? ¿Sucias, harapientas? ¿O vestidas de nuevo? (*Saca faldas, cofias y hábitos de monjas.*) Podríamos aparecer con los hábitos correspondientes a la dignidad de nuestras funciones...o...tal vez sería preferible que nos vieran como estamos ahora, con las huellas evidentes de nuestros sufrimientos... (*Saca algunos vestidos. Los acaricia.*) Guardaremos los hermosos hábitos para los momentos de triunfo, cuando el mérito de nuestras acciones sea reconocido, y nos reciban en el palacio del gobernador. Nos dirigiremos a un salón iluminado, completamente alfombrado con tapetes persas, y las ventanas cubiertas con finísimas cortinas... El silencio reinará a nuestro paso, en señal de respeto. El gobernador se inclinará frente a nosotras y pronunciará un discurso donde narrará la forma tan heroica como hemos defendido la vida y el honor de una dama de la aristocracia. Después vendrá la imponente ceremonia en donde nos condecorarán con la orden del mérito. Y aunque no habrá fiesta, en señal de respeto a los mártires, en los jardines de la residencia se servirá un delicioso refrigerio, discreto y de buen gusto. (*Mientras saca los hábitos de monja, la Madre Superiora muestra distraídamente otros objetos inquietantes: pantalones de hombre, máscaras, etc., sutilmente mezclados, de modo que el público pueda darse cuenta de su presencia.*) Y nosotras seremos el centro de la atención. Contaremos a todas esas refinadas personas todos los horrores que hemos vivido... La revuelta, la sangre, las noches sin sueño, la espantosa visión de muertos y muertos, aglomerados unos encima de otros... Decapitados... Cortados en pedazos... Deshonrados por esos monstruos...

SOR ANGELA. (*Gritando al fondo.*) ¡Vuelve acá, cretina! No me dejes con esto en los brazos. ¡Mándamela!

En efecto: mientras la Madre Superiora se deleita en la contemplación de los hábitos, Sor Angela está desenterrando a la Señora, ayudada por Sor Inés, quien trabajaba afiebradamente hasta el momento en que Sor Angela sacó el cadáver. Sor Inés corre ahora hacia la Madre Superiora y comienza a imitar con exactitud lo que ha visto en el primer acto: el asesinato de la Señora.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué? ¿Qué es eso? ¿Qué te pasa? ¿Qué dices? (*No comprende lo que Sor Inés trata de explicarle, o no quiere comprender, hasta el momento que tiene que rendirse ante la insistencia de la otra.*) ¡Idiota! ¡Cálmate! ¡No se trata de eso! ¿No comprendes nada? (*La agarra por los hombros, tratando de calmarla.*) ¡Eso se acabó!... Pertenece al pasado. Ahora es distinto. Regresa a donde Sor Angela. Vé a ayudarla... ¿Quieres que te diga lo que vamos a hacer? ¡Vamos a vestir a tu señora! Vamos a arreglarla y adornarla como a una virgencita... Para que esté bien linda y podamos mostrarla a sus amigos, a sus parientes... Les diremos: aquí está. ¿No parece como si estuviera dormida? Ellos dirán: Está como cuando la vimos por última vez. Un poco más pálida y más tranquila, pero es la misma. Se nota que la han cuidado bien, que la han tratado con cariño. Ahora, corre a ayudar. ¿No quieres verla bien linda y arreglada? ¡No hagas que Sor Angela se enfurezca! (*Bajando la voz.*) Tú sabes como se pone cuando le da rabia... ¡No quiero más tragedias! ¡Obedece, sé buena, ve a ayudarla!

Mientras la Madre Superiora habla en primer término con Sor Inés, Sor Angela continúa gritando mientras saca el cadáver y lo coloca contra la pared en una especie de urna.

SOR ANGELA. Pesa mucho más que cuando se estaba reventando... Y hiede más que cien hediondos chacales... ¡Tú siempre tienes unas ideas estupendas! El que vea esto saldrá corriendo y gritando. Tendremos que volverla a enterrar si queremos que crean que la hemos tratado con delicadeza. Les diremos: ¡Mírenla! ¡Ha muerto en olor de santidad, pero no se acerquen mucho porque el azufre es un perfume de los dioses en comparación al aroma de los santos muertos! Bueno. Así está bien. Venga una de las dos.

MADRE SUPERIORA. (*Entre las cosas dispersas ha recogido la capa que la Señora llevaba en el primer acto.*) Mira... Con esto la señora va a estar muy linda... ¡Vamos, llévasela, rápido! (*Empuja a Sor Inés y regresa enseguida hacia los hábitos y objetos que ha sacado.*) ¡Hay que arreglar todo esto! Tenemos que estar listas para irnos de un momento a otro... ¡Hemos hecho un desorden horrible! ¡Un verdadero desbarajuste!

SOR ANGELA. (*Paralelamente a lo que dice la Madre Superiora.*) ¡Dame eso! (*Agarra la capa.*) Sosténla mientras le arreglo el vestido. Agarrala con

fuerza, estúpida, o se nos va a resbalar. (*Sor Inés sostiene el cadáver con dificultad.*) El vestido está asqueroso...despedazado y maloliente, pero la capa ayudará a tapar un poco. También tendremos que peinarla... Y arreglarle un poco el maquillaje...

MADRE SUPERIORA. (*Mientras arregla el lugar.*) Llevaremos nuestros mejores vestidos cuando todo haya terminado y podamos salir. Al principio hay que usar la miseria para inspirar lástima, de modo que se sientan inclinados a ayudarnos, pero después del llanto hay que pasar a la alegría lo más rápidamente posible. No debemos complacernos demasiado en la tristeza. La gente detesta las figuras demacradas y lánguidas, de ojos lacrimosos. ¿Y esto qué es? (*Ha encontrado una especie de caja. La abre y saca un frasco. Es una bebida alcohólica. Mira hacia el lugar donde se encuentra Sor Angela y comprobando que está mirando en otra dirección, bebe un sorbo y guarda velozmente el frasco entre los pliegues de su falda.*) La risa es lo natural en el hombre. El que ríe siempre es bien recibido. ¡Dios mío! ¡Que todo esto pase rápido para que podamos volver a reír!

SOR ANGELA. (*Paralelamente al monólogo de la Madre Superiora.*) Ya los gusanos le comieron los ojos y la mitad de la nariz... Se necesita que la muerte llegue para que los vivos se den cuenta de que no son sino mierda. ¡Agárrala bien, cretina!

MADRE SUPERIORA. (*Siempre arreglando.*) Después de la primera buena comida que haga, me arrojaré en una cama nada más que para reír hasta que me reviente. ¡Lo juro!

SOR ANGELA. Dame un pañuelo, un trapo, cualquier cosa...algo que limpie. Tenemos que presentarla decentemente.

MADRE SUPERIORA. (*La proximidad de Sor Angela la sorprende. Busca con nerviosismo.*) Trapos, trapos, trapitos... Algo que pueda servir. Déjame ver... ¿Y esta mantilla?La tenía entre sus cosas. Es algo muy delicado...muy valioso.

SOR ANGELA. Está bien. (*Mira entre los objetos.*) ¿Y esto?

MADRE SUPERIORA. Esta peineta. ¿La consideras apropiada?

SOR ANGELA. Para agarrar los mechones que le caen sobre la cara.

MADRE SUPERIORA. (*Se prepara a discutir, pero cambia de parecer frente a la mano extendida de Sor Angela.*) Bueno, si crees...pero para serte franca...yo pienso que...es decir, a mí me hubiera gustado conservarla... Es un trabajo valioso, hecho a mano... Podríamos venderla... La señora o su marido sí se darían cuenta...

SOR ANGELA. Es un adorno cualquiera.

MADRE SUPERIORA. (*Haciéndose la que no ha comprendido, se dirige a cualquier otro sitio.*) ¿Te das cuenta del desorden que hemos hecho?

SOR ANGELA. ¡Dámela! (*Le quita la peineta.*) Y ahora dame un brazalete, un collar, algunas de sus joyas. ¡Rápido! Un par de aretes.

MADRE SUPERIORA. (*Gritando angustiada.*) ¿Para qué? ¿Para qué le van a servir? ¿Para qué? ¿Para qué?

SOR ANGELA. ¡Para que no nos acusen de haberla robado! ¿Quién nos va a creer que la hemos cuidado por sus lindos ojos si no lleva alguna de sus joyas?

MADRE SUPERIORA. ...Esas son cosas que se caen... ¡Que se pierden!...

SOR ANGELA. (*Avanzando hacia la Madre Superiora.*) ¡Dame el paquete!

MADRE SUPERIORA. Bueno... Está bien... Buscaré algo...

SOR ANGELA. (*Agarrándola.*) ¡Dámelo! ¡Cogeré todo lo que se necesite!

SOR ANGELA. ¡Salvaje! ¡Qué desgracia! Tener que trabajar con alguien que sólo ha tratado con cerdos.

SOR ANGELA. (*Abre el paquete. Ríe.*) Siempre has sido ridícula en tu avaricia. ¿No te das cuenta de que a veces hay que dar algo para reunir mucho?

MADRE SUPERIORA. (*Con la voz entrecortada por la angustia y la rabia.*) Y tú quieres malgastar nuestro tesoro. ¿No recuerdas los sudores que estas cosas nos han costado?!

SOR ANGELA. (*Agarra las joyas a manos llenas, dejando caer algunas.*) ¡Estas cosas no te han costado ni una sola gota de sudor a ti! Veamos... ¿Cómo podríamos embellecer mejor a la señora? ¡Tal vez con este brazalete! O...

MADRE SUPERIORA. ¡No malgastes nuestras riquezas, Angela!

SOR ANGELA. ...Estas argollas...

MADRE SUPERIORA. ¡No las botes al suelo!

SOR ANGELA. ¿O este collar?

MADRE SUPERIORA. (*Extiende los brazos como si quisiera proteger las joyas.*) Al menos escoge las joyas de menos valor...

SOR ANGELA. (*Le da una violenta palmada en las manos. La Madre Superiora las retira con un gesto de dolor.*) ¡Yo pongo las condiciones! La señora muerta se presentará arreglada como una reina. Este colgandejo completará la obra maestra. ¡Y esta idiota sigue dejándola caer! (*Observa los esfuerzos que hace Sor Inés para sostener el cadáver.*) ¡Cuidado, animal! Te voy a dar una buena... (*Se dirige hacia Sor Inés.*)

MADRE SUPERIORA. *(Corre y toma velozmente las joyas en sus manos. Se pone a contarlas, acariciándolas dulcemente.)* De obedecerla, tendríamos que botar todo esto al mar. Hubiera debido mentirle... Haciéndole creer que había perdido el paquete con las joyas... éstas... las escondo. Que haga lo que quiera con su parte, pero yo guardo la mía. Me las tragaré si es necesario. Algún día saldremos de aquí. Por algo he rogado y suplicado con fe. Cuando las súplicas salen del corazón, los deseos son realizados. ¡Dios mío! ¡Haz que esta pesadilla llegue a su fin! ¡San Antonio! ¡Sácanos de esta prisión! ¡Santísima Virgen Inmaculada! ¡Libranos de tantas penas! ¡San Blas, tú que todo lo puedes, desata las cadenas que nos asedian, para que podamos libranos de nuestros terrores! ¡Santísima Asunción de María! Escucha a tu sirvienta... San Isidro, protégeme de todos los peligros, líbrame del mal, aleja de mí el mal de ojo, los malos espíritus, los malos pensamientos... Salva a tu humilde criatura... Salva a la más fiel oveja de tu rebaño... Salva a tu seguidora... Salva su cuerpo de las emboscadas traicioneras, del asalto de los demonios, salva su piel de las garras sedientas. El mal vigila... El mal se dibuja entre las sombras... Se insinúa en los poros, en los sueños... Penetra hasta el fondo de las entrañas, atraviesa las vísceras... Nos atrapa por todos los medios... Salva a tu sirvienta, salva a tu perra, salva a tu insecto... No permitas que el mal te la deforme... El mal, que una vez desatado, es imposible de controlar... Y un nuevo amanecer de sangre nos espera... San Eustaquio, Santa Teresa, San Bernardo... Sálveme... Líbrame del mal... Sálveme... *(Desde el comienzo de su letanía, ha ido escondiendo las joyas entre su ropajes. Mientras habla realiza una serie de acciones frente al público: genuflexiones, mea culpa, etc.)*

SOR ANGELA. *(Paralelamente, su voz en segundo plano en relación a la letanía de la Madre Superiora.)* Esto comienza a tener mejor aspecto. Pongámosle las joyas para que tenga algo que brille. Realmente la idea de la peineta fue muy buena. Así no se le cae el pelo sobre la cara. También habrá que ponerle polvos y maquillaje... ¿Un poco de color sobre los labios? De todos modos hay que encontrar la manera de disimular la podredumbre de la piel. Y sería mejor que ellos vinieran a verla aquí, porque si la sacamos al aire libre, puede deshacerse en nuestros dedos. La luz del sol es buena sólo para la gente sana. Sostenla con fuerza mientras trato de colocarla en mejor posición. *(A Sor Inés.)* ¿Has visto, imbécil? Tienes de nuevo a tu señora. Ahora se ve como nueva otra vez. Como cuando llegó con todas sus finuras, y sus encantos, y sus perfumes, y sus lindas palabras, y todos sus ademanes de fina condesa... *(Imita a la Señora.)*: "¡Que horror, pero qué lugar tan feo, Madre! ¿Cómo han podido vivir aquí? Queridas hermanas, el mérito de ustedes es inmenso...". *(Con un gesto de rabia hace tambalear el cadáver, que no cae porque ha sido fuerte y amorosamente sostenido por Sor Inés.)* ¿No se

imagina cómo hemos podido vivir? ¿Cómo hemos podido soportar esta inmundicia...? Yo se lo hubiera dicho en dos palabras... Cuando se ha vivido una desgracia tras otra, arrastrándose en el lodazal, cualquier pocilga que tenga un techo sobre la cabeza parece bien. Cuando uno está acostumbrado a defenderse como las ratas, nadie tiene derecho a venir a refregarle su piedad encima. ¡No le dije nada, pero le hice tragarse su lengua para siempre! *(Frente al cadáver en una actitud de reto.)* Pero ahora te lo digo, linda, hermosa porquería: mírate... Levantada entre aromas exquisitos y finos encajes, mírate. Mírate ahora, trapo viejo, pedazo de carne podrida, brizna de polvo. *(Retrocede como un pintor contemplando su obra.)* Y a pesar de todo tiene buen aspecto... ¡He hecho un buen trabajo! *(A Sor Inés.)* ¡Y tú! ¡Ten mucho cuidado! *(Se dirige hacia la Madre Superiora.)* ¡Haz algo útil, parásita! ¡Corta un pedazo de cuerda! ¡Toma! *(Le alcanza un cuchillo. La Madre Superiora obedece mecánicamente.)*

MADRE SUPERIORA. ...Sálvanos... No nos dejes caer en el pozo sin fondo del mal... Amén... ¡Amén! *(Corta la cuerda, se la entrega a Sor Angela y coloca el cuchillo ostensiblemente a la vista del público. Sor Angela se dirige de nuevo hacia el fondo.)*...Yo voy a cambiar. Cuando todo haya pasado, cambiaré. ¡Lo juro! ¡Haré penitencia! Regalaré cosas a los pobres. Es el mejor medio de tener a los ángeles y a los santos a nuestro favor. Cuando están contentos, nos dejan en paz. ¡Paz! ¡Paz! Eso es lo que yo necesito: ¡paz y tranquilidad! ¡No quiero nada! Viviré humildemente, en un modesto rincón, donde pueda quedarme quieta, sin que nadie se mueva. ¡Eso es! Si el mundo no se moviera, como dicen que lo hace, todo estaría mejor. Pero ahora todo se transforma, todo cambia, todo se mueve y todo se viene abajo. ¡Dios mío! Si los seres humanos fueran piedras, o estatuas... ¡Qué paz!

SOR ANGELA. *(Paralelamente a la Madre Superiora, dirigiéndose a Sor Inés.)* ¡Ayúdame, güevona! ¡Hay que sostenerla bien! Mírala: sentada con su capa y sus adornos, es otra cosa. Ahora vamos a ponerle la mantilla. Así... Taparé la parte más podrida de la cara. Y uno puede acostumbrarse incluso al olor... Así estamos hechos: se puede poner a un hombre en el infierno y a los quince días estará habituado. Lo importante es no dejarse morir. ¡Mira! Ah... La peineta un poco de lado... Así me recuerda un cuadro que vi en mi parroquia, cuando yo era niña. Era...una hermosa joven, en la sombra... Llevaba una peineta, una mantilla y joyas. Me produjo una gran impresión. Tenía algo extraño... Podría decirse que estaba muerta también. *(Regresando hacia la Madre Superiora.)* Eh, ven a verla. Dime si no he hecho un buen trabajo.

MADRE SUPERIORA. *(Mirando desde el lugar donde se encuentra; no muy convencida.)* Ya veo... Ya veo... Muy bien... Sí...

SOR ANGELA. Te dije que vinieras. Quizás falte algo.

MADRE SUPERIORA. *(Acercándose con cautela.)* No hace falta... Se ve que es una obra maestra. Siempre pensé que, a pesar de todo, tenías una cierta sensibilidad...

Mientras la Madre Superiora se acerca al cadáver, Sor Inés se desliza como una gata, acercándose al lugar donde se encuentra el cuchillo, aunque sin la intención inmediata de tocarlo.

SOR ANGELA. Ahora nadie podrá negar que la hemos cuidado bien. ¡Mírala! *Sor Inés se estremece desesperada, como si algo la ahogara.*

MADRE SUPERIORA. Realmente, arreglada así ya no produce terror. Yo te dije que era una buena idea. Cuando suenen los últimos disparos, proclamando la victoria de los nuestros, saldremos a la calle. *(De pronto Sor Inés ve el cuchillo. Por su parte, Sor Angela enciende un cabo de tabaco.)* Yo pienso que deberíamos transportarla nosotras... *(Sor Inés toma el cuchillo.)* Pesa mucho y apesta como mil diablos, es cierto, pero si la alzamos entre tú y yo y la pobre Sor Inés... *(Sor Inés avanza, con el cuchillo elevado, hacia las otras, que no se dan cuenta de nada.)* Produciríamos un efecto memorable... ¡Tres dulces monjitas llevando los despojos de una venerable dama! Pero... ¡como eres de ignorante! ¡Las peinetas no se ponen de ese lado!

Cuando la Madre Superiora va a arreglar la peineta, de un salto Sor Inés se interpone entre ella y el cadáver y lanza una cuchillada que la Madre Superiora evita ágilmente.

MADRE SUPERIORA. ¿Qué?

SOR ANGELA. ¡Retrocede!

Esta vez la cuchillada ha sido dirigida hacia Sor Angela.

MADRE SUPERIORA. Inés... Inesita... niña... ¿Qué te pasa?

Sor Inés arroja una nueva cuchillada. La Madre Superiora salta hacia atrás.

SOR ANGELA. *(Decidida a batirse, asume la actitud de un tigre acorralado.)* La grandísima asquerosa... ¡Hubiera debido despedazarla para que no nos jodiera más! ¡Pero me las vas a pagar!

Sor Angela intenta sorprender a Sor Inés fingiendo una actitud, como si tratara de avanzar en otra dirección, pero Sor Inés le lanza una nueva cuchillada medrentándola un tanto. Sor Angela se voltea a un lado, gritando.

MADRE SUPERIORA. *(Protegiéndose tras un mueble.)* Inesita... ¿Cómo se te ocurre hacer esas cosas? Cálmate, pequeña, aquí está tu amiga, tu hermana, tu madre... Dame ese cuchillo y ven aquí, a mi lado.

Sor Inés, acurrucada, parece escuchar lo que le dice la Madre Superiora, pero no deja de vigilar, instintivamente, los movimientos de Sor Angela. Por esta razón, cuando ésta trata de sorprenderla de nuevo, fracasa en su intento.

SOR ANGELA. *(A la Madre Superiora, en el colmo de la ira y de la impotencia.)* ¡No te quedes ahí plantada, sin hacer nada! ¡Ayúdame! Se necesitan dos para poder atraparla... Intenta hacerlo por el otro lado...

Sor Inés se encuentra frente al cadáver, protegiéndolo, lanzando cuchilladas a diestra y siniestra.

MADRE SUPERIORA. Hay que convencerla con dulzura. Ella siempre me ha obedecido... ¡No hay necesidad de hacerle daño, Angela!

SOR ANGELA. ¡Eso es! ¡Avanza y convéncela! ¡Vamos, hazlo! ¡Veremos qué pasa!

MADRE SUPERIORA. *(Sale de su escondite y avanza poco a poco, hablando con su voz más dulce.)* Por favor, Inesita, no te sigas haciendo la malvada... Tú no eres así. ¿No te das cuenta del peligro en que nos encontramos? Piensa un poco en todo lo que está ocurriendo allá afuera, en las calles. Tú lo ignoras, pero yo te lo voy a contar. Es horrible. El demonio circula libremente por el mundo, con su cola al aire. La sangre se derrama por toneladas en las casas, en las esquinas, hasta en los más ocultos rincones... Ya no queda un solo cristiano vivo en los alrededores... Estamos solas... Solas en medio del imperio del mal... Tenemos que portarnos bien las unas con las otras... Ayudarnos mutuamente... Si nos peleamos, ¿a dónde iremos a parar? Estamos indefensas en medio de la tempestad... Deja ese cuchillo, querida. ¿No has visto cómo Sor Angela ha puesto de linda a tu señora? Antes, cuando le hizo mal, fue sin querer, pero ahora la cuida más que nadie.

La Madre Superiora avanza con las manos extendidas, esperando que Sor Inés le entregue el arma, convencida de haber creado un ambiente de hipnotismo. Pasivamente, Sor Inés conserva el cuchillo, aunque da la impresión de que estuviera a punto de entregarlo. La Madre Superiora se encuentra casi a su lado. En ese momento, Sor Angela, impaciente, creyendo que puede atrapar a Sor Inés, desprevenida, se desliza por entre los bultos para atacarla por la espalda. El golpe fracasa. Sor Angela y Sor Inés se traban en una lucha frenética.

MADRE SUPERIORA. *(Gritando.)* ¡Idiota! ¿No pudiste esperar a que yo le quitara el arma? ¡Bueno, basta! ¡Angela, Inés, dejen de pelear! ¡Cuidado! ¡Ayuda! ¡Dios mío! ¡Quieren matarse como perros! ¡Inés escúchame... Angela, basta! Hagan lo que les digo, ¡maldita sea!

SOR ANGELA. *(Sin dejar de luchar.)* ¡Canalla...te voy a enseñar! ¡Vas a ver! ¡Toma!... ¡No te quedará!... ¡Cobarde!

MADRE SUPERIORA. *(Agarra un objeto cualquiera y comienza a golpear a las dos rivales.)* ¡He dicho que basta! ¡Vayan a sus sitios! ¡Un poco de orden! ¡Van a romperlo todo! *(Golpeando más fuerte.)* ¡Se están haciendo daño! ¡Paren de una vez por todas!... Angela, Inés, cuidado, la señora...

Efectivamente, empujado en la lucha, el cadáver cae rodando por tierra. Sor Inés regresa de un salto y le da una cuchillada a Sor Angela. Viendo la Señora por tierra y a Sor Angela sangrando, Sor Inés se asusta y se aleja retrocediendo, con el cuchillo en la mano.

SOR ANGELA. *(Grita a la Madre Superiora.)* ¡Quítale el cuchillo! ¡Rápido! ¡Aprovecha que tiene miedo! Me hirió y es capaz de matarnos... ¡Agárrala, rápido!

MADRE SUPERIORA. *(Avanza iracunda hacia Sor Inés.)* ¡Ven acá, degenerada, sordomuda maldita! Lo dañaste todo... Sor Angela no te lo perdonará otra vez... Y yo también me cansé de aguantarte... *(Toma algo para protegerse y avanza decidida.)* ¡Mira cómo me pagas por haberte tratado bien! ¡Quién me manda ser buena con los animales salvajes! ¡Cría serpientes y te devorarán las entrañas! Pero esta vez seré yo quien te castigará... Vas a darme ese cuchillo, y a recibir unos cuantos golpes... ¡Te voy a dejar la piel hecha pedazos!... *(Sor Inés, de perfil, retrocede contra unos muebles amontonados. La Madre Superiora avanza lentamente.)* ¡Dame eso! *(La Madre Superiora se arroja sobre Sor Inés, quien trata de berirla sin consensuarlo.)*

SOR ANGELA. *(Siguiendo con apasionado interés todas las incidencias de la acción, aunque sin dejar de pensar en su herida.)* ¡Cuidado! ¡No te metas de frente! ¡Sorpréndela por un lado! ¡Así no, imbécil, te vas a dejar apuñalar! ¡Eso! ¡Retrocediste a penas a tiempo! ¡Por poco te agarran! ¡Salta antes de que tenga tiempo a defenderse! ¡Que no se te escape! ¡Por detrás! ¡Trata de neutralizarla! ¡Muévete, golpéala abajo! ¡Dale una patada! ¡Golpéala, golpéala, golpéala! No retrocedas así, vas a perder el equilibrio... Toma aliento. ¡Entra-le de lado! ¡Atención a su izquierda, es peligrosa! ¡Arrincónala! ¡Golpea duro! ¡Trata de darle en la cara! ¡Un directo al estómago! ¡Síguele dando! ¡No la dejes recuperar! ¡Es el momento! ¡No la dejes respirar! ¡Eso es! ¡Eso! ¡Sigue esa táctica! Voltéate rápido y... ¡Eso! ¡Lo lograste! ¡No la sueltes! ¡Tuércele el brazo si no te da el cuchillo! Apóyate sobre ella...con todo tu peso...¡con toda tu fuerza!

Sor Angela, que habla comentando la situación como si se tratara de un evento deportivo, se recuesta, relajando los músculos. La Madre Superiora

domina ahora a Sor Inés, inmovilizándola bajo el peso de su cuerpo. Sor Inés, que aún tiene el cuchillo en sus manos, lo irá deslizado poco a poco de sus dedos.

MADRE SUPERIORA. *(Arrastrada por el ritmo y el tono de la narración de Sor Angela.)* Perra inmundada... Puerca asquerosa... Me has hecho luchar y sudar como no lo hacía desde los veinte años... ¿Y para qué te sirvió? ¡Siempre has perdido de antemano! ¡Los débiles nunca deben tratar de luchar con los más fuertes! Tú destino era quedarte quieta en un rincón, tratando de no hacerte notar, hasta que yo te llamara. Pero ahora todo ha cambiado. Has levantado tu mano contra mí, y hasta me hubieras metido el cuchillo entre las tripas si yo no te lo hubiera impedido. ¡Traidora! ¡Infame! ¡Maldita! *(Sor Inés ya no se mueve pero mira fijamente a la Madre Superiora.)* ¿Y ahora qué tienes? ¿Por qué pones esa cara? ¡Piensas que además tengo que perderte? ¡Cierra los ojos! ¡No me mires así! ¡Me dan escalofríos de tener tanta lástima de ti! ¡Te dije que los cerrarás! ¡Basta! *(Coloca un bulto o lo que encuentre al alcance de sus manos sobre el rostro de Sor Inés y aprieta con todas sus fuerzas. Los brazos y las manos de Sor Inés gesticularán cada vez con mayor fuerza, hasta el momento en que caerán inmóviles.)* ¡No es culpa mía, pero reconozco que tampoco es culpa tuya! ¡Algo nos guía y nos maneja! ¡Lo único que hacemos es obedecer! ¡Seguimos la gran corriente! ¡No se puede impedir que las cosas ocurran! *(Retira sus brazos. Se levanta y se dirige hacia donde se encuentra Sor Angela. Ya Sor Inés está muerta. Ambas se encuentran cerca del proscenio. Muy bajo.)* Después de todo, es mejor así. Nadie más podrá hacerle mal.

La Madre Superiora se sienta. Desde que Sor Inés ha muerto, cantos y tambores han dejado de oírse. Por primera vez desde el comienzo del segundo acto, reina un silencio total.

MADRE SUPERIORA. *(Saca el frasco de licor que había escondido entre los pliegues de su falda; bebe un trago y se lo pasa a Sor Angela.)* Bebe. *(Sor Angela acaba de encender otro cabo de tabaco.)* ¡Las emociones fatigan!

SOR ANGELA. *(Haciendo un gesto vago hacia el fondo.)* Y la otra rueda de nuevo por tierra. Además, no creo que la idea de desenterrarla haya sido muy buena. La gente siempre investiga, y siempre termina por descubrirla todo. Tendremos que reenterrarla.

MADRE SUPERIORA. Sí, y recuperar las joyas. No las despilfarraremos inútilmente... *(Toma la botella que Sor Angela le alcanza.)* Todo es muy caro en el sitio a donde iremos... Y nosotras tendremos necesidad de muchas, muchas cosas...

SOR ANGELA. *(Saca otro cabo de tabaco de su bolsillo, lo enciende con el que está fumando y se lo pasa a la Madre Superiora.)* Fuma. Una vez conocí a un marino que decía:... "Hay que fumar mucho para envolver al mundo en un telón de humo... Sólo así podremos ser felices...". *(Ríe a carcajadas.)*

MADRE SUPERIORA. *(Fumando.)* ...Uno mismo se debería envolver para protegerse. Y no de humo, sino de enormes puertas de hierro, murallas, grillos y grandes pozos llenos de tiburones...

SOR ANGELA. ...Era un marino que olía a tabaco, a ron, a mujeres... Siempre libre en el mar, y aún más libre en la tierra... Siempre borracho...

MADRE SUPERIORA. *(Sin perder el hilo de sus pensamientos.)* ...Cuando haya vendido mi parte, me gustaría comprar un castillo en el más áspero y alejado rincón, para erizarlo de púas, de modo que nadie pueda entrar. Conozco a la gente. Nunca se puede saber. Pásame eso.

SOR ANGELA. *(Que se ha quedado pensativa.)* ¿...Oyes...?

MADRE SUPERIORA. *(Trata de beber, pero la botella está vacía.)* ¡Terminada! *(Arroja la botella a un lado.)*

SOR ANGELA. *(Se levanta poco a poco sin dejar de escuchar.)* ...Completo silencio...

MADRE SUPERIORA. Nos habrán dejado solas...

SOR ANGELA. ...Como el ciclón antes del desastre...cuando no se mueve ni una hoja...

MADRE SUPERIORA. Se fueron... No me parece raro. Deben estar huyendo... Ellos no saben gobernarse.

SOR ANGELA. ...Entre más grande es el silencio, más grande será la fuerza del vendaval... El viento y el agua se desencadenarán enloquecidos...

MADRE SUPERIORA. Alguna vez oí decir que cuando los indígenas de estas islas organizaban una conspiración, iban de una a otra isla en canoa...

SOR ANGELA. ¿...Oyes...?

Algunos golpes sordos han comenzado a resonar.

MADRE SUPERIORA. Nada.

SOR ANGELA. Escucha.

MADRE SUPERIORA. *(Retrocede ligeramente.)* Tengo que confesarte algo. Los golpes en la puerta... Yo los inventé. Para que me dejaras tranquila. Contigo nunca se sabe... Tienes un carácter...

SOR ANGELA. *(Cruza la escena buscando el cuchillo que Sor Inés había dejado caer. El ruido de golpes en la puerta aumenta gradualmente.)* ¡Llegaron! ¡Esta vez saben que estamos aquí! *(Agarra el cuchillo, cerciorándose de que está bien afilado.)*

MADRE SUPERIORA. *(Levanta su falda como la de Sor Angela para convertirla en falda pantalón.)* Nos parece oír algo, pero no es verdad. Es una ilusión... Ellos se fueron... No hay nadie en la isla... Estamos solas.

SOR ANGELA. *(Colocando el cuchillo en el cinturón, de modo que pueda tenerlo a mano.)* Nos cobrarán todo lo que hemos y lo que no hemos hecho. Yo no quiero ser la mártir de nadie. *(De repente, histérica, grita.)* ¡Quiero vivir!

Sor Angela se arroja sobre los bultos y permanece un instante acostada. Se escuchan golpes cada vez más violentos. La barricada comienza a ceder. Sor Angela corre hacia el rincón en donde habría un túnel al comienzo del segundo acto.

MADRE SUPERIORA. *(Se dirige hacia el cadáver de la Señora, le quita las joyas y las esconde.)* Perdón...una vez más. Pero hay circunstancias atenuantes. Vaya a donde vaya, en el sitio a donde llegue, mandaré a decir misas por tu alma. Y guardaré una joya en tu recuerdo. *(La barricada ha seguido cediendo, y los golpes son cada vez más apremiantes. Comienza a oírse un vago y profundo sonido como de terremoto, de hecatombe; Sor Angela cava. La Madre Superiora corre hacia el centro, mirando hacia lo alto y hacia los lados, dando una vuelta a su alrededor.)* ¡Señor! ¡Que nada me ocurra! ¡Que el odio no se vuelque hacia mí! Te prometo cambiar, ya te lo he prometido, ¡te juro que cambiaré! ¡Yo creo en ti! ¡No me niegues tu perdón! *(Nuevos derrumbes. El sonido extraño aumenta.)* ¡Angela! ¡No es por ahí! ¡No sigas cavando! ¡Nuestra salvación se encuentra en otra parte! ¡Sígueme! *(Se dirige al rincón en donde había comenzado a abrir su túnel.)* Por aquí... Sí, este es el buen camino. La luz está muy cerca... Es por aquí... *(La Madre Superiora comienza a cavar con un ritmo desesperado. Sor Angela ya ha alcanzado el ritmo frenético. Nuevo derrumbe. El sonido extraño aumenta, aumenta hasta hacerse insostenible.)* ¡Es por aquí! ¡Es por aquí! ¡Es por aquí!

Telón Final

La Habana, octubre/noviembre de 1967