

ALEJANDRO CASONA

PROHIBIDO SUICIDARSE
EN PRIMAVERA

Prólogo de Mauro ARMIÑO



Biblioteca Edaf

12.a edición - mayo 2001

PRÓLOGO

La médula del teatro de Casona está constituida por dos características esenciales: la realidad y la fantasía que, aunque parezcan oponerse de modo absoluto, logran, en este dramaturgo, una complementariedad que las engloba y que caracteriza sus piezas con la idealización del mundo y de los conflictos y tensiones del ser humano. Porque la mayoría de sus piezas se articulan en torno a esos dos núcleos que, mezclándose, refrenándose, contradiciéndose y negándose, terminan por configurar la unidad de pensamiento –aunque quizá fuera mejor utilizar el desfasado término de *mensaje*– de este autor dramático, para cuya comprensión perfecta hemos de situarnos como espectadores en una butaca de teatro a partir de los años treinta –*La Sirena varada*, primera pieza de Casona, se estrena en 1934– cuando por toda Europa se había difundido la vieja pretensión de Rimbaud y de Karl Marx de «cambiar la vida», aireada como consigna en la década de los veinte por los surrealistas. Evidentemente, el cambio «poético» que pedía Rimbaud se diferenciaba mucho del cambio «sociopolítico» que preconizaba Marx, pero en la década de los veinte hasta los propios surrealistas vieron ambos cambios como complementarios.

El teatro de finales del siglo diecinueve, tras romper con los románticos, había consagrado la escena como *cátedra* laica de educación –aunque todos ponían un fanático fuego religioso en su empleo: el gran teatro de Ibsen y de Strindberg había abierto con hondura esa vía que los dramaturgos naturalistas recorrerían con desigual fortuna. En España, Benavente, con un pie en ese pasado naturalista y otro en el modernista, avanzando un paso sobre las endeble tramas y las aguadas consejas morales de Echegaray, sólo consiguió sentar las bases de un teatro de ideas escasamente válido para sus herederos. Valle-In-clán, gran roturador de nuevos caminos escénicos, quedó al margen de la evolución, precisamente por su fuerza creadora: apenas si influyó en su momento, porque no fue claramente comprendido y apenas si logró ser representado. Su fuerza expresiva, su arrollador lenguaje, su diferente concepción de lo teatral, del juego escénico, eran tan propios que obturaban la vía a toda posibilidad de herederos. El tercer dramaturgo, más cercano ya en el tiempo y en la visión del mundo, a Casona, Federico García Lorca, tampoco haría mayor caso a la vía didáctica: D'Annunzio y Synge, sobre todo, le habían dado las pautas de un teatro distinto, eminentemente poético, brotado de un surgimiento trágico de la emoción que no tenía por

qué conllevar superficialmente lección magistral ni moraleja: su enfoque era otro como otra su meta. Pero Lorca sí había de dejar en Casona – pese a la coetaneidad – una huella parcial: la poetización estilizada de los elementos, un lenguaje sembrado de metáforas, los movimientos de coro de un pueblo en fiesta, la simbolización de los personajes fueron modelos que Casona utilizó en parte, sobre todo en la obra mejor, según el propio autor de todas las suyas: *La Dama del Alba*. Aunque en ésta esos elementos se dan concentrados, no puede olvidarse que en la primera época del teatro de Casona ya hay rasgos significativos de un teatro distinto al benaventino, con un lenguaje cuidado donde la metáfora aparece de modo sorpresivo en los ambientes menos propicios incluso para ello.

Hay más datos diferenciadores entre el teatro de Casona y los últimos dramaturgos del modernismo, Benavente, Marquina, etc., aunque la base sea semejante y esté afincada en las premisas de la generación del 98, ese intentó por cambiar España que no era sino la sombra tardía de aquel fantasma de «cambiar de vida» que también recorría Europa. Un teatro de tesis, de ideas, que sembrara educación, formas de vida, formas de pensamiento. En Casona ese didactismo no se da de forma grosera, sino que subyace envuelto en el magma de su idealización poética: en la pieza en que aparece con mayor nitidez, y con mayor descaro, *Nuestra Natacha*, teatro plenamente de ideas en medio de una España acelerada en ese momento histórico hacia un programa redentorista, la envoltura no deja de llevar el sello casoniano: el toque levemente poético, levemente fantasioso y armónico de la base teatral que sirve de cuerpo, de encarnadura a la tesis.

En 1935, y en Barcelona, Alejandro Casona había conseguido el mayor éxito de público de toda su carrera teatral con *Nuestra Natacha*, refrendado al año siguiente al ser presentada en Madrid. La pieza tenía un claro fondo doctrinal en medio de una España convulsa en la que se fraguaba el enfremamiento civil: la reforma de la pedagogía española, anclada en métodos anticuados que tenían por base el autoritarismo y la dureza. Y la obra casoniana, aunque idílica, – tan idílica que en el tercer acto nos encontramos a los protagonistas en una comuna campestre haciendo vida geórgica, con trigos sembrados por sus propias manos, harina molida también por ellas, y pan cocido en un horno rústico calentado por leña que ellos mismos han cortado – ponía en evidencia otro mundo: un mundo reprobable que de hecho no aparece más que hasta el segundo acto: el del reformatorio autoritario y traumático. Pero a través de un dibujo excesivamente rosa – algo que el propio Casona reconocía –, el dramaturgo va poniendo en boca de los jóvenes estudiantes

ideas que entroncan nítidamente con el núcleo más denso de su ideología: la necesidad de una existencia nueva, de un contacto directo con la vida.

En *Nuestra Natacha*, Casona lleva al extremo sus ideas de la época, porque la protagonista pone de relieve la responsabilidad social de la existencia del individuo: «Vivir es trabajar para el mundo», llega a decir. Pero, en última instancia, la pieza termina deslizándose hacia una ejemplificación de la vida individual entregada al trabajo social y a la creación de una existencia nueva donde todo sea alegría, libertad, comprensión de los demás, amor: el desenlace concluye con las emociones satisfechas en los protagonistas, a quienes no tensa un núcleo dramático sino la afirmación de un programa vital propio, individual, pero volcado hacia el entorno.

La época histórica en que se produjo el estreno no podía dejar de ser sensible a los planteamientos ideológicos; más que a los teatrales, tal vez. Y fueron éstos los aplaudidos, hasta el punto de ver en *Natacha* una heroína, pese a que el autor, a muchos años vista del éxito, la descalificara en tal sentido:

«De *Nuestra Natacha* se han escrito muchas tonterías, se ha hecho bandera de acá y allá. ¡No es bandera!... era simplemente una obra joven, llena de fe. Quizá un poco evangélica, un poco inocente, un poco romántica, pero de cosas muy auténticas y verdaderas; donde está el teatro de los estudiantes, la residencia, los problemas de la coeducación, esas especies de penitenciarías que eran los reformatorios... ¡En fin! Todo ello estaba hecho con un nobilísimo afán, no de hacer demagogia ni buscar ovaciones, sino de tocar una llaga de la pedagogía española, que es evidente que estaba al alcance de todo el mundo y que nadie había tocado.»

Pero 1936 avanza y se produce un hecho clave: la guerra civil. Casona sale a Francia y pasa a América como director artístico de la Compañía Díaz de Artigas-Collado para realizar una gira por distintos países: el 12 de junio de 1937 estrena en México *Prohibido suicidarse en primavera* que, siguiendo los métodos teatrales ya probados en *La Dama del Alba*, en *Otra vez el Diablo*, e incluso en *Nuestra Natacha*, idealiza el conflicto dramático desde la presentación: es más, desde las propias acotaciones escénicas. La escenografía del «sanatorio de almas» —esa definición ya resulta sintomática— es la de un cuento de hadas, con vistas a montañas nevadas, lago, jardín de sauces, etc. Pero paradójicamente no domina el rosa, sino el negro, porque ese sanatorio está presidido por cuadros con las escenas de la muerte de los grandes suicidas, desde Sócrates a Cleopatra, desde Séneca a Larra.

Nos hallamos ante un mundo típicamente casoniano: el drama no es simple,

sino complejo; el marco, los personajes secundarios forman parte del drama: o mejor, los dramas menores o mayores –dado que estamos hablando siempre de individuos–, acompañan a otro que por su ocupación de la escena podemos considerar el principal, y sobre el que parece centrarse el núcleo de la acción. De cualquier modo, todo sirve a una idea central: la exaltación de la vida, el rechazo del suicidio que para Casona es algo aberrante: no hay nada que lo justifique porque fuera está la naturaleza, encarnada en la primavera, con toda su potencia, con toda su savia que reanima los deseos de gozar. Canto jubiloso, a través de su envés, esa retahíla de desheredados de la fortuna, del amor, de la afectividad o de la fama que van llegando al sanatorio del doctor Ariel con ánimo de poner fin a sus días. Como ocurre en otras piezas «de abanico» de Casona, el dramaturgo ha tratado de enumerar, a través de personajes, los males principales de la sociedad civilizada, del mundo urbano, sobre el que se insiste de forma particular mediante comparaciones: en la ciudad, la primavera no llega nunca, mientras que en medio de la naturaleza, en las montañas recónditas en las que el doctor Ariel buscó su refugio, los almendros en flor, la tierra renaciendo en brotes, los árboles con sus pujantes capullos son un golpetazo espasmódico en la sangre. Y entre esos personajes encontramos arquetipos del teatro casoniano: el primero es, por supuesto, ese doctor-salvador, el ser que parece encarnación de Dios o del padre, que lo dispone todo para la salvación de sus hijos, pero no por la fuerza: abre los caminos, pule las sendas para que por ellas se deslicen los desdichados hacia la felicidad, simbolizada en este caso por el simple respirar el aire cotidiano, por el simple alentar en este mundo.

El doctor Roda es discípulo del doctor Ariel, fundador también de la agencia de felicidad que constituye el telón de fondo de *Los árboles mueren de pie*, donde se le define como «un hombre de gran fortuna y una imaginación generosa, que pretende llegar a la caridad por el camino de la poesía. Desde que el mundo es mundo en todos los países hay organizada una diferencia pública. Unos tratan de revestirla de justicia, otros la aceptan como una necesidad, y algunos hasta la explotan como una industria. Pero hasta el doctor Ariel nadie había pensado que pudiera ser un arte».

En *Prohibido suicidarse en primavera*, el doctor Ariel ya ha muerto, pero sus ideas y su fortuna han encontrado utilidad. Miembro de una familia acosada por la fatalidad del suicidio, se entregó a estudiar la biología y la psicología del suicida, logrando morir, una vez retirado a las montañas de la escena, a los setenta años, tras haber fundado ese sanatorio de almas que

«aparentemente [...] no es más que el Club del perfecto suicida. Todo en ello está previsto para una muerte voluntaria, estética y confortable; los mejores venenos, los baños con rosas y música...». Pero todo este aparato no tiene otro sentido que disuadir al presunto suicida.

El primero de los suicidas, Alicia, tendrá luego su equivalente en la Isabel de *Los árboles mueren de pie*: el mismo frío, la misma hambre, arrinconan a las dos contra la soledad:

«Estaba sin trabajo hacía quince días. Tenía hambre: un hambre dolorosa y sucia; un hambre tan cruel que me producía vómitos. En una calle oscura me asaltó un hombre; me dijo una grosería atroz enseñándome una moneda... y era tan brutal aquello que yo rompí a reír como una loca, hasta que caí sin fuerzas sobre el asfalto, llorando de asco, de vergüenza, de hambre insultada. [...] En un momento de desesperación, una se mata en cualquier parte. Pero yo, que he vivido siempre sola, ¡no quería morir sola también! ¿Lo entiende ahora? Pensé que en este refugio encontraría otros dispuestos a morir, y que alguno me tendería su mano...»

Si Isabel prefiere su anterior soledad a la mentira de la ficción, Alicia asume la dureza de la salida final, pero no tiene valor para materializarla; al doctor Roda le basta, para curarla de su espanto, con darle una misión e indicarle un sentido y unos brazos amistosos: se quedará en la casa como personaje secundario del drama principal. También son anecdóticos el resto de los suicidas: desde la Dama Triste hasta el Amante Imaginario y el padre de la otra Alicia, caldo dramático todos ellos donde va a desarrollarse el nudo principal. Ni Fernando ni Chole tienen interés alguno en el suicidio: viven en medio de la felicidad de su amor, sus reportajes periodísticos y sus viajes: la vida discurre feliz para ellos, y no tienen siquiera la sombra de una duda. Cuando poco a poco van entrando en escena, es decir, cuando van dándose cuenta de la clase de «hospital» al que han llegado y quieren irse, el doctor Roda les convence para que hagan el papel de su realidad dichosa y feliz frente a los desesperados de la fortuna que quieren suicidarse. A cambio del reportaje, los periodistas aceptan, y van entrando en la psicología de cada uno de los pretendientes al suicidio.

El primero que se lo cuenta es el Amante Imaginario —alguno de cuyos parlamentos debe compararse con las fantasías de viajes que también tiene la protagonista de *La Casa de los siete balcones*—: su amor está hecho de imaginación, de lecturas románticas sin correspondencia con la realidad: «De mi sueño sólo quedaba la pobre verdad de mi desfalco, y un ramo de

orquídeas pisadas...» La Dama Triste también pertenece a esa farándula amorosa: odia lo grosero, la carne, la tiranía de los músculos y la sangre, y por tanto su idealización amorosa también ha de carecer de realidad; Fernando, el periodista, está casi a punto de lograr que se suicide cuando científicamente le demuestra que «el cuerpo es una realidad insobornable» y que a la edad que tiene, la Dama Triste es un compuesto de «ochocientos decalitros de leche, tres vagones de fruta, ocho hectáreas de guisantes ¡y diecisiete terneros!».

Pero sólo uno de los pretendientes a suicida parece ir en serio: Juan, cuyo disparo a la sien ha logrado ser desviado por uno de los ayudantes del doctor Roda: y cuenta los motivos para intentar poner fin a su vida: el enfrentamiento, nunca declarado, con su hermano: Juan ha sido desposeído de todo por el otro: infeliz frente al feliz, perdedor frente al eterno ganador, Juan se ha visto despojado de todo, incluso de la mujer del otro, a la que siempre amó en silencio. Por eso pretende suicidarse: para no matarle. Casona ha jugado bien el recurso teatral, porque, a renglón seguido sabemos quién es el hermano: precisamente el reportero feliz que respiraba dicha por los cuatro costados junto a su mujer, Chole, manzana de la discordia entre ambos.

El triángulo está armado y, evidentemente, los disparos han de salir por alguna parte. Fernando, el dichoso, no hace sino compadecer a su hermano, pero en Chole la realidad del despojamiento se impone: sintiéndose injusta con Juan, no tendrá ya paz, su felicidad se escapa entre los dedos, y la risa termina por convertirse en mueca. Mientras el Amante Imaginario encuentra a su amada —Cora Yako, una vieja actriz que recurre al sanatorio de suicidas como truco publicitario—, el dramaturgo va preparando la sorpresa: la que antes reía feliz, siente ahora ¡a necesidad de «un paño frío sobre el alma»: los dos hermanos sólo podrán reconciliarse en la desgracia y es lo que Chole va a prepararles con su suicidio: la reconciliación en su propia muerte. Será Juan quien la salve y quien, en última instancia, con la voluntad de Chole en sus manos, se la entregue a Fernando para siempre, mientras el Amante Imaginario rompe con su amada: la idealización era mejor que la realidad de Cora Yako, una especie de furia sexual posesora que poco tiene que ver con lo que el poeta imaginaba.

La prédica casoniana en favor de la vida, de la felicidad y del amor se cierra con este beatífico desenlace que necesariamente acaba con la existencia del sanatorio para suicidas. Los puntos endebles de la trama están precisamente en la idealización excesiva, en esa búsqueda de una «poesía» de la existencia

que poco tenía que ver con la realidad española de 1937 –aunque hemos de presumirla escrita con anterioridad– y que más bien parece fruto de una reflexión dramática sobre las relaciones humanas, pues, en última instancia, el tema del suicidio queda como telón de fondo al enfrentamiento clave: la felicidad e infelicidad en dos hermanos, en dos seres a quien el destino se muestra con doble faz, como Jano. La justicia o injusticia nada tienen que ver con el corazón ni con los sentimientos que presiden las relaciones entre los humanos.

La casa de los siete halcones

Estrenada en Buenos Aires, en 1957, *La casa de los siete halcones* nos lleva de nuevo a la Asturias rural –aunque Casona sólo especifique «una pequeña villa del norte español»– de *La Dama del Alba*. Pero en esta ocasión no nos hallamos ante un poema legendario ni a un drama de estirpe poemática: los personajes de la pieza están arrancados del drama rural español, con fuertes pasiones enfrentadas en torno al tema clave: el dinero. Hay varios personajes que entroncan con el mundo galdosiano, y por eso la acción se sitúa en el siglo XIX, con rivalidades familiares y ambiciones progresivas que llaman a la violencia y a la muerte. Sin embargo, tras este planteamiento de lucha por el tesoro familiar, reaparece el eco de la mejor tradición romántica en el personaje de Genoveva, la mujer que «enloqueció» de amor para sobrevivir a la injuria de un olvido, y que se refugia en una irrealidad inventada. Pero no está ajena a la realidad: esas locuras de trastocar los días de la semana, de pasearse por el malecón en una ciudad donde no hay puerto, de ir los viernes a la misa del domingo, tienen un sentido defensivo: debe defender sus recuerdos, pero también la vida de su sobrino Uriel: el pobre mudo no tiene más salvación que la riqueza familiar dejada por la madre: mientras el tesoro de monedas antiguas y joyas esté en manos de la tía Genoveva, Uriel vivirá en la casa de su padre y no será enviado a poblar las soledades de los muros blancos y fríos de un orfanato o un colegio especial para lisiados.

Si el personaje de Genoveva resulta quizá la mezcla de idealidad y realidad más lograda de Casona, frente a ella, Amanda, es otro carácter bien perfilado, que parece salido de una novela galdosiana por su fuerza: luchando entre la dignidad y el amor, entre la ambición y la crueldad que ha de ejercer para imponerse, es una mujer fuerte, de cuerpo entero, que no soporta la desigualdad de su condición: por el día criada, y por la noche ama del cuerpo de su amo. Luchará con él y contra él, hasta conseguir todo: el dinero, el

hombre y la dignidad como mujer.

Ramón, el padre de Uriel, amo y amante de Amanda, es, pese a su aparente dureza de carácter, un fante en manos de las mujeres: la partida se juega entre el ser débil, Genoveva, y el ser fuerte; Amanda; Ramón es la disculpa, el campo de batalla del que tironean ambas hasta que una de ellas cae: cuando todo está perdido, Genoveva acepta como realidad la mentira que le ofrecen: nuevamente se refugia, ya derrotada, en su ilusión de la esperada carta de América. Sabe de sobra que no puede ser cierto, pero no le queda más que buscar un lugar para caer: Uriel está perdido porque Genoveva reconoce la fuerza de Amanda y la debilidad de su cuñado. Casona recurre a la fábula y a lo poético: Uriel debe morir e irse con sus antepasados, con aquellos que se erguían en el «no» y preferirían morir antes que dar el brazo a torcer. Esa época pasó ya: ahora los principios se someten al vaivén de las pasiones, a los intereses. Sobre la escena sólo queda la fuerza de Amanda que ha conseguido todo lo que «era» suyo: y lo peor por encima de las leyes y las viejas costumbres: su cuerpo contra todo lo del hombre que la posee: familia, casa, nombre, dignidad. Los viejos respetos al lecho matrimonial de la muerte tienen que desaparecer e imponerse el hecho real de su amor: si para ello ha de desaparecer todo el mundo que religaba a Ramón con el pasado, basta con reclamar de forma insistente lo que le pertenece.

Pero este planteamiento subyace más que aflora en *La casa, de los siete balcones*: Casona ha preferido poner de relieve y centrar su mirada en los elementos poéticos, en esa loca y ese niño mudo que no aceptan la realidad. Y ha embellecido esos caracteres, idealizándolos hasta en la muerte, con un desenlace que si en *La Dama del Alba* era coherente por la propia enjundia del drama, en *La casa de los siete balcones* no agota todas las posibilidades que el dramaturgo tenía: huyó, a conciencia, del naturalismo de Amanda para refugiarse también él, en esta pieza que pertenece a su última etapa, en una lección de respeto a valores que hacía tiempo habían muerto.

Como en el resto de sus obras, Casona ofrece una «moralidad» con este drama: no es aquí una «teología sin theos», como lo era en *Los árboles mueren de pie*, pero el sentido es prácticamente semejante: Casona cree en unos valores «humanos» que deben estar por encima de las pasiones y de las ambiciones: la poesía tenía que invadir la vida cotidiana —aunque la poesía quede encarnada aquí por esa especie de «loca de Chaillot» que es Genoveva—, las fuerzas del bien deben retroceder y refugiarse casi en la locura para resistir el ataque brutal de las fuerzas del mal. Pero, estas fuerzas del mal, ¿no habían sido en Galdos, por ejemplo, las fuerzas más expresivas

de la vida? ¿No peca Casona de «angelismo» al hacer semejante propuesta? Tal vez; tal vez su visión del mundo era demasiado blanda y estaba mediatizada en exceso por su voluntarismo que pretendía un mundo sin disonancias, sin luchas, sin ambiciones apasionadas, sin conflictos enseñoreados por la muerte. Tal vez, también, ante la brutalidad de la existencia se propuso entregar a los espectadores propuestas de amor, de fidelidad a unos principios «humanistas» que el amor y los deseos de paz y fraternidad presidieran.

Mauro ARMIÑO

ALEJANDRO CASONA

Alejandro Rodríguez Álvarez, verdadero nombre de Alejandro Casona, nació en 1903 en Besullo (Asturias). Estudió Filosofía y letras y se graduó en la Escuela superior de magisterio, ejerciendo como maestro rural en el Valle de Arán. Director del «Teatro del Pueblo», que formaba parte de las Misiones Pedagógicas de la segunda República española, obtendría en 1933 el Premio Lope de Vega de Teatro por su obra *La sirena, varada*, y el Premio Nacional de Literatura por *Flor de Leyendas*. Exilado en 1937, se afincaría en Buenos Aires dos años más tarde. A su regreso a España (1962), dio a las tablas una nueva pieza teatral, de carácter histórico, *El caballero de las espuelas de oro*, donde aprovecha el personaje de Quevedo para exponer sus ideas sobre España. Murió en 1965.

BIBLIOGRAFÍA DE ALEJANDRO CASONA*

a) Obras

La sirena varada, Madrid, 1934.
Otra vez el diablo, Madrid, 1935.
Nuestra Natacha, Madrid, 1936.
Prohibido suicidarse en primavera, México, 1937.
Romance en tres noches, Caracas, 1938.
Sinfonía inacabada, Montevideo, 1940.
Las tres perfectas casadas, Buenos Aires, 1941.
La dama del alba, Buenos Aires, 1944.
La barca sin pescador, Buenos Aires, 1945.
La molinera de Arcos, Buenos Aires, 1947.
Los árboles mueren de pie, Buenos Aires, 1949.
La llave en el desván, Buenos Aires, 1951.
Siete gritos en el mar, Buenos Aires, 1952.
La tercera palabra, Buenos Aires, 1953.
Corona de amor y muerte, Buenos Aires, 1955.
La casa de los siete balcones, Buenos Aires, 1957.
Tres diamantes y una mujer, Buenos Aires, 1961.
El caballero de las espuelas de oro, Madrid, 1964.

b) Estudios

* La fecha es la de su estreno, en la ciudad citada. Para completar su bibliografía teatral habría que citar adaptaciones como *Carta de una desconocida*, refundiciones del teatro español (*El anzuelo de Fenisa*, Peribáñez, de Lope de Vega; *El burlador de Sevilla*, de Tirso; *La Celestina*, de Rojas; *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y las piezas cortas escritas para el Teatro del Pueblo o Ambulante, de cuya dirección se hizo cargo en 1931 Casona, y que forman el *Retablo jovial*: *Sancho Panza en la ínsula*; *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*; *Farsa del cornudo apaleado*; *Fabula del secreto bien guardado*; *Farsa y justicia del corregidor*; además de piezas infantiles como *El lindo don Cato* y *¡A Belén, pastores!* Por último, hay que citar la pieza *Marie Curie*, escrita en colaboración con Francisco Madrid (La Habana, 1940).

J. RODRÍGUEZ RICHART, *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, 1963.
Esperanza Gurza, *La realidad calidoscópica de Alejandro Casona*, Oviedo, 1968.
Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, «Prólogo» a *Obras completas*, de Alejandro Casona, Madrid, 1954.
José A. BALSEIRO y J. Riis OWRE, «Introducción» a la edición de *La barca, sin pescador*, New York, 1960.
Juan RODRÍGUEZ CASTELLANOS, «Introducción» a la edición de *Los árboles mueren de pie*, New York, 1961.
H. LEIGHTON, «Alejandro Casona and the significance of Dreams», en *Hispania*, XLIV, 1962, pp, 697-703.
Mauro ARMIÑO, «Prólogo» a la edición de *La Dama del Alba, La Sirena Varada, Nuestra Natacha*, Madrid, 1982.
Mauro ARMIÑO, «Prólogo» a la edición de *Los árboles mueren de pie*, Madrid, 1983.
Mauro ARMIÑO, «Prólogo» a la edición de *La Barca sin pescador, Siete gritos en el mar*, Madrid, 1983.

PROHIBIDO SUICIDARSE EN PRIMAVERA
COMEDIA EN TRES ACTOS

PERSONAJES:

CHOLE

ALICIA

LA DAMA TRISTE

CORA YAKO

FERNANDO

JUAN

DOCTOR RODA

HANS

EL AMANTE IMAGINARIO

EL PADRE DE LA OTRA ALICIA

Estrenada en el Teatro Arbeu, de México, el 12 de junio de 1937, por la Compañía Josefina Díaz-Manuel Collado.

ACTO PRIMERO

En el Hogar del Suicida, sanatorio de almas del doctor Ariel. Vestíbulo como de hotel de montaña, recordando esos paradores de turismo construidos sobre ruinas de antiguos monasterios y artísticamente remozados por un gusto nuevo. Todo es aquí extraño, sugeridor y confortable: el mobiliario, la plástica, el trazado de las arquerías, la disposición indirecta de las luces acristaladas. En las paredes, bien visibles, óleos de suicidas famosos reproduciendo las escenas de su muerte: Sócrates Cleopatra, Séneca, Larra. Sobre un arco, tallados en piedra, los versos de Santa Teresa: «Ven, Muerte, tan escondida –que no te sienta venir– porque el placer de morir –no me vuelva a dar la vida.

Amplia verja al fondo, sobre un claro jardín de sauces y rosales. El jardín tiene un lago, visible en parte, un fondo lejano de cielo azul y montañas jóvenes nevadas. En ángulo, a la derecha, arranca una galena oscura, en arco, con pesada puerta de herrajes, practicable; sobre el dintel, una inscripción que dice: «Galería del Silencio». En frente, otra semejante, pero clara y sin puertas: «Jardín de la Meditación».

En escena, el Doctor Roda y Hans, su ayudante, con bata de enfermero. El primero, de aspecto inteligente y bondadoso; el segundo, de rostro y palabra mortalmente serios. El doctor, al lado de una mesa volante de trabajo, revisa sus ficheros.

DOCTOR.—Desengaños de amor, 8. Pelagra, 2. Vidas sin rumbo, 4. Catástrofe económica... cocaína... ¿No tenemos ningún caso nuevo?

HANS.—El joven que llegó anoche. Está paseando por el parque de los sauces, hablando a solas.

DOCTOR.—¿Diagnóstico?

HANS.—Dudoso. Problema de amor. Parece de esos curiosos de la muerte que tienen miedo cuando la ven de cerca.

DOCTOR.—¿Ha hablado usted con él?

HANS.—Yo sí, pero no me ha contestado. Sólo quiere estar solo.

DOCTOR.—¿Decidido ?

HANS.—No creo: muy pálido, temblándole las manos. Al dejarle en el jardín he roto detrás de él una rama seca, y se volvió sobresaltado, con cara de espanto.

DOCTOR. — Miedo nervioso. Muy bien; entonces hay peligro todavía. ¿Su ficha?

HANS. — Aquí está.

DOCTOR (*Leyendo*). — «Sin nombre. Empleado de banca. Veinticinco años. Sueldo, doscientas pesetas. Desengaño de amor. Tiene un libro de poemas inédito». Ah, un romántico; no creo que sea peligroso. De todos modos vigílelo sin que él se dé cuenta. Y avise a los violines: que toquen algo de Chopin en el bosque al caer la tarde. Eso le hará bien. ¿Ha vuelto a ver a la señora del pabellón verde?

HANS. — ¿La Dama Triste? Está en el jardín de Werther.

DOCTOR. — ¿Vigilada?

HANS. — ¿Para qué? La he venido observando estos días; ha visitado todas nuestras instalaciones: el lago de los ahogados, el bosque de suspensiones, la sala de gas perfumado... Todo le parece excelente en principio, pero no acaba de decidirse por nada. Sólo le gusta llorar.

DOCTOR. — Déjala. El llanto es tan saludable como el sudor, y más poético. Hay que aplicarlo siempre que sea posible como la medicina antigua aplicaba la sangría.

HANS. — Pero es que igual le ocurre al profesor de Filosofía. Ya se ha tirado tres veces al lago, y las tres veces ha vuelto a salir nadando. Perdóneme el doctor, pero creo que ninguno de nuestros huéspedes hasta ahora tiene el propósito serio de morir. Temo que estamos fracasando.

DOCTOR. — Paciencia, Hans, nada se debe atropellar. La Casa del Suicida está basada en un absoluto respeto a sus acogidos, y en el culto filosófico y estético de la muerte. Esperemos.

HANS. — Esperemos (*Señalando con un gesto*). La Dama Triste. (*La Dama Triste llega al jardín de la meditación.*)

DAMA. — Perdóneme, doctor...

DOCTOR. — Señora...

DAMA. — He seguido sus consejos con la mejor voluntad: he llorado toda la mañana, me he sentado bajo un sauce mirando fijamente el agua... Y nada. Cada vez me siento más cobarde.

HANS (*Animándola*). — ¿Ha visto usted nuestro muestrario último de venenos?

DAMA. — Sí, los colores son preciosos, pero el sabor debe ser horrible.

HANS. — Puede añadirle un poco de menta, espliego...

DAMA. — No sé... El lago también me gustaría, pero está tan frío. No sé, no sé qué hacer... ¿Qué pensará usted de mí, doctor?

DOCTOR. — Por Dios, señora; le aseguro que no tenemos prisa alguna.

DAMA. — Gracias. ¡ Ah, morir es hermoso, pero matarse!... Dígame, doctor: al pasar por el jardín he sentido un mareo extraño. Esas plantas, ¿no estarán envenenadas?

DOCTOR. — No; todavía no hemos descubierto la manera de envenenar un perfume.

DAMA. — Lástima, ¡sería tan bonito! ¿Por qué no lo ensayan ustedes?

DOCTOR. — Es difícil.

DAMA. — Inténtelo. Yo tampoco tengo prisa: puedo esperar.

DOCTOR. — Siendo así, lo ensayaremos.

DAMA. — Gracias, doctor, es usted muy amable conmigo.

(Va a salir. Se detiene a ver entrar al Amante Imaginario. Es un joven de aspecto romántico y enfermizo. Vive ensimismado. Suena detrás de él una campana, y se vuelve sobresaltado. Se recobra. Saluda turbado.)

AMANTE. — Buenos días...

DOCTOR. — ¿Ha elegido usted ya su... procedimiento?

AMANTE. — No, todavía no. Pensaba.

HANS *(Ofreciendo la mercancía como en un bazar)*. — Tenemos un sauce especial para enamorados, un lago de leyenda... Si le gustan los clásicos, podemos ofrecerle el ramo de rosas con áspid, modelo Cleopatra, el baño tibio, la cicuta socrática...

AMANTE. — ¿Para qué tanto? Cuando la vida pesa basta con un árbol cualquiera.

HANS *(Apresurándose a tomar nota en su cuaderno)*. — Ah, muy bien. «Suspensión». Perfectamente. ¿Número de cuello?

AMANTE. — Treinta y siete, largo.

HANS. — Treinta y siete. ¿Tiene preferencia por algún árbol?

AMANTE *(En una reacción brusca)*. — ¡Oh, cállese, no puedo oírle! Tiene usted la frialdad de un funcionario. Es odioso oír hablar así de la Muerte. *(Transición.)* Perdón... *(Va a salir por la Galería del Silencio.)*

DOCTOR. — Un momento. Si no se ha decidido aún... esa Galería no debe atravesarse más que en la hora decisiva. Al jardín de la Meditación, por aquí.

AMANTE. — Gracias.

DOCTOR. — ¿Necesita alguna cosa? ¿Libro, licores, música...?

AMANTE. — Nada, gracias... *(Sale. Saluda a la Dama Triste con una inclinación de cabeza.)*

DAMA. — ¿Otro desesperado? ¡Qué pena, tan joven...! ¿Algún desengaño de amor?

DOCTOR. — Así parece.

DAMA. — ¡Pero si es un niño! De todos modos, dichoso él. ¡Si yo tuviera al menos una historia de amor para recordarla! *(Sale.)*

HANS. — Y así todos. Mucho llanto, mucha tristeza poética; pero matar no se mata ninguno.

DOCTOR. — Esperemos, Hans.

HANS *(Sin gran ilusión)*. — Esperemos. ¿Alguna orden para hoy?

DOCTOR. — Sí, hágame el favor de revisar la instalación eléctrica. La última vez que el profesor de Filosofía se tiró al agua no funcionaron los timbres de alarma.

(Sale Hans. El Doctor se dispone a tomar unas notas. Se oye de pronto un grito de mujer. Por la Galería del Silencio sale corriendo Alicia; una muchacha, apenas mujer, de dulce aspecto. Viste con una sencillez humilde y limpia. Viene espantada, como huyendo de un peligro inmediato.)

ALICIA Y EL DOCTOR

ALICIA. — ¡No! ¡No quiero morir..., no quiero morir!... *(Al ver al Doctor, que acude a ella.)* ¡Paso! ¡Déjeme salir de aquí!

DOCTOR. — Calma, muchacha. ¿Adonde va usted?

ALICIA. — No sé: ¡al aire libre!..., ¡a la vida otra vez!... ¡Déjeme! *(Volviéndose sobresaltada.)* ¿Quién anda ahí?

DOCTOR. — Nadie.

ALICIA. — He visto una sombra. La he oído reír...

DOCTOR. — Vamos, vamos, alucinaciones.

ALICIA *(Empieza a sentirse aliviada. Se pasa una mano por la frente)*. — ¿Quién es usted?

DOCTOR. — El doctor Roda, director de la Casa. Tranquilícese.

ALICIA. — ¿Por qué hacen ustedes esto? Esos árboles extraños, con cuerdas colgadas, esa música invisible, esa Galería negra que da vueltas y vueltas... ¡Es horrible!

DOCTOR. — No lo crea. Está usted dominada por un miedo pueril. Pero le aseguro que nada de eso es verdad. ¿Quiere usted volver conmigo?

ALICIA. — ¡No! ¡Volver, no! Quiero salir de aquí.

DOCTOR. — Nadie la detiene. No sé quién es usted, ni por dónde ha entrado, ni por qué ha venido aquí; pero no importa. Ahí está el parque; bordeando el lago saldrá a la carretera; al otro lado de las montañas se ve, lejos, la ciudad. Es usted libre.

ALICIA (*Con una amargura infinita*). — La ciudad...

La ciudad otra vez... (*Se deja caer llorando en un asiento. El Doctor la contempla, conmovido. Pausa.*)

DOCTOR. — ¿Por qué ha venido aquí? ¿Sabe usted dónde está?

ALICIA. — Sí, fue un momento de desesperación. Había oído hablar de una Casa de Suicidas, y no podía más. El hambre..., la soledad...

DOCTOR. — ¿Ha vivido siempre sola?

ALICIA. — Siempre. Nunca he conocido amigos, ni hermanos, ni amor.

DOCTOR. — ¿Trabajaba usted?

ALICIA. — Más de lo que podía resistir. ¡Y en tantas cosas! Primero fui enfermera; pero no servía: les tomaba demasiado cariño a mis enfermos, ponía toda mi alma en ellos. Y era tan amargo después verlos morir... o verles curar, y marchar, también para siempre.

DOCTOR. — ¿No volvió a ver a ninguno?

ALICIA. — A ninguno. La salud es demasiado egoísta. Sólo uno me escribió una vez, pero ¡desde tan lejos! Había ido al Canadá, a cortar árboles para hacerse una casa... y meterse dentro con otra mujer.

DOCTOR. — ¿Qué fue lo que la decidió a venir aquí?

ALICIA. — Fue anoche. No podía más. Estaba sin trabajo hacía quince días. Tenía hambre: un hambre dolo-rosa y sucia; un hambre tan cruel que me producía vómitos. En una calle oscura me asaltó un hombre; me dijo una grosería atroz enseñándome una moneda... Y era tan brutal aquello que yo rompí a reír como una loca, hasta que caí sin fuerzas sobre el asfalto, llorando de asco, de vergüenza, de hambre, insultada...

DOCTOR. — Comprendo.

ALICIA. — No, no lo comprende usted. Aquí, entre los árboles y las montañas, no pueden comprenderse esas cosas. El hambre y la soledad verdaderos sólo existen en la ciudad. ¡Allí sí que se siente uno solo entre millones de seres indiferentes y de ventanas iluminadas! ¡Allí sí que se sabe lo que es el hambre, delante de los escaparates y los restaurantes de lujo!... Yo he sido modelo en una casa de modas. Nunca había sabido hasta entonces lo triste que es después dormir en una casa fría, desnuda de cien vestidos, y con los dedos llenos de recuerdos de pieles.

DOCTOR.—Espero que no sea la envidia del lujo lo que ha causado su desesperación.

ALICIA.—Oh, no. Nunca le he pedido demasiado a la vida. ¡Pero es que la vida no ha querido darme nada! Al hambre se la vence; ya la he vencido otras veces. Pero... ¿y la soledad? ¿Sabe usted por qué he venido aquí?

DOCTOR.—Eso es lo que no acabo de comprender.

ALICIA.—Es natural; en un momento de desesperación, una se mata en cualquier parte. Pero yo, que he vivido siempre sola, ¡no quería morir sola también! ¿Lo entiende ahora? Pensé que en este refugio encontraría otros desdichados dispuestos a morir, y que alguno me tendería su mano... Y llegué a soñar como una felicidad con esta locura de morir abrazada a alguien; de entrar al fin en una vida nueva por un compañero de viaje. Es una idea ridícula, ¿verdad?

DOCTOR (*Interesado*).—De ninguna manera. ¿Trató usted de buscar a ese compañero?

ALICIA.—¿Para qué? Cuando llegué aquí ya no sentía más que el miedo. Me perdí por esas galerías, me pareció ver una sombra extraña que me buscaba... y eché a correr, gritando, hacia la luz. Fue como una llamada de toda mi sangre. Entonces comprendí mi tremenda equivocación; venía huyendo de la soledad... y la muerte es la soledad absoluta.

DOCTOR.—Magnífico, muchacha. Su juventud la ha salvado. Usted ya no me necesita, pero acaso yo la necesite a usted. Dígame, ¿tiene mucho interés en volver a esa ciudad donde nadie la espera?

ALICIA.—¿Adonde voy a ir?

DOCTOR.—¿Querría usted quedarse en esta casa?

ALICIA (*Con miedo aún*).—¡Aquí!

DOCTOR.—No tenga miedo. Aparentemente esto no es más que un extravagante Club de Suicidas. Pero, en el fondo, intenta ser un sanatorio. Usted, que sólo le pide a la vida una mano amiga y un rincón caliente, tiene mucho que enseñar aquí a otros que tienen la fortuna y el amor, y se creen desgraciados. Ayúdenos usted a salvarlos.

ALICIA.—Pero, ¿qué puedo yo hacer?

DOCTOR.—Usted ha curado heridos; sea aquí nuestra enfermera de almas. Ya hablaremos. Por lo tanto, olvide su desesperación de anoche. Mi mesa está siempre dispuesta. ¿Quiere aceptar también mi mano de amigo?

ALICIA (*Estrechándola conmovida*).—Gracias...

DOCTOR.—Por aquí. Y no pierda su fe. No le pida nunca nada a la vida. Espere... y algún día la vida le dará una sorpresa maravillosa. (*Sale con ella. La*

escena sola un momento.)

(Estalla fuera una alegre risa de mujer. Entra corriendo Chole: una juventud impetuosa y sana. Asomada a la verja, llama con el grito jubiloso de los montañeros.)

CHOLE. — ¡Ohoh! *(Abre la verja de par en par. Penetra en escena. Mira agradablemente sorprendida en torno, y vuelve a llamar hacia el exterior.)* ¡Ohoh! *(Contesta fuera, la voz de Fernando.)*

VOZ. — ¡Ohoh!

(Entra Fernando, joven también, alegre y decidido como ella. Traje de viaje, equipaje de mano, cámara fotográfica en bandolera.)

FERNANDO Y CHOLE. Después, la DAMA TRISTE

FERNANDO. — ¿Tierra firme?

CHOLE. — ¡Y qué tierra! Montañas con sol y nieve, un lago, un hotel confortable, ¡y nosotros! Mira qué nombres tan bonitos: «Galería del Silencio»... «Jardín de la Meditación»... Y en el parque, ¿has visto? «Sauce de los enamorados», con cuerdas colgadas... para los columpios. Dame las gracias ahora mismo, Fernando.

FERNANDO. — Gracias, Chole... ¡Qué aspecto extraño tiene todo esto!

CHOLE. — ¡Encantador!

FERNANDO. — Encantador, pero extraño. Seguramente uno de esos paradores de turismo para ingleses y enamorados.

CHOLE. — Lo que nos hacía falta. ¡Ay, qué vacaciones, Fernando! ¿Ves? Siempre debías dejarme conducir a mí. Te vuelves de espaldas a los mapas, te metes por las carreteras por donde no va nadie, cierras los ojos en los cruces apretando el acelerador... y siempre sales a algún sitio inesperado y maravilloso. La primera vez que me dejaste el volante descubrimos así unas ruinas góticas, ¿te acuerdas? La segunda...

FERNANDO. — La segunda nos fuimos contra un castaño de Indias.

CHOLE. — Pero no se destrozó más que el coche. ¿Y aquella cabaña de pescadores donde nos recogieron? ¿Y aquella herida, tan bonita, que te hiciste en el hombro?

¡Qué bien te sentaba aquel gesto triste, Fernando! No te lo había visto nunca. ¿Dónde fue?

FERNANDO. — En una costa: el Cantábrico..., el Báltico... Ya no me acuerdo.

CHOLE. — Yo tampoco; pero era un mar auténtico; sin bañistas, sin casino. ¡Con unos hombres rubios y grandes, que cantaban a coro! Y ahora, ¿qué me dices ahora? ¿He sido un buen timonel?

FERNANDO. —; Magnífico!

CHOLE. — Me dijiste: tenemos una semana de vacaciones en el periódico; vámonos a guarecer nuestro amor en cualquier rincón tranquilo y feliz... Aquí lo tienes.

FERNANDO. — Decididamente, ¿nos quedamos aquí?

CHOLE. — ¿Dónde mejor? Además, no podríamos seguir aunque quisiéramos. ¡Si todo ha sido providencial en este viaje! Tomé esta carretera porque no figura en la guía; justo al llegar se nos acabó la gasolina. Y en cuanto nos apeamos saltó una alondra a la derecha. ¡Buen augurio!

FERNANDO. — Así sea. Pero ¿es qué no hay nadie en este hotel? (*Llamando a gritos hacia un lado.*) ¡Ohoh! (*Pausa.*)

CHOLE (*Hacia el otro.*). — ¡Ohoh! (*Pausa.*)

FERNANDO. — Nadie.

CHOLE. — Mejor. ¡La montaña y nosotros! ¿Qué más nos hace falta? (*Solemne.*) En nombre de España, tomamos posesión de esta isla desierta. ¡Hurra, capitán!

FERNANDO. — ¡Hurra timonel!

CHOLE (*Abriendo los brazos.*). — ¿Cómo llamaremos a este rincón feliz?

FERNANDO. — ¿Cómo se llaman todos los rincones de la tierra donde estemos tú y yo?

CHOLE. — ¡El paraíso!

FERNANDO. — El paraíso... (*Se besan riendo, dichosos de amor y juventud. Entra la Dama Triste. Los contempla con una ternura llena de lástima. Fernando se aparta al verla.*) ¡La serpiente!

DAMA. — Pobres... ¿Ustedes también?

FERNANDO. — Señora...

DAMA. — ¡Qué pena! Tan jóvenes, con toda una vida por delante y queriéndose así... Novios, ¿verdad?... ¡Qué pena, Señor, qué pena!... (*Cruza la escena y sale.*)

FERNANDO. — ¿Por qué le dará pena a esa señora que seamos tan jóvenes?

CHOLE. — No lo habrá sido nunca. ¿Has visto qué aire melancólico?

FERNANDO. — Enferma del hígado, seguro. Lo siento por ti, Chole: me habías prometido llevarme al paraíso, pero creo que me has metido en un balneario.

CHOLE (*Que se ha quedado mirando los cuadros, extrañada*).—Pues tampoco es un balneario.

FERNANDO.—¿No?

CHOLE.—Mira...

FERNANDO (*Leyendo las inscripciones de los cuadros que ella señala*).—«Sócrates. Siglo quinto de Grecia. Cicuta»... «Séneca. Siglo primero de Roma. Sangría»...

CHOLE.—«Larra. Siglo romántico de España. Pistola»...

FERNANDO (*Comenzando a inquietarse*).—Huy, huy, huy...

CHOLE.—¿Y aquí? Sobre el arco: (*Lee*). «Ven, Muerte, tan escondida — que no te sienta venir porque el placer de morir — no me vuelva a dar la vida». Santa Teresa. (*Pausa. Se miran desconcertados*.)

FERNANDO.—¡A que nos hemos metido en un convento!

CHOLE.—¡Un convento! No digas... El claustro de mirtos, con un surtidor, las filas de hábitos blancos por las galerías, los maitines... ¡Sería magnífico!

FERNANDO.—Para el turismo. Pero no me parece lo más indicado para dos novios en vacaciones.

CHOLE.—Dos novios, dos novios... Dicho así, parecemos dos novios como los demás. ¡Y no! (*Con fuego*.) ¡Los novios! ¡Los únicos! ¿Quién se ha querido en el mundo antes que nosotros?

FERNANDO.—¡Nadie!

CHOLE.—¿Quién se atreverá a quererse después? FERNANDO.—¡Nadie!

CHOLE (*Abriendo nuevamente los brazos*).—¡Capitán!

FERNANDO.—¡Timonel!

(*Rompiendo el abrazo, pasa Hans por el arco del jardín. Va tocando una campanilla. Se asoma a escena y grita.*)

HANS.—Sala de la cicuta... ¡libre!

(*Sigue con su campanilla. Pausa. Chole y Fernando se miran inmóviles.*)

CHOLE (*Aterrada*).—¿Ha dicho sala de la cicuta?

FERNANDO.—Huy, huy, huy... (*Toma un libro sobre la mesa del Doctor*). ¡Demonio!

CHOLE.—¿Qué?

FERNANDO.—¡Este libro!... «El suicidio considerado como una de las Bellas Artes». (*Suelta el libro*.) Me parece, Chole, que no te vuelvo a dejar el volante.

CHOLE (*Disponiéndose a huir*). — ¿Dónde pusiste el maletín?

FERNANDO. — ¡Eh, alto! ¡Huir, no! Somos periodistas. Chole. Cuando un periodista se tropieza con algo sensacional, no retrocede aunque lo que tenga delante sea un rinoceronte. Antes morir. Deja ese maletín.

(*Entra el Doctor. Va hacia su mesa. Se detiene al verlos.*)

FERNANDO, CHOLE Y EL DOCTOR

DOCTOR. — ¿Les atienden a ustedes?

CHOLE. — No, gracias. Sólo entramos a dar un vistazo. Muy interesante, muy interesante... Fernando...

FERNANDO. — ¡Chole!... Calma. (*Ella se rehace. Deja el maletín. Avanza heroicamente.*) Desconocido señor, permítame que me presente, Fernando Zara, periodista; especializado en reportajes sensacionales.

DOCTOR. — Mucho gusto.

FERNANDO. — Gracias. Chole, mi compañera, mi novia, mi ninfa Egeria y mi estrella polar. La pareja más feliz de la tierra.

DOCTOR. — Enhorabuena. Doctor Roda, director de la Casa. Pero... si son ustedes una pareja feliz, ¿qué diablos vienen a hacer aquí? ¿Han llegado ustedes voluntariamente?

CHOLE. — Hemos llegado fatalmente. Conducía yo.

DOCTOR. — ¿Y saben ustedes dónde están?

FERNANDO. — Todavía no, pero lo sabremos en seguida. Es nuestra profesión.

DOCTOR. — Será si yo no me opongo.

FERNANDO. — Inútil oponerse. Somos periodistas: si nos echa usted por la puerta, volveremos por la ventana. Disfrazados de jardineros, de inspectores de teléfonos, de vendedores de frutas, nos tendría usted aquí irremediabilmente. No hay nada que hacer, doctor.

CHOLE (*Avanzando hacia él*). — Nosotros no retrocedemos aunque tengamos delante un rinoceronte... ¡Oh, perdón!...

FERNANDO. — ¿Su respuesta?

DOCTOR (*Los mira entre severo y sonriente*). — ¿Me perdonarían ustedes si les advierto que como todos los seres felices... y como todos los periodistas, son ustedes un poco impertinentes?

FERNANDO. — Perdonado. Pero comprendanos, doctor: el sensacionalismo

es de cultivo muy difícil. El mundo produce cada vez menos cosas interesantes, y el público, en cambio, tiene cada vez más hambre de ellas. Usted no puede imaginarse nuestra angustia de exploradores en busca de lo extraordinario; nuestro gozo profesional cuando tropezamos con una banda de secuestradores, con un adulterio bonito...

CHOLE. — ¡Ah, la tiranía del público! Y luego la tiranía del director. Todo le parece poco. Para el mes que viene nos ha encargado un naufragio, un evadido de la Guayana, un parto quíntuple y una aurora boreal. No es trabajo fácil, no.

FERNANDO. — No sabe usted lo que es recorrer un mundo de temas agotados para encontrar esa veta sensacional que el público espera siempre. «La serpiente de mar», que llamamos en los periódicos.

DOCTOR. — ¿Y creen ustedes haber encontrado aquí su «serpiente de mar»?

FERNANDO. — Le hemos visto la cola.

CHOLE. — No nos cierre las puertas. ¡Ayúdenos, doctor!

DOCTOR (*Con una sonrisa de simpatía*). — Está bien, veamos. ¿Son ustedes, en efecto, una pareja feliz?

FERNANDO (*Posando la mano sobre el hombro de ella*). — ¡Cómo no ha habido otra!

DOCTOR. — ¿Enfermedad?

CHOLE. — Ninguna.

DOCTOR. — ¿Problemas espirituales?

FERNANDO. — No existen.

DOCTOR. — ¿Amor?

CHOLE. — ¡Torrencial!

DOCTOR. — ¿Dificultades materiales?

FERNANDO. — ¿Nosotros? A nosotros nos deja usted esta noche en una selva del centro de África, y mañana por la mañana tomamos café con leche.

DOCTOR. — Es envidiable. En ese caso, yo puedo facilitarles su trabajo. Pero ustedes, en cambio, pueden prestarme a mí un gran servicio.

LOS DOS. — A sus órdenes.

DOCTOR. — Para la buena marcha de esta casa necesitaba yo encontrar los dos extremos opuestos de la fortuna: una vida en derrota, sin amores, sin pasado y sin porvenir. Y una vida en plenitud, audaz, enamorada, llena de esperanzas y de horizontes. Lo primero, lo he encontrado hace un momento. ¿Quieren ustedes ser aquí la vida feliz?

CHOLE. — A sus órdenes, doctor; estamos de vacaciones.

DOCTOR. — Pues siendo así, como colaboradores y amigos, escuchen ustedes.

(Se sientan)

FERNANDO. — ¡Chole!

(Chole prepara lápiz y cuaderno.)

DOCTOR. — No; proméтанme que no escribirán una sola línea hasta que no conozcan a fondo la institución.

(Chole guarda lápiz y cuaderno.)

DOCTOR. — ¿Conocieron ustedes al doctor Ariel?

FERNANDO. — El doctor Ariel..., sí...

CHOLE. — Sí, sí..., el doctor Ariel.

DOCTOR. — Bien; no le conocieron ustedes. El doctor Ariel fue mi maestro. Su familia, desde varias generaciones, era víctima de una extraña fatalidad: su padre, su abuelo, su bisabuelo, todos morían suicidándose en la plenitud de la vida, cuando empezaban a perder la juventud. El doctor Ariel vivió torturado por esta idea. Todos sus estudios los dedicó a la biología y la psicología del suicida, penetrando hasta lo más hondo en este sector desconcertante del alma. Cuando creyó que su hora fatal se acercaba, se retiró a estas montañas. Aquí cambió sus amigos, sus alimentos y sus libros. Aquí leía a los poetas, se bañaba en las cascadas frías, paseaba sus dos leguas a pie durante el día y escuchaba a Beethoven por las noches. Y aquí murió, vencedor de su destino, de una muerte noble y serena, a los setenta años de felicidad.

CHOLE *(Entusiasmada)*. — ¡Pero muy bonito!

FERNANDO. — Muy periodístico. Este prólogo queda formidable para señoras.

DOCTOR. — El doctor dejó escrito un libro maravilloso.

(Lo toma de la mesa.)

FERNANDO. — Sí. «El suicidio considerado como una de las Bellas Artes».

DOCTOR. — ¡Ah!, ¿lo conocía usted?

FERNANDO. — No hace mucho; pero lo conocía.

DOCTOR. — Este libro está lleno de ciencia; pero también de comprensión humana y de ternura. Vea la dedicatoria: «A mis pobres amigos los suicidas».

(Fernando toma el libro, que hojea de vez en cuando, interesado en sus mapas y estadísticas.) A estos pobres amigos dejó también el doctor Ariel toda su fortuna. Con ella se fundó el Hogar del Suicida, cuya dirección me confió el maestro... y donde tienen ustedes su casa.

FERNANDO. — Gracias.

CHOLE. — Hasta aquí, todo va bien. Pero si el doctor Ariel murió feliz al fin, ¿por qué la fundación de esta Casa?

DOCTOR. — Ahí empieza el secreto. El doctor Ariel no se limitó a hacer una extravagancia. Fundó, sagazmente, un Sanatorio de Almas. Aparentemente, esta casa no es más que el Club del perfecto suicida. Todo en ella está previsto para una muerte voluntaria, estética y confortable; los mejores venenos, los baños con rosas y música... Tenemos un lago de leyenda, celdas individuales y colectivas, festines Borgia y tañedores de arpa. Y el más bello paisaje del mundo. La primera reacción del desesperado, al entrar aquí, es el aplazamiento. Su sentido heroico de la muerte se ve defraudado. ¡Todo se le presenta aquí tan natural! Es el efecto moral de una ducha fría. Esa noche algunos aceptan alimentos, otros llegan a dormir, e invariablemente todos rompen a llorar. Es la primera etapa. CHOLE (*Echando mano a su lápiz*). — Magnífico. Segunda etapa.

(Fernando la detiene con un gesto.)

DOCTOR. — Etapa de la meditación. El enfermo pasa largas horas en silencio y soledad. Luego, pide libros. Después busca compañía. Va interesándose por los casos de sus compañeros. Llega a sentir una piadosa ternura por el dolor hermano. Y acaba por salir al campo. El aire libre y el paisaje empiezan a operar en él. Un día se sorprende a sí mismo acariciando a una rosa...

FERNANDO. — Y empieza la tercera etapa.

DOCTOR. — La última. El alma se tonifica al compás de los músculos. El pasado va perdiendo sombras y fuerza; cien pequeños caminos se van abriendo hacia el porvenir, se van ensanchando, floreciendo... Un día ve las manzanas nuevas estallar en el árbol, al labrador que canta sudando al sol, dos novios que se besan mordiéndose la risa... ¡Y un ansia caliente de vivir se le abraza a las entrañas como un grito! Ese día el enfermo abandona la casa, y en cuanto traspasa el jardín, echa a correr sin volver la cabeza. ¡Está salvado!

CHOLE. — Precioso. Parece una balada escocesa.

FERNANDO. — No está mal. Periodísticamente era más interesante que se matasen. Pero dígame: ese sistema ¿no está excesivamente confiado en la

buena disposición del cliente? ¿No han tropezado ustedes nunca con el suicida auténtico, con el desesperado irremediable?

DOCTOR.—Aquí sólo llegan los vacilantes. Desdichadamente, el desesperado profundo se mata en cualquier parte, sin el menor respeto a la técnica ni al doctor Ariel. (*Levantándose.*) ¿Puedo contar con ustedes?

CHOLE.—Desde ahora mismo.

DOCTOR.—Voy a encargarme que dispongan sus habitaciones.

FERNANDO.—Gracias. ¿Nos permite, entre tanto, hacer alguna entrevista a sus pacientes?

DOCTOR.—Bien, pero con tiento. Generalmente son desconfiados y no abren fácilmente su corazón a un extraño.

CHOLE.—Aquel joven que se acerca, ¿es un enfermo?

DOCTOR.—Ah, sí: un muchacho romántico. Le llamamos aquí el Amante Imaginario. Vean su ficha... Ha llegado anoche...

FERNANDO.—Entonces, etapa de la ducha fría.

DOCTOR.—Exactamente. No le lleven demasiado la contraria. Y sobre todo, naturalidad. (*Sale.*)

CHOLE.—Naturalidad, Fernando.

(*Entra, siempre ensimismado, el Amante Imaginario. Se acerca al verlos, con un rayo de esperanza.*)

CHOLE, FERNANDO Y EL AMANTE

AMANTE.—Perdón... ¿Compañeros?

CHOLE.—Funcionarios...

AMANTE.—Ah, funcionarios... (*Va a seguir, desilusionado.*)

FERNANDO.—Quédese un momento. ¿Por qué no se sienta? Tiene usted un aspecto muy fatigado.

CHOLE.—¿Quiere usted tomar alguna cosa?

AMANTE.—Gracias. Quiero terminar cuanto antes. (*Señalando, solemne, la Galería del Silencio.*) Hoy mismo traspasaré esa última puerta.

FERNANDO.—¿Ha elegido usted ya su procedimiento?

CHOLE.—No se decida sin consultarnos: tenemos los mejores venenos, un lago de leyenda, celdas individuales y...

AMANTE (*Brusco*).—¡Ah, ustedes también! ¡Cállense! Todo es frío aquí..., odiosamente frío. Yo esperaba encontrar un corazón amigo.

CHOLE. — Cuente usted con ese corazón. Hemos visto su ficha. «Desengaño de amor». Nos gustaría tanto conocer su historia.

AMANTE (*Con ganas de contarla*). — ¿De veras? ¿La oirían ustedes? No sé si valdría la pena...

CHOLE. — ¿Cómo no? ¿Quiere usted contárnosla?

AMANTE. — Gracias... (*Pausa*) Yo era un empleado en una casa de banca. Hacía números por el día y versos por la noche. Siempre había soñado aventuras y viajes, pero nunca había realizado ninguno. Una noche fui a la Opera. Cantaba Cora Yako el papel de Margarita. ¡Una mujer espléndida!

FERNANDO. — La conozco. Ha dado mucho que hacer al huecograbado.

AMANTE. — Cora Yako cantó toda la noche para mí. No era ilusión, no; sus ojos se clavaban en los míos, en lo más alto de la galería. ¡Cantaba y lloraba y moría para mí solo! Aquella noche no pude dormir. Al día siguiente equivoqué todas las operaciones en el banco. Y volví al teatro, temblando, dos horas antes de empezar.

CHOLE. — ¿Repetían el «Fausto»?

AMANTE. — No, era «Madame Butterfly». Pero el fenómeno volvió a repetirse. La noche anterior eran dos ojos azules y unas trenzas rubias; ahora eran dos ojos de almendra negra y un kimono de estrellas. Pero el mismo brazo de luz entre los dos... En el banco, todo el dinero pasaba por mis manos. Cogí una cantidad, mi sueldo de dos meses. Y le envié un ramo de orquídeas y una tarjeta. Después... (*Vacila. Se calla.*)

CHOLE. — Después, ¿qué?... Diga.

AMANTE. — Después... Después ¡fue la felicidad!... Los barcos y los grandes hoteles. Viena, El Cairo, Shanghai. Nos besábamos un día en el desierto, entre los sicómoros, y al día siguiente en un jardín de lotos. ¡Yo, miserable empleado de una banca española, he abrazado en todos los idiomas a Margarita y a Madame Butterfly, a Brunilda, a Scherezada!...

FERNANDO. — Enhorabuena. ¿Y qué más?

AMANTE (*Seco*). — Nada más.

CHOLE. — ¿Nada más? ¿Entonces?

AMANTE. — ¿Qué? ¿Por qué me miran así? ¿No me creen? ¡Les juro que es verdad! Yo he sido el gran amor *de* Cora Yako. ¡Es verdad, es verdad!

FERNANDO (*Cambia una mirada con Chole*). — No es verdad.

AMANTE. — ¡Les juro que sí! ¿Por qué no había de serlo? ¿Qué tengo yo para que no me quiera una mujer?

FERNANDO. — No es por usted. Seguramente es un gran muchacho. Pero ha contado su historia de un modo tan extraño...

CHOLE.—¿Por qué ha mentido usted? Háblenos sin miedo, como a dos amigos.

AMANTE (*Vencido por el tono cordial de Chole*).—Tiene usted razón. Para qué mentir, si nadie me cree... Y sin embargo sólo he mentido a medias. Es verdad que he destrozado mi juventud sobre el pupitre de una casa de banca. Es verdad que Cora Yako me miraba cantando. Y es verdad que robé por ella. Pero el amor y los viajes... sólo los he soñado. Al día siguiente, cuando volví al teatro con mi corbata nueva, el vestíbulo estaba lleno de baúles y decorados sucios. Mi ramo estaba tirado en un rincón, y la tarjeta sin abrir. De mi sueño sólo quedaba la pobre verdad de mi desfalco, y un ramo de orquídeas pisadas... Pero eso no debe saberlo nadie. Déjenme contar esta historia a todo el mundo. Necesito que la crean todos. Necesito creerla yo también... y después morir feliz. (*Volviéndose rápido*.) El doctor viene. No le digan ustedes nada; él es ya viejo y no puede comprender estas cosas... No le digan ustedes nada. (*Sale de puntillas. Entra el Doctor*.)

DOCTOR.—Sus habitaciones están dispuestas. ¿Quieren pasar a verlas?

CHOLE.—Yo voy. Saca tú las maletas del coche, Fernando. Cuando usted quiera, doctor.

(*Sale con él, llevándose el maletín. Fernando, a solas, da unos pasos en la dirección en que saltó el Amante Imaginario. Se vuelve al ver entrar a la Dama Triste*.)

FERNANDO Y LA DAMA TRISTE

FERNANDO.—Señora...

DAMA.—¿Es usted nuevo en la casa?

FERNANDO.—Soy... el nuevo ayudante del doctor.

DAMA.—Me pareció verle aquí hace un momento, besando a una señorita.

FERNANDO.—Ah, sí... Se había pintado los labios con arsénico, y quería hacer una experiencia.

DAMA.—Qué interesante, ¡morir en un beso! Algo así buscaba yo.

FERNANDO.—¿No ha encontrado todavía su procedimiento?

DAMA.—Son todos demasiado brutales.

FERNANDO.—Sin embargo, siempre pueden encontrarse matices.

DAMA.—He pedido al doctor que probara a envenenar una rosa. Me gustaría morir aspirando un perfume.

FERNANDO.—La felicito: esa tendencia a morir por las nances es del más

delicado romanticismo. Pero no es cosa fácil.

DAMA. — Yo he leído alguna vez que Leonardo da Vinci hizo un experimento de envenenamiento de árboles.

FERNANDO. — Sí, parece ser que trató de envenenar los frutos de un melocotonero a través de la savia. Pero aquel verano los melocotones se desarrollaron más sanos que nunca. Yo, en cambio, de pequeño, tenía un manzano enfermo en mi huerto. Para reanimarlo se me ocurrió darle en las raíces una inyección de aceite de hígado de bacalao ¡y se cayó muerto de repente! Los árboles tienen unas reacciones extrañas.

DAMA. — Lástima...

FERNANDO. — Puede encontrarse otra cosa. ¿Conoce usted el libro del doctor Ariel? ¿No? Ah, es un manual perfecto. Vea en el apéndice la distribución geográfica de los suicidios. (*Extiende la hoja de un mapa.*) Cada raza tiene sus predilecciones y sus fatalidades. En la zona del naranjo — España, Italia, Rumania — predomina la muerte por amor. En la zona del nogal — Francia, Inglaterra, Alemania — el suicidio político y económico. En la zona del abeto — Suecia, Noruega, Dinamarca — la muerte voluntaria disminuye, al mismo tiempo que aumenta el nivel de los salarios y la democracia. ¡Es la Europa civilizada!

DAMA. — ¿Dónde está señalado el suicidio pasional?

FERNANDO. — Aquí: la franja encarnada. Vea, al margen, la gráfica estadística: «índice anual de suicidios por amor: Inglaterra, 14; Francia, 28; Alemania, 41; Italia, 63; España, 480... Estados Unidos, 2.»

DAMA. — ¿Dos solamente?

FERNANDO. — Dos. Eran mejicanos nacionalizados. (*Deja el libro.*)

DAMA. — Ah, qué bien ha hecho usted en leerme esos datos. Esa estadística me señala el camino de mi raza. ¡Me gustaría tanto morir por amor! Desgraciadamente, para eso no basta una voluntad; hacen falta dos... ¿Usted me ayudaría?

FERNANDO. — Honradísimo, señora, pero... estoy comprometido ya. Tengo que suicidarme mañana con una pianista polaca.

DAMA. — Siempre llego tarde.

FERNANDO. — Perdón.

DAMA. — ¡Y cuántas veces lo he soñado! ¡Esas parejas japonesas que se lanzan cogidas de las manos y coronadas de crisantemos, al cráter del Fusi-Yama!

FERNANDO. — Una muerte bellísima. Desdichadamente, España es un país arruinado: no nos queda ni un miserable volcán para estos casos. (*Leí Dama.*)

Triste se sienta. Suspira desolada,.) Y ahora, si me hace usted el honor de una confidencia, ¿por qué quiere morir?

DAMA. — ¡Por tantas cosas!

FERNANDO. — ¿Puede decirme alguna?

DAMA. — Desilusión absoluta. Este mundo de la materia no es el mío. Odio todo lo grosero: la carne, la tiranía de los músculos y la sangre. Quisiera haber nacido planta, agua de torrente, ¡alma sola! Tengo lástima de este pobre cuerpo mío, que no me ha proporcionado nunca más que dolor.

FERNANDO. — ¿Y por lástima de su cuerpo ha decidido usted quitárselo de en medio? Me parece excesivo. Es lo que llaman los alemanes, tirar el agua del baño con el niño dentro.

DAMA. — ¿Para qué conservar lo que de nada sirve? Mi carne no existe. Sólo mi alma ha vivido.

FERNANDO. — ¿Está usted segura? ¿Me permite una sencilla experiencia? *(Saca lápiz y cuaderno.)* Dígame, ¿qué desayuna usted?

DAMA. — ¿Y qué importa eso?

FERNANDO. — Se lo ruego; es por su tranquilidad. ¿Qué desayuna usted?

DAMA. — Un vaso de leche. A veces, alguna fruta...

FERNANDO. — ¿Almuerzo?

DAMA. — Apenas; ternera, legumbres... guisantes, generalmente.

FERNANDO. — Y más fruta, ¿verdad? ¿Suele cenar?

DAMA. — Lo mismo. ¿Por qué me lo pregunta?

FERNANDO. — Se lo diré en seguida. ¿Qué cosas interesantes recuerda de su vida? ¿Ha viajado usted?

DAMA. — Poco; conozco París, Londres, Florencia.

FERNANDO. — ¿Ha cultivado aficiones artísticas?

DAMA. — Toco el piano.

FERNANDO. — ¿Ha leído mucho?

DAMA. — Románticos casi siempre. Toda la obra de Víctor Hugo me es familiar.

FERNANDO. — ¿Ha tenido amores?

DAMA. — Amor... sólo una vez. Yo era una niña casi: él era teniente de navío. Nos besamos en el puente del barco, y zarpó rumbo a Filipinas. No le volví a ver.

FERNANDO *(Que ha ido tomando notas y trazando números rápidamente).* — Magnífico. Pues bien, señora: calculándole sólo media vida; y raciones discretas, resulta: que para hacer tres viajes cortos, aprender a tocar el piano, leer obras completas de Víctor Hugo y besar a un teniente de navío... ha

necesitado usted tomarse ochocientos decalitros de leche, tres vagones de fruta ocho hectáreas de guisantes ¡Y diecisiete terneros! El cuerpo, señora, es una realidad insobornable.

DAMA (*Horrorizada*). — ¡No! ¡No es posible!

FERNANDO. — Aritméricamente exacto.

DAMA. — ¡Qué vergüenza!

FERNANDO. — Pero no lo lamente demasiado. Al fin y al cabo el cuerpo es de origen tan divino como el alma; y hay que dar al César lo que es del César. No se ponga triste. Reconcilíese usted consigo misma. ¿Quiere que la acompañe a dar una vuelta por el parque? Hace un sol espléndido.

DAMA. — Gracias... (*Acepta su brazo. Se justifica.*) Puede usted pensar de mí lo que quiera. No seré un gran espíritu; seguramente soy una pobre mujer vulgar... ¡Pero le juro que yo no me he comido esos diecisiete terneros!

(*Salen. La escena sola. Suenan de pronto — uno, dos, varios — timbres y campanas de alarma. Sale corriendo Alicia. Grita llorando.*)

ALICIA. — ¡Doctor..., doctor!

(*Acude el Doctor.*)

DOCTOR. — ¿Qué ocurre?

ALICIA. — ¡Allí (*Señala la Galena del Silencio.*) DOCTOR. — Pronto... ¡Hans! ¡Deténgalo!...

(*Suena dentro un disparo. Callan los timbres. Alicia se tapa la cara con las manos. Entra Hans forcejeando con Juan, que lucha desesperadamente por desasirse y recobrar su arma.*)

JUAN. — ¡Déjeme! ¡Suelte!...

DOCTOR. — ¿Qué ha sido?

HANS. — Nada ya. He conseguido desviarle la pistola a tiempo. Aquí está.

DOCTOR. — Traiga.

JUAN. — ¡Suelte! (*Se desprende violentamente.*)

DOCTOR. — Pronto, Hans, calme a los demás. Que no acuda nadie.

(*Sale Hans. Alicia queda al fondo y escucha sin hablar toda la escena. Juan traía ahora de arrebatarse la pistola al Doctor.*)

JUAN. — ¡Déjeme! ¡Es mía!

DOCTOR. — ¡Quieto!

JUAN. — ¡Es mía!

DOCTOR. — ¡No! *(Lo rechaza.. Juan cae sin fuerzas en una butaca; esconde la cabeza entre los brazos, sollozando convulsivo. El Doctor se acerca lentamente a su escritorio. Guarda el arma.)* ¡Qué iba usted a hacer!

JUAN. — Morir. Necesito morir. ¡Mañana puede ser tarde!

DOCTOR. — ¿Y por qué?

JUAN. — Si no me muero yo, acabaré matando. Lo sé... ¡Y no quiero matar!

DOCTOR. — Vamos, serénesse. ¿Por qué había de matar usted a nadie?

JUAN. — Mataré. Ya he sentido la tentación una vez. La siento mordiéndome la sangre ahora mismo. Y es horrible, porque él es bueno. Porque él me quiere... ¡y no sabe siquiera todo el daño que me hace!

DOCTOR. — ¿Quién es él?

JUAN. — Es mi hermano... Todo lo que yo hubiera querido, todo me lo ha quitado él sin saberlo. Primero me robó el cariño de mi madre. Me robó la inteligencia y la salud que yo hubiera querido tener. Me robó la única mujer que podía haberme hecho feliz. Él ha conseguido sin esfuerzo, riendo, todo lo que yo he deseado dolorosamente, en silencio, y trabajando. Ha pasado siempre por encima de mis entrañas sin darse cuenta... ¡y siempre me ha sonreído! Pero él no tiene la culpa, él es bueno. ¡Es además mi hermano! Líbreme de esta pesadilla, doctor... No quiero matarlo... ¡no quiero matarlo!

(Entran precipitadamente Chole y Fernando.)

CHOLE. — ¿Ha ocurrido algo, doctor? *(Sorprendida de verle.)* ¡Juan!

JUAN. — ¿Vosotros?

DOCTOR. — ¿Se conocían ustedes?... FERNANDO. — Es mi hermano... *(Avanza hacia él tendiéndole las manos.)*

Telón

ACTO SEGUNDO

En el mismo lugar, tres días después. Luz de tarde. Han desaparecido los cuadros de muerte, y en su lugar Chole acaba de colgar un solo cuadro nuevo: «La Primavera», de Botticelli. Alicia viste bata blanca de enfermera, con una cruz azul al brazo.

CHOLE Y ALICIA

CHOLE. — ¿Queda bien así?

ALICIA. — Sí, muy bien. Los otros cuadros eran tan tristes...

CHOLE (*Disponiendo un cacharro de flores*). — ¿Y estas flores? ¿Le gustan?

ALICIA. — Mucho. Huelen como si vinieran de lejos. ¿De dónde son?

CHOLE. — Del sur.

ALICIA. — Las nuestras no han florecido aún.

CHOLE. — Ya no tardarán; mañana es el primer día de primavera. Cuando florezcan habrá que ponerlas también en todas las habitaciones.

ALICIA. — Gracias.

CHOLE. — ¿Por qué me da usted las gracias?

ALICIA. — Porque es una idea bonita. Aunque no sea para mí... Los otros cuadros, ¿adonde se han de llevar?

CHOLE. — Al sótano; con muchísimo respeto, pero al sótano. (*Quedan mirándose.*) Está usted hoy muy sonriente, Alicia.

ALICIA. — Estoy contenta.

CHOLE. — ¿Por qué?

ALICIA. — No sé..., se ha reído usted toda la mañana. No había tenido nunca a nadie que se riera junto a mí.

CHOLE (*Riendo*). — Es gracioso. ¡Está usted contenta porque me río yo!

ALICIA. — Hace mucho bien oír reír. Tampoco había tenido nunca una amiga. Y usted me dio la mano mirándome a los ojos, tan hondo y tan claro... ¿Quiere usted darme la mano otra vez?

CHOLE (*Estrechándose la cariñosamente*). — ¿Amiga siempre?

ALICIA. — ¡Siempre!

CHOLE. — Y no diga usted «gracias». Déjeme decirlo a mí. Usted lo dice siempre, a todo. Se lo diría a un pájaro que viniera a cantar a su ventana.

ALICIA. — ¿Por qué se ríe usted ahora? ¡Se ríe de mí!

CHOLE. — Sí. ¡Es usted tan chiquilla!

ALICIA (*La oye feliz. Sonríe también*). — Gracias. (*Sale. Entra el Doctor.*)

CHOLE Y EL DOCTOR

DOCTOR. — Señorita Chole...

CHOLE. — Buenas tardes, doctor. ¿Nota usted algo nuevo aquí?

DOCTOR. — No sé... ¿Esas flores? (*Volviéndose.*) ¡Los cuadros! Por fin los ha arrancado usted.

CHOLE. — Eran demasiado sombríos. No hacían ningún bien a esta pobre gente.

DOCTOR. — Sin embargo, tenían un prestigio solemne. En fin... (*Contempla el cuadro.*) «La Primavera» de Botticelli.

CHOLE. — ¿He elegido bien?

DOCTOR. — Sí, es luminoso, tranquilo... Veo que empieza usted a interesarse de veras por mis enfermos.

CHOLE. — Mucho. Nunca había imaginado un espectáculo humano tan desconcertante, tan comedia y tragedia al mismo tiempo.

DOCTOR. — Es curioso. Y está usted atravesando las mismas etapas que ellos. El primer día entró aquí como un golpe de viento, ansiosa de encontrar algo original para lanzarlo a la publicidad. Después, ha ido penetrando en las almas, buscando su verdad en el silencio. Está usted en plena etapa de meditación y de ternura.

CHOLE. — Algunas de estas historias íntimas, me han llegado muy hondo.

DOCTOR. — ¿Entonces, aquel reportaje sensacional?

CHOLE. — No lo escribiré ya.

DOCTOR. — Lo hará Fernando.

CHOLE. — Quizá. El es hombre y fuerte. Yo, hoy, no me atrevería a desnudar en público estos pequeños dolores para satisfacer una curiosidad bien sentada y bien alimentada.

DOCTOR. — Ya apareció la mujer.

CHOLE. — ¡Esa chiquilla, siempre sola, que da las gracias a todo lo que es hermoso, como si fuera un regalo! Ese pobre empleado de banca, que nunca ha salido de su oficina y su casa de huéspedes, y se sueña héroe de amores y viajes extraordinarios...

DOCTOR. — Además, trabaja usted seriamente. Anoche sé que ha estado

encerrada en mi biblioteca hasta la madrugada.

CHOLE. — Me interesan sus libros, sus estadísticas. He descubierto en ellos cosas que no hubiera imaginado nunca.

DOCTOR. — ¿Cuáles?

CHOLE. — Esa contradicción constante del suicida con la lógica de la vida. ¿Por qué se matan más los triunfadores que los fracasados? ¿Por qué se matan más los hombres en la juventud que en la vejez? ¿Por qué se matan más los enamorados que los que no han conocido amores?... ¿Y por qué se matan al amanecer más que, de noche, y en la primavera más que en el invierno?

DOCTOR. — Difícil de explicar para una mujer feliz.

Pero la observación es científicamente exacta.

CHOLE. — Matarse es siempre una negación brutal. Pero matarse en plena juventud, en la hora del amor y la primavera es un insulto a la naturaleza.

DOCTOR. — Quizá.

CHOLE. — ¡Es, además, tan contrario a todos los instintos! Los animales no se suicidan.

DOCTOR. — A veces, también. El alacrán, cuando se siente rodeado de fuego, se clava su aguijón venenoso.

CHOLE. — Pero eso no es buscar la muerte voluntariamente. Es adelantarla un momento, para evitar el dolor.

DOCTOR. — El dolor... He aquí el motivo supremo. Me parece que, sin darse cuenta, acaba usted de contestar a sus dudas de antes. ¿No cree usted que el dolor es cien veces más intolerable cuando nos rodea el amor y el triunfo, cuando la sangre es joven, y todo a nuestro alrededor se viste de rosas?

CHOLE. — No, doctor, no me haga usted dudar. La vida no es solamente un derecho. Es, sobre todo, un deber.

DOCTOR. — Ojalá piense usted siempre así.

(Pausa. En el umbral del jardín aparece el Padre de la otra Alicia; una noble cabeza blanca agobiada de dolor. Vacila. Se adelanta al fin, con una voz humilde y roía.)

CHOLE, EL DOCTOR Y EL PADRE DE LA OTRA ALICIA

PADRE. — Perdón... ¿El doctor Roda?... DOCTOR. — A sus órdenes.

PADRE. — Tengo algo que pedirle... Algo muy íntimo, muy difícil... Pero necesario.

CHOLE. — ¿Estorbo ?

DOCTOR. — De ningún modo. La señorita es persona de mi absoluta confianza.

PADRE. — Doctor... DOCTOR. — Diga.

PADRE. — Doctor... ¡Hágame usted morir!

DOCTOR. — ¿Yo?

PADRE. — Sí..., comprendo que es una petición extraña. Pero es que usted no sabe... Yo también soy médico. He pedido esto mismo a otros compañeros: todos me compadecen, pero ninguno ha querido ayudarme. ¡Usted puede hacerlo! Por compasión, doctor. También yo lo he hecho una vez. ¡Le juro que es absolutamente necesario!

DOCTOR. — ¿Por qué?

PADRE. — Porque es monstruoso seguir viviendo así. Nunca he tenido grandes motivos para desear la vida. Pero antes la tenía a ella. Tenía un deber: unos ojos y una voz que me necesitaban.

DOCTOR. — ¿Quién era ella?

PADRE. — Era mi hija... Estaba paralítica desde la niñez. Tendida siempre en una hamaca. Nada se movía en su cuerpo; sólo los ojos... y aquella voz de música, que era una vida entera. Yo le leía los poemas de Tennyson; ella me escuchaba mirándome. Y hablábamos a veces... muy poco, muy bajito, pero bastante para los dos. Hasta que un día yo empecé a sentirme enfermo. No podía engañarme; era uno de esos males lentos y seguros, que no perdonan. Entonces sólo sentí el terror de dejarla sola. ¡Pobre carne quieta! ¿Qué iba a ser su vida sin mí? No pude resignarme a esta idea. Tenía a mi alcance la morfina... Y la fui durmiendo suavemente..., sin dolor... hasta que no despertó más. ¿Comprenden ustedes? Era mi hija y mi vida. La he matado yo mismo. ¡Y yo estoy todavía aquí! Estoy sintiendo con espanto que mi mal se aleja, que acabaré por curarme... Y no tengo fuerzas para acabar conmigo... ¡Cobarde..., cobarde!

(Cae desfallecido en un asiento. Pausa. El Doctor aprieta angustiado las manos de Chole.)

DOCTOR. — Sí, la vida es un deber. Pero es, a veces, un deber bien penoso.

CHOLE *(Llama en voz alta)*. — ¡Alicia!

PADRE *(Sobresaltado)*. — ¡Alicia! ¿Quién se llama aquí Alicia?

CHOLE. — Es nuestra enfermera.

PADRE. — ...También ella se llamaba Alicia.

(Entra Alicia. Trae un libro bajo el brazo. El Padre avanza lento hacia ella, mirándola con una intensa emoción.)

PADRE. — Es... extraordinario..., cómo se parecen... Los mismos ojos; pero en «ella» más tristes. Permítame... Las mismas manos. *(Amargo, como si fuera una injusticia.)* Pero éstas están sanas, calientes... ¿Y la voz? ¿Quiere usted decir algo, señorita?

ALICIA *(Sin saber qué decir, sonriendo)*. — Gracias...

PADRE. — Ah..., no... La voz, no. Perdone; tiene usted una voz muy agradable. Pero ella..., cuando ella decía «gracias», todo callaba alrededor. ¿Qué leía usted?... Versos... ¿Conoce los poemas de Tennyson? Si no le molesta, yo se los leeré en voz alta. ¿Puede ser, doctor?... En el jardín, ¿quiere? Usted tendida en una hamaca, quieta; yo a su lado... ¿Me permite que la trate de tú?

ALICIA. — Se lo agradezco.

PADRE. — No..., míreme, si quiere... Pero hablar, no... No digas nada... Alicia. ¡Alicia! *(Sale con ella.)*

DOCTOR. — ¿Cree usted que podremos salvarle?

CHOLE. — Me parece que está salvado ya. *(Pausa. Se oye fuera el grito montañero de Fernando.)*

LA VOZ. — ¡Ohoh!

CHOLE. — ¡Ohoh! *Corriendo a él, al verle aparecer.*) ¡Capitán!

FERNANDO. — ¡Timonel! Perdón, doctor. *(La besa en los labios.)*

EL DOCTOR, CHOLE Y FERNANDO

CHOLE. — ¡Has estado fuera todo el día!

FERNANDO. — En la montaña, desde el amanecer. El doctor se ha empeñado en hacerme sufrir los encantos de la Naturaleza.

CHOLE. — Y has salido sin despedirte.

FERNANDO. — Estabas dormida como un tronco... Como un tronco de sándalo.

CHOLE. — ¿Te has acordado de mí?

FERNANDO. — Todo el día.

CHOLE. — ¿Por qué no me has escrito?

FERNANDO. — Te escribiré a la noche.

CHOLE. — ¿Has visto salir el sol?

FERNANDO. — Sí, tiene gracia. ¡Sale con una cara de sueño el pobre! Y en cuanto asoma, hace más frío que antes.

CHOLE. — ¿Y es verdad que hay escarcha... y pastores con zamarra, y rebaños de ovejas?

FERNANDO. — Sí, hay ovejas. Y unos pastores muy brutos, con zamarras, que les tiran piedras a las ovejas.

CHOLE. — A María Antonieta le gustaba siempre vestirse de pastora.

FERNANDO. — Y le cortaron la cabeza. Con permiso, doctor. *(Se deja caer deshecho en una butaca.)* Vengo chorreando salud.

CHOLE. — ¿No me has traído nada?

FERNANDO. — Ah, sí; una rosa de los Alpes, blanca. De esas que sólo florecen entre la nieve y sobre los abismos. La he dejado en tu cuarto.

CHOLE. — ¿Por qué has hecho eso? Dicen que se deshojan al bajar al llano. ¡Pobre rosa!... *(Sale.)*

FERNANDO Y EL DOCTOR. Luego HANS

FERNANDO. — Ah, las mujeres. He podido matarme por alcanzarla, y nada. Pero la rosa se deshoja... ¡Pobre rosa!

DOCTOR. — No parece muy feliz con su día de campo.

FERNANDO. — Decididamente soy un salvaje urbano.

DOCTOR. — Ese aire cargado de manzanillas, ese bosque de abetos, esas crestas de nieve, ¿no le han dicho nada?

FERNANDO. — Nada. Es lo mismo que le ha ocurrido a ese monte el año anterior y el otro, y hace cuarenta siglos. Ni un atrevimiento, ni una originalidad. El crepúsculo, la primavera, la caída de las hojas... ¡Siempre los mismos trucos!

DOCTOR. — A usted le gustaría una naturaleza anárquica, llena de sorpresas.

FERNANDO. — ¡Con imaginación! Ah, si no le ayudáramos nosotros... Ella produce todos los alimentos; pero todos crudos. Y no digamos ya que no se le haya ocurrido inventar el ascensor, la máquina de escribir, el simple tornillo. ¡Es que ha tenido a su cargo los árboles desde el principio del mundo, y no se le ha ocurrido ni pensar en el injerto! Ya me gustaría ver a esa pobre Naturaleza ingresar en un periódico.

DOCTOR. — Y sin embargo, la Naturaleza es más de la mitad del arte.

FERNANDO. — Eso sí; literalmente no tengo nada que reprocharle. El paisaje agreste es el ambiente natural de las cabras y de los poetas. Pero

periodísticamente, no tiene la menor emoción. Sólo el hombre interesa. (*Entra Hans.*)

DOCTOR. — ¿Alguna novedad, Hans?

HANS. — Ninguna. El profesor de Filosofía se ha tirado al estanque, como todas las mañanas. Y ha vuelto a salir nadando, como todas las mañanas también. Se está secando.

DOCTOR. — ¿El empleado de banca?

HANS. — En la alameda de Werther. Le sigue contando la historia de Cora Yako a todo el mundo. Nadie se la cree, y llora al atardecer.

DOCTOR. — ¿Y la señora del pabellón verde?

HANS. — ¿La Dama Triste? No sé qué le ocurre; desde hace tres días se niega sistemáticamente a comer. (*Fernando ríe recordando.*)

DOCTOR. — Hay que evitar eso a todo trance.

HANS. — Ya lo he intentado. Le he insistido: señora, que esto no puede ser; por la seriedad de la casa... Un vaso de leche, un trocito de ternera... En cuanto le he dicho eso se ha puesto a llorar como un caimán. No la entiendo.

FERNANDO. — Yo sí.

HANS. — Parece como si quisiera morir de hambre. ¡Y decía que buscaba un procedimiento original! No lo entiendo. (*Severo a Fernando.*) ¿Se ríe usted? ¡Yo, no!

DOCTOR. — No está de muy buen humor hoy, Hans.

HANS. — Perdóneme el doctor, pero hay cosas que no van a mi carácter. Yo soy un hombre serio. He venido a una casa seria. A cumplir una función seria. Y desde hace unos días esto no marcha.

FERNANDO. — ¿Desde que llegamos nosotros?

HANS. — Exactamente. ¿Por qué se ríe usted? Nadie se había reído nunca aquí. La señorita Chole se ha estado riendo también toda la mañana. Y todo se contagia: al profesor de Filosofía yo le he sorprendido anoche silbando el «Danubio Azul». ¿Adonde vamos a parar?

DOCTOR. — Calma, Hans. Todo llegará.

HANS (*Sin gran fe*). — Esperemos. (*Va a salir. Se detiene aterrado.*) Oh, doctor... ¡Los cuadros!

DOCTOR. — Ha sido idea de la señorita Chole. Los otros le parecían demasiado sombríos.

HANS. — Pero estaban en su casa. Aquel Séneca desangrándose era de una seriedad alentadora. ¡Aquella Larra desmelenado y romántico! (*Se queda contemplando el Botticelli con un desprecio infinito.*) ¡La Primavera! ¡Qué tendrá que hacer aquí la primavera! No es serio esto. No es serio... (*Sale.*)

FERNANDO.— Es un tipo curioso su ayudante.

DOCTOR.— Mutilado de la Gran Guerra.

FERNANDO.— ¿ Mutilado ?

DOCTOR.— Sí, del alma. La guerra deja marcados a todos; a los que caen y a los que se salvan. Ese hombre tenía una cervecería en una aldea de Lieja. Era un muchacho alegre, cantaba las viejas canciones; tenía amigos, hijos y mujer. Durante la guerra sirvió cuatro años en un hospital de sangre. ¡Cuatro años viendo y palpando la muerte a todas horas! Después del armisticio, cuando volvió a su tierra, sus amigos, su mujer y sus hijos habían desaparecido. Y la cervecería también. Y el sitio de la cervecería. Hans era un hombre acabado. Ya no servía más que para rondar a la Muerte. Anduvo buscando trabajo por sanatorios y hospitales, y así vino a dar aquí. Ya no sé si lo tengo como ayudante o como enfermo.

FERNANDO (*Entusiasmado, echando mano a su cuaderno*).— ¡Pero eso está muy bien! ¿Cómo no me lo había contado antes?

DOCTOR.— Interés periodístico, ¿verdad? Escriba. Y cuando termine, venga a buscarme a mi despacho. A usted, hombre feliz, tengo otra historia que contarle. Una historia de dos hermanos... que acaso le interese más. Escriba, escriba. (*Sale. Fernando, a solas, toma sus notas.*)

FERNANDO.— «El enamorado de la Muerte... Lieja..., cervecería..., 1914...

(*Entra Cora Yako, espléndida mujer, sin edad, espectacular y trivial. Mira curiosa a su alrededor. Después avanza hacia Fernando.*)

FERNANDO.— Señora... (*Se pone rápidamente su americana, que ha traído al brazo.*)

CORA.— ¿Es usted empleado de la casa?

FERNANDO.— Secretario y cronista.

CORA.— Espero que no me habré equivocado. Es aquí la...

FERNANDO.— La fundación del doctor Ariel.

CORA.— Exactamente. ¿De modo que es verdad? ¡Estupendo! Yo tenía miedo de que fuera una broma. ¿Tienen ustedes un sitio libre?

FERNANDO.— Siempre. Aquí no se pregunta a nadie de dónde viene ni a dónde va. Puede usted contar con el Pabellón Azul. ¿Caso muy urgente?

CORA.— No..., le diré. Desde luego, debo confesarle que yo no traigo el menor propósito de matarme.

FERNANDO.— Ah, ¿no?

CORA.— Soy artista, ¿sabe? He triunfado en cien países; desdichadamente los

años van pasando, las facultades disminuyen... Y cuando disminuyen las facultades no hay más remedio que aumentar la propaganda. No sé si me comprende.

FERNANDO.—Creo que sí. Usted necesita un suicidio-propaganda con negritas del doce y fotografías a tres colores en las revistas. Y desde luego, sin peligro.

CORA.—Exacto, exacto. Es usted muy inteligente.

FERNANDO.—Psé, me defiendo.

CORA.—Me parece que nos vamos a entender perfectamente. En cuanto al precio, no me importa.

FERNANDO.—Ni a mí; ya le haremos una cosa que esté bien. ¿Me permite tomar unos datos para abrir la ficha? (*Toma, una del fichero y anota,.*) Profesión: artista.

CORA.—Cantante de ópera.

FERNANDO.—Cantante. ¿Española?

CORA.—Internacional; nací en un barco.

FERNANDO.—Edad... ¿Le parece bien veinticuatro años?

CORA.—Gracias.

FERNANDO.—Veinticuatro. ¿Su nombre?

CORA.—Cora Yako.

FERNANDO.—Cora Yako. (*Recordando de pronto.*) ¡Cora Yako!... Pero... ¿es usted Cora Yako en persona? ¡Oh, déjeme estrechar esas manos!

CORA.—¿Me ha oído usted cantar?

FERNANDO.—¡Nunca! Pero es lo mismo. ¡Qué gran idea la suya de venir aquí!

CORA.—¿Qué quiere? Es de lo poco que me faltaba por intentar. He tenido en mi carrera duelos, escándalos, un naufragio...

FERNANDO.—Ha estado usted casada con un raja indio. Se divorciaron en California.

CORA.—Ah, ¿lo sabía usted?

FERNANDO.—Soy periodista. Los periodistas nos enteramos de todo por los periódicos. (*Contemplándola encantado.*) ¡Cora Yako! ¿Me perdona que la deje sola un momento? Hay alguien en la casa que tendrá el mayor gusto en atenderla. Voy por él. ¡Cora Yako, Cora Yako! (*Sale.*)

CORA (*Mirándole ir.*)—Simpático muchacho. (*Curioseando en torno con la mirada. Se fija en el Amante Imaginario, que llega por el extremo opuesto como una sombra romántica sin rumbo. Viene deshojando una margarita. Se sienta. Suspira.*)

CORA YAKO Y EL AMANTE

CORA. — Perdón... ¿Es usted empleado de la casa? (*Él la mira vagamente. Niega con la cabeza.*) Ah, entonces es un... un... (*Él afirma del mismo modo.*) ¡Qué interesante! Da escalofríos... ¿Y por qué?

AMANTE. — ¡Amor! He amado mucho; he sido todo lo feliz que puede ser un hombre. ¿Para qué vivir más? Yo he tenido en mis brazos a Margarita, a Brunilda, a Scherazada...

CORA (*Le mira con inquietud*). — Ya...

AMANTE. — ¿Por qué me mira así? Cree que estoy loco, ¿verdad? Como todos. Ah, no es fácil comprenderme. ¡Tendría usted que haberla conocido a ella! Yo la vi por primera vez en el «Fausto».

CORA. — ¿Era cantante?

AMANTE. — ¡Era una voz de plata enredada a un alma! Yo era un muchacho pobre, pero tenía juventud, hacía versos... Cora no necesitaba más.

CORA. — ¿Se llamaba Cora?

AMANTE. — Cora Yako.

CORA. — Ah, Cora Yako... ¡Qué interesante!

AMANTE. — Yo estaba en lo más alto de la galería; pero toda la noche cantó para mí.

CORA. — ¿Para usted sólo?

AMANTE. — Me lo decían sus ojos, que no me dejaban un momento. Volví al día siguiente. Le envié un ramo de orquídeas. Aquellas flores costaban más de lo que yo ganaba para comer. Pero no podía negárselas... Robé el dinero.

CORA (*Interesada*). — ¿Robó usted?

AMANTE. — ¿Qué no hubiera hecho por ella?

CORA. — ¿Tanto llegó a quererla en una noche?

AMANTE. — A veces cabe toda la vida en una hora.

CORA. — ¿Y ella?

AMANTE. — Ella comprendió. Besó las flores despacio, despacio, mirándome... Y así empezó el amor. Una semana en Viena... El Danubio, el barco... Salimos para El Cairo.

CORA. — El Cairo..., ya recuerdo. ¿Es aquel pueblo grande, tan sucio, que tiene el hotel frente al teatro?...

AMANTE. — No recuerdo el hotel.

CORA. — Sí. Y que riegan las calles con un odre.

AMANTE. — No sé. Yo sólo recuerdo una tarde en camello por la arena roja, las orillas del Nilo, los tambores del desierto... ¡Y luego, las pirámides!

CORA. — Ah, ¿pero hay unas pirámides por allí cerca?

AMANTE. — ¿No conoce usted Egipto?

CORA. — Sí, he estado tres veces; pero en el teatro, en el casino.

AMANTE. — Cora buscaba conmigo el paisaje; el gesto y la canción de las razas. Una noche, en Atenas...

CORA. — ¡Atenas! También recuerdo yo Atenas. Es viniendo de Montevideo, ¿no?

AMANTE. — A veces, sí.

CORA. — Sí, un pueblo de terrazas frente al mar..., con unos hoteles sin baño, unas comidas muy picantes... (*Encontrando al fin la metáfora exacta.*) ¡Había un empresario rubio que hablaba español!

AMANTE. — Es posible. Lo que yo recuerdo es aquella noche en el Partenón. Cora quería cantar la «Thais» de Massenet, desnuda sobre las gradas de Fidias... Y luego, la India: los dioses de la jungla, con siete brazos, como candelabros. El Japón de los dragones y los samurais... ¿Conoce usted Oriente?

CORA. — No sé..., he estado allá; pero creo que no me he enterado bien. Dígame... ¿Usted ha estado de verdad? ¿De verdad, de verdad?

(Según las posibilidades del diálogo, ha ido acercándose a él, atraída por una curiosidad entre divertida y sentimental, hasta terminar juntos.)

AMANTE. — ¿Por qué me lo pregunta?

CORA. — Porque ahora me doy cuenta de que yo no he visto nada. Me gustaría que volviéramos juntos. También yo sé cantar... y vestirme la túnica de Brunilda, de Scherazada...

AMANTE (*con una emoción violenta, casi de miedo, cogiéndole las manos.*) — ¿Por qué me mira así? Esos ojos... esos..., esos ojos... ¿Quién es usted?

CORA (*tranquila*). — Cora Yako.

AMANTE. — ¡No! ¡No es posible!

CORA. — No apriete tanto. Tiene usted que contarme despacio todos esos viajes que hemos hecho juntos. Estoy en el Pabellón Azul. Tendré un placer verdadero en recibir allí sus flores..., aunque no sean orquídeas.

AMANTE. — ¡Cora!... ¡Cora!... (*Sale detrás de ella, deslumbrado, atragantada la voz.*)

(Entra Juan, sin camino. Se hunde en un sillón. Silencio. Vuelve Chole. Su mirada resbala sobre Juan como si encontrara la escena desierta.)

CHOLE Y JUAN

CHOLE. — No está aquí. ¿Has visto a Fernando?

JUAN *(Con un vago acento de reproche)*. — Buenas tardes, Chole.

CHOLE. — Buenas tardes... ¿Le has visto?

JUAN *(Áspero)*. — No creo que se vaya a perder.

CHOLE *(Sorprendida)*. — ¿Por qué me hablas con ese tono? Te pregunto por tu hermano y me contestas como si te hubiera hecho daño.

JUAN. — Era yo el que estaba aquí.

CHOLE. — Ya. Pero yo le buscaba a él.

JUAN. — Sí, ya sé; a él, siempre a él. Vas hacia él con los ojos cerrados, como si nadie más existiese a tu alrededor. Y si al pasar me tropiezas y me apartas sin mirarme, y yo te digo «buenas tardes, Chole», todavía soy yo el áspero, la ortiga. ¡Eres de un egoísmo admirable!

CHOLE. — Perdona...

JUAN. — De nada. Ya estoy acostumbrado. *(Va a salir. Chole le detiene, imperativa.)*

CHOLE. — ¡Juan!... No acabaré de entenderte nunca. Nos hemos criado casi como hermanos, te quiero como algo mío, y nunca he conseguido saber qué llevas dentro. ¿Qué guardas ahí contigo, que te está royendo siempre?

JUAN. — Nada.

CHOLE. — ¿Por qué te escondes de tu hermano? Desde que estamos aquí no ha conseguido verte ni una vez. Si te hablo de él...

JUAN. — ¡Basta, Chole! Háblame de ti o del mundo... o calla. ¡Deja ya a Fernando!

CHOLE. — Es tu hermano.

JUAN. — ¿Y para qué lo ha sido? ¡Para que se viera más mi miseria a su lado! El nació sano y fuerte; yo nací enfermo. Él era el orgullo de la casa; yo, el torpe y el inútil, el eterno segundón. Él no estudiaba nunca. ¿Para qué? Tenía gracia y talento; yo, tenía que matarme encima de los libros para conseguir dolorosamente la mitad de lo que él conseguía sin trabajo. Yo le copiaba los mapas y los problemas mientras él jugaba en los jardines, ¡y sus notas eran siempre mejores que las mías!

CHOLE. — Pero eso no significa nada, Juan. Fernando no puede ser culpable de lo que no está en su voluntad.

JUAN. — Sí, mientras era la infancia y estas pequeñas cosas, nada significaba. Pero es que esta angustia ha ido creciendo conmigo hasta envenenarme toda la vida. Tú sabes cómo he querido yo a mi madre: la he adorado de rodillas; he pasado mis años de niño contemplándola en silencio como una cosa sagrada. Pero ella no podía quererme a mí del mismo modo. Estaba Fernando entre los dos, y donde él estaba todo era para él... Cuando se puso grave y los médicos pidieron una transfusión de sangre, yo fui el primero en ofrecer la mía. Pero los médicos la rechazaron. No servía... ¡No he servido nunca!

CHOLE. — Pero Juan...

JUAN. — ¡La de Fernando sí sirvió! ¿Por qué? ¿No éramos hermanos? ¿Por qué había de tener él una sangre mejor que la mía!... Y después... yo la velé semanas y semanas. Él seguía jugando feliz en los jardines. No llegó hasta el último momento. ¡Y sin embargo..., mi madre murió vuelta hacia él!

CHOLE. — No recuerdes ahora esas cosas. No eres justo.

JUAN. — ¿Yo? ¡Yo soy el que no es justo! ¡La vida sí lo ha sido!, ¿verdad? Y Fernando también. ¡Y tú!

CHOLE. — ¿Yo?

JUAN. — ¡Tú!... Pero, ¿es que no lo has visto? ¿Es que no sabes que, después de mi madre, no ha existido en mi vida otra mujer que tú?

CHOLE. — ¡Juan!

JUAN. — ¿Es que no sabes que has sido para mí tan ciega como todos? ¿Que te he querido lo mismo que a ella, que te he contemplado de rodillas lo mismo que a ella... y que tampoco he sabido decírtelo?

CHOLE. — ¡Oh, calla!...

JUAN. — Si te gustaba los tulipanes y un día encontrabas un ramo sobre tu mesa, sólo se te ocurría pensar; ¡cómo me quiere Fernando! Y era yo el que los había cortado. Si te vencía el sueño en medio del trabajo y al día siguiente lo encontrabas hecho, sólo se te ocurría pensar: ¡pobre Fernando! Y Fernando había dormido toda la noche. Ese Fernando se me ha atravesado siempre en el camino. El no tiene la culpa, ya lo sé. ¡Ah, si la tuviera! Si la tuviera, este drama mío podría resolverse...

CHOLE. — ¿Qué estás diciendo? ¡Juan!

JUAN. — Pero no la tiene; pero lo más amargo es que él es bueno. ¡Es odiosamente bueno! Y por eso yo tengo que morderme las lágrimas, y ver cómo él es feliz robándome todo lo mío; mientras que yo, ¡el despojado!, sigo siendo para todos el egoísta, el miserable y el mal hermano.

CHOLE (*Con un grito desesperado*).—¡Calla! ¡Por el recuerdo de tu madre, Juan!...

JUAN.—¡No callo más! Ya he callado toda la vida. Ahora quiero que me conozcas entero. Que sepas todo lo desesperadamente que te quiero, todo lo que has sido para mí..., ¡todo lo que estás ayudando a desgarrarme, sin saberlo, cuando ríes con él, cuando le besas a él!

CHOLE (*Suplicante*).—¡Por lo que más quieras! ¿No ves que es odioso lo que estás diciendo? ¿Que te estás destrozando a ti mismo, y estás haciendo imposible nuestra felicidad?

JUAN (*Amargo*).—Vuestra felicidad... ¡Cómo la defiendes! Pero, óyeme un consejo, Chole: si eres feliz, escóndete. No se puede andar cargado de joyas por un barrio de mendigos. ¡No se puede pasear una felicidad como la vuestra por un mundo de desgraciados! (*Pausa. Chole, derrumbada por dentro, llora en silencio. Juan, aliviado por su confesión, acude a su tristeza.*) Perdóname, Chole. Es muy amargo todo esto; pero te juro que no soy malo. Yo también quiero a Fernando. ¡Si no fuera tan feliz!

CHOLE.—Si Fernando no fuera feliz... ¿qué?

JUAN.—Si un día le viera desgraciado acudiría a él con toda el alma. ¡Entonces sí que seríamos hermanos!... Chole, te he hecho sufrir, pero tenía que decírtelo. Se me estaba pudriendo aquí dentro. Él no lo sabrá nunca... Perdóname.

CHOLE.—Perdónanos tú, Juan. Perdónanos a los dos... Pero, déjame.

JUAN.—Adiós, Chole... (*Sale Juan. Ha ido oscureciendo, y la escena está ahora en penumbra. Brilla fuera el lago iluminado. Chole se debate en una lucha interior de silencios crueles.*)

CHOLE.—Imposible, imposible... «Si un día Fernando fuera desgraciado, entonces sí que seríamos hermanos...» Volveréis a serlo, pobre Juan. Yo estaba en medio de vosotros dos sin saberlo... pero ya no lo estaré más. ¿Huir? No basta. Esa Galería va también al lago... Dicen que la muerte en el agua es dulce, como olvidar. Toda la vida se recuerda en un momento y después nada: un paño frío sobre el alma. (*Mira fijamente al lago que, iluminado en la noche, adquiere ahora presencia escénica, como un «personaje» más. Se acerca a la Galería del Silencio.*) Morir..., olvidar... (*Retrocede sin fuerzas. Al fondo de la Galería empieza a oírse el violín melancólico de Grieg en «La muerte de Asse». Chole, como atraída por la melodía avanza al fin, en una actitud de ofrenda. La escena sola un momento. Hans entra de puntillas. Mira hacia la Galería, sinceramente emocionado.*)

HANS.—¡Al fin tenemos uno! Y ella precisamente; la de la risa y la

primavera. ¡Valiente muchacha!

(Se apaga la voz del violín. Entran el Doctor y Fernando.)

HANS, EL DOCTOR Y FERNANDO

DOCTOR. — ¡Hans! Esas luces...

(Hans enciende y va a situarse a la entrada de la Galería, cruzado de brazos.)

DOCTOR. — ¿Espera usted algo? HANS. — Espero.

DOCTOR *(Va hacia, su mesa).* — ¿Usted, Fernando? ¿Piensa trabajar esta noche?

FERNANDO. — No.

DOCTOR. — Parece usted preocupado.

FERNANDO. — Sí, doctor, lo estoy. Esa historia de los dos hermanos que acaba usted de contarme... ¿qué quiere decir?

DOCTOR. — Oh, nada; es una historia vulgar: el hermano sano y triunfador; el hermano enfermo y fracasado...

FERNANDO. — Sí, pero... ¿por qué me lo ha contado usted sin mirarme?

DOCTOR. — No hacía más que explicarle científicamente un caso que hemos tenido aquí. A esa torcedura morbosa del alma en los débiles, en los niños odiados, en los insuficientes, le ha dado la ciencia un nombre bastante estúpido: «complejo de inferioridad». El nombre es relativamente nuevo; pero el drama es viejo como el mundo. Según esta nomenclatura el drama de Caín sería el primer complejo de inferioridad en la historia del hombre.

FERNANDO. — Bien, pero... ¿por qué me la ha contado usted sin mirarme? ¿Quiénes son esos hermanos?

DOCTOR. — Cualquiera.

FERNANDO. — No, no son cualquiera... ¡Uno soy yo!

DOCTOR. — Tal vez.

DICHOS Y ALICIA. LUEGO JUAN Y CHOLE

(Entra Alicia, aterrada, a gritos.)

ALICIA. — ¡Doctor, doctor..., Fernando! DOCTOR. — ¿Qué ocurre?

ALICIA. — Ha sido la señorita Chole... ¡En el lago! FERNANDO. — ¿Chole?

DOCTOR. — ¿Cómo? ¿Qué quieres decir? ¿Qué significa esto, Hans?

(Se oye dentro la voz de Juan llamando angustiado.)

JUAN. — ¡Chole!... ¡Chole!... *(Entra, ¡rayéndola en brazos, húmedos los vestidos de los dos. La conduce desmayada hasta un asiento. Hans queda en el umbral.)* ¡Pronto, doctor..., pronto!

DOCTOR. — ¿Qué ha sido?

JUAN. — No tiene pulso... no la oigo respirar... ¡Doctor!

(El Doctor la examina.)

FERNANDO. — Pero ¿qué ha sido?

JUAN. — La vi caer. No sé si he llegado a tiempo.

FERNANDO *(Al Doctor)*. — ¿Vive? DOCTOR. — Silencio... *(Pausa. Chole entreabre los labios con un gemido.)* Está salvada.

FERNANDO. — ¡Chole!... ¡Mírame, Chole!

(Chole vuelve en sí lentamente. Sonríe al ver a Fernando a su lado: le busca las manos, que aprieta emocionadamente.)

CHOLE. — ¿... Has sido... tú...? Gracias, Fernando... JUAN *(Ha quedado aparte. Repite como un eco amargo)*. — Fernando... ¡Siempre Fernando!

Telón

ACTO TERCERO

En el mismo lugar, al día siguiente. Es el primer día de la primavera. Luz fuerte de mañana. Se oye en el jardín el «Himno a la Naturaleza» de Beethoven, mientras va subiendo el telón, lentamente. Alicia, inmóvil en el umbral del fondo, escucha. Entra Chole, fatigada y débil. Alicia va a acudir a ella. Chole le hace un gesto de silencio. Y escuchan las dos hasta que el himno termina.

CHOLE. — ¿Qué música era ésa, Alicia? ¿Beethoven?

ALICIA. — El «Himno a la Naturaleza».

CHOLE. — Qué solemnidad tiene. Y qué sensación de consuelo, de serenidad. Parece un canto religioso.

ALICIA. — Sí, el doctor me lo ha explicado. Beethoven quiso cantar en esos acordes la primera primavera del mundo; la emoción religiosa del hombre ante el despertar de la Naturaleza. Un canto de vida y de fecundidad.

CHOLE. — Y de esperanza.

ALICIA. — También. El maestro Ariel lo hacía tocar siempre que se sentía atormentado por la idea de su destino. Y siempre también, como un deber, al llegar el día de hoy.

CHOLE. — ¡Hoy! ¿Pues qué día es hoy?

ALICIA. — ¡Es el primer día de la primavera! (*Pausa.*) ¿Estás mejor?

CHOLE. — ¡Si no ha sido nada! ¿Y tú, Alicia? ¿Te pasa algo a ti? Tienes los ojos muy cansados.

ALICIA. — No he podido dormir en toda la noche.

CHOLE. — ¿Por mí?

ALICIA. — Por ti. Tú eras la risa, el amor, la juventud... ¡Pensar que todo eso ha podido desaparecer en un momento! Cuando te vi con los ojos y las manos apretados, tan fría y tan blanca...

CHOLE (*Angustiada por el recuerdo*). — ¡Calla!

ALICIA. — No podía creerlo; se me rebelaba el corazón y me dolía como si me lo estrujaran.

CHOLE. — ¿Por qué te lo dijeron?

ALICIA. — No me lo dijo nadie; lo vi. Yo estaba buscando tréboles a la orilla

cuando te caíste.

CHOLE. — ...¿Y por qué dices «cuando te caíste»?

ALICIA. — Porque fue así. ¡No pudo ser de otra manera, Chole! Tú venías andando por la orilla, con los ojos altos. Creía que venías a buscarme. Y de pronto, diste un grito..., resbalaste en la yerba... ¿Verdad que fue así, Chole?

CHOLE (*Le aprieta las manos con gratitud*). — Sí... así fue.

ALICIA. — Al oír aquel grito, yo me quedé sin sangre, quieta, como si estuviera atada. ¡Tú estabas allí, a mi lado, luchando con la muerte, y yo no podía moverme! Fue entonces cuando llegó él.

CHOLE. — Él... ¿Tú le viste? ALICIA. — Sí.

CHOLE. — Dime, Alicia, hay una cosa que necesito saber...

ALICIA. — Di.

CHOLE. — Quería saber... (*Se detiene con miedo*.) No, no me digas nada. Tengo miedo a que no sea.

ALICIA. — ¿Qué?

CHOLE. — Nada. (*Desvía el tono y le pregunta*.) ¿Qué libro llevas ahí?

ALICIA. — Los poemas de Tennyson. Son para el viejo, ¿te acuerdas? Para el padre de la otra Alicia. Me está esperando.

CHOLE. — ¿Está más tranquilo?

ALICIA. — Cuando leemos, sí.

CHOLE. — ¿Habláis?

ALICIA. — A veces; muy poco, muy bajito... Ya se va acostumbrando a mi voz.

CHOLE. — Ve con él; no le hagas esperar más.

ALICIA. — ¿No me necesitas? CHOLE. — Te necesita él.

(*Entra el Doctor, trae un ramo de flores. Alicia sale.*)

CHOLE Y EL DOCTOR

DOCTOR. — ¿Qué tal van esas fuerzas?

CHOLE. — Bien ya; del todo.

DOCTOR. — He ido a buscarla a su cuarto; creí que no se habría levantado hoy. Le llevaba estas flores.

CHOLE. — Preciosas. Gracias, doctor.

DOCTOR. — De nada. No son mías.

CHOLE. — ¿De Fernando?

DOCTOR (*Vacila*). — Tampoco.

CHOLE. — Ya..., ya sé. Juan.

DOCTOR. — No se ha atrevido a traérselas él mismo. Pobre muchacho; toda la noche la ha pasado detrás de su puerta, temblando como un niño, escuchando su aliento. ¿Respira usted ya bien?

CHOLE. — Todavía me cuesta un poco. Parece espeso el aire.

DOCTOR. — Cargado, sí. Es la llegada de la primavera. Abajo, en las ciudades, no se siente eso. Se va notando poco a poco; se sabe por los calendarios, y porque las muchachas cambian de sombrero. Pero aquí, ¡qué fuerza tiene! Llega de repente; sube por esas laderas, a gritos, cargada de menta y de resinas, retumba en las montañas... ¡Es como si resonara una llamada desde las entrañas de la tierra, y todo el campo se pusiera de pie! ¿No se siente usted como aturdida?

CHOLE. — Sí, un poco.

DOCTOR. — Es la tierra que nos está llamando desde dentro. La civilización nos va cegando los sentidos a estas cosas. Pero cuando la savia estalla blanca en los almendros, cuando los brezos se calientan, cuando respiramos el olor de la tierra mojada... ¡Cómo sentimos entonces que estamos hechos de ese mismo barro! ¿Se sonríe usted?

CHOLE. — Le admiro, doctor. Tiene usted una fe sin límites en la Naturaleza.

DOCTOR. — ¿Usted no?

CHOLE. — La tenía. ¿Recuerda lo que hablábamos aquí mismo ayer? Decía yo que matarse en plena juventud, en la hora del amor y de la primavera, era un insulto. Yo tenía la juventud, yo tenía el amor, la primavera estaba ya a la puerta... Y sin embargo, aquella misma tarde...

DOCTOR. — ¿Por qué, Chole, por qué?

CHOLE. — Qué importa ya; fue un arrebató sin sentido. Me vi situada de pronto como un obstáculo entre dos hermanos que se quieren y que se huyen. Y pensé que apartándome yo, se acercarían. ¡Qué locura!

DOCTOR. — Todo se arreglará por sí mismo. La vida está llena de caminos.

CHOLE. — Para algunos. Hay otros que los encuentran todos cerrados.

DOCTOR. — Entonces, ¿sigue usted pensando?

CHOLE. — No, no tenga miedo por mí. Yo me he acercado a la muerte, y he visto ya que no resuelve nada; que todos los problemas hay que resolverlos de pie.

DOCTOR. — ¿Se siente usted más fuerte ahora?

CHOLE. — Procuraré serlo. La vida me ha abierto de pronto una interrogación bien amarga. Y no hay más remedio que darle una respuesta. No sé cuándo

ni cómo; pero le juro que no será aquí.

DOCTOR. — ¿No está a gusto entre nosotros?

CHOLE. — No, sinceramente. Perdóneme, doctor; usted es un gran corazón y un gran amigo; pero me parece que el maestro Ariel y usted se han equivocado con la mejor buena fe. Han ideado un refugio para almas vacilantes, pero no han sospechado lo que un ambiente así puede contagiar a los otros. Coquetean ustedes con la idea de la muerte, burlándose ingeniosamente. Pero la muerte es más hábil que ustedes; y hay momentos débiles en que se presenta tan hermosa, tan fácil... Es un juego peligroso.

DOCTOR. — Tal vez.

CHOLE. — Yo le aseguro que en mi casa y entre las cosas que me son amigas, no hubiera sentido nunca esa negra tentación de anoche. ¿Por qué la sentí aquí? Piénselo doctor: si me hubiera matado ayer, yo sería una gran culpable, pero el doctor Ariel y usted tampoco podrían mirarme muy tranquilos.

DOCTOR. — Perdón...

CHOLE. — Cierre esta casa, amigo Roda. Emplee su talento y la fortuna del maestro Ariel allí donde los hombres viven y trabajan. Pero hoy que la vida del mundo está empezando otra vez, cierre esa Galería con cadenas. ¿Lo hará usted?

DOCTOR. — Acaso.

CHOLE. — Hágalo por mí, por todos... Hoy es el primer día de la primavera. ¡Hoy es un delito morir! *(Sale. El Doctor queda ensimismado. Repite casi inconscientemente.)*

DOCTOR. — Tal vez, tal vez... *(Entra Hans.)*

EL DOCTOR Y HANS

DOCTOR. — ¿Qué hay de nuevo, Hans? ¿Por qué se ha quitado usted su bata?

HANS. — Lo he buscado despacio. El doctor no puede dudar de mi lealtad; pero yo no sirvo para ciertas cosas. Vengo a despedirme.

DOCTOR. — ¿Nos deja usted?

HANS. — Sí, doctor. Lo siento; había tomado cariño a la casa, tenía esperanzas en ella. Pero esto no marcha.

DOCTOR. — No está usted contento.

HANS. — ¿Y cómo voy a estarlo? Yo vine lleno de ilusiones a su servicio; usted lo sabe. He puesto de mi parte cuanto he podido, he cumplido fielmente todas mis obligaciones. ¡Y para qué! Desde que estoy en esta casa,

sólo el perro del jardinero se ha decidido a morir. Y se murió de viejo. No..., no hay porvenir aquí.

DOCTOR. — ¿Ha encontrado usted otro puesto?

HANS. — Ayer me han hablado del Hospital General. ¡Aquello sí que está bien organizado! Allí se muere la gente todos los días como Dios manda, sin literatura. Perdóneme el doctor, pero cada hombre tiene su destino.

DOCTOR. — Comprendo, Hans. Y no he de ser yo quien estorbe el suyo.

HANS. — He vacilado mucho, se lo aseguro. He esperado un día y otro día. Anoche, con la señorita Chole, llegué a tener un rayo de esperanza. ¡Ilusiones! Hoy, ya lo habrá visto usted, tiene más ansias de vivir que nunca. Y no digamos de los otros. Esta mañana el profesor de la Filosofía ¡ya ni siquiera se ha tirado al agua! La cantante de ópera anda por ahí, entre los sauces, besando furiosamente a ese pobre muchacho. La misma Dama Triste, usted lo sabe, no está triste ya. Esto se hunde...

DOCTOR. — Está bien, Hans, está bien. Pase usted cuando quiera por mi despacho a arreglar su cuenta.

HANS. — Oh, no vale la pena. Estas cosas no se hacen por dinero. Yo soy un idealista. Adiós, señor Roda.

DOCTOR (*Tendiéndole la mano*). — Adiós, Hans... Buena suerte.

HANS (*Saliendo*). — Y créame, doctor; si esto no toma otro rumbo ya puede usted cerrar la casa. No hay nada que hacer. (*Sale.*)

DOCTOR. — Cerrar... Quizá tenga razón. (*Llama:*) Alicia... ¡Alicia!

(Sale en su busca. Viniendo del jardín entra el Amante Imaginario. Mira en tomo desde la puerta, como si se sintiera perseguido. Se deja caer desfallecido en una butaca con un suspiro de alivio. Llega en seguida Cora.)

CORA YAKO Y EL AMANTE

CORA. — ¿Dónde se esconde mi cachorro?

AMANTE (*Sobresaltado*). — ¡Tú!

CORA. — Mi héroe, mi lobezno. Alégrate, corazón: salta, grita, aúlla. ¡Ya me tienes aquí!

AMANTE. — Te esperaba.

CORA. — Nadie lo diría; con esa cara... Parece que me huyes.

AMANTE. — ¡Yo! Te he estado buscando toda la mañana.

CORA. — ¿Por dónde, mi jilguero? Me he levantado cantando, he corrido por

esas montañas gritando tu nombre, me he bañado en el torrente... Después he estado tirando piedras a tu ventana. ¿Tan dormido estabas?

AMANTE. — ¡Pero si estoy despierto desde el amanecer!

CORA. — ¿Y no me oías? Te tiré piedras primero, hasta que rompí los cristales. Después te tiré ramos de violetas. ¿Tampoco las violetas te llegaron?

AMANTE. — Tampoco.

CORA. — ¡Ah, cruel; estabas dormido! Y Cora, a tu puerta esperando como una alondra. Cora, que te buscaba; Cora, que te necesitaba. ¡Cora Yako, lobezno, Cora Yako! *(Se sienta en el brazo de su butaca. Lo arrulla con caricias y palabras)* ¿Eres feliz? ¿Has pensado en mí? ¿Soy como tú me soñabas?... *(Él contesta con unas exclamaciones guturales en superlativo. Ella le imita.)* ¡Hum, hum! ¿Es qué no sabes hablar?

AMANTE. — ¡Es que no me dejas!

CORA. — ¿Qué es lo que te gusta de mí? No, todo no; siempre hay algo... ¿El cuello? ¿Las manos?...

AMANTE. — Los ojos. Los ojos sobre todo. ¡Son los de aquella noche!

CORA. — ¡Aquella noche que estuve cantando para ti solo sin darme cuenta! Mira esos ojos, lobezno; aquí los tienes, son tuyos... ¿No me besas?

AMANTE. — Sí.

CORA. — ¿Por qué estás temblando? ¿Te doy miedo? Ay, qué pobre muchacho eres, mi héroe, mi poeta..., mi pobre poeta pequeño. ¿Estás triste? Yo te imaginaba vibrante, apasionado... ¡Subiéndote por las paredes al verme, arrancando las retamas al correr, saltándome a los hombros!...

AMANTE. — Tú te imaginabas un cruce de jabalí y orangután.

CORA. — Algo así. Pero no importa. No estés triste tú, mi jilguero mojado, mi poeta de bolsillo. Te quiero como eres: pequeño, acobardado, soñador... ¿Por qué has leído tanto, pobrecito mío? Tú no sabes cómo debilita eso. No lo volverás a hacer, ¿verdad? *(Voluble, persiguiendo sus propias palabras por la escena.)* ¡Ahora vamos a vivir!, a correr el mundo juntos, ¡abrazados!

AMANTE *(Con ilusión)*. — ¡Cora!

CORA. — Ahora vas a tener conmigo todo lo que soñaste: Egipto, y el desierto, y las selvas, y las islas de jardines...

AMANTE. — ¡Los lotos y los elefantes blancos! ¡Las pagodas budistas con sus tejadillos en forma de zueco, colgados de campanillas!

CORA. — Y tantas cosas más que tú no sabes, que no están en los libros. Pero hay que hacerse fuerte, mi lobezno: en cuanto sales de Europa, ya no hay más que mosquitos.

AMANTE. — ¿Mosquitos?'

CORA. – Unos mosquitos verdes, venenosos y pequeños, que se cuelgan por todas partes. Y que dan la fiebre, y el sueño... y a veces, la locura. Pero no te asustes tú, mi héroe..., también hay mosquiteros, y cremas especiales para la piel. ¡Y luego, la ciencia! Por cada mosquito que produce Dios, producen una inyección los alemanes.

AMANTE. – Menos mal.

CORA. – ¿No te hace ilusión visitar conmigo la India?

AMANTE. – ¡Oh, sí; los dioses del Ramayana, el Ganges sagrado de las tres corrientes!...

CORA. – Mira, el Ganges es mejor dejarlo. Hay serpientes, ¿sabes?, y cocodrilos. Y luego, las fiebres gástricas, que te van poniendo amarillo, amarillo... *(De pronto.)* ¿Tú me quieres? ¿Me quieres, me quieres?

AMANTE *(Irguiéndose gallardamente)*. – ¡Te quiero como un cosaco!

CORA. – ¿Dispuesto a todo?

AMANTE. – ¡A todo!

CORA. – ¿Por qué no nos vamos ahora mismo?

AMANTE *(Aterrado al verla tan cerca)*. – ¿Ahora?

CORA. – Ahora, ahora... ¿A qué esperamos? *(Consulta su reloj.)* El coche está dispuesto en un momento. ¿Tú sabes conducir?

AMANTE. – No.

CORA. – Bien, conduciré yo. Pero te advierto que yo no sé conducir a menos de ciento veinte. Son las once menos cuarto; saliendo a las once en punto, a las cuatro estamos de sobra en Venecia; y todavía podemos tomar el avión de la tarde. Ya está. Esta noche cenamos en Marsella. ¿Hecho? Un momento. Voy a preparar el coche.

AMANTE. – Pero, Cora..., espérate un poco, mujer.

CORA. – ¿Qué?

AMANTE. – Vamos a salir así... ¿sin despedirnos?

CORA. – ¿De quién? Yo no me he despedido nunca.

AMANTE. – Del doctor, de los compañeros... Y luego, hay que pensar en todo. Hace falta dinero.

CORA. – Bah, para empezar... ¿no tendrás encima treinta mil pesetas?

AMANTE. – ¿Yo?

CORA. – Quince mil..., diez mil siquiera...

AMANTE. – Yo no tengo un céntimo.

CORA. – Entonces... ¿el robo del banco?

AMANTE. – No robé más que para las orquídeas.

CORA. – ¡Nada más!... Bueno, es lo mismo. Ya encontraremos un caballo

blanco.

AMANTE. — ¿Y adonde vamos con un caballo blanco? Necesitaremos por lo menos dos.

CORA. — ¡Dios! (*Ríe divertida.*) ¡Eres un héroe! ¿Ves cómo ya te vas soltando? (*Deja de reír.*) Oye, ¿de verdad no sabes lo que es un caballo blanco?

AMANTE. — No sé..., cuando yo estudiaba, un caballo blanco era... un caballo blanco.

CORA. — Ay, niño mío... Pero ¿qué os enseñan a vosotros en esa Universidad? Cuánto te queda que aprender. ¡Anda! A preparar tus cosas.

AMANTE (*Indeciso*). — Entonces... ¿nos vamos?

CORA. — Nos vamos.

AMANTE. — Es que... no tengo pasaporte.

CORA. — Sin él; ya se arreglará eso en el camino. Todos los cónsules del mundo son amigos míos. Los ingleses son los peores, y cuando se sabe sonreír, también se ablandan. ¿Tú sabes inglés?

AMANTE. — No.

CORA. — Es lo mismo. Todos hablan francés.

AMANTE. — Es que tampoco hablo francés.

CORA. — Pues te callas; te callas en todos los idiomas. ¿Vamos, qué esperas?

AMANTE. — Voy... Voy (*Vacilante.*) ¿A Marsella, verdad?

CORA. — A Marsella.

AMANTE. — ¿En avión?

CORA. — En avión. ¿Por qué?

AMANTE. — Es que... es la primera vez que voy a tomar un avión. Creo que eso marea mucho.

CORA. — Historias. Menos que el barco.

AMANTE. — Es que tampoco me he embarcado nunca.

CORA (*Impaciente*). — ¡Hay píldoras!

AMANTE. — Ah..., hay píldoras. Entonces... ¿resuelto?

CORA. — Resuelto. ¿Cuánto tardas en preparar tu equipaje?

AMANTE (*Apunto de sollozar*). — Cora, Cora...

CORA. — ¿Qué?

AMANTE. — ¡Si es que tampoco tengo equipaje!

CORA. — ¿Nada? ¿Ni un smoking?

AMANTE. — Tengo dos camisas... y un libro.

CORA. — Pues anda, coge las camisas.

AMANTE. — El libro es un manuscrito mío... inédito. Poemas.

CORA. — Aunque sea tuyo. Libros, nunca más o estamos perdidos. Si no

hubieras leído tanto no te pasarían ahora estas cosas. ¿A las once en punto?

AMANTE. — A las once.

CORA. — Faltan diez minutos. ¿Tienes reloj por lo menos?

AMANTE (*Nervioso, se lleva las manos a los bolsillos. Sonríe feliz al encontrarlo.*) — Sí, reloj sí. Y de plata. Es un recuerdo de mi padre. (*Se lo lleva al oído con espanto.*) ¡Parado!

CORA. — Pues pon en punto el reloj de tu padre. ¡Y no vayas a hacerme esperar, eh! Eso sí que no se lo he consentido nunca a ningún hombre. Si no estás a las once daré tres bocinazos. Pero al tercero arranco.

AMANTE. — Estaré.

CORA. — Hasta en seguida, mi héroe, mi lobezno bonito. (*Lo empuja a besos. Sale el Amante. Fernando ha entrado a tiempo para ver y oír el final de la escena.*)

FERNANDO. — ¿Se marchan ustedes?

CORA. — Dentro de diez minutos. A Marsella. Y si hay barco mañana, a la India. Dígale adiós a Chole de mi parte; yo no tengo tiempo. Le pondremos un cable desde El Cairo. ¡Adiós, Fernando!

FERNANDO. — ¡Feliz viaje! (*Sale Cora. Fernando juega dolorido los dedos de la mano que ella ha estrechado con fuerza, y mira con lástima hacia donde salió el Amante.*) Pobre muchacho... (*Entra Hans con su humilde equipaje: un portamantas con su paraguas.*)

FERNANDO Y HANS. Luego, LA DAMA TRISTE

FERNANDO. — ¿También usted se va?

HANS. — También.

FERNANDO (*Fijándose en su equipaje*). — ¿A El Cairo?

HANS. — A la ciudad. Me han ofrecido un puesto en el Hospital General.

FERNANDO. — ¡Ah!, enhorabuena.

HANS. — Aquello es otra cosa: hay ambiente. Acabo de leer un resumen en la «Gaceta Médica»: solamente en una semana; ¡veinticinco casos!

FERNANDO. — Espléndido.

HANS. — Aquí, en cambio, ya ve. Al principio la cosa prometía; acudía la gente, hubo varios intentos. En fin, para empezar no estaba mal. ¡Pero ahora! Esa Cora Yako ha acabado por ponerme fuera de mí. ¿La ha oído usted reír? ¡Es insultante! ¿Y besar?

FERNANDO. — Tiene mucha vida esa mujer.

HANS. — Demasiada. (*Confidencial.*) ¿Sabe usted que ha intentado seducirme?

FERNANDO. — ¡A usted!

HANS. — A mí. Esta mañana. Estaba yo afeitándome tranquilamente a la ventana y, así como jugando, ha empezado a tirarme piedras. Tuve que refugiarme en el interior. Cuatro piedras como nueces metió por los cristales. Y después un ramo de violetas. Lo de las piedras pase, pero un ramo de violetas a mí... ¡Un poco de formalidad, señora! ¿Y el caso de la Dama Triste? Es espantoso. Imagínese usted que anoche, en ese césped, entre las acacias... (*Viéndola llegar.*) ¡Ella! (*Entra la Dama Triste, cantando entre dientes el «Danubio Azul». Viene sonriente, vestida de colores claros; graciosamente rejuvenecida, pero sin bordear en ningún momento el grotesco.*)

DICHOS Y LA DAMA TRISTE

DAMA. — Buenos días, Hans. Buenos días, Fernando.

FERNANDO. — ¿Han visto qué mañana tan hermosa? Todo está blanco de narcisos; huele a corazón el campo... ¡Ay, cómo retumba aquí esa primavera local! ¿Les gusta este vestido?

FERNANDO. — Es muy alegre.

DAMA. — ¿Discreto, verdad? Y le advierto que no es nada: un nansú gracioso, unos godés, el clip de plata..., nada. Perdonen ustedes que no me entretenga..., me están esperando. ¿Por qué tiene usted ese aire tan triste Fernando? ¡Un día como hoy! ¿Se siente mal? Arriba ese corazón, amigo mío. ¿Por qué no se viene usted a comer con nosotros?

FERNANDO (*Asombrado*). — ¿A comer?

DAMA. — Comemos arriba, junto a la fuente. Habrá de todo: carnes blandas y de monte, truchas del torrente, frutas nuevas y vinos rubios andaluces, de esos que hacen cosquillas en el alma. ¿Le esperamos? Anímese, Fernando; hasta luego. ¡Buenos días, Hans! (*Hace un gracioso gesto de despedida, agitando los dedos, y se va feliz tarareando, marcando inconsciente el paso del vals. Fernando mira a Hans desconcertado.*)

FERNANDO. — Pero, ¿es que se ha vuelto loca esa mujer?

HANS. — Peor. ¿No la ha oído usted tararear el «Danubio Azul»?

FERNANDO. — Sí, parecía.

HANS. — ¿Y no lo recuerda eso nada?

FERNANDO. — ¡El profesor de Filosofía!...

HANS. — El mismo. Anoche los sorprendí juntos, al claro de luna, entre las acacias. (*Filosófico.*) ¿Se ha fijado usted alguna vez en los ojos de las vacas?

FERNANDO. — Sí: son la imagen de la ternura húmeda.

HANS. — Pues bien: anoche el Profesor tenía ojos de vaca. Estaban sentados en un ribazo. Él, miraba la luna; después la miraba a ella. Y suspiraba. Cuando un profesor de Filosofía se arriesga a suspirar, está perdido.

FERNANDO. — ¿Los vio usted?

HANS. — ¿Qué no habré visto yo en esta vida? Estaban muy juntos, cogidos de las manos. El se reclinaba sobre su hombro, y le reclinaba su hombro, y le recitaba al oído una cosa íntima y lenta.

FERNANDO. — ¿Versos?

HANS. — Seguro. No pude coger más que una estrofa suelta. Decía: (*Recita líricamente.*) «Todo cuerpo sumergido en el agua, pierde su peso una cantidad igual al peso del líquido que desaloja.» ¿Le parece a usted?

FERNANDO. — ¡Pero eso es tremendo!

HANS. — Tremendo. Es la primavera; no hay nada que hacer. Ya se han despedido del doctor. Se marchan esta tarde ¡juntos! (*Pausa. Tono de confidencia.*) Sólo queda una esperanza... lejana. ¿Recuerda usted la afición del Profesor a tirarse a los lagos? (*Se acerca, acentuando el secreto.*) Se van a Suiza. (*Se hacen ambos un gesto de silencio cómplice, llevándose un dedo a los labios.*) ¡A Suiza! (*Sale Hans. Fernando queda solo, ensimismado, con un gesto triste que lucha por arrancarse. Enciende un pitillo. Vuelve el Amante, mirando furtivamente a todos lados.*)

AMANTE. — ¿No está?

FERNANDO. — ¿Cora?... En el jardín; preparando el coche.

AMANTE. — Qué mujer, Fernando..., es terrible. ¿Por qué habrá venido? ¡Tan bella como yo la soñaba!

FERNANDO. — Y sin embargo es la verdadera. La que cantaba para usted aquella noche del «Fausto».

AMANTE. — Ah, no; la mía es otra cosa: una ilusión, un poema sin palabras. Los ojos, sí: son los mismos de aquella noche.

FERNANDO. — Puede ser para usted la gran aventura.

AMANTE. — Una aventura peligrosa. Usted no la conoce: esa mujer me mata en quince años.

FERNANDO. — Es el amor.

AMANTE. — ¡Pero qué amor! Yo soñaba los besos de mujer como una caricia suave; como un repicar de pétalos en la piel. Cora no es eso.

FERNANDO. — ¡Besa fuerte, eh!

AMANTE. — ¡Muerde! Trepida..., estalla. Ahora ya me voy acostumbrando un poco. Pero ayer... del primer beso que me dio, me tiró al suelo. ¡Y abrazando! Se enrolla, rechina, solloza unas cosas guturales que ponen los pelos de

punta. ¡Es un temblor de tierra, Fernando, es un temblor!

FERNANDO. — Le ha tomado usted miedo.

AMANTE. — Miedo, miedo, no. La quiero, me gustaría verla siempre. Pero un poco desde lejos.

FERNANDO. — Desde lo alto de la galería.

AMANTE. — Eso, así: desde lo alto.

FERNANDO. — ¿No se iban a marchar ustedes juntos?

AMANTE. — Ahí está, que sí..., que no tengo más remedio que marchar con ella, que los minutos van pasando. ¡Y que no sé qué hacer!

FERNANDO. — La gran aventura no se presenta más que una vez en la vida. Usted la tiene ahora en sus manos. Piénselo bien.

AMANTE. — ¡Si pudiera quedarme solamente con los ojos!

FERNANDO. — Pero, ¿no era este momento lo que usted soñaba?

AMANTE. — Ah, soñar es otra cosa.

FERNANDO. — ¡Cora Yako es el amor, los barcos, los países lejanos!...

AMANTE. — Pero, qué países, Fernando. Llenos de peligros horribles: los mosquitos verdes..., las fiebres intestinales..., ¡los cónsules!

FERNANDO. — ¡Es la India de los dioses! ¡El Japón de los héroes y los amantes!

AMANTE. — No puedo..., no puedo... (*Se sienta, desfallecido.*)

FERNANDO. — En ese caso, hay otra solución. Renuncie a la Cora Yako auténtica. Quédese con la que usted ha soñado. Y dedíquese a escribir.

AMANTE. — ¿A escribir?

FERNANDO. — Sí: es otra forma de heroísmo. Las novelas nunca las han escrito más que los que son incapaces de vivirlas. ¿Qué sueldo tenía usted en el banco?

AMANTE. — Nada; doscientas cincuenta pesetas.

FERNANDO. — Yo puedo ofrecerle quinientas en el periódico, y vacaciones pagadas. ¿Quiere usted encargarse de la página de viajes y aventuras?

AMANTE (*Ilusionado*). — ¿Cree usted que serviré?

FERNANDO. — ¿Por qué no?

AMANTE. — Es que yo no he salido nunca de mi casa de huéspedes.

FERNANDO. — ¿Y qué importa eso? El arte no es cosa de experiencia; es cosa de imaginación. Javier de Maistre hacía viajes maravillosos alrededor de su cuarto; Beethoven era sordo; Milton cuando escribió el canto a la luz, estaba ciego.

AMANTE. — Si valiera la pena..., yo tengo un libro de versos.

FERNANDO. — Rómpalo usted en seguida. Y no se atreva a confesar eso

entre los compañeros; le perderán el respeto. *(Suena en el jardín el primer bocinazo.)*

AMANTE. — ¡Ahí está ya! *(Sin acertar con su reloj.)* ¿Qué hora es?

FERNANDO. — ¡Las once en punto!

AMANTE. — Al tercer bocinazo, arranca. ¿Qué hago, Fernando, qué hago?

FERNANDO. — ¡Va uno! No lo piense más. *(Señalando alternativamente al jardín y al interior.)* O se va usted por ahí a vivir aventuras... o se va por ahí a escribirlas.

AMANTE. — Es que no tengo un céntimo..., estoy seguro de que me mareo en el avión...

FERNANDO. — ¡Pero es una mujer la que le está llamando!

AMANTE. — No tengo más que dos camisas...

FERNANDO. — ¡Es Cora Yako!

AMANTE. — Los mosquitos verdes...

FERNANDO. — ¡Es el amor!

AMANTE. — Los cocodrilos... *(Suena otro bocinazo.)*

FERNANDO. — ¡Dos!

AMANTE *(A gritos.)* — ¡Voy! *(Corre hacia el jardín. Se detiene en el umbral. Se vuelve, nervioso y urgente.)* Fernando..., ¿qué es un caballo blanco?

FERNANDO. — ¡A estas horas!

AMANTE. — Por su alma, que es un problema de vida o muerte.

FERNANDO. — Según. Científicamente, es un simple equino monodáctilo de cuatro patas y pigmento claro.

AMANTE. — ¿Y artísticamente?

FERNANDO. — Ah, artísticamente... es un viejo que pasa

AMANTE *(Aniquilado.)* — El viejo... que paga *(Reacciona con violencia.)* Y era eso lo que me proponía... ¡A mí! *(A gritos otra vez.)* ¡No voy! *(Suena la tercera llamada.)*

FERNANDO. — ¡Y tres! *(Se asoma al jardín. Se le ve hacer un gesto de despedida.)*

AMANTE *(Contemplando melancólicamente su reloj.)* — Las once. A las cuatro en Valencia..., al anochece en Marsella..., el mar... *(En un impulso repentino)* Cora... ¡Cora!

FERNANDO. — Ya se fue.

AMANTE. — Soy un pobre hombre...

FERNANDO. — ¡Es usted un héroe! Déjela marchar en paz y recuérdela. Es mejor. Son dos vidas que no podrían fundirse nunca. Y ahora, a escribir el reportaje para la semana que viene. Título: «Una noche con Cora Yako en el Japón.»

AMANTE. — ¿En el Japón?

FERNANDO. — Sí. Las fotografías ya las haremos en el estudio, como siempre.

AMANTE. — ¿Me dejará usted poner algo de las gheisas?

FERNANDO. — Y de los petirrojos también; y de los cerezos en flor. Pero con cuidado, eh, con cuidado.

AMANTE. — ¿Una cosa así? «Habíamos tomado al amanecer el avión de Yokohama...»

FERNANDO. — Así, muy bien.

AMANTE. — «Cora reía junto a mí, a tres mil pies sobre las islas blancas de crisantemos...» (*Saliendo.*)

FERNANDO. — Así. Así... Tenemos hombre.

FERNANDO Y CHOLE

FERNANDO (*Acudiendo a ella al verla llegar*). — ¡Oh, Chole! ¿Estás mejor? ¿Te sientes débil todavía? CHOLE. — Ya pasó todo. FERNANDO. — ¿Todo?

CHOLE. — El dolor, el peligro... Lo otro, habrá que resolverlo también tarde o temprano. (*Pausa. Con un tierno reproche.*) ¿Por qué te escondes, Fernando? No te he visto desde ayer. ¿Crees que puede adelantarse algo así? Hay delante de nosotros una verdad cruel que no se borra con cerrar los ojos.

FERNANDO. — No pienses ahora en eso. No te he visto porque el doctor me lo prohibió. Tenías fiebre; necesitabas reposo y soledad.

CHOLE. — ¿No me viste anoche?

FERNANDO. — Sí. No respirabas todavía. Cuando te caíste al lago...

CHOLE. — ¿También tú? ¿También tú dices «cuando te caíste»?... ¿Por qué quieres engañarte a ti mismo? No me caí: lo quise yo. Iba a buscar la muerte.

FERNANDO. — ¡No, Chole, no es posible!

CHOLE. — También me lo parece a mí ahora. Pero ayer... Dime, Fernando; hay una cosa que necesito saber, que no he querido preguntar a nadie porque tengo miedo a la verdad. Pero que no se puede callar más. Dime, anoche..., cuando me caí..., hubo un hombre que arriesgó su vida por la mía. Lo vi entre sueños... ¿Eras tú, verdad? (*Le mira angustiada, esperando.*)

FERNANDO. — No.

CHOLE. — No eras tú...

FERNANDO. — Hubiera querido serlo. Pero fue Juan. Él te vio caer; yo no lo supe hasta después, cuando te trajeron aquí.

CHOLE (*Acariciando inconscientemente las flores del hermano*).—Pobre Juan... Toda la noche ha estado sin sueño, con el oído pegado a mi puerta, oyéndome respirar. Ha sufrido más que yo misma. Tú no sabes, Fernando, qué bueno..., qué bueno y qué desgraciado es tu hermano.

FERNANDO.—Lo sé todo.

CHOLE.—¿Todo?... ¿Has hablado con él?

FERNANDO.—Con el doctor. El no me lo diría nunca. Yo tampoco me atrevo a hablarle. Nos estamos huyendo como dos lobos heridos que se tienen miedo.

CHOLE.—¡Hasta cuándo!

FERNANDO.—¡Hasta ahora mismo! No puedo más. Compréndelo, Chole: hasta para ser desgraciado hace falta un poco de costumbre. Yo no puedo, no resisto.

CHOLE.—¿Has pensado alguna solución?

FERNANDO.—¡Salir de aquí..., huir!

CHOLE.—¿Y adonde? ¿Dónde podríamos escondernos que el recuerdo de Juan no estuviera con nosotros? No, Fernando..., no hay ya felicidad posible. La sombra de tu hermano se metería entre nuestros besos, enfriándonos los labios.

FERNANDO.—¿Y qué podemos hacer? ¿Era solución lo que tú pensaste anoche? ¿Creías que desapareciendo tú, íbamos a aproximarnos él y yo? Tu muerte nos hubiera separado todavía más, convirtiendo en odio lo que hasta ahora no ha sido más que dolor.

CHOLE.—Es posible. Pero desde anoche no he dejado de pensar.

FERNANDO.—¿Y qué has pensado?

CHOLE.—Juan no ha tenido nunca nada suyo. Ha estado siempre solo entre todos nosotros, contemplando nuestra felicidad con sus ojos hambrientos, como un niño pobre delante de un escaparate. ¡No puede seguir solo! Vete tú si puedes. Yo me quedo.

FERNANDO.—¿Con él?

CHOLE.—Yo seré a su lado la madre que no le supo comprender, la hermana que no tuvo. ¡Que haya por lo menos en su vida una ilusión de mujer!

FERNANDO.—¡Pero eso no puede ser, Chole! ¡No es así como te quiere Juan!

CHOLE.—Lo sé; se lo oí ayer a él mismo. Y todavía ayer fui injusta una vez más. Tenía a mi lado un corazón sangrando desesperado, y sólo sentí miedo, casi repugnancia..., como si un mendigo me asaltara en la calle.

FERNANDO.—No puede ser, Chole. Ahora es cuando estás ciega, atormentada de remordimientos por culpas que no existen.

CHOLE. — No; ciegos estábamos antes; cuando no había en la tierra otra cosa que nuestra felicidad. Ni una vez se nos ocurrió mirar alrededor nuestro. ¡Y allí estaba siempre Juan, tiritando como un perro a la puerta!

FERNANDO. — Pero, ¿es que crees que no lo siento yo?

¿Crees que el corazón de mi hermano no me duele a mí también? Si yo pudiera hacerle feliz, todo lo daría por él. Pero es que nada podemos hacer que no sea engañarle. No te atormentes más. Salgamos de aquí. Nunca podrás ser feliz con él.

CHOLE. — No se trata de que yo sea feliz. ¡Lo he sido tanto! Ahora lo que importa es él.

FERNANDO (*nervioso, cogiéndola de los brazos.*) — No, Chole, no pretendas jugar con tus sentimientos. Mira que el corazón tiene sorpresas peligrosas... ¡Mira que mañana puede ser tarde!

CHOLE. — No es tiempo de pensar. Mi puesto ahora está aquí, a su lado.

FERNANDO. — ¿Porque te salvó la vida?

CHOLE. — Porque me ha entregado toda la suya.

FERNANDO. — Pero entonces... (*Le levanta el rostro.*) Mírame bien. ¿Qué está empezando a nacer dentro de ti? ¡Contesta!

CHOLE (*Se suelta suplicante pero resuelta.*) — ¡Por lo que más quieras..., déjame!

FERNANDO. — No, no es posible. Es tu piedad de mujer que te está tendiendo una trampa. Y Juan mismo tiene que impedirte caer en ella. Que nos perdone o que nos mate juntos..., ¡pero engañarle, no! (*Va hacia el interior llamando.*) ¡Juan..., Juan!

(*Juan aparece en el umbral del fondo. Chole, pálida al verle, lanza una rápida mirada de súplica a Fernando, y se dirige a él.*)

CHOLE. — ¡No le escuches, Juan, no le escuches!...

(*Juan, con los ojos fijos en el hermano, avanza apartando a Chole sin mirarla, con suave energía.*)

JUAN. — ¿Para qué me llamas con tanto grito? ¿Hay algo tuyo en peligro y necesitas, como siempre, que te lo defienda yo?

FERNANDO. — No. Lo único que quiero es que ¡cueste lo que cueste! no quede nada oscuro entre nosotros. Ahora necesito toda la verdad.

JUAN. — ¿No la has oído ya? ¿O crees que Chole, por gratitud, iba a representar esta vieja farsa cruel? Ella, tan leal, tan entera, ¿te la imaginas

tratando de pagar un verdadero amor con unas migajas de esa felicidad que os sobra a los dos?

FERNANDO (*Retrocede sin voz al comprender que Juan ha oído*). — Juan...

JUAN. — No, Fernando, no; ni yo acepto limosnas ni ella caería en la torpeza de una mentira piadosa. ¿Quieres la prueba? Ahora mismo te la va a dar... ¡y con los ojos de frente! ¿Verdad, Chole? (*Chole, situada entre ambos, retrocede también.*) Vamos, ¿qué esperas? Ahí tienes a Fernando. El hombre feliz, el que no ha tenido que luchar jamás porque la vida se lo ha dado todo; el que podía jugar en los jardines cuando se moría su madre... Ahí lo tienes. Él no ha sabido nunca que había dolor en el mundo. Con él están la alegría y la salud, y todas las gracias de la vida. Aquí sólo está el pobre Juan, con su miseria y con su amor. Elige, Chole. ¡Para siempre! (*Chole vacila. Suplica a Fernando con el gesto y avanza dolorosamente hacia Juan.*)

CHOLE. — Juan...

JUAN (*La recoge en sus brazos con una emoción desbordada. Sus palabras tiemblan llenas de fiebre.*). — ¡La ves, Fernando! ¡En mis brazos! Ya no eres tú solo. También Juan puede triunfar ¡por una vez! (*Levanta en sus manos el rostro de ella, lleno de lágrimas.*) Pero también... por una vez..., tengo el orgullo de ser más fuerte que tú, más generoso que tú... Llévatela lejos. Ahora ya podéis ser felices sin remordimientos. Porque también yo, ¡por una vez siquiera!, he sido bueno como tú y feliz como tú... y te he visto llorar.

FERNANDO (*En un impulso fraternal*). — ¡Juan!

JUAN. — ¡Hermano! (*Vuelcan en un abrazo toda su ternura contenida.*) Gracias, Chole... Ya sabía yo que no podía ser, que te engañabas a ti misma. Pero gracias por lo que has querido hacer. Llévatela, Fernando. Sólo os pido que os vayáis a vivir lejos. Dejadme a mí gozar solo el único día feliz que ha habido en mi vida...

(*Chole, sin encontrar palabras de despedida, estrecha conmovida las manos de Juan. Recoge luego sus flores, apretándolas contra el pecho, y sale reclinada en el hombro de Fernando. Juan, agotado por el enorme esfuerzo, desfallece un momento. Se domina. Tiene ahora una expresión de frialdad fatal. Va al escritorio, lo abre y toma una pistola. Pasa Alicia. Al verla, esconde el arma, volviéndose.*)

ALICIA Y JUAN

ALICIA. — Buenos días, Juan... (*Corre el cerrojo de la Galería del silencio, y coloca*

en lugar bien visible un cartel que dice: «Prohibido suicidarse en Primavera». En el jardín pianísimo – cuerda sola –, comienza a oírse de nuevo el himno de Beethoven.)

Es una orden de Chole... ¿Le ocurre algo, Juan?

JUAN. – Nada...

ALICIA. – Está usted temblando.

JUAN. – Un poco de fiebre, quizá.

ALICIA. – Es el día... ¿Oye usted esa música?

JUAN. – ¿Qué es?

ALICIA. – Beethoven: un himno de gracias a la primavera. También él estaba solo y con fiebre cuando lo escribió. Pero él sabía que la primavera trae siempre una flor y una promesa para todos.

JUAN. – ¿Lo cree usted así?

ALICIA. – El doctor me lo dijo un día: «No pidas nunca nada a la vida. Y algún día la vida te dará una sorpresa maravillosa.»

JUAN. – ¿Y espera usted?

ALICIA. – Siempre... ¿Quiere hacerme el favor, Juan? Hoy es día de vida y de esperanza. Es preciso que desaparezca de aquí todo lo que recuerde la muerte... ¿Quiere darme eso que esconde ahí?

JUAN *(Turbado, entregando su pistola)*. – Perdón...

ALICIA. – Voy a tirarla al estanque. En el mismo sitio donde Chole resbaló ayer. *(Va a salir.)*

JUAN. – Alicia... Espere..., tengo miedo de quedarme solo. ¿Me permite que la acompañe, Alicia?

ALICIA. – Gracias... *(Le ofrece su brazo. Avanzan juntos hacia el jardín. El himno de Beethoven suena ahora – cuerda y viento – fortísimo y solemne. Va cayendo lentamente el telón.)*

Telón

FIN DE «PROHIBIDO SUICIDARSE EN PRIMAVERA»