

University of New Mexico

UNM Digital Repository

Spanish and Portuguese ETDs

Electronic Theses and Dissertations

12-9-1964

Algunos Valores En El Teatro De Nelson Rodrigues.

Enrique Cortés

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/span_etds



Part of the [European Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

UNIVERSITY OF NEW MEXICO LIBRARY

MANUSCRIPT THESES

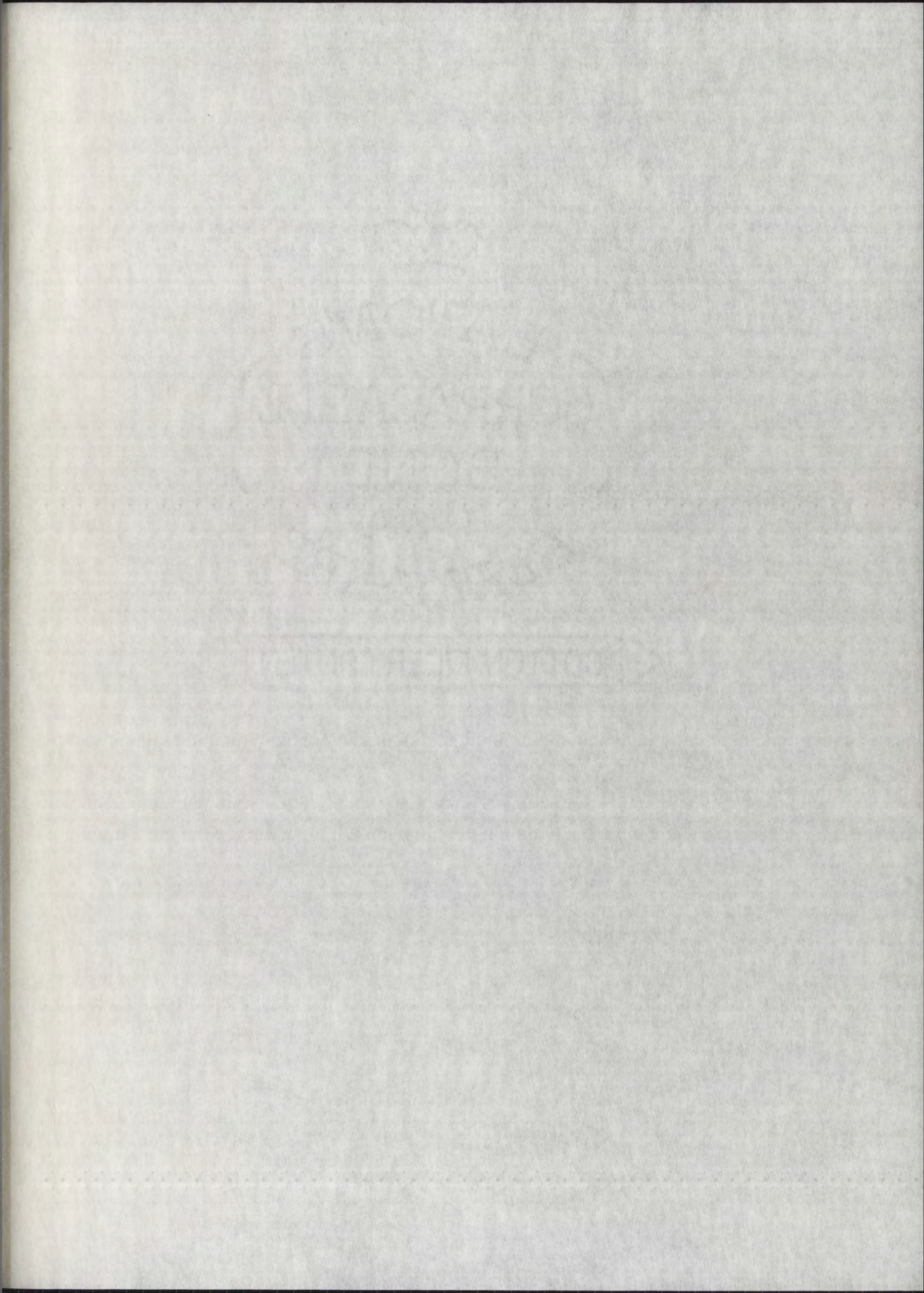
Unpublished theses submitted for the Master's and Doctor's degrees and deposited in the University of New Mexico Library are open for inspection, but are to be used only with due regard to the rights of the authors. Bibliographical references may be noted, but passages may be copied only with the permission of the authors, and proper credit must be given in subsequent written or published work. Extensive copying or publication of the thesis in whole or in part requires also the consent of the Dean of the Graduate School of the University of New Mexico.

This thesis by ENRIQUE CORTES
has been used by the following persons, whose signatures attest their acceptance of the above restrictions.

A Library which borrows this thesis for use by its patrons is expected to secure the signature of each user.

NAME AND ADDRESS

DATE



AIGUNOS VALORES EN EL
TEATRO DE NELSON RODRIGUES

By
Enrique Cortés

A Thesis
Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of
Master of Art in Portuguese

The University of New Mexico

1964

LD
3781
N563C66
cop 2

This thesis, directed and approved by the candidate's committee, has been accepted by the Graduate Committee of the University of New Mexico in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

M. S. Hendrickson
DEAN

DATE

9 Dec 1964

Thesis committee

Silvano Santiago
CHAIRMAN

Albert R. Lopez

Hulien C. Lopez

346022

INDICE

I.	PREFACIO	1
II.	NELSON RODRIGUES Y SUS TRAGEDIAS . .	3
III.	ANALISIS DE BESO EN EL ASFALTO . . .	22
IV.	BEIJO NO ASFALTO - TRADUCCION. . . .	36
	BIBLIOGRAFIA	120

CAPITULO I

PREFACIO

Entre los dramaturgos contemporáneos del Brasil, Nelson Rodrigues, es acaso el más inquieto e inquietante. Vigorosa personalidad literaria, de permanente producción en géneros distintos, autor, periodista, próximo siempre al acontecer contemporáneo y a la angustia del hombre, su obra toda se teñirá a la vez de vitalidad actual y de búsqueda trascendental sin que haya contradicción en ambos planos. El hecho de que sea la tragedia su modo de expresión teatral preferido subraya aun más el interés del artista por la condición del hombre.

Nelson Rodrigues es reconocido como el autor teatral que más ha contribuido a revivir el teatro en su país. Cada una de sus catorce piezas ha sido una aportación importante no sólo como retrato de la condición humana sino también por los valores dramáticos con que las ha investido. Mi interés en la obra de este escritor radica en sus temas dramáticos y en la expresión que les ha dado.

La pureza, el dinero, la soledad es la nota predominante en Nelson Rodrigues. En el examen más somero de las piezas de este brasileño estos temas se imponen como entes todopoderosos que destruyen todo lo que se relaciona con ellos y hacen imposible la fraternidad en el mundo.

En cuanto a la carpintería escénica Nelson Rodrigues, echa mano de todas las técnicas desde el coro hasta los escenarios múltiples, a la vez que incorpora elementos que se consideraban puramente radiofónicos o cinematográficos. Y naturalmente que también ha aprovechado la

música y la danza adecuándolas perfectamente para lograr el efecto deseado.

Otro aspecto que hay que señalar en la obra de Rodrigues es su conocimiento del habla popular. La naturalidad de sus diálogos dan la impresión de ser la conversación que se oye en un autobús, o en un restaurant. Y es con este lenguaje popular, común y corriente que él ha conseguido darnos una visión trágica del hombre ^{frente} fuerte a su destino.

La falta de ensayos o estudios sobre Nelson Rodrigues ha limitado forzosamente mi análisis pues me falta la perspectiva múltiple que da la lectura de otros puntos de vista. Y la mayor parte de la crítica que este autor ha recibido está enterrada en el tiempo oscuro del periodismo como me dice el poeta brasileño Valmir Ayala.

Nelson Rodrigues nació en Recife Pernambuco el 23 de agosto de 1912. Su padre fue el periodista Mário Rodrigues, a quien le siguió los pasos ya que inició su carrera literaria en el apremiante mundo del periodismo y donde escribió con el pseudónimo de Susana Flag. Sus cuentos al igual que una novela--Engracadinha--aparecieron originalmente en diarios. Tanto sus cuentos como su novela se caracterizan por un estilo sencillo y directo y una temática picaresca que le dieron una popularidad inmediata.

Al hacer el estudio de la obra teatral de Nelson Rodrigues me he limitado a cuatro de sus piezas por considerarlas las tragedias claves que hasta ahora ha escrito y que sirven de marco a la que he traducido. Al traducir Beso en el Asfalto me he tomado la libertad de trasladar el ambiente de Rio de Janeiro al de la ciudad de México y me esforcé por conservar el espíritu del lenguaje del original.

CAPÍTULO II

NELSON RODRIGUES Y SUS TRAGEDIAS

(2) Al escoger la obra de Nelson Rodrigues como tema para mi tesis, podría decir que fué, una imposición, una feliz imposición causada por el excepcional valor de la obra de este dramaturgo brasileño. Se puede decir, sin parcialidad, que la estatura, la profundidad y, principalmente la universalidad de lo que el genio de Nelson Rodrigues produjo, lo colocan en la posición del mayor autor teatral del teatro contemporáneo de la América Latina. Su concepción de la tragedia humana supera los valores de tiempo y espacio, cuando él describe el drama humano, alcanza las raíces de la incoherencia y la desesperación humanas. El pathos que desenvuelve posee la veracidad de lo absoluto pues podría ser comprendido en Londres, Berlin, Calcuta o Nueva York, es el hombre como universo el que salta de sus piezas, haciéndonos comprender la identidad de los seres por encima de las barras de la cultura, de la geografía, del tiempo y del espacio. Pues su materia prima es el hombre en toda la complejidad de su ser y de su destino. Aprehendió lo universal dentro de la problemática de los seres humanos y fabricó una obra donde la tortura del existir, la duda del mañana y el clamor por la pureza encarada que es como un camino que lleva a Dios, se amalgaman, se interpenetran, creando una unidad y un sentido de lo artístico que solo puede ser encontrado en el mejor tipo de teatro que el mundo moderno ha producido.

El diálogo de Nelson Rodrigues es como un diamante, un diamante en bruto, no está facetado, no fué pulido. Son frases recogidas de lo

cotidiano, hablando de pan, de sangre, de vida, de muerte, de esperma y de sueños. Tal como se oye, se dice, se siente en la vida diaria de cada uno. Es un diálogo hecho de acero y de lágrimas donde lo poético parece inexistente. Cada vez que analizo su obra, sus diálogos, su filosofía existencial, me acuerdo de Tennessee Williams, este mago de la poesía, que usa lo poético en cada frase, en cada símbolo cuya obra es un gran, un inmenso poema. Nelson Rodrigues al contrario, es de una segura, de una ausencia de concesiones que ahoga y sacude al crítico literario o al espectador, pero en esto reside uno de los detalles de su inmenso hechizo, lo poético de lo que él no habla, no explica, finge ignorar, es una realidad dentro de sus tragedias. Está escondido, está oculto, como oculto y escondido está dentro de la propia vida. Yo diría que existe un pudor, una vergüenza de la sensibilidad dentro del alma de ese magnífico disecador de emociones y de razones psicológicas que es Nelson Rodrigues. Tal vez exista un recelo de parecer ñoño o grandilocuente al usar una poesía desnuda y directa, o tal vez él procura a través de una actitud sahariana captar la existencia dentro de su mayor realidad, usando los hombres como símbolos y no las palabras.

Los parlamentos son cortos, pues los hombres no disertan cuando viven su realidad, y las pasiones más auténticas y primordiales son expresadas con gemidos, gestos y algunas pocas palabras. Genio que floreció en la cultura mestiza de la América Latina, dramaturgo cuyas raíces penetran en la rica, diversificada y espléndida realidad brasileña. Su filosofía, su forma de encarar la vida, es una convergencia de caminos, de vías que sirvieron para hacerla más multifacética y universal.

La filosofía de Nelson Rodrigues, su interpretación de la existencia, su escuela de vida, los fundamentos de su pensamiento, de su interpretación personal y única para el misterio del ser es un punto que merece una atención y un análisis especial. Curiosamente este es un autor que se rehusa a hablar de su propia obra. Él crea, produce, interpreta el mundo y calla, no procura solucionar el enigma de la creación literaria, no dice a qué escuela pertenece, a qué filosofía se apega, cuál es el camino que está abriendo. Se calla, silencia y trabaja. Cada vez que lo solicitan para que elucide las razones, el background de su obra, Nelson Rodrigues enmudece, resiste. Para él, el teatro es vida, vida recreada, o posee la veracidad de la misma, o tiene lo genuino de la existencia, o puede ser comprendido, entendido en sí mismo o en el caso contrario no tiene valor, no es teatro, pues no es vida. Cuando intentamos ligar su obra al pensamiento en que se basó la filosofía de la angustia existencial de un J. P. Sartre, de un A. Camus, de un Gabriel Marcel, o intentamos encuadrarla dentro del anárquico y contradictoriamente lógico teatro de E. Ionesco, todas las veces que deseamos juzgarlo por la problemática social de un B. Brecht, cada vez fallaremos; él es un hombre que huye de las clasificaciones rígidas. Posee, es verdad, aquellas características fundamentales que hacen de todos los autores que anteriormente citamos, dignos de ser llamados dramaturgos, pero su geografía solo conoce las fronteras de la vida, y ésta es infinita en sus posibilidades. Por esto mismo me pareció de gran valor un estudio de la obra de Nelson Rodrigues, es una búsqueda de sistematización, una tentativa no de clasificarlo, pues él huye de las clasificaciones, sino una pesquisa para captar su verdad y principalmente su mensaje. Pues

él antes que nada es un hombre que através del teatro crea fuentes de comunicación, procurando un entendimiento entre mundos de silencio que existen entre cada ser humano y su prójimo. Esta es la razón de su mensaje: romper el silencio, pues el hombre solo consigue dialogar con los espejos. Residiendo en esta imposibilidad de comunicación gran parte del desespero y de la tragedia humana.

Cuando hablamos de tragedia, y la obra de Nelson Rodrigues es eminentemente trágica, traté de situar la concepción de lo trágico dentro de la literatura y de la filosofía para en esta forma poder también situar las obras que aquí analizo.

El origen de lo trágico, ya fué dicho que sería el resultado de la soledad humana frente a lo Infinito. Infinito, aquí, tiene el sentido de Dios. Es lo ilimitado, lo eterno, el misterio primero e infalible. La extraña sensibilidad que fué Nietzsche declaraba que la tragedia griega podría ser el resultado de un frenesí vital heredado de caracteres psicósomáticos inherentes a la fisiología y a la psiquis helénica. Para él un pueblo que unió en la figura de un dios, la forma del hombre y del macho cabrío, --los ritos Dionisiacos--, había de esta manera, juntado el cielo y la tierra, puesto en la misma liga, en la misma amalgama, el alma y el cuerpo. Pues una de las fuentes mas terribles de lo trágico y de la incoherencia de los humanos es la dualidad que acompaña al hombre --la materia y el espíritu.

Nietzsche filosofaba con lo poético y en su exaltación encaraba lo trágico como una explosión de lo vital delante de la existencia, sería el Ser Primero liberándose en su busca de autenticidad, lo que sería un:

"It makes us realize that everything that is generated must be prepared to face its painful dissolution. It forces us to gaze into the horror of individual existence, yet without being turned to stone by the vision: a metaphysical solace momentarily lifts us above the whirl of shifting phenomena. For a brief moment we become, ourselves, the primal being, and we experience its insatiable hunger for existence. Now we see the struggle, the pain, the destruction of appearances, as necessary, because of the constant proliferation of forms pushing into life, because of the extravagant fecundity of the world will."¹

La razón por la que citamos la definición nietzschiana de lo trágico es la clara relación que ese filósofo romántico y frenético, tiene paradójicamente, con este antirromántico por excelencia que es Nelson Rodrigues. Ambos se inspiran en el frenesí vital para estudiar la tragedia humana. Cuando el incesto se apodera de la obra del dramaturgo que aquí analizo, tal como acontece en Album de familia, donde padre e hija se aman por los puentes de la carne, pues para ellos las almas no se entienden y los cuerpos sí, es la explosión de lo vital, desordenado e impío, desafío a los dioses, rebeldía total delante de las leyes de la existencia, es lo frenético como lenguaje existencial, dándoles a los hombres el delirio total que los lleva a la verdad primera que tanto puede ser Dios como puede ser, simplemente, la animalidad total.

Cada época tiene su verdad para la tragedia, su doctrina, su filosofía, sobre cuándo y dónde lo trágico debe y puede aparecer. Hubo épocas en que la rigidez de las doctrinas, de las concepciones obligaban a la tragedia a los límites estrechos de reglas inhexorables.

¹Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy, trans. Francis Golffing (Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1956), pp. 102-103.

Pero Nelson Rodrigues no es un escritor que puede ser delimitado por doctrinas y reglas y concuerda por entero con lo que Erich Auerbach llama la concepción realista del Hombre Trágico.

"In Antiquity, tragic heroes were gods, heroes of mythology, kings and princes. The things that happened to them were often terrible, but they had to remain in the framework of the sublime. Low realism, everyday life, and everything that might seem humiliating was excluded. Now for the Christians the model of the sublime and the tragic was the story of Jesus Christ. But Christ had become incarnate in the person of a carpenter's son; His life on earth had been lived among persons of the lowest social condition--men and women of the people; His passion had been the most debasing experience possible; and it was precisely this low station and humiliation which constituted the sublimity of His person and of the Gospel that He and his apostles had preached. The sublimity of the Christian religion was intimately linked to His humility. And this mixture of the sublime and the humble--or rather, this new conception of the sublime which is based on humility--suffuses all areas of sacred history and all of the legends of the martyrs and the confessors. Consequently, Christian art in general, and literary art in particular, had no use for the classical conception of the sublime. A new "sublime" had established itself--one filled with humility, which allowed entry to heroes who were of the people, and which did not shrink before any everyday realism--all the more so, since the aim of this art was not to please a small, select audience but to make sacred history and Christian doctrine familiar to the people. It was a new conception of man which became established--a conception which I have already mentioned in connection with St. Augustine, who clearly glimpsed and formulated its literary consequences. These consequences were very important for Europe. They have extended far beyond the confines of Christian art proper; the entire tragic realism of Europe depends upon them. Neither the art of Cervantes or of the Spanish theatre nor that of Shakespeare (to mention only the best-known examples) could have been imagined without this realistic conception of the Tragic Man--a conception which is Christian in origin."²

²Erich Auerbach, Introduction to Romance Languages and Literature, trans. Guy Daniels (New York: Capricorn Books, 1961), pp. 39-40.

La tragedia abandonó Tebas, Helsinor, la cumbre de la montaña donde se celebraban sacrificios expiatorios, hoy en día ella está en las calles, en los suburbios, en el habla ingenua y simple de los humildes, está en Beijo no asfalto, tal como Nelson Rodrigues nos la muestra y describe. Existe lo trágico en su más alto potencial, en la insensibilidad del tráfico de las ciudades modernas, en la corrupción de la prensa y en la venalidad de la policía. La tragedia se despojó de la grandilocuencia y en Nelson Rodrigues ella existe pura, terrible, absoluta en las casas pacatas como en Sete gatinhas o en las casas solariegas como en Album de familia. Los dioses, el pathos, la locura de la existencia desciende a través de Nelson Rodrigues a los suburbios tranquilos de la clase media brasileña. Desciende porque como dice Oscar Mandel:

"That the idea of tragedy has accommodated itself to the grey flannel suit and even to Bermuda shorts shows, if anything, the vitality of modern art--its refusal to become ossified by a tradition."³

Y quien mejor que nadie, posee y vive esta verdad básica que el autor que aquí se estudia.

El realismo brutal de la obra de Nelson Rodrigues, realismo este que tanto iremos a destacar no es una fotografía inerte de la existencia, no es un retazo de lo cotidiano, pues Nelson Rodrigues al escribir su obra trágica recrea y transfigura ésta completamente dentro de aquella concepción de Wallace Fowlie que dice:

"Tragedy is not therefore a faithful picture of reality, but a transfiguration of it. It is not a tranche de vie,

³Oscar Mandel, A definition of Tragedy (New York: New York University Press, 1961), p. 61.

as the realists called it, but a transfiguration or spiritualization of life."⁴

En aquello que Nelson Rodrigues obtiene cuando en los Sete gatinhos hace que una familia entera se prostituya en la búsqueda de un ideal de la pureza. La vida recreada, espiritualizada se presenta ahí en toda su significación trágica, trágica por absurda en incoherente. No es la simple narración de hechos y acontecimientos sacados de la realidad porque en su obra existe una ética, una gama de valores que interpretan la existencia, que juzgan, que condenan y que liberan sus criaturas, sus personajes.

La función de culturas diversas, la interpretación de mundos que se distancian, la reunión de hombres, civilizaciones y épocas culturales diferentes crearon un melting pot, una materia prima riquísima para la obra trágica de Nelson Rodrigues. La diversificación de la cultura brasileña, verdadera y curiosa sintetización de aquello que acostumbramos llamar de Nuevo Mundo creó en verdad un mundo nuevo porque es una mezcla de muchos mundos, Europa, Africa, Asia, América. Amalgama de mitos, comunión de dioses que solo tiene de permanente el hombre, pues este sí es idéntico e igual en todas las latitudes, climas y países. Esta diversidad da a la obra de Nelson Rodrigues aquel pathos que las variadas interpretaciones pueden causar en la misma sociedad. Pues el Brasil que Nelson Rodrigues describe no es "a flor amorosa de tres racas tristes" como dice el poeta brasileño Olavo Bilac, es una flor carnívora, violenta, rebelde que surge en la América Latina,

⁴Wallace Fowlie, Dionysus in Paris (New York: Meridian Books, Inc., 1960), p. 292.

abriendo sus pétalos en sangre, en dolor, en desespero vital. No podemos silenciar la riqueza espiritual de la tierra donde Nelson Rodrigues planta y deja germinar su semilla trágica. Pues dónde encontraríamos terreno más fértil que aquel donde las contradicciones culturales, donde la diversidad de pueblos y de regiones geográficas, tal como acontece en Brasil, forman un universo dentro de una nación. Mas él no mostró frente al fenómeno brasileño simplemente sensibilidad, pues esto no sería suficiente. Hizo aquello que Murray Krieger considera como esencial para la realización de una visión trágica de la vida:

"The tragic vision impels the man of action to fight against his destiny, kick against the pricks, and state his case before God or his fellows."⁵

Esta es la forma en que Nelson Rodrigues se comporta en su intento de exponer la realidad trágica de su mundo. Presenta delante de los hombres y de Dios la verdad transfigurada, pero a pesar de esto, desnuda, de su mundo brasileño. Alcanza lo universal porque es auténtico pero su protesta es profundamente una protesta brasileña.

En el plano social Nelson Rodrigues toma aquella actitud que Eric Bentley definió como siendo característica de la tragedia del mundo moderno.

"The modern tragic writer sides with the individual against the mass and sees the struggle as one between greatness and mediocrity, the living and the petrifact."⁶

Nelson Rodrigues defiende al hombre, defiende al hombre al de-

⁵Murray Krieger, "Tragedy and the Tragic Vision," Kenyon Review, XX (Spring, 1958),

⁶Eric Bentley, The Playwright as Thinker (New York: Meridian Books, Inc., 1960), p. 35.

fender la pureza, construye su arquitectura artística basándose en el individuo. Comprende la ambivalencia de lo humano; considera que en el hombre existe el animal y el dios. Y denuncia cuando éste se animaliza. Y para Nelson Rodrigues el hombre se animaliza cuando pierde el sentido de la fraternidad. Cuando niega su origen común, o cuando al contrario se convierte en parte de la masa y niega su individualidad. Pues el hombre, solo puede ser auténtico cuando reconoce que es único, indivisible.

Hace poco tiempo hablando sobre el foot ball brasileño, Nelson Rodrigues declaró que ciertos jugadores eran "posesos" de Dostocvsky, el sentido de poseso ya había aparecido en su obra. Sus "posesos" son hombres posesos de Dios, él mismo es un hombre poseído por el deseo del retorno a la pureza, moralista disfrazado con la piel de anarquista total, hombre que osa quebrar la ética en nombre de la verdad. Ser humano que mira al pecado de frente, en una aparente indiferencia porque sabe que por detras de esta aparente actitud existe la nostalgia más honda del cielo. Sewell declara que:

"The modern tragic problem is not what values or loyalties to choose but the bankruptcy of all values and loyalties, and the consequent disintegration of the individual."⁷

Nelson Rodrigues ha reconocido esta desintegración y lo que acontece en Bôca de Ouro cuando analiza la figura de Laleco, el hombre que se vende, que hace de su vida una mercancía y que termina sin nada porque vendió más de aquello que poseía. Y un hombre no puede vender su

⁷Richard B. Sewall, The Vision of Tragedy (New Haven and London: Yale University Press, 1959), p. 108.

dignidad porque ella es parte integrante de él mismo y al venderla él se deshace, se desintegra al decir de Sewall.

La tiranía del egoísmo es uno de los temas que Nelson Rodrigues desenvuelve en sus piezas. El hombre rechaza al hombre. La vieja tragedia bíblica de Cain y Abel revive en su obra, porque los hombres se olvidan de su solidaridad, niegan su principio común. El ego se transforma en un monstruo canibal y terrible, monstruo que devora aquellos que pertenecen a su propia raza, con una indiferencia animal. Es la muerte de la solidaridad, y al perderla el hombre se pierde a sí mismo. Este tema de la tragedia humana aparece en la pieza de Albert Camus, El malentendido, en donde Martha mata a su hermano Juan con la ayuda de la madre. Esta pieza subraya la terrible soledad de cada individuo, su incapacidad de reconocer a otro individuo. Nuestras vidas se tocan pero no se comunican.

Tal vez ahí residan las raíces de la soledad humana, pues cuando el hombre se desconecta, cuando niega la fraternidad, cuando se aparta del clan, cuando niega la familia, refuta el sentimiento de gregarismo, de coparticipación en la existencia y se precipita en un abismo de soledad, en que la única realidad es el silencio. Es este exactamente el tipo de silencio que envuelve, que viste la figura de seu Noronha en Sete gatinhos, lo mismo acontece con Jonas en Album de familia, con Maria Luisa, la dama de la alta sociedad caricaturesca de Boca de Ouro y a la figura inmensa y repulsiva de Aprigio en Beijo no asfalto.

Nelson Rodrigues es un hombre que desafía y aún refuta interpretaciones como ya anteriormente hice notar pero al estudiarlo, no

puedo pasar por alto la importancia que el mito ejerce en su obra. El mito como acto reflexivo de la psicología humana, el mito como experiencia histórica y el mito como búsqueda filosófica para expresar el misterio de la vida.

La inmortalidad del mito se debe a lo perenne de su verdad. Es algo que fue comprobado por experiencia milenaria, contado a través de generaciones, confirmado por la vida y que se vuelve historia y poesía. Puente invisible y eterno entre el pasado y el presente, lenguaje unificador que reúne la mente al corazón de los hombres en una unidad. En el mito se encuentra la historia del alma humana, de sus derrotas, de sus victorias, de las esperanzas y de las frustraciones. El mito es el hombre, el hombre como colectividad, como experiencia y sobre todo el hombre como mensaje.

Nelson Rodrigues no habla del mito como tal, pero hace que se sienta la realidad del mismo cuando por ejemplo transforma Boca de Ouro en un dios azteca. Al definirlo así por boca de la sofisticación de las tres damas de la alta sociedad, él es consciente de la veracidad de la expresión que usó. Un dios azteca, es una divinidad sedienta de sangre y oro, o sea de vida y de poder. La sangre del hombre y la sangre de la tierra debe chorrear por las escalinatas de sus templos y Nelson Rodrigues hace que chorree en el suburbio brasileño las ofrendas, la versión moderna más semejante a la de aquellos dioses que existieron en la cultura precolombiana de México. Tiene para mí una constatación reveladora al sentir la fuerza con que el mito se presenta en esta obra. Los griegos definían el alma humana a través de los mitos y lo hicieron mucho mejor que cualquier otra cultura o pueblo. Cuando elaboraron la

gigantesca y sufrida epopeya vivida por Edipo crearon un tipo universal y eterno para definir la relación entre madre e hijo, y entre padre e hijo; relaciones éstas hechas de amor, odio y culpa. Dolor inmenso y terrible que crucifica al hombre en tortura y arrepentimiento. La idea de que se debe la vida a alguien y que este alguien nos impide vivirla, el deseo de alejar, de echar abajo esta barrera y el sentimiento del deber filial hacia aquellos que nos permitieron existir es un dilema humano que se levanta como un lamento infinito a través de todos los tiempos. Edipo, Electra, Yocasta, Laius son y serán figuras eternas, porque son verdaderas. Renacen y mueren con cada hombre y cada mujer. Vuelven y volverán mientras el alma sea lo que es y lo que fué. Nelson Rodrigues comprendió esta verdad y este viejo y terrible mito renace en una fazenda patriarcal brasileña. Exactamente en Album de familia, Jonas, Dona Senhorinha y Eduardo son figuras eternas de la tragedia humana, seres encadenados a la Moira, cumpliendo un destino inflexible y tirano.

Maud Bodkin en su libro Archetypal Patterns in Poetry, al discutir el origen de los mitos y de los arquetipos humanos dice lo siguiente sobre las relaciones incestuosas:

"Using the terms I have suggested, we might say that the hypothesis of the Oedipus complex--i.e. of a persistent unconscious wish, hostile to the father and dishonouring to the mother, in conflict with the sentiment of filial love and loyalty--offers to our thought an emotional pattern which does correspond to the play of feeling stimulated during a full imaginative participation in the drama."⁸

⁸Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (New York: Vintage Books, 1961), pp. 11-12.

Y así es como se explica la creación del arquetipo o figura primera que irá a moldear, o mejor aún, irá a esclarecer el misterio de lo humano. Misterio éste que aquí definimos según la concepción de una psicóloga pero que quedaría incompleto si no presentáramos la opinión que sobre los mitos da un antropólogo de la estatura de Bronislaw Malinowski. Para él los mitos representan elementos básicos de las creencias, la moral y la estructura social de una cultura.

No es sin razón que encuentro la oportunidad para insertar en éste trabajo una serie de conceptos, estudios y autores de mayor renombre dentro de la cultura occidental. Es una derivación necesaria y lógica, de lo que encontré en la obra de Nelson Rodrigues. Resulta de la profundidad inmensa de sus piezas donde los seres, los personajes nos hablan de la tragedia de ayer, de hoy y de mañana. Donde se juega con los problemas básicos de las relaciones humanas, donde se elevan condenaciones y gritos antiguos como el tiempo. Y lo más admirable es que siendo tan vasto este autor consigue ser tan profundamente brasileño, exactamente por que el hombre, el hombre que él analiza, es básicamente una reunión de problemas idénticos a los que encontramos en los demás y que si se aleja aparentemente de sus semejantes, situación ésta creada por la diversidad de las culturas pero que siempre que los analizamos mejor lo encontraremos perfecto, identificado y uno en las modificaciones que sufre con el peso del tiempo, del espacio y de la cultura.

Cómo me parece clara esta identidad, cuando, nuevamente en Album de familia, Eduardo declara:

"Yo creo que el hombre no debería salir nunca del útero materno. Debía quedarse ahí, toda la vida, encojido,

de cabeza, para bajo, o para arriba, de nalgas, no se."⁹

Y lo que declara Friedrich Nietzsche, en su obra El Origen de la Tragedia:

"What does our great historical hunger signify, our clutching about us of countless other cultures, our consuming desire for knowledge, if not the loss of myth, of a mythic home, the mythic womb?"¹⁰

Está ahí clara la identidad de los puntos de vista. El hombre siempre desea el retorno al vientre místico, del cual el útero materno es la representación física más concreta y más próxima.

En cuanto al mito, si quisiéramos, la realidad cristiana del justo inmolado, de la víctima inerme y pura pagando por las faltas y pecados del mundo donde podríamos encontrar símbolo más claro y auténtico de esta concepción que en el personaje encarnado por Arandir en Beijo no asfalto esta grande y majestuosa Via Sacra de suburbio brasileño. Donde Nelson Rodrigues desenvuelve una verdadera Pasión moderna, donde la crucifixión, el juicio, los fariseos y los pilatos se encaran con la figura del justo viviendo su calvario y su fin. Solo le falta curiosamente la figura de una Mater Dolorosa para que la tragedia mística fuese idéntica. Tal vez falte por que para Nelson Rodrigues no existe tragedia mayor que cuando la mujer pierde el sentido de la maternidad en la acepción más amplia y más universal. Y él creó la tragedia por la omisión.

⁹ Nelson Rodrigues, Teatro, Vol. I: Album de familia (Rio de Janeiro: Servicio Nacional de Teatro, 1959), p. 179.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy, trans. Francis Golfing (Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1956), p. 137.

Al analizar la figura de la mujer en la obra de Nelson Rodrigues constató que ella, la mujer, falla casi sucesivamente en las cuatro piezas a que hago referencia. En Sete gatinhos es la mujer manchada por la prostitución, pagando el más alto precio por mantener un ideal de pureza que finalmente irá a desaparecer porque es absurdo. Quiero decir, no se puede alcanzar la pureza a través de lo sórdido, pues la consecuencia es que se termina por no reconocer más lo intocado o lo puro después de perdido este status. En Boca de ouro la mujer es una sierva, una entidad subalterna en el olimpio de suburbio en el que Nelson Rodrigues colocó su dios azteca. En Beijo no asfalto, ella falla nuevamente en la figura de Selminha porque no supo amar en la extensión necesaria para comprender la grandeza de un gesto de solidaridad humana. Las presiones sociales y sociológicas terminan por destruir un amor cuya geografía no poseía la magnitud necesaria.

Sin embargo, en Album de familia, la figura de la mujer asume la proporción de carácter principal, de resorte, de punto convergente de la tragedia. Y se precipita en una voragine de locura, de incesto, de odio, de amor. Surge la figura de madre, en el personaje dona Senhorinha, pero una madre devoradora, absorbente, ajena a todo y a todos los que le puedan robar, retirar los seres que ama sintetizádos en la figura de tres hijos hombres que había engendrado. Es la madre tierna que dá la vida y que dá la muerte, vientre inmenso y universal donde los seres nacen, donde la vida se reproduce pero que reclama, exige el retorno de aquello que generó. Dádiva infinita pero cobradora imperiosa. Ella es el principio, pero es la certeza completa del fin. Cada retorno es una muerte. Yocasta, pero una Yocasta consciente, que

realiza el incesto con una noción clara de su egoísmo total. Dona Senhorinha, hembra, mujer y por encima de todo madre, es una figura que nos recuerda a Tetis, madre de Aquiles, procurando por todas las formas conseguirle a través de un desmesurado amor, la inmortalidad, para que por medio de él se vuelva doblemente inmortal. La mitología griega está llena de ejemplos donde la figura de la madre absorbe y reduce todos los otros sentimientos a una menor estatura y transforma el amor maternal en la fuente de protección mayor, pero al mismo tiempo en razón de desesperación, castración y muerte. Me acuerdo de la leyenda mítica en que Demeter disfrazada de vieja sirvienta, penetra en el palacio del rey Celeus, en Eleusis en Atica, donde es amistosamente recibida y se convierte en la ama del príncipe Demofon, recién nacido. Sorprendida por la madre en el acto de colocar al pequeño sobre un bracero, como parte del rito necesario para que él mismo se volviese inmortal y como tal un dios, es impedida por la misma madre. Y lo que se verifica es que para salvar el hombre, se sacrificó el dios. Una vez más dentro de la mitología la figura de la madre surge vestida de un amor exclusivo y total, modificando el destino, robando al hijo a la inmortalidad. Para dona Senhorinha los hijos nunca existieron como hombres, como seres, ellos eran ella misma, simple prolongación de la misma no tenían y no tuvieron otra posibilidad sino extinguirse dentro del egoísmo brutal que la inspiraba.

Intente situarla dentro de los conceptos míticos de la cultura griega porque en ella dona Senhorinha encuentra bastante espacio para la dimensión de su figura trágica. Es curioso como Nelson Rodrigues en la serenidad de una hacienda brasileña organizada e inspirada en un

sistema patriarcal, imagina y cría esta matriarca terrible, que en su papel, que debería ser secundario, juega en la vida de la familia que ayuda y funda, el papel de una fuerza de destrucción que arraza todo y que a todo daña.

Nelson Rodrigues al analizar el comportamiento de las clases sociales muestra una impiedad, yo diría mismo, una dureza implacable con aquellos personajes que pertenecen a las capas económicas y sociales más privilegiadas. En Boca de auro presenta las damas de la alta sociedad como seres fútiles, estúpidos, vacíos de humanidad y por encima de todo disecados por un egoísmo que las transforma en muñecas, en títeres de su propia falta de finalidad. En Album de familia, es una familia señorial, viviendo en una gran hacienda, inspirando su vida en una tradición aristocrática y seculares, y esta familia es una jaula de fieras, de fieras decadentes y mórbidas, donde los valores morales desaparecieron y lo que quedó es una colección de tipos patológicos sin salvación. En Sete gatinhos la figura de más proyección social que es el Dr. Portela, asistente del director de un colegio de gente rica, es un hombre formal, perdido en lo convencional y acobardado por la actitud de formalidad que toma delante de la vida. En Beijo no asfalto, sí no aparece al mundo de los privilegiados así mismo están presentes en instituciones que los representan, —la prensa y la policía y lo que creemos— es que es corrupta, falsa, hipócrita y vilificante. Hasta el nombre de uno de los dueños de un diario, Samuel Wiemer, es claramente responsabilizado por la mentira, por la persecución y la injusticia que se organizan a través de los diarios. Nelson Rodrigues no tiene simpatía por los poderosos, les niega el valor de líderes, los

muestra corruptores y corrompedores, les lanza un reto que es más que revelador, pues describe una capa de la sociedad, de la sociedad brasileña, donde la agitación social es un síntoma de que los líderes que posee actualmente no están a la altura de los problemas con que se enfrentan. Sería simplemente un resentido si no hubiese una situación revolucionaria en la sociedad que describe, pero colabora con su posición a la situación real del país, de la comunidad que refleja y estudia en sus obras. Hombre de su época y consciente de su realidad, Nelson Rodrigues no yerra al negar su simpatía a aquellos que arriendan una comunidad que se presenta con los más graves y contundentes problemas sociales.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE BESO EN EL ASFALTO

Es una pieza simbólica. Franz Kafka, Nathaniel West y otros escritores de nuestro tiempo, ya han usado la figura de Cristo tal como aquí la vamos a encontrar. Alguien paga con la vida por la existencia de la pureza en el mundo. Toda esta pieza es una reproducción de la Pasión de Cristo. Un justo que obró por amor, es condenado y muerto porque osó amar con un amor mayor a la humanidad. Arandir subió a su calvario, pasó por su momento de duda, tuvo su tentación y, finalmente, crucificado, padeció hasta el último sufrimiento cumpliendo así la grandeza de su destino.

Tal vez sea esta la tragedia más completa, en el sentido de la palabra, en la obra de Nelson Rodrigues. Los personajes que acompañan a Arandir en su sacrificio, en su inmolación por la salvación de la fraternidad y del amor entre los seres humanos, son como figuras de un Via Crucis, el beso dado en el asfalto, el beso que fué la redención, es el argumento mayor para condenar a un justo, pues no es simplemente un beso, es la comunión de los Santos. Es la unidad mayor que solo puede entender y alcanzar, el sentido último, aquellos que aún creen y aman al prójimo.

El homosexualismo no es el tema de esta magistral obra, no es la razón para que acontezca lo que aconteció, es apenas un pretexto, así como para crucificar a Cristo usaron como argumento la intangibilidad del poder de Cesar. Cuando se desea la muerte de un justo no tiene mayor validez el argumento que se usa para llevarlo al sacrificio máxi-

mo; lo importante es que él, la víctima lava con su sangre, redime con su pureza, con su amor, los pecados del mundo. El sacrificio del Calvario es un acto de amor que se viene repitiendo constantemente en la historia del hombre.

Primer Acto

La ciudad es de una impiedad absoluta, en cada mañana, en cada tarde, en cada noche, el tráfico vertiginoso mata, atropella, embrutece a los hombres. Un carro no disminuye su marcha para que una vida se salve. El tiempo es más importante que la vida humana. El hombre perdió su valor a los ojos del prójimo. Un hombre en el inicio de esta pieza, uno entre tantos otros, lava con su sangre el asfalto indiferente de la ciudad.

El hecho de ser ésto discutido en una Delegación de policía, centro de fuerzas inhumanas y poderosas, no llega siquiera a emocionar, sirve únicamente para auxiliar la carrera periclitante de un delegado o para aumentar la circulación de los diarios sensacionalistas. Policía, reporter, dioses de una sociedad sin fraternidad y sin amor. No defienden, no protegen, no esclarecen; usan la tragedia humana como los organismos usan los alimentos. La comunicación entre los hombres desaparece delante del sistema que existe no en función de ellos, pero que simplemente solo se da cuenta de su existencia para sacar de ellos un provecho material. El beso no era una razón de escándalo mcral, el beso servía simplemente para obtener una promoción o para darle razón a otro titular de primera plana. Surge en este inicio la figura del justo, y en una sociedad perdida por la deshumanización, el único fin de un justo solo puede ser el dolor y la muerte.

Surge ahora el inmenso universo de los suburbios, donde viven criaturas, seres aparentemente vanales; mundo que Nelson Rodrigues entiende, describe y siente como ningún otro dramaturgo brasileño. Las pequeñas tragedias de lo cotidiano, los bajos salarios, la enorme esperanza que vive en el corazón de cada uno, la agresividad de las vidas repetidas. Nelson Rodrigues llevó al teatro, o mejor dicho, hizo teatro con todo el material que pasaba desapercibido a la mayoría de los escritores, de los literatos.

Sus diálogos poseen la autenticidad de la vida misma; llegamos a sentir el olor, el vapor de las tazas de café, comprendemos el porqué de las frases inconclusas, de las vacilaciones en las palabras que se pronuncian. Es vida chorreando de este talento inmenso, es la recreación artística informada en la sensibilidad agudísima del genio y del talento. Selminha, Aprigio, Dália, figuras de suburbio más tan grandes como la vida misma. Aquí aparece el génesis de la duda. Aquí se esboza, al principio tímida, humilde, pero como toda duda extremadamente insidiosa. Los primeros pasos de un calvario, la sordina inicial de un gran concierto, de una gran sinfonía de dolor y de incomprensión.

No es la verdad lo que se busca sino la condenación. Cristo ante los jueces. Los argumentos, las preguntas, los ataques, ahogan a Arandir, lo agobian. La brutalidad de lo deshumano. Instituciones que fueron creadas para proteger al hombre, a la sociedad, terminan por triturarlo. Arandir está delante de sus jueces, lo que diga o lo que calle, tendrá poca importancia, su condenación es lo que ellos procuran.

El es la víctima, la culpa debe de recaer sobre él. Ya no interesa más quien fué el responsable de la muerte del joven atropellado,

como cientos de otras en una calle de Río de Janeiro. Lo que se busca no es la responsabilidad de quien mató, lo que se procura es inculpar al justo, condenarlo, envolverlo, desesperarlo. Arandir posee en su figura lo patético, la grandeza de los buenos injustamente acusados. Inerte frente a una justicia que es un lobo. La escena posee toda la belleza trágica de todos los enjuiciamientos criminales de la historia. Nuevamente aquí el hombre es el lobo del hombre y alguien nuevamente hace el papel de cordero. El sentido bíblico de inmolación, de sacrificio, surge de esta escena como un gigantesco y trágico coral.

El misterio eterno de las relaciones humanas. La imposibilidad de penetrar en las razones que inspiran los actos, las palabras. Las interpretaciones todas ellas contaminadas del drama personal de cada uno. Selminha y Dália conversan en busca de la verdad que se esconde en el corazón del padre. Lo incógnito, lo invisible de los sentimientos es un juego en el cual Nelsen Rodrigues coje y deslumbra al espectador. En el infinito kaleidoscopio de la vida existe la sed crucial de racionalizarnos, de procurar los motivos, la lógica que inspira la vida misma. Dos mujeres, dos hermanas, intercambian sus verdades, buscan un terreno firme para comprender la vida, buscan su porqué o su encadenamiento. Y el camino es peligroso, la verdad es tantas veces aquello que procuramos evitar, aquello que deseamos no encontrar jamás, porque nos sería imposible vivir con ella.

Arandir regresa a casa y cuenta su verdad. Retornó al hogar como quien vuelve a un lugar seguro, a su refugio. Un hombre siempre debe tener un lugar al cual él pueda regresar, donde existen muros que lo protejan, que lo acojan. Donde exista protección, calor, compren-

sión; donde su verdad sea aceptada, sin preguntas y sin dudas, donde desaparezca su soledad; entonces es cuando desaparece su condición de ser único, de solitario; ahí él existe dentro de una comunidad, forma parte integrante de la misma; rompe su silencio ancestral y se realiza en amor y confianza.

Pero no siempre es así. Jean Paul Sartre en su concepción existencialista de la vida, ya ha declarado que "el infierno son los otros", en su magistral pieza A puerta cerrada y Arandir iría a encontrar su condenación también a través de aquéllos que ama. Porque la condición del hombre es eminentemente solitaria y el único diálogo que conseguimos mantener es con nosotros mismos y no es diálogo, es monólogo.

La tragedia sigue su curso inexorable. Las palabras son caminos y todos los caminos solo nos pueden llevar a una soledad aún mayor, esto es lo que Nelson Rodríguez parece susurrar al oído del espectador.

Arandir no era un homosexual. Cuando besó al joven agonizante él tuvo un acto de ternura total, no con un ser en especial; al besarlo él besaba a la humanidad al mismo tiempo que él entregaba su solidaridad humana a alguien que entraba en el reino de la muerte. De cierto modo su acto de profundo cariño humano, vencía la propia frieza de lo definitivo, de lo finito. ¡Era la vida saludando a la muerte! Era como dice tan bien el gran poeta brasileño Waldir Ayala: "Este sourir a morte..."

Segundo Acto

Doña Matilde es un instrumento de tortura; ella es la palabra

murmurada, la idea insinuada, el placer y la alegría enfrente del sufrimiento. El espectáculo de tortura del dolor humano, la deslumbra y ella haría cualquier cosa por que este dolor aumentase en un crecendo. De nuevo el hombre es el lobo del hombre, de nuevo Cristo recibe vinagre cuando él sediento pedía agua. Dalia abandona la casa, va para la casa de la abuela en el momento crucial en la vida de Arandir; ella renuncia, le niega el cariño y la asistencia que le debe. Nelson Rodrigues conoce la maldad que existe en el corazón humano; sabe cómo el espectáculo de la tragedia y del dolor pueden ser motivo de alegría para tantos. Dentro del universo de Nelson Rodrigues los demonios algunas veces alzan el vuelo y manchan todo en su sed de dolor y de miseria. Doña Matilde es lo satánico, mensajera del infortunio, Casandra suburbana de cuya boca solo puede salir la profecía del mal y el sentido de un futuro marcado por la desgracia.

La sociedad ejerce sus derechos de defensa. ¿Pero, será defensa? ¿Defensa de qué? ¿De la moral? ¿Mas quién se ocupa realmente de la moral? Lo que siente es el deseo de una víctima, la necesidad de inmolar, de sacrificar a alguien. La murmuración, la maledicencia transforma la vida de Arandir en un infierno. Para él no hay descanso, o bondad, o comprensión. Werneck al acusarlo, acusa a la vida misma, a su propia frustración, él tiene que herir porque vive herido, tiene que acusar porque vive acusándose, tiene que matar moralmente porque vive muriendo.

No hay perdón porque los hombres no se perdonan. Dudan de todo y por eso cada duda es una certeza, certeza de lo peor. El calvario de Arandir es una tela hecha de cuchicheos, de murmuraciones, ironías y

chacota, le niega el derecho de vivir porque los hombres en general odian la vida y solo se alegran cuando ella es maltratada, herida, atormentada. La escena en la oficina es una de las visiones, una de las nociones que Nelson Rodrigues tiene de la sociedad y del consecuente vivir en comunidad. Es su idea, lo que piensa al respecto de ella es claro: La sociedad es dura, mala, podrida en la mayor parte de sus reacciones.

El diálogo entre Aprigio y su hija Selminha es el diálogo de los sordos. No se entienden, no se comprenden porque en la concepción de Nelson Rodrigues lo que los hombres quieren realmente, no es la verdad, sino la realización de sus propios sueños y deseos. La verdad es aquello que debería ser. Aprigio cree en la culpa, o dice creer en la culpa de Arandir porque anhela transformar a su yerno en víctima. Necesita de este sacrificio. Selminha prefiere creer en la pureza porque ama al marido. Como consecuencia tiene necesidad de esta certeza.

El amor juega con la verdad, reinterpreta la verdad. Aprigio es una figura de mito, sacerdote eterno del templo de la soledad; su geografía está bañada por ríos de odio, soledad y muerte. Selminha es la vida que delante del sufrimiento, del dolor, de la muerte, tiene como única defensa la esperanza de que el amor pueda salvarla de la duda. Es una Pandora patética del suburbio brasileño.

Lo sórdido produce lo sórdido para obtener la confirmación de una falsedad, la corrupción brota por todos lados. La viuda del atropellado tenía un amante y la policía lo sabía. Eva, por lo tanto, mejor concuerda con lo que la policía deseaba, esto es, declarar que el marido conocía a Arandir. El homosexualismo del marido serviría como

disculpa para la vida de adulterio que llevaba o entonces para comprar el silencio de la policía y de la prensa. La semilla del mal germina con espantosa vitalidad. Una verdadera reacción en cadena de maldad y de sordidez. Cada acto de odio o de destrucción es el principio de otros tantos ahogando a los hombres, matándoles la generosidad, revelando lo que hay de peor en las almas.

Nelson Rodrigues es un moralista, nostálgico, nostálgico de la pureza. Es un hombre que conoce el pecado porque ansía la salvación. Para él el error es una pérdida del camino, de objetivos reales. Describiendo la vida de la clase media, en la aparente quietud de los suburbios, este dramaturgo magnífico desnuda un mundo dantesco, un verdadero entreverarse de seres. El cinismo de los hombres, el inmediatismo de sus deseos, el profundo desamor entre las criaturas. Existen ciertas etapas de la insensibilidad en que nada más es respetado. La propia muerte, la única verdad en la vida es una razón para que se subyugue a alguien, se condene a alguien, se destruya a alguien. Pero Nelson Rodrigues sabe que al destruirse a alguien, el hombre se está destruyendo a sí mismo.

Nadie cree en la pureza. Ella se transformó en un lenguaje desconocido, enmudece, no comunica. El hombre siempre procura lo peor. Nelson Rodrigues revela sin piedad la flaqueza del alma humana. Entre el bien y el mal los seres humanos prefieren creer en el error, en la culpa que pueda existir en el corazón ajeno. Selminha duda del marido, porque dudar es la tendencia inexorable de las almas. En la oficina, en el trabajo, prefieren creer que Arandir era culpable porque el mundo es sórdido. Arandir debe ser también como todos, sórdido. Si yo pecco,

si yo yerro, cómo puedo creer, aceptar que alguien viva sin errar y sin pecar. Solo existe un aminoración, una disminución de la culpa, es cuando ella se distribuye indiscriminadamente entre todos. Acusándolo, culpándolo es una manera de disculparnos de aquello que cada uno sabe con respecto de la propia culpa. Nelson Rodrigues comprende que al negar la pureza, el hombre procura redimirse del propio mal que habita en el corazón de cada uno.

Tercer Acto

La ciudad es una selva. Peor que la selva, pues en su impiedad la selva posee sus leyes naturales. La ciudad sin embargo, no tiene ninguna ley. La prensa, institución que existe para esclarecer, para decir la verdad, para facilitar la comunicación entre los hombres, cumple lo opuesto a su misión, a su razón de existir. Vive de falsedades, de calumnias, de escándalos. Todo lo que pueda satisfacer los instintos más bajos y depravados es el material predilecto para las columnas de algunos periódicos, exactamente aquellos que más reciben el patrocinio popular. Denigran reputaciones, fomentan guerras, promueven la gloria de los imbéciles, transforman cobardes en héroes y héroes en traidores. Viven de la mentira cuando su razón de ser es la difusión de la verdad. Nelson Rodrigues periodista, hombre de prensa, no perdonó. La acusación que aquí lanza es uno de los más fuertes gritos de protesta contra esta nueva institución del mundo moderno que ya fue llamada "el cuarto poder". Es la rebeldía del hombre y del artista, del creador, del ser humano contra el salvajismo de los nuevos dioses, de los sedientos dioses, de la vida moderna, sacrificando hombres,

mutilando vidas en nombre de una verdad que nunca saben cumplir, que nunca pueden realizar.

¿Y la policía, la protección de la sociedad, la garantía de la paz y de la justicia social, en fin, la ley? Para Nelson Rodrigues no pasa, muchas veces del crimen altamente organizado, la policía no es un guardián de la sociedad, es antes que nada un gangster legalizado, sádico, atrabiliario, venal. De la prensa y de la policía solo están libres los ricos, los poderosos que protegidos por el poder económico pueden desafiar ambos poderes, comprándolos porque están a la venta. Son mercancía, no poseen dignidad, no son más entidades sociales, son trampas, laberintos donde la verdad es subyugada y la justicia corrompida. Nelson Rodrigues no tuvo perdón para la mentira y la crueldad de las instituciones modernas. Desmascara la hipocrecía, la podredumbre, sin recelo. Realiza su libelo, su acusación con la certeza de que el mal debe ser desenmascarado. La repercusión de una actitud moral de tal naturaleza es de la más alta valía y lo eleva aún más como artista y como hombre de su época, y de su tiempo. Enfrenta la realidad de su mundo, y no retrocede, no teme decir en voz clara y definitiva: "El rey está desnudo..."

Nelson Rodrigues es un maestro en el análisis de la confusión de sentimientos. Comprende el doble sentido de las palabras, de los gestos, de las acciones. Psicólogo profundo, él desvenda un mundo extraño y esquivo: el mundo de las ilusiones. Aprigio es un camino, un camino tortuoso, torturado, un camino que lleva al justo a su calvario. Dalia es una mujer con pecado, figura antigua como el tiempo, prisionera del amor, víctima del amor. Petrificada de amor, mirando intensa-

mente su Sodoma destruída, réplica suburbana de la mujer de Lot, la que se volvió estatua de sal. Dalia se petrificó, perdió su humanidad por amor, amor carnal. Perdona no por que crea en la inocencia, perdona porque desea, desea físicamente al cuñado.

La gran coral de la tragedia de Nelson Rodrigues parece cada vez más elevar las voces, el crescendo emocional fue gradualmente aumentando. Las figuras humanas, los personajes se yerguen en un lamento interno y chocante. Las palabras que pronuncian tienen los significados más diversos, pues cada uno posee una verdad que es desconocida por los demás. La verdad de cada uno, la actitud Pirandelliana frente a la vida. Arandir, el que debe morir, es un juguete de las pasiones. Inerme, sin protección delante de una tempestad, de un huracán de emociones que él no puede comprender. La intensidad de la tragedia comienza a alcanzar su zenith. Nelson Rodrigues através de diálogos simples, reducidos, consigue los mayores efectos y prepara el final de este drama humano con absoluta seguridad y con la perfecta noción del rebajamiento y la grandeza que existe en el alma humana.

El reporter borracho declara: "Pero detuvé la ciudad. Solo se habla del beso en el asfalto." Ahí tenemos la verdad, la razón única. La ciudad se detuvo, se detuvo porque como explica Amado: "La homosexualidad vende periódicos como pan caliente. El tiraje de hoy es de trescientos mil ejemplares." Es claro, es visible; y Nelson Rodrigues bien lo sabe, la pederastria es un tema que fascina, que aumenta la venta de periódicos, como también el robo, el crimen, el rapto, la prostitución, la traición, el hombre en fin no resiste la tentación de asistir a la degradación ajena, ella es una disculpa para lo que existe en

su propio interior. Él precisa de realizar, a través de otro, sin el castigo consiguiente, su propia miseria interior. Los periódicos hablan de faltas y de pecados que otros cometieron, que a tantos otros les gustaría cometer si no temiesen los resultados del acto criminal. Pero una vez que no tienen qué pagar porque la acción no fue hecha por ellos, la viven a través de los otros. Amado es abyecto, es sórdido, no posee humanidad, pero es una verdad, la verdad de su mundo, de su cultura.

Cuando miente, cuando calumnia, es aún así una realidad, la realidad de la sociedad moderna, con todas sus implicaciones, con toda su hipocresía. Poco importa que mienta una vez o que mienta muchas veces; su fundación es crear una tela de mentiras, se le paga para que mienta, sin las mentiras, los periódicos del tipo en que él trabaja, no se venderían. La mentira es lo que vende, pues la verdad no tiene mercado en el mundo en el que él vive. Arandir ya no es solo acusado de pederasta mas también de asesino, lo cual ya no tiene más importancia. El número de acusaciones se puede multiplicar indefinidamente pues una vez que la verdad desaparece, la cantidad de falsedades ya no tiene ninguna relación.

Todo lo que era pureza en Arandir se transformó en una razón más para creer en su culpa. El hecho de aún fuera virgen cuando se casó lleva a su esposa a dar crédito a lo que los falsos testigos y los diarios dicen.

La soledad de un justo es absoluta en un mundo de pecado. Su voz, su súplica no encuentra eco, su abandono es total, completo. Selminha abandona a Arandir, deserta, su amor conocía condiciones, su

geografía emocional conocía fronteras. No podía besarlo más porque hubo "el beso dado en el asfalto". Su fortaleza de amor fué quebrada, porque el amor es finito. Y también porque el amor no tiene condiciones para sobrevivir en un mundo de impurezas. La coral de Nelson Rodrigues entona su requiem aterradorante, requiem por la muerte del amor.

El destino se cumplió. La víctima llegó a su fin. La pureza fue crucificada. La historia de este hombre puede ser tomada como el símbolo del Sacrificio Máximo. Dalia parecía ser la única esperanza, la única salvación, pero Dalia no buscaba la verdad, Dalia buscaba un cuerpo y el silencio entre ella y Arandir creó la barrera definitiva. Eran dos mundos en órbitas diferentes.

Aprigio fué el verdugo; ejecutó el designio de los fados. Sacrificó al justo en nombre de una culpa que era su propia culpa. Lo mató, se volvió asesino, porque él sí era pederasta. Arandir muere teniendo como sudario un periódico, el periódico de su condenación; las sirenas de la policía se aproximan como hienas ahullando en la noche inmensa de la selva citadina, la impiadosa y torturante selva que los hombres construyeron con acero y concreto.

El beso dado en el asfalto fue un acto de pureza, de solidaridad humana frente a la muerte; podría haber sido un apretón de manos, podía haber sido un abrazo, el valor sería el mismo. La ternura del ser humano ya no encuentra más comprensión ni tiene más valor para ojos que no ven, para oídos que no escuchan, para bocas que no hablan y para corazones que no sienten. Nelson Rodrigues inmoló su Cristo, un Cristo de ciudad moderna, que muere sin salvar a la humanidad, pero que posee

la estatura y la grandeza de todos los grandes sacrificios que siempre que ocurren elevan un poco la humanidad de la arrazadora desgracia y maldad en que vive. En medio de toda la sordidez, en medio de toda la bajeza, el beso dado en el asfalto es una afirmación de lo que existe de puro, de eterno, y de esperanza, en el corazón de los hombres. LA gran sinfonía trágica de Nelson Rodrigues llegó a su final.

CAPÍTULO IV

BEIJO NO ASFALTO - TRADUCCIÓN

Distrito policial correspondiente a la Plaza de la Constitución. Sala del delegado Cunha. Éste, en mangas de camisa, con los tirantes caídos y con una pistola relumbrona al cinto. Entra el detective Aruba.

Aruba.- (Ansioso y alborotado) Amado Ribeiro está abajo.

(Cunha que estaba sentado, da un salto. Le da una vuelta a la mesa).

Cunha.- ¿Abajo?

Aruba.- Con el comisario. Dice que.

Cunha.- (Cogiendo al detective) Arubita, mira. Ve a decirle a ese pen...

Aruba.- ¡Está con fotógrafo y todo!

Cunha.- ¡Dile, oíste? que si él. Porque ese perro no me conoce. (Amado Ribeiro aparece. Con el sombrero puesto. Tiene toda la apariencia de un pachuco dionisiaco).

Amado.- (Teatralmente) ¡El famoso Cunha!

Cunha.- (Casi llorando de odio, y aún así deslumbrado con el descaro del otro) ¿Usted?

Amado.- Yo.

Cunha.- (Furioso) ¡Retírese!

Amado.- ¡Cunha, un momento! ¡Oyeme!

Cunha.- (Apoplético) ¡Salga!

Amado.- ¡Tengo una movida para tí! ¡Una movida de las que qui-

tan el hipo!

Aruba.- (Quiere tomar a Amado por el brazo) ¡Véngase Amado!

Amado.- (Rechazándolo) ¡Suélteme!

Cunha.- (Fuera de sí de indignación) Escúcheme. O es que usted (Habla con arranques) Entonces usted me pone en ridículo.

Amado.- (Con buen humor, cínicamente) ¡Oyeme, Cunha!

Cunha.- Me pone en ridículo en los periódicos. ¡Y aún tiene la desvergüenza!

Amado.- ¡Me permites!

Cunha.- (Gritando) ¡Nada de me permites! (Cambia de tono) ¡Estoy harto, harto, de su descaro! ¡Tener el valor de poner los pies en mi oficina! Yo debería, óigame, ¡debería, bien! (Casi llorando) ¡Por su culpa, el jefe me llamó!

Amado.- ¡Cunha, déjeme hablar!

Cunha.- ¡El jefe me dijo lo que no se le dice ni a un perro! El tenía en la mesa su reportaje. En su mesa el jefe tenía el recorte de su reportaje.

Amado.- Cunha, tengo una verdadera movida.

Cunha.- (Sin oírlo) Además, usted lo sabe, Amado. Aruba también lo sabe. ¡Lo que usted escribió es una mentira!

Amado.- ¡Cunha, cálmate! ¿O qué hay?

Cunha.- (En un arrebató) ¡Mentiras, sí señor! ¡Mentiras! ¡Yo no le pego a la mujer en la barriga! Mentiras tuyas. ¡Es mentira! ¡Le di una cachetada! ¡Un manazo! Así

fue, Aruba lo vio. ¿No fue una cachetada?

Aruba.- (Gravemente) ¡Una cachetada!

Cunha.- (Triunfante) Una cachetada. Ella abortó, no sé por qué. Por casualidad. Ahora lo que yo no admito. No admito, vale más que lo sepas. Es que yo sea apantallado, que sea apantallado por culpa de un penitente, de un patán como usted. ¡Penitente!

Amado.- (Con un descaro triunfal). ¡Yo no me ofendo!

Cunha.- (Desesperado con el cinismo del otro) ¡Pues, oféndase!

Amado.- ¿Ya acabaste?

Cunha.- (En un espasmo final) Amado Ribeiro, escuche. Yo tengo una hija comprometida. Una hija que se va a casar. Agradezca a mi hija que no le metí un tiro en la cabeza.

Amado.- (Violento por la primera vez) ¡Déjate de ser zoquete, Cunha! (Cunha se desmorona en la silla. Se limpia el sudor abundante. Se arquea).

Cunha.- (Sin aliento, casi sin voz) Lárguese.

Amado.- (Súbitamente dueño de la situación) ¡Quién va a largarse es Aruba!

Aruba.- (Saltando) ¡Usted es un animal!

Cunha.- (Refunfuñando) No admito...

Amado.- (A Cunha) ¡Mándalo a dar la vuelta! (Al detective)
¡Vete, vete, desinfecta!

Aruba.- (Cara a cara) ¿Y quién es usted?

Cunha.- (Incoherente, berrando) ¡Desinfecta!

Aruba.- (Desorientado) ¡Pero mi jefe!

Cunha.- (Histórico) ¡Fuera de aquí!

(Aruba sale).

Amado.- (Agitado, estirando una silla) Ahora nosotros.

Cunha.- No quiero plástica.

Amado.- Siéntate... (Cunha obedece sin tener conciencia de su propia docilidad)

Amado.- (En su enforia profesional) Cunha escucha. Acabo de ver un caso. Ahí en la Plaza de la Constitución. Un caso que. Cunha, oye, ¡Ese caso puede ser tu salvación!

Cunha.- (En un lamento) ¡Estoy más cochino que palo de gallinero!

Amado.- (Incisivos y jocundo) Porque eres un animal, Cunha. Eres el delegado más burro del país. (Cunha se yergue).

Cunha.- (Entre amenazador y suplicante) No pienses que. Tú no te ofendes pero yo sí.

Amado.- (Jocundo) ¡Siéntate! (Cunha obedece nuevamente).

Cunha.- (Como si fuera a llorar) ¡Te meto un tiro!

Amado.- Tú sólo hablas. ¡Entonces tira, tira, ¡Y qué!

Cunha.- ¿Cuál es la movida?

Amado.- Oye. Ahorita, en la Plaza de la Constitución, un joven fue atropellado. Estaba juntito a mí. A esta distancia. Total que se cayó. Venía un pesero destapado. Juntito a la banqueta. Agarró al pobre, de lleno. Lo aventó lejos y se hizo la bola. Un carrería para acá

y para allá. El pobre estaba ahí, extendido, muriéndose.

Cunha.- (Que parece beber las palabras del reportero) ¿Y qué?

Amado.- (Valorizando el efecto culminante) De repente aparece otro joven, se arrodilla en el asfalto, se arrodilla. Coge la cabeza del atropellado y le da un beso en la boca.

Cunha.- (Confundido e insatisfecho) ¿Qué más?

Amado.- (Riéndose) Nada mas.

Cunha.- (Desorientado) Quieres decir que. Un tipo besa a otro en la boca y. No hubo nada más. ¿Sólo eso? (Amado se levanta. Anda de un lado para otro. Se detiene, extiende el pecho).

Amado.- ¿Se te hace poco?

Cunha.- No entiendo.

Amado.- (Estirando los brazos al techo) ¡Hombre idiota! (Al delegado) ¡Escucha, óyeme! ¿No quieres hacer méritos? ¿Eh? ¿No quieres limpiar tu nombre?

Cunha.- ¡Claro!

Amado.- Pues este negocio.

Cunha.- Pero...

Amado.- No me interrumpas. ¿O no puedes ver? ¡Escucha hombre! Este negocio puede ser tu rehabilitación y oye: yo voy a vender periódicos para rato.

Cunha.- ¿Pero cómo mi rehabilitación?

Amado.- Despabilate. Cuando yo ví al joven dándole el beso.

Hombre besando a hombre. (Descriptivo) En el asfalto. En la Plaza de la Constitución. Un gentío así. Me dió una corazonada, una idea general. De repente. ¡Cunha vamos a sacudir la ciudad! ¡Yo y tú, los dos! Cunha.

Cunha.- (Deslumbrado) ¡Nosotros dos? (Amado le da una palmada triunfal y comienza a reír).

Amado.- ¡Nosotros dos! ¡Mira, el joven del beso, si el que dió el beso, está ahí abajo, dando su declaración! (Ríe más fuerte, apuntando con el dedo para abajo) ¡Abajo! (Primero, ríe Amado. En seguida Cunha lo acompaña. Acaba la escena con la fusión de las dos carcajadas.)

Casa de Selminha en Narvarte. Están presentes el padre de Selminha, don Aprigio, y la misma Selminha. (Ésta es la imagen fina, frágil de una joven de una intensa feminidad).

Aprigio.- Sólo vine a darte un recado de tu marido.

Selminha.- Pero entra, papá, entra.

Aprigio.- Selminha, oye. Hijita el libre me está esperando.

Selminha.- ¡Dile al chofer que se vaya!

Aprigio.- ¡Oye!

Selminha.- (Para adentro) ¡Dalia! ¡Dalia! (Al padre) Voy a enojarme (Para adentro) ¡Dalia!

Aprigio.- (Atribulado) Otro día... te lo prometo. Otro día.

Selminha.- No señor.

Aprigio.- (Queriendo salir cuanto antes del apuro) Tu marido. Oye, estuve con tu marido en el Montepío. Tu marido te mandó decir (Dalia aparece. Adolescente cuya gracia juvenil parece esconder una alma profunda).

Dalia.- Papá.

Aprigio.- ¡Corazoncito! (Dalia se lanza a los brazos del padre).

Salminha.- ¡Creí que Arandir vendría con usted!

Aprigio.- (Sin oírla y dirigiéndose a la hija menor) Estás muy pálida, hija.

Dalia.- ¡Me acabo de lavar la cara!

Selminha.- Dalia casi no come, solo pellizca la comida.

Aprigio.- ¡Y antes comía tanto!

Dalia.- ¡Puede ser el estómago, quién sabe!

Aprigio.- Pues. Ten cuidado, hijita, ten cuidado. ¡Mira que la salud! X no te olvides, debes tomar la "Flora Medicinal".

Dalia.- ¡No hay peligro!

Aprigio.- Sí, pero. ¿Qué era lo que estaba diciéndo? ¡Ah, sí, tu marido!

Selminha.- Pero usted va a comer con nosotros.

Dalia.- ¡Sí, claro!

Aprigio.- ¡Selminha, hija! No enredes la situación. Tu marido te mandó decir que hoy llega más tarde. Más tarde. Tuvo que ir a la Delegación.

Selminha.- ¿A la Delegación?

Aprigio.- ¡No te preocupes!

Selminha.- ¿Por qué?

Aprigio.- Por lo siguiente. Solamente es esto. Tu marido presenció un accidente. Quiero decir, presenciamos. Yo también. Un accidente horrible en la Plaza de la Constitución. Vimos un pesero pasar por encima de un joven.

Selminha.- ¿Se murió?

Aprigio.- ¿El joven?

Dalia.- ¡Qué lata!

Aprigio.- Al momento, murió. ¡Qué remedio! Mas en fin. Es por eso que yo...

Dalia.- Son unos criminales esos choferes. ¡Andan que!

Aprigio.- Tu marido fue de testigo.

Selminha.- Pero papá, mira. Hoy hice. Oye. Hice aquella sopa de calabaza. Déjeme decirle. ¡Le di el día a la cocinera y yo hice la comida, papá!

Aprigio.- Hoy no me estoy sintiendo bien. En serio. Espera. Vamos a hacer lo siguiente.

Selminha.- Usted es un mañoso.

Aprigio.- Me tomo un cafecito. Cafe, sí.

Selminha.- Dalia, haz uno ahorita.

Aprigio.- Pero pronto porque me está esperando el libre.

Selminha.- ¡Aprisa!

Dalia.- No se tarda. Un momentito. (Entonces, solo con la hija mayor, Aprigio, anda de un lado para otro y va

hablando. Se sienta, en todo lo que comienza a decir, una cierta perplejidad y al mismo tiempo una extraña irritación).

Aprigio.- Sabes que tu marido se quedó tan ¡Y tuvo un choque!
Es interesante. El corrió al frente.

Selminha.- (Interrumpiendo irritada) Un momento, papá. ¿Usted sabe que desde mi noviazgo, usted nunca llamó a Arandir por su nombre? ¡En serio papá! Usted decía, "tu novio" después "tu futuro esposo". Ahora "tu marido" o entonces mi yerno. ¡Escucha papá!

Aprigio.- (Medio desconcertado) ¡Mira, mi hija, mira!

Selminha.- (Enfática) Lo he observado.

Aprigio.- Entonces tú crees que. ¡Nunca hija! ¿Y por qué?

Selminha.- (Triunfante) ¿Quiere hacer una apuesta? ¿Una apuesta? Quiero oírlo decir "Arandir". Diga "Arandir" ¡Diga, papá!

Aprigio.- (Verdaderamente confundido) No tiene caso y oye: déjame contarte. Perí el hilo. Ah, tu marido corrió al frente de todo el mundo. Llegó antes que los otros. (Con una tristeza atónita). Llegó, se arrodilló e hizo una cosa que hasta ahora me impresiona demasiado. (Aprigio está de espaldas a la hija y de frente al público)

Selminha.- ¿Pero qué fue lo que él hizo? (Aprigio hace una pausa).

Aprigio.- (Conteniendo su cólera) Besó. Besó al joven que a-

gonizaba. Y después se murió, el joven.

Selminha.- (Maravillada) ¿Usted lo vio?

Aprigio.- (Sin oírla y con más vivacidad de la que deseara mostrar) ¿Tú no crees? No crees que. Yo, por ejemplo. Yo no haría eso. No lo haría. Ni creo que cualquier otro. Nadie haría eso. Rezar, está bien, es lo que se debe hacer. Pero lo que me impresiona, verdaderamente, me impresiona. Es el beso.

Selminha.- (Angustiada) A mí hasta me parece bonito. (Entra Dalia).

Dalia.- ¡Oye!

Selminha.- ¿Qué?

Dalia.- Se acabó el café.

Selminha.- ¡Pero, había!..

Aprigio.- ¡No le hace!

Dalia.- Yo me olvidé de.

Selminha.- Pídele a la vecina.

Aprigio.- Mira.

Dalia.- Le hablé por la tapia, pero no hay nadie.

Selminha.- Da una carrera.

Aprigio.- Oye, Selminha. Hasta es mejor. No me siento bien y el café.

Selminha.- (En su angustia de ama de casa) Pero había café, papá. (A la hermana cambiando de tono) Mira la lumbre. El pastel que le estaba haciendo a usted,

papá. (Aprigio está de espaldas para la hija.

Dalia sale)

Aprigio.- (Continuando su conversación) A tí te parece bonito lo que hizo.

Selminha.- (Con vivacidad) Ah, usted no conoce a Arandir.

Aprigio.- (Con más vivacidad de la que deseara mostrar) ¿Y tú lo conoces? Dí: ¿conoces a tu marido?

Selminha.- ¡Oh, papá!

Aprigio.- ¿Lo conoces?

Selminha.- Usted cree que.

Aprigio.- Responde.

Selminha.- Evidentemente claro.

Aprigio.- Ven acá, tú tienes un año de casada. ¿Un año?

Selminha.- ¡Pero conozco a Arandir desde chiquito!

Aprigio.- (Vivamente) ¡Quiero decir como marido! (Cambia de tono) De casada tienes un año, ni eso. Menos. Pues sí, mi hija, es poco. Eso no es nada. Para un matrimonio, mi hija. Poquísimo, un año o menos. Pero sigamos adelante. ¿Tú tienes la certeza absoluta de que conoces a tu marido?

Selminha.- ¡La más absoluta! Conozco tanto a Arandir, tanto que. Y él no me esconde nada. Mira, papá. Confío más en Arandir que en mí misma. ¡La verdad! Y usted habla. ¡Es chistoso! Habla como si dudase, como si.

Aprigio.- (Un poco vacilante) No, está bien así.

Selminha.- Papá, yo amo a Arandir.

Aprigio.- (Incierto) Lo sé, lo creo. Pero digamos que tu marido. Una hipótesis. Que tu marido no fuese, sí, como tú piensas. Tú lo quieres hasta el punto de aceptarlo aún mismo que. (Más incisivo) En una palabra: ¿Tú eres feliz?

Selminha.- ¿Pero usted lo duda? Un momento. Quién va a responder (grita para dentro) ¡Dalia! ¡De mí se puede sospechar! Pero de Dalia.

Dalia.- (Aparece).

Selminha.- Ven aca. ¡Acércate!

Dalia.- Ya casi está hecho.

Selminha.- (Entre paréntesis) ¿Bajaste la lumbre?

Dalia.- Sí.

Selminha.- (Nuevamente agitada) Papá quiere saber. Responde. ¿Soy feliz?

Dalia.- (Medio atónita) ¿Porqué?

Selminha.- (Al padre) ¡Habla! ¡Y mira! Dalia vino para acá después de nuestra luna de miel. Ha vivido con nosotros. No sale de aquí. Responde. ¿Soy feliz?

Dalia.- (Con un pié atrás del otro) Parece.

Selminha.- (Atónita) Parece o lo soy.

Aprigio.- (Cruelmente divertido) Tengo que irme.

Selminha.- (Vivamente) Papá, un momento.

Aprigio.- Pero el libre.

Selminha.- (Desesperada al padre) Papá, yo insisto. (A la her-

mana) Oye, tú respondiste como si...

Dalia.- (Con evidente irritación) Feliz, felicísima. ¡Ya!

Selminha.- (Con energía, cogiéndola de la muñeca) Ven acá.

Dí aquello. Aquello que me dijiste. Aquel día,
repítelo.

Dalia.- ¡No seas pesada!

Selminha.- ¡Aquello, dílo!

Dalia.- (Pateando con un pié con afectada infantilidad)

¡Eres una necia!

Selminha.- (Triunfante) Papá, Dalia dijo que si yo muriese.

¿No? Tú dijiste.

Dalia.- ¡Mentiras!

Selminha.- (Radiante) ¡Dijo que si yo muriese ella se casaría
con Arandir!

Aprigio.- Dalia, escúchame.

Dalia.- ¡Fué solo una broma! ¡Estaba bromeando papá, mira!

Aprigio.- (Entre divertido y preocupado) Oyeme bien. Tú
eres una niña. No debes de decir eso. Ciertas co-
sas. Tú sabes como es la gente.

Dalia.- (Comienza a llorar) ¡Papá, son mentiras de Selminha!

Aprigio.- (Tierno) ¡Y no llores!

Dalia.- (A la hermana) ¡Y tú me la pagas! (Al padre, con
cierto fervor y no con amargura) ¡Papá, lo que yo
dije es que yo nunca me casaría porque, (con más
vehemencia) no quiero ni me interesa.

Aprigio.- ¿Y tu novio?

Dalia.- Nos peleamos.

Selminha.- (Hablando casi al mismo tiempo) ¡Esta boba ahora
llora por cualquier cosa!

Aprigio.- (Sacando el reloj) ¡Ah, ya es tarde!

Selminha.- (Deteniéndolo) ¡Papá, soy la mujer más feliz del
mundo!

(Luz sobre la delegación de policía. Arandir acaba de ser interrogado. Una figura joven, de una magnánima simpatía, que nos hace pensar en un corazón atormentado y puro. Arandir se levanta en el momento en que aparecen, en la sala del comisario, Cunha y Amado Ribeiro).

Arandir.- ¿Puedo irme?

Barros.- Sí.

Arandir.- (Retrocediendo, con sincera humildad) Entonces,
buenas tardes, buenas tardes.

Cunha.- Un minutito.

Arandir.- (Incierto) ¿Yo?

Cunha.- Un minuto.

Barros.- Ya dió su declaración.

Cunha.- (Entre divertido y amenazador) Ya lo sé. Ahora va
a platicar conmigo.

Aruba.- (En voz baja y vehemente a Arandir) Es el delegado.

Amado.- Siéntate.

Arandir.- (Sintiendo la tensión del nuevo ambiente) Pero estoy
con un poco de prisa. (Arandir comienza a sentir
miedo. El mismo no sabe porqué).

- Cunha.- (Con una risa jadeante) Muchacho, la policía no tiene prisa.
- Amado.- Pero siéntate. (Arandir mira a su alrededor como animal azorado. Finalmente se sienta).
- Arandir.- (Sin tener por qué) Gracias.
- Barros.- (En voz baja y reverente, al delegado) Sólo es testigo.
- Cunha.- No te metas (Arandir se pone de pie, mortificado).
- Arandir.- ¿Puedo telefonar?
- Cunha.- Más tarde, (Amado le hace una seña al fotógrafo).
- Amado.- ¡Sácala ahora! (Se enciende un flash. Arandir se estremece).
- Arandir.- ¿Fotografía?
- Amado.- ¿Estás nervioso? (Arandir se sienta).
- Arandir.- ¡En absoluto!
- Cunha.- (Lanzando la pregunta como chicotada) ¿Estás casado, muchacho?
- Arandir.- No, sí.
- Cunha.- (Gritando) ¡Limpíate las orejas!
- Amado.- (Inclinándose hacia el joven) ¿Casado o soltero?
- Arandir.- Casado.
- Cunha.- Casado. Muy bien. (Se voltea hacia Amado con segundas intenciones) Este es casado. (Al comisario Barros) Casado.
- Barros.- Ya lo sabía.
- Arandir.- (Con paciente humildad) ¿Me permite darle un tele-

fonazo a mi mujer?

Cunha.- (Rápido e incisivo) ¿Te gusta tu mujer, muchacho?

(Arandir por un momento, sigue los movimientos del fotógrafo que se prepara para sacar otra fotografía).

Arandir.- ¡Claro!

Cunha.- (Con agresividad policiaca) Y no usas anillo en el dedo, ¿por qué?

Arandir.- (Atarantado) Un día, se me cayó el anillo en el resumidero del baño.

Amado.- ¿Y qué andabas haciendo en la Plaza de la Constitución?

Arandir.- Pues, fui allá y...

Cunha.- (Gritando) ¡No tartamudees!

Arandir.- (Hablando rápidamente) Fui a llevar una joya.

Cunha.- (En voz alta) ¡Joya!

Arandir.- Una joya. Mejor dicho a empeñar una joya en el Montepío.

(Amado y Cunha entrecruzan las preguntas para llevar a Arandir al desespero)

Amado.- ¿Casado, desde cuándo?

Arandir.- ¿Yo?

Cunha.- ¿Te gustan las mujeres?

Arandir.- (Desesperado) ¡Casi un año!

Cunha.- (Más alto) ¿Te gustan las mujeres?

Arandir.- (Casi llorando) Me casé hace un año. (Cunha cambia de voz, sin transición. Pone la mano en la ro-

dilla del joven).

Cunha.- (Cariñoso e indigno) Oye, ¿Qué es para tí? Sí, ¿Qué significa para tí una mujer?

Arandir.- (Lentamente y mirando a su alrededor) Pero, ¿Estoy preso?

Cunha.- (Sin oírlo y siempre meliflúo) ¡Muchacho, oye! Una hipótesis. Si apareciese, aquí, ahora, una mujer algo gueno. Desnuda. Completamente desnuda. Cuál sería. Es sólo curiosidad. ¿Cuál sería tu reacción? (Arandir mira, ahora a Cunha, ahora a Amado, silencio).

Amado.- ¿Tienes miedo, muchacho?

Cunha.- ¡Responde!

Amado.- ¿No contestas? (Cunha asegura el brazo de Arandir).

Cunha.- (Hablando dulcemente) Cuéntame. Cuenta. Cuenta lo que hiciste en la Plaza de la Constitución.

Arandir.- (Aún cohibido) El chofer fué el culpable. (Cunha se levanta).

Cunha.- ¡Un momento!

Arandir.- ¡Pero delegado! El semáforo ya estaba amarillo cuando el pesero.

Cunha.- ¡Ah muchacho! El pesero no nos interesa. ¿Comprendes? No nos interesa, lo que nos interesa eres tú.

Barros.- (Con su obtusa y generosa falta de tacto) ¿Quiere ver la declaración del joven?

Cunha.- (Al comisario) ¡No se meta! (A Arandir) Lo que

me da muina es que tú un hombre casado. Casado.
Con mujer en casa. Tal vez bonita.

Amado.- ¿Desde cuándo conocías ese muchacho?

Arandir.- ¿Qué muchacho?

Amado.- El muerto.

Arandir.- No lo conocía.

Cunha.- ¿Qué chiste es este?

Amado.- (Al delegado) Cunha, un momento. Un instante. ¡Ah, muchacho! Mirame. Allá te pregunté si eras pariente de la víctima.

Arandir.- No soy.

Amado.- Vamos por partes. No eres pariente. ¿Amigo?

Arandir.- Nada.

Amado.- ¿Pero se conocían de vista?

Arandir.- Ni de vista.

Cunha.- (Gritando) ¿Ni de vista?

Amado.- Tú nunca. Pon atención. ¿Nunca en tu vida viste al muerto?

Arandir.- ¡Lo juro! ¿Quiere que lo jure? ¡Le doy mi palabra!

Amado.- Ven acá.

Arandir.- (Desesperado) ¡Señor, necesito telefonarle a mi mujer!

Cunha.- (Exagerando) Por esto y otras cosas la policía necesita usar el garrote. ¡Tiene qué usarlo!

Amado.- ¡Cunha, espérate! Si tú no eres nada del muerto.

Arandir.- Nunca lo había visto.

Amado.- Entonces explícame. Como es que tu después de un año de casado. ¿Un año?

Arandir.- Casi.

Amado.- Prácticamente de luna de miel. ¡De luna de miel! Tu largas a tu mujer. ¡Y vas a besar a un hombre en la boca!

Arandir.- (Atónito) Usted cree que...

Amado.- (Exaltadísimo) Y óyeme. ¡Hacer eso en público! Había gente para rato. Las cinco de la tarde. La Plaza de la Constitución. Así de gente. ¡Y tú das un show! ¡Toda la ciudad te vió!

Cunha.- (Gritando) Tú no perdiste el anillo. ¡Lo tiraste!

Amado.- (Furioso) ¡Oye! Si uno de nosotros fuera atropellado. Si un pesero pasase por encima de uno de nosotros, (Amado empieza a reír bestialmente) Uno de nosotros. El delegado, ¿Dime? ¿Hacías lo mismo? ¿Tú besarías a uno de nosotros? Muchacho (Risa abjecta. Arandir con violencia salvaje).

Arandir.- ¡Era alguien! ¡Alguien! ¡Qué murió! ¡Qué yo ví morir! (Se obscurece la delegación. Se ilumina la casa de Selminha. En la escena, las dos hermanas).

Selminha.- Tú puedes entender a papá.

Dalia.- Papá cambió.

Selminha.- ¡Es otra persona!

Dalia.- ¡Con la muerte de mamá, desde que murió mamá, cambió tanto!

Selminha.- (Con cierta desesperación) Cambió con mi casamiento. Fué mi casamiento. Fué, sí, Dalia, con mi casamiento.

Dalia.- Quién sabe.

Selminha.- Te digo algo más. Algunas veces, yo pienso. Creo que papá sintió más mi casamiento que la muerte de mamá. El no viene por aquí, ni telefona. Soy yo quien le telefona. O entonces, Evita ver a Arandir.

Dalia.- No quiere a Arandir.

Selminha.- (Febril) ¡Lo que son las cosas! Nada más ve. Arandir me dijo hoy: "Voy a aprovechar el negocio del Montepío y paso por tu papá. El conoce un hombre allá. Vamos al Montepío y lo convido para cenar". No sirvió de nada. ¿O sirvió? Pues sí. Papá no le da bola a Arandir. ¡Ni bola!

Dalia.- Papá me asusta.

Selminha.- No quiere a Arandir. ¿Por qué?

Dalia.- (Con mucha intención) Celos.

Selminha.- (Volteándose atónita) ¿De mí?

Dalia.- De tí (Selminha repite, lentamente, con espanto y una naciente angustia).

Selminha.- (Hablando consigo misma) ¿Celos de mí?

Dalia.- ¿O estás ciega?

Selminha.- (Con un arrebató frívolo) ¡Qué tontería, celos de mí! (Cambia de tono y nuevamente angustiada) ¿Tú

crees?

Dalia.- ¡Sí, lo creo! (Selminha de espaldas para la hermana y de frente al público con una inflexión de sueño.)

Selminha.- (Medio onírica) Celos de mí. (Dalia llega por detrás y le habla por encima del hombro de la hermana, que permanece dándole la espalda).

Dalia.- (Repitiendo) De tí. En tu casamiento yo pensé tanto en la muerte de mamá. Pero en tu casamiento quien moría, era papá. En la iglesia, del brazo contigo, papá iba muriendo, tuve la sensación, te juro, de que...

Selminha.- (Suplicante, casi sin voz) ¡No hables así!

Dalia.- (Más vehemente) Y otra vez. ¡Aquel día!

Selminha.- ¿Cuándo?

Dalia.- El día que me vine para acá. Ustedes habían llegado de la luna de miel. Yo me acuerdo muy bien. Papá me trajo y tu estabas con aquel quimono, aquel, ¿cómo es?

Selminha.- ¿El azul?

Dalia.- No. Aquel que te dió abuelita. Papá me trajo. No quería venir. Insistí. Vino. Y llegó aquí, tú te sentaste en las rodillas de Arandir. ¡Si hubieras visto la cara de papá! ¡La cara!

Selminha.- No me acuerdo.

Dalia.- ¡Cara de odio! Salió inmediatamente y...

Selminha.- Tú te estás imaginando cosas. ¡Eso es pura imagina-

ción! (Con súbita ternura) Pero yo aún te tengo a
tí y...

Dalia.- ¡Selminha, mañana me voy!

Selminha.- ¿Tú?

Dalia.- No me quedo más aquí.

Selminha.- ¡Pero oye! ¿Por qué?

Dalia.- (Angustiada) ¡Ya llegó Arandir! (Arandir aparece.
Llega cansado y febril. Selminha se lanza a sus bra-
zos).

Selminha.- (Con ternura ansiosa) ¡Te tardaste, mi bien!

Arandir.- La policía, ya sabes como es. (Selminha pasa la mano
por la cara del marido.)

Selminha.- (Amorosa) ¡Estás pálido! (Selminha coge el pañuelo
del marido y le seca el rostro).

Arandir.- ¡Estoy muerto de sed!

Selminha.- (A la hermana) ¡Trae agua!

Arandir.- La policía es una gente que. Dalia mi angel. ¿Agua,
eh?

Selminha.- (A la hermana) Helada.

Arandir.- (A la cuñada) Helada.

Dalia.- Estás sudando.

Selminha.- Pon del filtro y de la helada. (Dalia sale).

Selminha.- Quitate el saco.

Arandir.- (Quitándose el saco) ¡Qué calor!

Selminha.- La corbata.

Arandir.- (Quitándose la corbata) Pasé dos horas allá (Dalia

entra con un vaso).

Dalia.- Está fresquecita. (Arandir coge el vaso con las dos manos).

Arandir.- (Antes de beber) ¡Qué buena! (Arandir bebe sin parar. Devolviendo el vaso). ¡Eres un ángel!

Dalia.- ¿Otro?

Selminha.- (Hablando al mismo tiempo) No le digas ángel, que nos va a dejar.

Arandir.- ¿Nos dejas?

Dalia.- (Dulce y firme) Mañana.

Arandir.- (Atónito) ¿Cómo que te vas? ¿Tan de repente?

Selminha.- Dice que va a vivir con abuelita. ¡Es una pesada!

Arandir.- (Con un extraño sufrimiento) Dalia tú tienes el valor de...

Selminha.- Un momento. Mi bien, tú vas a comer alguna cosa.

Arandir.- No tengo hambre.

Selminha.- Alguna cosita, ¿sí?

Arandir.- Nada. Más tarde. Después. Después como. (Arandir continúa en su volubilidad febril) ¿Pero es verdad?

Dalia.- ¡Sí!

Arandir.- Dalia, ven acá ¿Por qué? ¿Tan de repente y sin motivo? Parece increíble que yo llegue de la policía y la primera noticia que me dan, es que tú nos abandonas. Oyeme. Allá en la delegación. (Arandir anda de un lado para otro).

Selminha.- Hijo, tú estás cansado.

Arandir.- En la policía, hace un momento, me sentí, de repente, tan solo. Fué una sensación tremenda. En aquel momento, tuve ganas de gritar. ¡Selminha! ¡Dalia! (Estrangulando la voz, con desesperación) ¡Casi grité, casi! (Cambiando de tono) Llego aquí y me dicen que te vas.

Dalia.- (Con cierta violencia) ¡Tú no me necesitas!

Arandir.- (Mirando a su mujer y luego a su cuñada). ¿Quién sabe?

Dalia.- (Con una naturalidad falsa y frívola). Necesitas de Selminha. (Arandir coge a su mujer con violencia).

Arandir.- (Estrangulando la voz) Responde. Suceda lo que suceda, ¿Tú nunca me abandonarás? ¿Nunca? No me abandones nunca.

Selminha.- (Angustiada) Claro. Mi bien, nunca. O tú.

Dalia.- ¿Viste al muchacho muriéndose?

Arandir.- (Crispado) ¿Quién?

Dalia.- (Angustiada) ¿Era un muchacho?

Arandir.- Mi angelito, ese asunto. No tiene importancia. (Con falsa enforia) Hablemos de otra cosa. ¿Te vas mañana? ¿Mañana? ¡Qué bueno! ¡Estupendo! Yo te ayudo a hacer los velices. (Cambia de tono) ¡Lo único que no quiero es que hablemos del accidente!

Dalia.- Yo misma hago los velices.

Arandir.- (Incoherente) Oye, ví al muchacho muriéndose, sí. De mi edad, más o menos. Selminha, él estaba sobre

la acera. Esperando que cambiara la luz. (Repite-
En la acera. De repente, no sé cómo fué.) El per-
dió el equilibrio. Y mientras caía... Venía un pe-
sero a toda velocidad. Le pegó al muchacho, lo
aventó a una distancia como de aquí a allá.

Dalia.- ¿Gritó?

Arandir.- ¿El muchacho?

Selminha.- (Queriendo calmarlo) Mi bien...

Arandir.- Un atropellado no grita. ¿O grita? Ese no gritó.

Dalia.- ¿Era guapo?

Arandir.- (Sin responder) El pesero pasó por encima de él.
Y se murió luego. Aún vivió un minuto, tal vez. O
menos. Un minuto.

Selminha.- Y tú que no puedes ver sangre.

Arandir.- Yo corrí. Llegué antes, que las otras. Me incliné,
cogí la cabeza del muchacho. Un gentío. Cogí la
cabeza del muchacho y...

Selminha.- Y lo besaste. (Arandir se voltea, con cierta ira).

Arandir.- (Agresivo) ¿Tú también lo sabes? (Desesperado)
¡Todo el mundo lo sabe!

Selminha.- Papá me lo contó.

Arandir.- (Temblando) Tu papá. ¡Pues sí! Estaba conmigo y lo
vió. (Con desesperación) Tu padre dijo que yo...
(Cambia de tono) Antes de morir. El muchacho aún
estaba vivo. (Incoherente) ¡Lo más interesante es
que en la delegación solo me hablaban de eso!

Selminha.- Mi bien, ya basta. Descansa un poco.

Arandir.- (Sin oírle) Dalia, la policía piensa. Aún sigue pensando. Y no se convence Dalia. Piensan que yo conocía al muchacho. Tomaron mi nombre, mi dirección. Fui interrogado dos veces. Y me van a interrogar de nuevo.

Dalia.- ¿Y tú lo conoces?

Arandir.- ¡Oh, Dalia!

Dalia.- ¿Ni de vista?

Arandir.- (Encolerizado, apuntando a la cuñada) Así era como la policía me interrogaba. ¿Ni de vista, ni de nombre? Martillaban. Pero mira. Lo que pasó. El muchacho se estaba muriendo. Miriéndose junto a la banqueta. Pero aún tuvo voz para pedirme un beso. Agonizaba pidiendo un beso. En la delegación, el reporte dijo que era la hora de la salida del trabajo. Toda la ciudad estaba ahí, mirándome. Y vio cuando yo...

(Se oscurece la escena)

FIN DEL PRIMER ACTO.

SEGUNDO ACTO

(Casa de Selminha. La joven de espaldas, aparece entretenida en cualquier trabajo casero. Dalia ya de salida, surge con un veliz. Va a dejar la casa).

Dalia.- Ya estoy lista.

Selminha.- (Con espanto) ¿Ya te vas?

Dalia.- (Que ya puso el veliz en el suelo) ¿Cuál es el número del libre? (Selminha lleva un quimono sobre el camisón).

Selminha.- ¡Oyeme, Dalia!

Dalia.- (Para sí misma) 28-31... ¿Cómo es Selminha? ¿43?

Selminha.- (Reprendiéndola) ¡Por que eres tan egoísta!

Dalia.- (Infantilmente pateando el suelo) Dios mío, ¿Cuál es el número?

Selminha.- (Cogiéndola del brazo) Ven acá. Arandir me pidió. Oyeme, Dalia.

Dalia.- ¡Ay, Dios!

Selminha.- Antes de salir me pidió y yo le prometí.

Dalia.- ¡Qué fastidio!

Selminha.- Oyeme. Arandir me pidió que te hablara. Dalia, escúchame. Me pidió que te dijera. Si él llega, más tarde, y si tú no estás, óyeme: -él romperá las relaciones contigo.

Dalia.- (Comenzando) Fast...

Selminha.- Escúchame, Dalia óyeme. No te volverá a hablar.

Dalia.- Llama el libre.

Selminha.- ¡Qué testaruda eres!

Dalia.- ¿Quieres llamar el libre? (Cambia de tono) Yo dije que me iría, abuelita me está esperando.

Selminha.- (En una explosión) Vete al diablo... (Doña Matilde entra con un periódico en la mano).

Doña Matilde.-¿Se puede?

Selminha.- Ah, entre, doña Matilde. (Doña Matilde entra y saluda apresuradamente)

Doña Matilde.-¡Buenos días! ¡Buenos días!

Dalia.- (Con una desenvoltura frívola) ¡Estoy saliendo!

Doña Matilde.- (Indicando el diario) ¿Ya leyó...?

Selminha.- ¿El resultado de las Missis?

Doña Matilde.-¿No lo ha leído?

Selminha.- (Ahora con una nueva e inquieta curiosidad) ¡No he visto el periódico!

Doña Matilde.- (Radiante por ser portadora de noticias) ¡El retrato de su marido, doña Selminha!

Selminha.- (Al mismo tiempo que coge el periódico) ¿Dónde?

Dalia.- ¿De Arandir?

Doña Matilde.- (Apoplética de satisfacción) ¡En la primera página!

Selminha.- (Ansiosa) ¡El mismito! (Dalia mira por encima del hombro de la hermana).

Dalia.- (En su espanto) ¡"Últimas Noticias"!

Doña Matilde.- (Eufórica) ¡El encabezado!

- Selminha.- (Lenta y estupefacta) ¡El beso en el asfalto!
(Cambia de tono) ¡El retrato del atropellado!
¡Y aquí Arandir en la delegación!
- Doña Matilde.- (Melíflua y pérfida) ¡Ahí dice unas cosas que...!
- Dalia.- ¡Déjame leer!
- Selminha.- ¡Dalia, no molestes!
- Dalia.- ¡Entonces lee en voz alta! (Selminha comienza a leer para sí misma. Doña Matilde continúa con la misma euforia).
- Doña Matilde.- (Chismorreándole a Dalia) Oye, niña. Hay un reportero en la calle, allá afuera.
- Dalia.- ¡Un reportero!
- Doña Matilde.- ¡Y con fotógrafo! ¡Está entrevistando! ¡Oyó, doña Selminha?
- Selminha.- (Que continúa leyendo) ¡Un momento!
- Doña Matilde.- (Dirigiéndose a Dalia) Y el reportero quiere saber si doña Selminha vive bien con don Arandir. Yo le dije: ¡claro!
- Selminha.- (En una explosión. Indignadísima) ¡Nunca! ¡Nunca!
- Dalia.- ¿Pero qué dice?
- Selminha.- (Desatinada) Dice que: Oye lo que dice. ¿Dónde está? ¡Aquí, mentira! ¡Todo es mentira!
- Dalia.- (Vivamente) ¡Dámelo!
- Selminha.- ¡Todavía no acabo! (A doña Matilde) Estoy que no. ¡Trinando, doña Matilde, trinando! ¡Cómo es que un periódico! (Para Dalia) ¡Dice que

Arandir besó al muchacho en la boca!

Doña Matilde.- ¡Ese periódico es muy escandaloso! (Fuera de sí)

¡Toma, toma! (Le entrega el periódico a Dalia)

No quiero leer nada más. ¡Qué repugnante! ¡Qué asco! (Dalia comienza a leer el periódico).

Doña Matilde.- ¡Pero ese reportero es serio!

Selminha.- ¡Si mi marido, doña Matilde! ¡Y en la boca! ¡Mi marido ni lo conocía! ¡Era un desconocido doña Matilde!

Doña Matilde.- (Pérfida) ¿Desconocido?

Selminha.- ¡Desconocido!

Doña Matilde.- (Meliflua) ¿Está segura?

Selminha.- Pero doña Matilde.

Doña Matilde.- ¡Claro que! ¡Evidentemente! Yo creo lo que la señora dice, ni se discute. Pero qué interesante, doña Selminha. Sabe que. Por la fotografía del periódico, la fisonomía del muchacho no me parece desconocida. (Bruscamente y con vivacidad) ¿El muerto no es uno que vino, aquí una vez?

Selminha.- ¿A mi casa?

Doña Matilde.- ¡A su casa! ¡Aquí!

Selminha.- (Temblorosa) ¿Usted me está llamando mentirosa, doña Matilde?

Doña Matilde.- ¡Dios me libre! Usted no me entendió. Yo no lo pongo en duda. Absolutamente. (Repitiendo) ¡En absoluto! No lo dudo. Pero hay una parte en el

periódico. ¿Usted lo leyó todo?

Selminha.- ¡Todo!

Doña Matilde.-Leyó aquella parte al final...

Selminha.- ¡Todo!

Doña Matilde.-Esa parte yo creo que no la leyó.

Selminha.- (Temblando) ¿Me quiere hacer un favor?

Doña Matilde.-Yo voy a leérsela. Yo se la leo.

Selminha.- Por caridad, doña Matilde.

Doña Matilde.-Yo se la leo. (Doña Matilde le quita el periódico a Dalia).

Dalia.- ¡Pero lo estoy leyendo!

Doña Matilde.- (Melíflua) Permítamelo.

Dalia.- (Desabrida) Ora, doña Matilde.

Doña Matilde.- ¡Sólo un momentito!

Selminha.- (En su obsesión) ¡Era un desconocido! ¡Un desconocido!

Doña Matilde.- (Irreductible) Esta es la parte. Aquí. ¡Yo creo que usted no la leyó!

Dalia.- ¡Arandir va a ir a la redacción y le va a romper la cara al reportero!

Selminha.- (Frenética) ¡No lea nada! ¡No quiero! No quiero, doña Matilde. No quiero oír nada.

Doña Matilde.- (Implacable, nítida, incisiva) El periódico dice: (Levanta la voz) -¡"No fue el primer beso! (Triunfante) "¡No fue la primera vez!"

Selminha.- (Atónita) ¡No fue el primer beso! ¿Ni fue la pri-

mera vez?

Se oscurece la escena. Se ilumina la oficina donde trabaja Arandir. El joven acaba de llegar. Está cercado por los colegas.

Werneck.- (Con un humor bestial) ¡Pero entonces Don Arandir!

¡El señor!

Sodré.- ¿Usted ni nos avisa?

Arandir.- (Ya inquieto) ¿Qué hay?

Werneck.- Usted enviudece y no avisa. ¿No va a mandar esque-
las?

Arandir.- ¡Safo!

Pimentel.- (Dándole una palmada en la espalda) No me invitó.

Arandir.- (Atónito y medio perplejo) ¿Qué chiste es este?

Werneck.- ¡Chistes los del payaso!

Sodré.- ¡Viudo, cuate! (Werneck coge con sus manos y le da un apretón a la mano de Arandir).

Werneck.- Mis paracaídas.

Arandir.- ¿Pero, qué tiene tanta gracia? ¡Y esto no es chiste! (Mirando las caras que lo cercan) ¡Déjense de esto que no me gusta! ¿Werneck, ya, no? ¡Estas bromas y conmigo! (Werneck irrumpe con una carcajada feroz y jocunda).

Werneck.- ¡Mi cuate! ¡Tu viudez está aquí! ¡En la primera plana! (Werneck sacude el diario) ¡En primera plana, mi cuate!

Arandir.- (Exasperado) ¿Te callas o te callo?

- Werneck.- (Triunfante) ¡Lee! ¡Lee! ¡Beso en el asfalto!
¡Está aquí! ¡Lo trae el periódico! ¡El encabezado
es "Beso en el asfalto"!
- Arandir.- ¿Qué periódico?
- Werneck.- Este. (Arandir coge el periódico).
- Arandir.- (Leyendo estupefacto) ¡Beso en el asfalto!
- Werneck.- (En una euforia brutal) ¡Tu retrato! El tuyo y el
del tipo.
- Pimentel.- (En voz baja) ¡Habla bajo!
- Werneck.- (Exultante) ¡Viudez, sí! Perfecta viudez. (Con
violencia al compañero) ¡No molestes Pimentel!
(Arandir, estupefacto, lee el periódico. Habla para
sí mismo).
- Arandir.- (Con la voz estrangulada) ¡Mentira! ¡Mentira!
- Werneck.- (Apuntando) ¡Viudo de atropellado! ¡O viuda! Besó
al pelado en la boca. El pelado murió. Y esto es
lo que se llama viudez. Y de la buena.
- Arandir.- (Para sí mismo, sin oír nada) ¡No! No. (Arandir
lee con exclamaciones sofocadas).
- Werneck.- (Para los otros, con una certeza feroz) ¡Y el muer-
to venía aquí! ¡Estuvo aquí!
- Arandir.- (Levantando la cabeza) ¿Quién venía aquí?
- Werneck.- ¡El muerto! ¡El atropellado!
- Arandir.- (Estupefacto) ¿Venía aquí?
- Werneck.- (Exaltado) A platicar contigo.
- Arandir.- (Con toda la furia de su protesta) ¡Nunca! ¡Yo no

lo conocía!

Werneck.- (Riendo) ¡No lo conocía, sinvergüenza! (Cambia de tono) ¿Quieren ver? (Empieza a gritar) ¡Doña Judith! ¡Doña Judith! (Para Arandir) ¡Yo puedo probarlo!

Arandir.- ¡Era un desconocido! ¡Desconocido! Yo, nunca. (Aparece doña Judith. Tipo convencional de la secretaria, inclusive con anteojos).

Werneck.- ¡Yo no miento! ¡Yo no miento!

Arandir.- (Para los otros) ¡No lo conocía!

Werneck.- (Gritando constantemente) ¡Cuando digo una cosa, es la verdad! (Para la secretaria) ¡Ah, doña Judith!

Doña Judith.- (Un poco intimidada) ¿Me llamó?

Werneck.- Venga aca, doña Judith. ¡Acérquese!

Arandir.- Doña Judith es verdad que...

Werneck.- (Para Arandir) ¡Un momento! ¡Ella nos va a sacar de dudas!

Arandir.- (Ansioso) Doña Judith...

Pimentel.- ¡Hablen uno por uno!

Werneck.- Doña Judith, que fue lo que usted me dijo. Un momento. Cuando usted vio el periódico, usted no dijo. No dijo que. Dijo que había visto al muerto aquí. ¡Hable doña Judith, puede hablar!

Doña Judith.- (Crispada de timidez) Lo que yo dije fue que...

Pimentel.- ¡No tenga miedo!

Doña Judith.- En realidad, por la fotografía, parece.

Werneck.- ¡Continúe, doña Judith! ¿Parece o?

Doña Judith.- (En ascuas) Parece un joven que estuvo aquí la semana pasada. Un joven.

Werneck.- ¿Buscando a quién, doña Judith, buscando a quién?

Doña Judith.- (Mirando al suelo) ¡A don Arandir!

Arandir.- (Desafinado) ¿Buscándome a mí? ¿A mí?

Doña Judith.- (Después de echar una mirada de soslayo) ¡Usted no estaba!

Arandir.- (Desesperado, a los otros) ¡Pero es mentira!
¡Mentira! ¡Simplemente, yo nunca ví a ese muchacho!
¡Jamás en la vida! ¡Lo juro! ¡Escuche, doña Judith!

Doña Judith.- ¡Con permiso! (Doña Judith, hace mutis, medio asustada, con pasos cortos y rápidos).

Werneck.- (Insultante) ¡Viudo!

Arandir.- No lo admito. ¡Soy casado y no tolero!

Werneck.- ¡Hay testigos! Vieron al muchacho aquí. ¡Lo vieron!

Arandir.- (Desatinado) ¡Cállate la boca!

Werneck.- Y quién eres tú, ¿para decirme que me calle?

Pimentel.- ¡Vamos a dejar esto! (Quiere agarrar a Werneck)

Arandir.- O te callas o te...

Werneck.- ¡Suéltame! (A Arandir) ¿O qué?

Arandir.- ¡Te parto la cabeza! (Los otros los quieren separar. Werneck los empuja).

Werneck.- ¡Entonces pártemela! (A Pimentel) ¡No te metas!

(A Arandir) Párteme la cabeza.

Arandir.- (Ahogando la voz) ¡No quiero!

Werneck.- (Gritando) ¡O me la partes o te la parto!

Se oscurece la escena. Se ilumina la casa de Selminha. Aprigio y su hija. El viejo está llegando. Selminha está junto al teléfono).

Selminha.- (Angustiada) Papá, un momentito.

Aprigio.- No te apures.

Selminha.- Estoy hablando con Arandir. Lo fueron a llamar.

Aprigio.- Sigue, hija.

Selminha.- (Desesperada) ¡Estoy pasando las de Caín! (Cambia de tono) ¡Bueno! ¡Bueno! ¿Arandir? Soy yo, el teléfono está pésimo. ¡Ah, sí! ¿Ya lo leíste? ¿Eh? ¡Lo leíste! Querido, oye: -Habla más despacio. No oigo nada. ¿Vienes para acá? Ven, sí, ven. Papá acaba de llegar. Toma un libre. ¡Un beso! (Selminha deja el teléfono. Se acerca angustiada, al padre).

Aprigio.- Oye, Selminha.

Selminha.- ¡Papá, oh, Dios mío! Tengo que dejar el teléfono descolgado.

Aprigio.- ¿Pasando las de Caín?

Selminha.- Las de Caín. Nunca oí tantas malas palabras en mi vida. ¡Hombres telefoneándome, papá! ¡Y hasta mujeres! (Con voz añorada) Telefoneándome para decir-

me malas palabras. Debe ser, le apuesto. Le apuesto, papá. ¡Gente del vecindario! ¡Es gente del vecindario! ¡Estoy segura!

Aprigio.- ¡No les hagas caso!

Selminha.- (Angustiada) ¿Compró el periódico?

Aprigio.- Sí. (Aprigio saca el periódico de la bolsa).

Selminha.- ¿Lo leyó?

Aprigio.- Sí.

Selminha.- (Comienza a llorar). Papá, óigame.

Aprigio.- ¿Por qué lloras?

Selminha.- ¡Tengo que llorar! ¡Estoy llorando de rabia! ¡Yo y Dalia! (Cambiando de tono) ¡Dalia no se va, papá! ¡Ya no se va!

Aprigio.- ¿Por qué?

Selminha.- ¡Se va a quedar! ¡Leyó ese periodichucho! ¡Lo leyó y resolvió quedarse!

Aprigio.- ¿Dónde está Dalia?

Selminha.- (Sin responder) ¡Cómo puede ser que un periódico! ¡Usted, que defendía tanto a los periodistas! ¡Y como puede ser que un periódico publique tantas mentiras!

(Aprigio camina de un lado para otro. Lucha consigo mismo. Al oír la palabra mentira, se voltea con vivacidad a la hija).

Aprigio.- ¡No es mentira!

Selminha.- ¡Ese encabezado "Beso en el asfalto"! (Reaccionando fuera de tiempo) ¿Qué fue lo que dijo? (Atónita)

¿No es mentira?

Aprigio.- ¡No del todo!

Selminha.- (Repitiendo) ¿No es mentira?

Aprigio.- ¡Selminha, óyeme, óyeme hija! ¡Tú estás muy nerviosa!

Selminha.- (Atónita) Usted quiere decir eso, eso que publicó el periódico. ¡Esa asquerosidad! ¿Usted quiere decir que es verdad?

Aprigio.- ¡Un momento!

Selminha.- (Fuera de sí) Usted admite que.

Aprigio.- ¡Selminha, óyeme! El reportero, ese Amado Ribeiro, escuchame, Selminha. (Incisivo) ¡El reportero estaba allí! ¡Lo vio todo!

Selminha.- (Estupefacta) ¿Vio qué?

Aprigio.- Lo que pasó.

Selminha.- Entonces usted me va a decir. Usted me va a decir que fue lo que pasó. ¡Quiero saberlo! ¡Quiero saberlo!

Aprigio.- (Persuasivo) ¿Mi angel, ayer no te conté?

Selminha.- (Furiosa) ¡Usted no me contó nada!

Aprigio.- (Benévolo, más sutil) Te conté.

Selminha.- ¡Papá, por el amor de Dios, escúcheme!

Aprigio.- Selminha...

Selminha.- Tengo más confianza en Arandir que en mí misma. Si hubiese sucedido lo que dice el periódico. Un momento, papá. (Con más violencia) Arandir me lo había

contado. Arandir no me esconde nada. ¡Arandir me cuenta todo!

Aprigio.- No siempre.

Selminha.- ¡Siempre!

Aprigio.- Ayer te pregunté si conocías a tu marido.

Selminha.- (Exaltada) Pero, claro. O usted se olvida que yo soy la esposa. Que yo. Papá. Arandir, no puede ni siquiera engañarme. Porque vendría a contármelo todo, todito. El otro día, la chapa del cuarto de baño estaba descompuesta. Arandir empujó la puerta y vió a Dalia desnuda. Sin querer, naturalmente, y él no podía imaginarse que... ¿Pero, comprende? ¡Encuera- da completamente! Acababa de bañarse. Pues Arandir vino, inmediatamente, al momento. Al momento papá. Me dijo: -oye, acaba de pasar esto, así, y asá... Yo no le dije nada a Dalia para no preocuparla. ¡Pe- ro la sinceridad de Arandir! ¡Usted no tiene idea de cómo lo adoré! ¡Lo adoré!

Aprigio.- ¿Me dejas hablar?

Selminha.- ¡Y el periódico dice que mi marido besó a otro hombre en la boca!

Aprigio.- ¡Es la verdad!

Selminha.- (Atónita, casi sin voz) Arandir me lo habría conta- do...

Aprigio.- (Triunfante) Lo besó.

Selminha.- (Retrocediendo) ¡Usted no puede decir eso! ¡No tie-

ne ese derecho!

Aprigio.- (Ofendido) ¡Soy tu padre!

Selminha.- (Con un nudo en la garganta) No. No.

Aprigio.- Yo lo vi. Soy padre. Tu padre. Vi a mi yerno. El pesero arrastró al sujeto.

Selminha.- (Feroz) Fué el muchacho. Antes de morir. El muchacho pedía un beso.

Aprigio.- (Exultante) El sujeto cayó de bruces, cerca de la acera. De bruces. Tu marido corrió a él y lo levantó. Y le dió el beso. En la boca.

Selminha.- (Fuera de sí) Mi marido me lo hubiera contado. ¡El no me esconde nada! (Aprigio coge a la hija por los dos brazos).

Aprigio.- (Con súbita energía) Ven acá. ¡Respóndeme! ¿Viste el retrato del atropellado? (Suplicante y violento) ¡Dime! ¿Lo reconociste? ¡Necesito saberlo! ¡Oye! Entre las amistades de tu marido (más fuerte) ¿Entre las relaciones masculinas de tu marido, hay alguien parecido? ¿Hay alguien parecido a ese retrato? ¡Piénsalo bien!

Selminha.- (Atónita) Usted está insinuando que...

Aprigio.- (Desesperado) ¿El muerto nunca estuvo aquí?

Selminha.- ¿Pero ellos no se conocían? ¡Mi marido, nunca, nunca!

Aprigio.- (Violento) ¡Escúchame! ¡Déjame hablar, criatura! Ayer vine aquí, personalmente. Podía haberte dado el recado por teléfono. Pero vine acá para preguntarte

si. Selminha, ¿ellos no se conocían?

Selminha.- (Espantada y sin aliento) ¡Mentira!

Aprigio.- (Con violencia extrema) ¡No fue el primer beso! ¡No fue la primera vez!

Selminha.- (En su cólera) ¡Dalia tiene razón!

Aprigio.- (Sin entender) ¿Dalia, por qué?

Selminha.- Usted tiene celos de mí.

Aprigio.- (Atónito) ¿Yo?

Selminha.- ¡Usted odia a Arandir!

Aprigio.- (Trastornado) ¡Te juro!

Selminha.- Usted se opuso a mi casamiento. Se opuso.

Aprigio.- (Violento y suplicante) Soy el padre. Tu padre.
¡Necesito saber si eran amigos y qué clase de amigos eran!

Selminha.- ¡Usted no quiere a nadie!

Aprigio.- ¡Soy un viejo!

Selminha.- ¡Ni a mí! Usted no sabe amar. ¡Escúcheme, papá!

Aprigio.- Tú no me puedes entender.

Selminha.- ¡Papá, escúcheme papá! (Históricamente furiosa) ¡Déjeme hablar! (Con euforia cruel) ¿Usted amó alguna vez? ¿Amó a alguien?

Aprigio.- ¡Sí!

Selminha.- (Con una furia exaltante, que va en aumento) Mamá murió hace ya tanto tiempo y usted continúa solo. Nadie puede vivir sin compañía. Papá, déjeme hacerle una pregunta. Sólo una pregunta.

Aprigio.- Adiós.

Selminha.- ¡Venga acá, papá!

Aprigio.- Adiós.

Selminha.- ¡No, señor! Usted ya me ofendió y ahora me va a escuchar. Es sólo una pregunta. Yo necesito saber.

¿Me está oyendo? Necesito saber si mi padre es capaz de amar. (Suplicante) ¿En este momento usted, quiere a alguien? ¿Ama a alguien, papá?

Aprigio.- ¿De veras quieres saberlo?

Selminha.- ¡Sí, dígamelo!

Aprigio.- (Con la mirada perdida) Querida, en este momento, yo, (Esboza una caricia en la cabeza de la hija)... yo amo a alguien.

Se oscurece la escena. Se ilumina el velorio del atropellado. Amado Riveiro, Aruba y la viuda.

Viuda.- ¿Quieren hablar conmigo?

Amado.- ¿Usted es la viuda?

Viuda.- (Llorosa, jugando con el pañuelo) ¿Usted es de la policía?

Amado.- (Sintético e inapelable) Somos de la policía. Mandé llamarla para lo siguiente.

Viuda.- (Atarantada) ¡Pero ya va a salir el entierro!

Amado.- ¡Un momentito!

Viuda.- (Ansiosa, mirando para atrás) ¡Van a cerrar el cajón!

Amado.- (A la viuda) ¡Vamos con calma!... Aruba va allá. (Al
compañero) ¡Aruba, ve allá! Y díles que se esperen.

Viuda.- (Ansiosa) Avíseles. ¿Cómo se llama señor?

Aruba.- Aruba.

Viuda.- Señor Aruba, avíseles que ya voy. Para que no dejen
que salga el entierro.

Amado.- Rápido.

Viuda.- ¡Un momento! Señor Aruba, hable con un señor alto
con espinillas. Uno que tiene espinillas. Alto. Dí-
gale que. Es mi cuñado. Dígale que no cierre la caja.
Sólo en mi presencia. (Sale Aruba silbando no muy alto)
A sus órdenes.

Amado.- (Sucinto e incisivo) Señora mía. No vamos a perder
tiempo. Ya hice unas investigaciones a su respecto.
Sé, de fuentes fidedignas. Un momento. ¡Sé de fuen-
tes fidedignas que usted tiene un amante!

Viuda.- (Bajo el brutal impacto) ¿Yo?

Amado.- (Implacable) ¡Tiene un amante! ¡Tapado de plata!
¡No haga comentarios! ¡Ninguno!

Viuda.- ¡Usted me está ofendiendo!

Amado.- ¡Ofendiendo, ni de chiste!

Viuda.- (Entre la indignación y el pánico) ¡Pero yo soy una
señora!...

Amado.- ¡Cállese la boca! ¡Cállese la boca! (Muda de tono)
Oye, tú tienes un amante y con toda la razón. Con to-
da la razón. Conozco tu vida de cabo a rabo. Tú te

conseguiste, cállate la boca. ¿Te conseguiste un hombre cuando supiste, entiendes? Al saber que tu marido tenía relaciones con otro hombre, es lo justo. ¿No es así?

Viuda.- (Después de mirar para los lados y ya incierta) ¡Us-
ted está hablando muy alto!

Amado.- ¿Ya leíste el periódico?

Viuda.- ¿El periódico? Ya.

Amado.- (Sacando el periódico del bolsillo) Muy bien. Pon
atención. (A quemarropa) Mira bien este retrato. Es
el tipo que besó a tu marido. Tú, naturalmente, ya
viste a este camarada. ¡Claro!

Viuda.- (Vacilante) No.

Amado.- (Amenazador) Madame, ¿nunca lo viste?

Viuda.- ¡Nunca! (Aruba aparece)

Aruba.- Ya hablé con ellos.

Amado.- (A la viuda) ¡Lo viste, sí! ¡Ya lo viste!

Viuda.- (En pánico) Lo juro.

Amado.- ¡Estás mintiendo! ¡Mintiendo!

Aruba.- (Interfiriendo) Amado, oye. El cadáver.

Amado.- No oí.

Aruba.- (En voz baja) El cadáver.

Amado.- ¡Habla más alto!

Aruba.- Con el calor, el cadáver. Ya tiene mal olor.

Amado.- (Furioso) Que se lo lleve el diablo. (A la viuda)
Mira aquí. O dices la verdad. La policía no se anda

con medias vueltas con las mujeres. ¡La mujer también recibe su paliza! (Muda de tono) ¡Señora burra! Métete en la cabeza lo siguiente. Tú tienes un amante. ¿Y por qué, por qué tienes un amante? ¡Porque tu marido, oye, óyeme! Tu marido mantenía relaciones anormales con un tipo. ¿Entendiste? (Melífluo) Tú marido tenía un amigo que se llama Arandir; amigo que estás reconociendo por esta fotografía.

Viuda.- (Mirando para todos lados) ¡Por favor, hable más bajo! (La viuda mira las fotografías. Aparece un vecino que está en el velorio).

Vecino.- ¿Se puede?

Aruba.- ¡Qué quieres, cuate!

Vecino.- (Tímidamente) Es que.

Amado.- Desembucha.

Vecino.- ¿Podemos cerrar el cajón?

Amado.- ¡Pero mi amigo!... ¡Cálmate!

Vecino.- (A Amado) ¡Doctor, el cuerpo está exhalando! (Enfático) ¡Exhalando!

Amado.- (Furioso) Vamos a hacer lo siguiente: ¡Mira, mi cuate! ¡Manda cerrar el cajón! ¡Orden de la policía! ¡Ciérralo y se acabó! ¡Yo me hago responsable!

Aruba.- (Deshaciéndose del vecino, y sin prestarle la menor atención) Acabe con eso. Acabe con eso.

Viuda.- (Con nostalgia y perplejidad) ¡Pero es un muerto!

Amado.- (Con una risa corta y ahogada) Muerto y te traiciona-

aba no con una mujer, sino con un tipo! ¡A la hora de morirse, todavía le dieron uno bien tronado!

Aruba.- (Simplón) ¡Legal!

Se oscurece la escena. Se ilumina la recámara de Arandir y Selminha. Arandir acaba de llegar.

Selminha.- ¡Hasta que al fin!

Arandir.- Ah, querida. (Arandir coge entre sus manos las manos de Selminha).

Selminha.- ¿Por dónde andabas?

Arandir.- ¡Tienes las manos frías!

Selminha.- ¡Tienes fiebre!

Arandir.- (Febril también) Me tardé porque, hace una hora que rondo la casa. Pasé tres veces por el portón y no entré porque (con miedo) estaba un hombre en la esquina.

Selminha.- ¿Qué hombre?

Arandir.- (Encerrándose en su miedo, sin oírla) Mirando para acá.

Selminha.- (Ansiosa) ¡Hablas como si estuvieses huyendo mi bien! (Arandir se detiene. Se voltea vivamente).

Arandir.- (Con una alegría falsa, una naturalidad falsísima) ¿Huyendo, yo? (Risa angustiada) ¿Y por qué? Yo no hice nada. Yo no soy ningún criminal. Yo apenas... (Como si hablara consigo mismo, ya en tono de lamen-

to) Telefoní para acá. ¡Siempre ocupado!

Selminha.- (Queriendo ser natural) ¡El teléfono, mi bien! ¡Lo tuve que descolgar, claro! ¡Telefoneaban para acá y decían horrores! ¡Oí malas palabras que yo no conocía!

Arandir.- Escúchame, Selminha, oye. Si vienen a buscarme. Dile a Dalia y dale órdenes a la criada. Yo no estoy aquí para nadie. Para nadie.

Selminha.- (Sin oírlo) ¡Ya leíste?...

Arandir.- (Desesperado y suplicante) ¡Por amor de Dios! Oyéme. ¡No toques ese tema!

Selminha.- Sólo quiero hacerte una pregunta.

Arandir.- No. ¡Selminha, no! Yo no estoy en condiciones, ¿entiendes? Yo no estoy en condiciones de.

Selminha.- (Dulce, pero irreductible) Arandir, mírame, mírame a los ojos.

Arandir.- (Con dolorosa docilidad) ¡Habla!

Selminha.- Lo que el periódico dice. Eso es lo único que yo quiero saber. Sólo eso, mi bien. ¿Lo que el periódico dice es verdad?

Arandir.- (Dándole la espalda) Dejé el empleo.

Selminha.- ¿Te despidieron?

Arandir.- Renuncié. (Andando de un lado para otro, con una agitación progresiva) Hoy llegué al trabajo. Tan luego como llegué comenzaron los chistes. (Más exaltado) Chistes. (Súbitamente en pánico, aguzando el

oído) ¡Se detuvo un auto! ¡En la puerta! ¡No se paró un carro en la puerta? (Apretando el brazo de su mujer) ¡No oyes?

Selminha.- ¡No fue aquí!

Arandir.- (Casi sin voz) ¡No fue aquí?

Selminha.- (Un poco contagiada del miedo) ¡Fue en casa del vecino! (Con súbita desesperación, cogiendo al marido) ¡Pero, qué chistes?

Arandir.- (De espalda a la mujer y con la voz nítida y vibrante) ¡Ellos me llamaron viudo!

Selminha.- ¿De quién?

Arandir.- (Con desesperado cinismo) ¡Viudo! Del muchacho que murió, ¿Entiendes? ¡Tú crees que después de eso?

Selminha.- (Atónita) ¿Y tú?

Arandir.- ¿Yo?...

Selminha.- (Fuera de sí) ¿Los callastes?

Arandir.- ¡No podía! ¡Yo no!

Selminha.- (Furiosa) ¡Les debiste romper la cabeza!

Arandir.- Hasta el jefe. Habló conmigo y me miraba de una manera. Estaba espantado. Espantado. Tuve la impresión. Es una buena persona. Es muy buena gente. ¡No sé, pero tuve la impresión de que le daba asco, como si yo!

Selminha.- (Cogiéndolo con fuerza) ¡Arandir!

Arandir.- ¡Querida!

Selminha.- Como tu mujer, yo te lo pido. Tú vas mañana y le

rompes. ¡Si le rompes! ¡Le rompes la cabeza a ese pelado!

Arandir.- ¿Yo creo, entiendes? Yo creo que, ya no, en ningún empleo. Creo que en todos los empleos, los compañeros me van a ver como si. Los mismos chistes, en todas partes.

Selminha.- (Frenética) ¡Al menos, responde!

Arandir.- Siéntate aquí conmigo.

Selminha.- ¿Es verdad que?

Arandir.- Un beso.

Selminha.- (Con una extraña irritación) Primero, respóndeme. Necesito saberlo. El periódico dice que tú lo besaste.

Arandir.- Piensa en nosotros.

Selminha.- Con otra mujer. Yo soy tu mujer. Tú lo besaste en...

Arandir.- (Ansioso) Ya te lo conté. Propiamente, yo no. Oye-me. Cuando yo me agaché, el muchacho me pidió un beso. Un beso. Casi sin voz. Y me pasó la mano por detrás de la cabeza, así. Y me estiró. Y en la agonía, me besó.

Selminha.- ¿En la boca?

Arandir.- Ya te respondí.

Selminha.- (Retrocediendo) ¡Y por qué ayer, tú!

Arandir.- Selminha...

Selminha.- (Llorando) No fué eso lo que tú me contaste. Discutí con papá. ¡Juré que tú no me escondías nada!

Arandir.- ¡Era alguien! ¡Oyeme! ¡Alguien que estaba muriendo!

Selminha. ¡Querida, oye! (Arandir coge a su mujer.

Trata de besarla. Selminha esconde la cara). Un beso.

Selminha.- (Debatiéndose) ¡No! (Selminha se suelta con violencia. Instintivamente, sin conciencia del propio gesto, se pasa la mano por los labios, como si se los limpiase).

Arandir.- ¿Tú me niegas un beso?

Selminha.- ¡En la boca, no!

Arandir.- (Sin acercarse y extendiendo las manos crispadas)

¡Corazón, oye! En el trabajo y aquí en la calle. Yo

sé que aquí en la calle. Nadie tiene confianza en

mí. Y hoy cuando yo salí del empleo. Mi bien, óyeme.

Me fui andando por la Ciudad. Tuve la impresión

de que todo el mundo me miraba. En el pesero, en todo

lugar, yo creo que me reconocían por el retrato.

Yo saltaba de un pesero, y tomaba otro. La misma cosa.

Entonces pensé: "¡Bueno! Pero aun tengo a Sel-

minha! ¡Escúchame, Selminha, escúchame!" ¡Yo quiero

sentir, saber, entiendes! Saber que tú estás conmigo,

a mi lado! ¡Tú eres todo lo que yo tengo! (Selminha

está llorando cubriéndose el rostro con una mano).

Selminha.- (Sollozando) ¡Oh, cállate la boca!

Arandir.- (Con súbito pánico) ¡Qué barullo! ¿Estás oyendo?

Selminha.- Nada.

Arandir.- (Retrocediendo) Abrieron el portón. Alguien entró.

Selminha.- (Con una irritación extraña) No es nadie. (Dalia aparece)

Arandir.- Oh, Dalia.

Dalia.- (Sorprendida, a la hermana) ¡Llorando, por qué?

Arandir.- Está nerviosa.

Dalia.- (A Arandir) Ya no me voy, Arandir. (A la hermana) ¡No seas boba! ¡Pareces no sé que! Haz lo que yo. ¡Mira! Ahorita mismo, le dije a doña Matilde. ¡Oís-te, Arandir? Cuando venía de la iglesia me encontré a doña Matilde, doña Matilde, esa de. Y le dije hasta lo que no. Casi hasta. Le dije: ¡Oiga! Lámpiese la boca, lámpiese la boca. ¡Y sepa que mi cuñado es mucho más, mucho más hombre que su marido! (Se oye el timbre).

Arandir.- (Bajo el impacto) ¡Ahora están llamando! (También sobresaltada) Dalia, ve a ver, ándale. Arandir no está.

Dalia.- ¿No está?

Arandir.- ¡Para nadie, para nadie!

Selminha.- Andale. (Dalia sale)

Arandir.- (Sofocado) ¡Dime que me amas!

Selminha.- (Exhausta) Tú lo sabes.

Arandir.- Pero yo quería que me lo repitieras. ¿Me amas? ¿Tú no eres capaz de repetir que me amas? (Entra Dalia)

Dalia.- ¡La policía!...

Se oscurece la escena.

TERCER ACTO.

El delegado Cunha y Amado Riveiro están en la casa de un amigo en Polanco. Entran el investigador Aruba y Selminha. (Esta viene asustadísima.) Al verla el delegado Cunha en mangas de camisa, los tirantes caídos, un gran revólver al cinto, sale a su encuentro. Exuberante y sórdida cordialidad de pachuco.

Cunha.- ¡Tenga la bondad, señora mía! ¡Tenga la bondad!

Selminha.- (Casi llorando) ¿Usted es el comisario?

Cunha.- (Con mesura servil) ¡Delegado!

Aruba.- ¡El doctor!

Selminha.- (Temblando) ¡Fui amenazada! ¡Amenazada!

Cunha.- ¡Pero señora mía!

Selminha.- (Apuntando) ¡Ese joven me amenazó!

Aruba.- (Con gesticulación de pachuco) ¡Ella se me puso al brinco! ¡No quería venir! ¡Se resistió, en fin ya saben!

Selminha.- (Ahora para uno, ahora para el otro) Mentira. (Al delegado) Doctor, yo apenas, oiga. Apenas le pregunté: "¿Para dónde me lleva?"

Cunha.- (Con descaro grandilocuente) ¡Aruba! ¿Maltrató usted a esta señora, Aruba? ¿Eh?

Aruba.- ¡No!

Selminha.- (Llorando de humillación) Dijo que. ¡Dijo! ¡Que si yo gritaba, me abofeteaba! Y me torció el brazo. (Al

investigador) ¡Me lo torció!

Amado.- (Interviniendo por primera vez) ¡Señora mía, eso es un caballo! ¡Una bestia!

Aruba.- (Impulsivamente) La bestia es usted.

Amado.- ¡Este no da una!

Cunha.- (Gritando y apuntando a la cara del auxiliar) ¡Cálllese la boca! (Muda de tono, a Selminha) Desgraciadamente, señora mía, la policía tiene elementos, que, (A Aruba con falsa cólera) ¡Retírese! (A Selminha, con humildad) Le ruego, créame que (A Aruba) ¡Salga!

Aruba.- ¡Pero doctor!

Cunha.- ¡Y oiga! ¡Lo voy a suspender!

Aruba.- (Completamente confundido) ¡Solo cumplí órdenes!

Cunha.- ¿No tolero, entiende? ¡No tolero! ¡Lárguese! (Aruba sale. Cunha se voltea hacia Selminha. Con falsísima humildad. Selminha mira a su alrededor).

Selminha.- Yo reclamé porque (Más incisiva) ¡Esto no es una delegación!

Amado.- ¡Tranquilícese, doña Selminha!

Selminha.- (Casi histérica) ¡Esto es una casa!

Cunha.- (Melífluo) Exacto, exacto. Es una casa. No lo niego. Escúcheme señora mía.

Selminha.- ¡Pero doctor!

Amado.- (Apaciguando) ¡Un momento!

Cunha.- Para evitar escándalos yo preferí que fuese aquí.

- Selminha.- (Mirando a su alrededor) ¿Aquí dónde?
- Cunha.- (Comenzando a irritarse y ya insinuando una amenaza)
¡Aquí, doña Selminha, aquí! En la delegación, propiamente, no se puede trabajar. Está así de periodistas, de fotógrafos! No hay ningún misterio, doña Selminha. Estamos en la calle Masarik. Esta casa es de un amigo de Amado Ribeiro. (Volteándose al reportero) ¡Amado Ribeiro, de "Ultimas Noticias"!
- Amado.- (Cínico) Mucho gusto.
- Selminha.- (Disparando, con una volubilidad febril) ¿Usted es Samuel Wainer?
- Amado.- Amado Riveiro.
- Selminha.- (Desorientada por un detalle imprevisto) ¿Pero Samuel Wainer no trabaja en "Ultimas Noticias"?
- Amado.- Exacto.
- Selminha.- (Confundida) Ah, sí. Y Carlos Fernández en "El Universal".
- Cunha.- (De sopetón y molesto por la sorpresa) ¿Doña Selminha dónde está su marido?
- Selminha.- (Crispándose) ¿Mi marido?
- Cunha.- (Muda de tono y con una satisfacción gratuita, exagerada) ¡No responda! (Sin transición) Amado, oye. (A Selminha) Tenemos un pequeño bar, allí. ¿Usted no toma nada? Por ejemplo: no quiere tomar un.
- Selminha.- Nada.
- Amado.- ¿Ni agua mineral?

- Cunha.- Sirvesela, Amado.
- Selminha.- (Vivamente) ¡No, no! (Angustiada) Muchas gracias.
- Cunha.- (A Amado) Entónces déjalo, Amado. (A Selminha, nuevamente melífluo) ¿Ya está más tranquila?
- Selminha.- Sí.
- Cunha.- (Con una sonrisa socarrona) ¿O tiene miedo?
- Selminha.- (Realmente aterrorizada) Un poco. (Cunha hace una pequeña y divertida escena. Estaba sentado, se levanta).
- Cunha.- (Con una sonrisa exagerada y bestial) ¿Miedo de mí? (Abriendo los brazos al periodista) ¡Me tiene miendo, Amado! ¡A mí!
- Amado.- ¡Doña Selminha, permítame!
- Selminha.- (Desorientada) ¡No es eso! El señor no me entendió. ¡Estoy nerviosa!
- Cunha.- (Aun riendo, con cierta ferocidad). Dile, Amado. ¡Cuéntale! (Caminando de un lado para otro y siempre exagerado) ¡Miedo de mí, figúrate!
- Amado.- (Incisivo) Doña Selminha, este señor, Cunha. ¿Me entiende doña Selminha? ¿Me entiende? ¡Cunha no es como los otros!
- Cunha.- (Caminando de un lado para otro, con una agitación jocunda) ¡Habla, Amado, habla!
- Amado.- Puedo hablar porque. Tengo tratado a palos a la policía. Pero Cunha es uno de los pocos. ¿Uno de los raros, entiende? (Cínico y enfático) ¡Humano!

(Cunha viene a sentarse de nuevo, con los dos).

Cunha.- Niña te llamo niña. Porque para mí eres una niña. Pero óyeme. (Queriendo disculparse) ¡En absoluto, yo! Y, además, yo soy padre. Ante todo, soy padre. Amado lo sabe. Yo tengo una hija. Unica.

Amado.- Que está comprometida.

Cunha.- Comprometida. Va a casarse. Y cuando te veo, pienso en mi hija. Nunca se sabe lo que va a pasar mañana. Y esperamos que mi yerno. Esas cosas ya sabes como son. El matrimonio es una latería, pero yo, quiero que tú. ¿Me entiendes? (Al periodista) ¿Tú no crees, Amado, (Nuevamente, a Selminha) Quiero que tú me veas como un padre. Ahora dime, ¿aun me tienes miedo?

Selminha.- No.

Amado. Por supuesto.

Cunha.- (Con una sonrisa socarrona y ahogada) ¿Podemos platicar?

Selminha.- (Con una docilidad infantil) Claro que podemos.

Amado.- (En voz baja y persuasiva) Puede confiar en Cunha.

Cunha.- (Apaciblemente) Es sólo una pregunta. Sólo una preguntita. La siguiente.

Selminha.- (Mirando de uno al otro) Claro.

Cunha.- (De golpe y con una agresividad inesperada) ¿Dónde está tu marido? (Pausa, Selminha mira a uno y después al otro).

Selminha.- (Crispada) No lo sé.

Amado.- (Persuasivo) Si lo sabe doña Selminha.

Cunha.- (Ahora amenazador) ¡Ahí está el detalle! (Mudando de tono) ¡Hija, yo te hablo como un padre! ¡Como un padre! ¡Y si tú!

Selminha.- ¡Se lo juro! (Cunha se voltea hacia Amado, lo coge por los brazos).

Cunha.- ¡Oh, por qué tengo una hija! ¡Es mi hija quien me impide!... (Suelta al periodista y se voltea hacia Selminha) ¡Niña, piensa bien antes de responderme!

Selminha.- (En una especie de histeria) ¡Yo no se dónde está mi marido!

Cunha.- Tú estás frente a la policía. ¡Y oye! Vas a decirme la verdad. ¡La verdad! (Cambia de tono, nuevamente cariñoso). ¡No se puede engañar a la policía!

Selminha.- ¡Oiga, doctor! Mi marido salió de casa...

Cunha.- (Furioso) ¡Tu marido huyó!

Selminha.- ¿Huyó, cómo?

Cunha.- ¿Huyó, me entiendes? ¡Anda huído! ¡Huyendo de la policía!

Amado.- No le parece que la huída es Doña Selminha, oiga. La fuga es la confesión. ¡La confesión!

Selminha.- ¡Pero mi marido! ¡A fin de cuentas!

Cunha.- (Apretándose la cabeza, con las manos) ¡No es posible!

Selminha.- (Levantándose y exaltada) Usted está equivocado.

Cunha.- (Gritando) ¡Huyó!

Amado.- (Al delegado) ¡Cunha, cálmate! (A Selminha) ¡Un momento! (A Cunha) ¡Cálmate!

Selminha.- ¡Huir, para qué si él no hizo nada? ¡Ni siquiera conocía al muerto!

Cunha.- (Rápido y agresivo) ¿Estás segura? Fíjate bien. ¿Estás segura? (Levantando la voz) ¿Estás segura?

Selminha.- (Afirmativa, aunque desconcertada). ¡Estoy segurísima! (Cunha hace un lance teatral).

Cunha.- (Exultante) ¡Amado, dile a la joven que entre! (A Selminha) Voy a probarte que. Quien ríe al último, ríe mejor.

Amado.- (Hace un gesto para que alguien entre) ¡Puede entrar! Venga, venga acá!

Cunha.- (A la joven que viene entrando) Tenga la bondad. (La viuda del atropellado, es joven) Aquí está la viuda del muchacho, del atropellado. La viuda. Del fulano que su marido besó. ¡El fulano!

Amado.- Esta señora nos va a repetir aquí. (Se la indica a Selminha, sin decir el nombre) ¿Usted conoce a Arandir?

Viuda.- ¡Sí!

Amado.- (A Selminha) ¡Lo conoce! (A la viuda) ¿Y dónde lo conoció?

Viuda.- En mi casa.

Amado.- Frecuentaba su casa. Muy bien. (A Selminha). ¡Iba allá! (A la viuda) Ahora cuéntenos aquello. Aque-

llo que usted me contó. ¡Sí, aquello!

Cunha.- (A Selminha) Pon atención.

Viuda.- De hecho. Una vez cuando él fué a la casa. Fué a casa y los dos (Se calla, en pánico, mira al delegado, luego al periodista, luego a Selminha).

Amado.- Los dos. ¡Continué!

Viuda.- (Angustiada, de un golpe) Los dos se bañaron juntos.

Selminha.- (Atónita) ¿Mi marido?

Amado.- (Ya despidiendo a la viuda) Madame, muy agradecido. Puede irse.

Selminha.- (Precipitándose) Pero oye. ¡Ven acá! (Cunha le cierra el paso a Selminha).

Cunha.- No, señora. ¡Los que hacemos las preguntas somos nosotros! ¡Usted, no se meta!

Amado.- (Feroz exaltado) ¡Doña Selminha, el baño es un detalle más que definitivo! ¡Para mí es de más! El resto usted lo puede deducir.

Selminha.- (Lenta y estupefacta) ¡Usted quiere decir que mi marido!...

Amado.- (En voz alta) ¡Exactamente!

Cunha.- (También feroz) ¡Su marido, sí! ¡Su marido! Exactamente. (Selminha mira a uno, después al otro. Está lívida de espanto).

Amado.- (Sin respiración) ¿O usted prefiere que hablemos en español más claro?

Selminha.- (Que está crispada en una crisis de histeria) Sí, lo

- prefiero. ¡Hable, sí! ¡Hable en español más claro!
- Amado.- Bueno. Es lo siguiente.
- Cunha.- (Bestial) ¡Desembucha! ¡Desembucha que yo ya estoy harto!
- Amado.- La policía ya sabe que había. Había entre su marido y el muerto una relación íntima.
- Selminha.- (En su espanto) ¿Una relación íntima?
- Amado.- ¿Una intimidad, comprendió? Un tipo de intimidad que no puede existir entre los hombres. Un minuto, Cunha. La viuda ya desconfiaba. El asunto del baño, me entiende? Y cuando leyó lo del beso en el asfalto, se dió cuenta que era la verdad. Basta con decir lo siguiente: -ella ¡Sí, la viuda! (Triunfante) ¡No fué al cementerio!
- Cunha.- (Con una satisfacción bestial) Hijita, mira. Es evidente que tu marido no es hombre. (Selminha se da vuelta con súbita agresividad).
- Selminha.- ¡Pero, yo estoy encinta!
- Amado.- ¿Quién?
- Selminha.- (Feroz) ¡Yo! ¡Es hombre! ¡Yo estoy encinta! (Al uno y al otro) Y otra cosa más. Ahora ustedes me van a oír. Me van a oír. Mi marido fué al montepío. ¡Un momento! ¡Fué allá para empeñar una joya!
- Cunha.- Oye.
- Amado.- (Al delegado) ¡Déjala que hable!
- Selminha.- ¡Sí, voy a hablar! Fué a empeñar la joya, ¿saben

para qué? Porque él me pidió que abortara. Quiere que aborte. ¡Mi marido dice que el embarazo acaba con la luna de miel! ¡La perjudica! Y como yo. Yo nunca tuve barriga. Sería una pena que el embarazo. El entonces prefiere que después y no ahora. Fué al Montepío a conseguir el dinero para el aborto.

Amado.- ¿Y de ahí, qué?

Selminha.- (Desesperada con la ironía a la incomprensión) ¿O usted no entiende, que? Yo conozco a muchos que solo una vez por semana, o dos, y algunos que solo de 15 en 15 días. ¡Pero mi marido todo el día, todo el día! Todos los días (Con un grito salvaje) ¡Mi marido es hombre! ¡Hombre! (Selminha está con una histeria espantosa. Solloza. Cunha la coge por los brazos y la domina, fuertemente).

Cunha.- (Con una sonrisa sórdida) ¿Usted nunca oyó hablar de los jotos? De los amanerados o maricones.

Selminha.- (Súbitamente encrespada) ¿En qué?

Cunha.- (Con un escarnio sin límite) ¡En jotos! En los amanerados o maricones. (Selminha se suelta con violencia. Desfigurada por la cólera. Con voz chillona).

Selminha.- ¡Son unos indecentes! ¡Indecentes! ¡Y usted! (Apuntando al delegado) ¿Usted que es padre! ¡Su hija está para casarse y oígame! ¡Ojalá que el marido de su hija sea tan hombre como mi marido! (Cunha se lanza sobre Selminha).

Cunha.- ¡Ah, perra! ¡Te rompo el hocico!

Amado.- (Interponiéndose) ¡Espérate! ¡Cálmate! (A Selminha, feroz) ¡Quítate la ropa! ¡Encuérate! ¡Quítate todo! (Selminha es sujeta por Amado Ribeiro en cuanto Cunha la desnuda violentamente. Selminha grita).

Se oscurese la escena. Casa de Selminha. El padre entra. Dalia corre hacia él.

Dalia.- ¡Oh papá!

Aprigio.- (Vehemente) ¡Dónde está tu hermana.

Dalia.- (Sollozando) ¡Está presa!

Aprigio.- ¿Quién?

Dalia.- (En un conato de histeria) ¡Está presa!

Aprigio.- (Estupefacto) ¿LA aprehendieron? (Furioso) ¡No llores! (Cambia de tono) ¡Habla!

Dalia.- ¡La policía estuvo aquí!

Aprigio.- (Repitiendo) ¡No llores! ¿La policía?

Dalia.- (Repitiendo) Estuvo aquí y preguntó, primero. Primero preguntó por Arandir. (Respirando profundo) Yo les dije que Arandir no estaba. ¡Entonces se llevaron a Selminha!

Aprigio.- (Cogiendo a la hija y con energía) ¿Para dónde? (Dalia reacciona como una niña realmente traumatizada).

Dalia.- (En una explosión) ¡Quién sabe, papá! ¡Quién sabe!

Aprigio.- (Nuevamente furioso) ¡Muchacha zonza! ¡Deja de llo-

rar! (Sin transición y desviando su furia) ¿Y mi yerno? ¿Dónde anda mi yerno?

Dalia.- ¡Papá, cuando llegó la policía! Este, papá...

Aprigio.- (Gritando sin sentido) ¡El colmo!

Dalia.- ¡Arandir se escondió en mi cuarto!

Aprigio.- ¿Se escondió?

Dalia.- Escúcheme, por favor. Se quedó ahí hasta que. (Incoherente y con vehemencia) ¿O quería que se llevaran preso a Arandir?

Aprigio.- (Furioso) ¡No pueden apresar a mi yerno, a mi hija si!

Dalia.- (Desconcertada) ¡Papá, no es eso!

Aprigio.- (Amenazador, no se sabe con qué o con quién) ¡Pero mira! ¡Mira!

Dalia.- (Cogiendo al viejo) ¡Papá, escucha!

Aprigio.- (Bramando) ¿Dónde está el canalla de mi yerno?

Dalia.- (Retrocediendo como si estuviera enfrente del diablo) ¿Qué?

Aprigio.- (Más fuerte) ¡El canalla de mi yerno!

Dalia.- (Resentida) ¡Arandir no es un canalla!

Aprigio.- (Sin respiración y sin terminar) ¡Y tú aún!

Dalia.- ¡Usted no! ¡No lo puede llamar!

Aprigio.- (Triunfante) ¡Lo llamo! ¡Puedo llamarlo! ¡Perfectamente! Un canalla que. ¡Se esconde y larga a la mujer! ¡Se fuga, y a la mujer que se la lleve el diablo! ¿Y todo por qué? ¡Porque ese miserable!

Dalia.- (Casi sin voz) ¡No, papá, no!

Aprigio.- Ese miserable. En mi propia cara. Ni respetó mi presencia. ¡Enfrente de mí, sí! Enfrente de toda la ciudad. ¡Toda la ciudad estaba allá, viendo, mirándolo! (Alborozado y feroz) ¡Y él beso a un hombre en la boca! Por eso, Selminha. Selminha fue aprehendida.

Dalia.- ¡Papá, usted no entiende!

Aprigio.- (Temblando) ¡Un yerno que! (Dalia acosa al padre).

Dalia.- (Desesperada) Oigame, papá. ¡Arandir nos lo explicó!

Aprigio.- (Violento y cortante) ¡Mentira!

Dalia.- ¡Lo conozco, papá! Y Arandir, oiga. Sí hizo eso. Papá, escúcheme. Hizo eso, porque. Tuvo lástima. Fue por caridad. ¡Arandir tiene un corazón, papá!

Aprigio.- (Como si estuviera escupiendo) Humilló a mi hija.

Dalia.- Y el muchacho antes de morir. El no podía negarse. Antes de morir, el muchacho le pidió el beso. Antes de morir.

Aprigio.- (Coge a la hija. Esta siniestramente divertida) ¿Antes de morir?

Dalia.- Se lo pidió.

Aprigio.- (Con súbita energía) Ahora tú me vas a oír.

Dalia.- ¡Papá, yo!

Aprigio.- (Desesperado) ¡Cállate la boca! (Cambia de tono y habla con una ferocidad repentina) Yo estaba junto a mi yerno. Cuando él se agachó, yo estaba a su lado,

juntito, al lado. Y lo ví y lo oí todo. (En voz baja y violento) ¡Mira! ¡Nadie le pidió un beso! (Radiante) ¡El muchacho ya estaba muerto!

Dalia.- (Casi sin voz y con un espanto brutal) ¿Muerto?

Aprigio.- Muerto, mi yerno te contó que. ¡Mentiras! El muchacho no dijo una palabra. Estaba muerto. Con los ojos abiertos y muerto.

Dalia.- (Aun sin voz) No lo creo.

Aprigio.- (Regocijado) Mi yerno les echó mentiras a tí y a Selminha.

Dalia.- (Cara a cara con el padre) ¡Arandir no miente!

Aprigio.- Lo besó porque quiso y además no era un desconocido. (Coge a la hija por los brazos y le habla cara a cara) ¡Eran amantes! (Pausa).

Dalia.- (Casi sin voz) ¡No, no!

Aprigio.- (Triunfante) ¡Amantes! (Dalia se desprende con inesperada violencia).

Dalia.- (Con ferocidad repentina) Papá, ya descubrí su secreto.

Aprigio.- (Verdaderamente en pánico) ¿Qué secreto? (Rápido, coge a la hija de la muñeca).

Dalia.- ¡Lo descubrí!

Aprigio.- (Desatinado) ¡No tengo ningún secreto! (Con un mudo en la garganta) No lo tolero. ¿Oíste? ¡No lo tolero!

Dalia.- (Cruel y lenta) ¿Quiere que se lo diga?

Aprigio.- (Gritando) ¡Cállate la boca! (Cambia de tono. Casi sin voz) O, entonces, habla. Puedes hablar. Si sabes algo, habla. (Con la voz estrangulada) ¿Cuál es mi secreto?

Dalia.- (Lenta y maliciosa) Usted no quiere a Selminha como hija.

Aprigio.- (Asombrado) ¿Cómo qué?

Dalia.- (Encrespada) La quiere como. Es amor. Amor de hombre a mujer. (Ante la afirmativa de Dalia, el viejo tiene una reacción que de momento, el espectador no va a comprender. Esta reacción es de una euforia brusca. Total, sin ninguna motivación aparente).

Aprigio.- (Comenzando a reír) ¿Amor de hombre a mujer? ¿Y ese es el secreto? (Repite, ya tranquilo y pasándole el espanto a la hija) ¿Mi secreto es ese?

Dalia.- (Con voz chillona, con una frenética desesperación infantil) ¡Por eso usted odia a Arandir!

Aprigio.- (En su euforia) Pensé que. (Riéndose) ¿Pero quién sabe? Tal vez tú tengas (Cambia de tono, con una seriedad divertida) En realidad cuando una hija se casa, el padre es traicionado un poco. No deja de ser traicionado. Los padres educan a las hijas para que un miserable venga y. (Cambia de tono, nuevamente, con una ferocidad jocunda). ¡En cierto sentido, Selminha cometió un acto de adulterio contra mí! (Con una carcajada salvaje y canalla que nadie entiende) ¡Estuvo

buenal ¡Estuvo buena! (Termina la escena con la carcajada del padre y los sollozos de la hija).

Se oscurese la escena. Se ilumina la recámara de Amado Ribeiro. El periodista está sin saco con la falda de la camisa de fuera. Tiene una botella de cerveza en la mano. De vez en cuando bebe de la botella con una sed feliz. El reportero está en el mejor de los hipótesis, semi borracho.

Amado.- ¿Quién? ¿Quién? ¿Hablar conmigo? ¡Oye! Dile que suba, que suba... ¡Suba!... (Entra Aprigio).

Amado.- (Inseguro) ¿Usted es?

Aprigio.- (Serio) El suegro de.

Amado.- El suegro, exactamente. Lo estaba reconociendo. Gracias a Dios soy buen fisonomista.

Aprigio.- (Con una amabilidad grave) Buenas noches. (Amado hace un gesto circular que abarca todo el cuarto).

Amado.- Perdone el desorden. El cuarto está hecho un chi-
quero.

Aprigio.- No se preocupe.

Amado.- Ando descabezado. Imagínese que, la recamarera, una negra gorda. (Sórdido, en voz baja) Está preñada. Y quiso salir de la situación ella misma. Con no se qué cosa. (Con fina malicia) Eso puede ser una solución. (Cambia de tono) Pero parece que esta vez, hubo una perforación. Perforación. Esta muere que

no muere. Va a morirse. (Limpiándose la garganta y con cierto aire de culpado) Pero oigame:- Yo no tengo nada qué ver con ese asunto. ¡El hijo no es mío! (Cambia de tono, un poco perturbado) Déjemos eso. ¿Qué le pasa?

Aprigio.- Don Amado, yo quería, pero.

Amado.- ¿Es sobre lo del beso en el asfalto?

Aprigio.- (Incierto) Precisamente.

Amado.- Mi amigo, permítame. Un momento. ¿Usted vino a cantar?

Aprigio.- (Perturbado) ¡Pero caballero!

Amado.- Vino a cantar. Un momento. Claro. Vino a cantar. Y yo no quiero. En absoluto. Mi amigo, yo no soy rajón. ¿Me entiende? ¡Y no me vendo!

Aprigio.- Usted no me entendió.

Amado.- ¡Soy soldado viejo!

Aprigio.- (Angustiado) ¿Apenas quería, me entiende? Platicar con usted. Una conversación, a propósito de...

Amado.- ¡Oigame, mi cuate, oye! Hablemos de una vez. ¡Esa conversación, es vieja y conocidísima! Pero oigame: el dinero no me compra.

Aprigio.- (Incisivo) ¡Ni a mí, órale!

Amado.- Permítame. Usted está aquí por su yerno y su hija. ¡Muy bien! ¡Pero oigame! ¡La única cosa que me compra es una mujer! (Diseña con las manos un cuerpo femenino) ¡Y delgada!

Aprigio.- Don Amado.

Amado.- (En su deslumbramiento erótico) ¡Las delgaditas!
Las delgadas. (Rectifica) Sin alusión a su hija.
(Con una amabilidad obscena de borracho) Su hija
es delgada. (Cambia de tono) Le voy a contar una
historia. Yo tenía una mujer, una chaparra, que ni
sé que fin tuvo. (Nuevamente, exultante) Con un
cuerpo igual al de su hija. Sin nada de barriga.
(Con una risa, vil) ¡En la cama, era bárbara! (Ríe)
¡Subía por las paredes como lagartija profesional!
¡Delgadita! ¡Huesuda!

Aprigio.- (Con una irritación sorda) ¿Usted me quiere oír?

Amado.- ¿A propósito, cómo se llama?

Aprigio.- Aprigio.

Amado.- ¡Aprigio, ahora es tarde! ¡Tarde!

Aprigio.- Pero aun no he dicho nada. Yo quería, precisamente.

Amado.- Usted me va a decir que es mentira. Que es una mis-
tificación colosal, y no se qué más. Pero de nada
sirve. El periódico ya casi está por salir. No tar-
dará en salir. Tiene un encabezado del tamaño de un
tranvía. Así. "¡El beso en el asfalto fue crimen!"
¡Crimen!

Aprigio.- (Apavorado) ¿Crimen?

Amado.- ¡Crimen! ¡Y lo pruebo! ¡Quiero decir, quien sabe si
lo pruebe, ni me interesa. Pero el encabezado dice
con todas las letras: ¡Crimen!

Aprigio.- ¡Pero yo no entiendo!

Amado.- (Exultante y feroz) Aprigio, usted no me compra. Me puede cantar. ¡Cánteme! ¡Cánteme! (Ríe feliz) ¡Yo no me vendo! (Cambia de tono) Yo escribí que. Ponga atención. ¡La historia está bien redondeada! Dije que tu yerno empujó al muchacho. (Triunfante) Pero no lo empujó. Ahí está el detalle. No lo empujó. (Lento y dramático) Tu yerno empujó al muchacho su amante debajo del pesero. Asesinato. ¿O no lo es? (Maravillado) ¡Aprigio, la homosexualidad vende periódicos como pan caliente! ¡El tiraje de hoy es de trescientos mil ejemplares! ¡Crimen, no hay duda!

Aprigio.- ¿Está seguro?

Amado.- ¿Lo duda?

Aprigio.- (Más incisivo) ¿Está seguro?

Amado.- (Sórdido) ¡Esa es otra historia! No lo sé. Certeza, propiamente. La única cosa que sé es que estoy vendiendo periódicos como agua en el desierto.

Aprigio.- (Saturado con tanta mendacidad) Ya me voy.

Amado.- (Haciendo una insinuación evidente de miserable) Ven-ga acá. Oígame. Sabe que. Sinceramente. Si yo es-tuviera en su lugar. Si fuera padre. Si tuviera una hija y mi hija se casase con un tipo como él. ¡En-tiende! ¡Palabra de honor! ¡Le metía un tiro en la cara!

Aprigio.- ¿Usted quiere vender más periódicos?

Amado.- (Con seriedad de borracho) Fuera de bromas. No es chiste. En serio. Y óigame. Y sería absuelto como un santo. Ningún juez lo condenaría; ninguno. (Cariñoso) Oigame, Aprigio. Arandir no es hombre para. No es hombre para su hija. Ella es delgada y tan sin. Sin barriga. Un cierto histerismo en la mujer. Y doña Selminha. (Enfático) Ese tipo no puede con su hija.

Aprigio.- (Desesperado de odio) ¡Borracho inmundo! (Aprigio abandona el cuarto, como si huyese. Siempre con la botella en la mano, Amado avanza tambaleante).

Amado.- ¡Venga acá! Venga acá. (Viendo al otro desaparecer) Hijo de (Ríe sordamente) Viejo borracho, viejo pata rajada. (Amado tiene una súbita explosión triunfal) (Gritando) ¡Pero detuve la ciudad! ¡Sólo se habla de "El beso en el asfalto"! ¡Tiene que respetarme! ¡Tiene que respetarme! ¡Yo no doy bola! ¡No doy bola! (Amado para su grito con un sollozo).

Se oscurece la escena. Se ilumina la casa de Selminha. Dalia va entrando. Se siente en todo lo que Selminha hace o dice, el trauma de la policía. Ella que está leyendo el periódico, se levanta al ver entrar a la hermana.

Selminha.- (Siempre tensa) ¿Quién era?

Dalia.- (Angustiada) ¡Arandir!

Selminha.- (Frenética y chillona) ¿Y hasta ahora telefonea?

Dalia.- (Queriendo calmarla) ¡Selminha, tú estás nerviosa!

Selminha.- (Colérica. Anda de un lado para otro como loca) ¡Pasa una noche y un día sin telefonar!

Dalia.- (También gritando) ¡Aquí tenemos el teléfono desconectado!

Selminha.- (Más contenida) ¡Habla!

Dalia.- Arandir telefoneó.

Selminha.- (Estremeciéndose) Arandir.

Dalia.- Oye, está en un hotel.

Selminha.- (Repitiendo por un mecanismo de angustia) ¿Hotel?

Dalia.- (Ansiosa) Te manda decir que.

Selminha.- (Con brusca irritación) ¿Pero qué hotel?

Dalia.- Y te está esperando allá. Dijo que.

Selminha.- ¿Dónde?

Dalia.- La dirección ya la apunté. Es en. (Se siente poco a poco y de una manera cada vez más clara que Selminha no quiere ir).

Selminha.- (A sí misma con voz apagada) ¡Y quiere que yo vaya allá!

Dalia.- Arandir te lo pide. Oye Selminha, te pide que vayas inmediatamente. Ahora, que vayas ahorita. La dirección. Está escondido en un hotel. La calle es.

Selminha.- (Interrumpiendo) Dalia, oye. Es claro que yo. ¡Pero todo el mundo! Todo el mundo piensa, tiene la certeza. ¡La certeza! ¡Qué los dos eran amantes!

Dalia.- (Con desprecio) ¡Es una gente que ni se!

Selminha.- (En su obsesión) ¡Amantes!

Dalia.- Pero, Arandir te mandó decir que el hotel. El hotel está cerquita del Lago de Chapultepec. Oye. ¿Lo escogió a propósito, me estás oyendo, Selminha? Selminha, oye, escogió un hotel común y corriente porque llama menos la atención. Ahora ve, Selminha, ve.

Selminha.- Ya voy.

Dalia.- (Angustiada) Toma un taxi. (Selminha no se mueve).

Selminha.- (Con súbita rebeldía) ¿Y si la policía me sigue?

Dalia.- (Irritada) ¡Arandir te está esperando!

Selminha.- (Con cierta malicia) ¿Y qué?

Dalia.- ¡Tú eres su mujer!

Selminha.- (Gritando) Pero si me prenden. (Comenzando a llorar).

Tú quieres que me lleven a la cárcel. (Desesperada)

¿Y que me hagan otra vez aquello, otra vez?

Dalia.- (Conciliatoria) ¡Selminha!

Selminha.- (Apretando los dientes) Nunca pensé que. ¡Me dejaron desnuda! ¡Me quedé desnuda enfrente de dos pedados!

Dalia.- ¡Pero no le vayas a contar eso a Arandir!

Selminha.- ¡Y el miserable, el canalla aun me dijo que me quemaba el seno con el cigarro! (Sollozando) ¡Desnuda! ¡Desnuda! (Dalia coge a la hermana por los dos brazos con súbita energía).

Dalia.- ¿Vas?

Selminha.- (Sofocada y volviendo en sí) Sí. Claro que voy.

Yo dije que iría y voy a ir. Pero oye. (Cambia de tono) ¿Y si él quiere besarme?

Dalia.- (Sin entender) ¡Ora, Selminha!

Selminha.- (Angustiada) ¡Me va a besar y yo! (Continúa incoherente) Cuando la viuda dijo, cara a cara conmigo, que se habían bañado juntos.

Dalia.- (Violenta) ¡Ni se conocían!

Selminha.- (Sin oírla y solo escuchando su propia voz interior) Es una cosa que me dan ganas de morirme. ¿Cómo es posible que un hombre desee a otro hombre? (Vehemente y volteándose hacia la hermana) ¡Dalia, puedes entender? Entiendes ¡Dalia, ahora cuando un hombre mire a mi marido, voy a desconfiar de cualquiera! (Con brusca irritación) Además, Arandir tiene ciertas cosas. ¡Ciertas delicadezas! Y otra cosa que nunca he contado. No lo dije por vergüenza. (Más vehemente) Pero tú sabes que la primera mujer que Arandir conoció, fui yo. ¡Encuentro esto tan! ¡Dalia, se casó tan virgen como yo!

Dalia.- ¡Arandir solo te tiene a tí!

Selminha.- (En una explosión) Si yo voy ya sé. Va a querer besarme. Sin duda. Y yo no quiero un beso sabiendo que. (Chispada de asco) El beso de mi marido todavía tiene la saliva de otro hombre.

Se oscurece la escena. Cuarto de hotel de clase media, donde está hospedado Arandir. Diarios tirados en el suelo. Se supone que Dalia acaba de llegar. Arandir coge a la cuñada por los dos brazos.

Arandir.- (En su angustia) ¿No vino Selminha?

Dalia.- (Sin saber como darle la noticia) Arandir, oye.

Arandir.- (Fuera de sí) ¿No viene?

Dalia.- (Media atónita y frente a la desesperación inminente)
Yo creo que.

Arandir.- (Violentísimo) ¿No viene mi mujer? ¿No quiere venir?
¡Habla! (Cambia de tono) Mirame. (Con voz suplicante, entre la desesperación y la esperanza) ¿Ella no viene? ¿Dime? ¿No viene?

Dalia.- (Con miedo) Espera.

Arandir.- (Con violencia) Dalia, yo necesito a mi mujer. La necesito. El periódico me llama asesino. ¡Asesino, Dalia! (Con un nudo en la garganta) ¿Tú crees que yo soy asesino?

Dalia.- Arandir yo sólo te creo a tí.

Arandir.- ¡Pero yo necesito a Selminha! Dalia ve y dile a Selminha. Pídele. Trae a Selminha. No tengo a nadie. Estoy solo.

Dalia.- ¿Y yo?

Arandir.- (Brutal) ¡Solo! Mira lo que dice el periódico. Aquí está. (Arandir coge el periódico).

Dalia.- (Exasperada) ¡Tira ese periódico! (Arandir tira el

periódico).

Arandir.- Dice que yo empujé al muchacho. Como si yo. Y no entiendo a la viuda. (Hablando consigo mismo) ¿Será que me tropezé con el muchacho? Claro está que sin querer. Tal vez sea eso. Tengo la seguridad Dalia. Yo no toqué al muchacho. (Reviviendo mentalmente el incidente). Una señora venía en sentido contrario. El muchacho estaba en la orilla de la banqueta. Así. Yo le saqué la vuelta a la señora. Pero no llegué a tocar al muchacho. (Repentinamente). ¡Dalia ve a traer a Selminha! ¡Es mi mujer! ¡Quiero que Selminha venga aquí!

Dalia.- (Dulcemente) No viene.

Arandir.- (Con un hilo de voz) ¿Quién?

Dalia.- Selminha.

Arandir.- No viene.

Dalia.- (Más incisiva) Arandir, Selminha te mandó decir. No viene. (Arandir coge a la cuñada por los dos brazos).

Arandir.- (Estupefacto) ¿Nunca más?

Dalia.- (Con pena y miedo) Arandir, oye.

Arandir.- (Violento y gritando) ¡Responde! (Estrangulando la voz). ¿Nunca más?

Dalia.- (Llorando) Nunca más. (Arandir se desprende. Se aparta ligeramente de la cuñada).

Arandir.- (Repitiendo para sí mismo) Nunca más. Quiere decir que: Me llaman asesino y. (Con ira súbita). ¡Yo

sé que "ellos" quieren, esos cretinos! (Se golpea el pecho con la mano abierta) ¡Quieren que yo dude de mi mismo! ¡Quieren que yo dude de un beso que! (Atónito y en voz baja a la cuñada). No he dormido, Dalia, no he podido dormir. ¡Me pasé la noche en vela! Ví el amanecer. (Con un profundo sentimiento). ¡Sólo pensando en el beso en el asfalto! (Con más violencia). Me preguntaba a mí mismo, a mí, mil veces. Si entrase aquí ahora, un hombre, un hombre. Y (Con una especie de aullido). ¡No, nunca! No besaría en la boca a un hombre que. (Arandir se pasa la mano por la boca con un asco feroz).

Arandir.- ¡No besaría a un hombre que no estuviera muriéndose! Muriéndose a mis pies. ¡Besé porque! ¡Alguien moriría! ¿"Ellos" no entienden que alguien se estaba muriendo?

Dalia.- (Muy dulce y muy triste) Yo vine para.

Arandir.- (Sin oírlo) ¡Pero yo creo en mí! (Brutal, sin transición) ¿Por qué no viene Selminha?

Dalia.- ¡No te quiere!

Arandir.- (Con una seguridad cándida y fanática) ¡Me quiere! ¡Me quiere! ¡Me ama! (Angustiado e ingenuo) ¡Es un amor que comenzó en la infancia! ¡En la infancia! Yo era niño, chiquito. Y ella una niña. Desde entonces me quería. Y yo a ella. Dalia tú no entiendes, nadie entiende. Selminha sólo tuvo un novio, que

fui yo. Sólo yo, Dalia. ¡Y yo nunca nunca! ¡Que Dios me ciegue si yo! Nunca tuve otra novia. Sólo quise a Selminha.

Dalia.- ¡Selminha ya no quiere ser tu esposa!

Arandir.- (Sin entender) ¿No quiere?

Dalia.- Arandir, óyeme. Selminha me dijo. Oye, mi bien.

Arandir.- (Sin aliento) ¡Selminha tiene que!

Dalia.- (Violenta) Selminha dice que tú y el muchacho eran amantes. ¡Amantes!

Arandir.- (Alucinado) Dalia, haz lo siguiente. Oye, lo siguiente. Dile a Selminha. (Violento) Que en toda mi vida, la única cosa que se salva, es el beso en el asfalto. Por la primera vez. ¡Dalia, escucha! ¡Por la primera vez, en la vida! ¡Por un momento me sentí bien! (Furioso) ¡Yo me sentí, casi no sé! ¡Escucha, escucha! Cuando yo te ví en el cuarto de baño, yo no fui bueno. ¿Entiendes? Tuve deseos de tí. En aquel momento tú debiste ser la hermana desnuda. Y te deseé. Inmediatamente me salí, pero ya había deseado a la cuñada. En la Plaza de la Constitución, no. Allá fui bueno. ¡Es maravilloso! Es maravilloso y ellos no entienden. ¡Es maravilloso a alguien que esta muriendo! (Grita) ¡No me arrepiento! ¡Yo no me arrepiento!

Dalia.- ¡Selminha te odia! (Arandir, se voltea hacia la cuñada, tambaleante. Se pasa la mano por la boca húmeda).

Arandir.- (Con la voz estrangulada) Me odia. (Cambia de tono) Por eso es que se negó. Rehusó mi beso. Quise besarla y se negó. Escondió la boca. No quiso mi beso.

Dalia.- ¡Yo lo quiero!

Arandir.- (Atónito) ¿Tú?

Dalia.- (Angustiada) Selminha no te besa, pero yo.

Arandir.- (Cohibido) ¡Tú eres una niña! (Dalia aprieta entre sus manos el rostro de Arandir).

Arandir.- Dalia, (Dalia lo besa ligeramente en los labios).

Dalia.- Te besé.

Arandir.- (Maravillado) ¡Criatura!

Dalia.- (Casi sin voz) Ahora bésame tú. Bésame.

Arandir.- (Se desprende con violencia) Yo amo a Selminha.

Dalia.- (Desesperada) Yo me ofrezco y Selminha no vino y yo sí.

Arandir.- Dalia yo mato a tu hermana. La quiero tanto que.
(Cambia de tono) Le iba a pedir. Le iba a pedir a Selminha que muriese conmigo.

Dalia.- ¿Muriese?

Arandir.- (Desesperado) ¡Yo y Selminha! ¡Pero ella no vino!

Dalia.- (Coge al cuñado. Angustiada, casi boca con boca) Yo moriría.

Arandir.- ¿Conmigo?

Dalia.- (Salvaje) ¡Contigo! ¡Los dos! ¡Contigo! ¡Te amo!

Arandir.- (Casi sin voz) Morir.

- Dalia.- (Feroz) Yo nunca te juzgaría. ¡Yo te perdonaría siempre! Creo en tí. Solo yo creo en tí.
- Arandir.- (Violento) ¡Oh, gracias, gracias!
- Dalia.- (Tierna, con una leve, muy leve malicia) Dime. Yo no te juzgo. No te condeno. Responde. ¿Tú lo querías?
- Arandir.- (Atónito) ¿A quién?
- Dalia.- (Algo histérica) ¿Querías al muchacho? Puedes hablar. Oye. ¿Tú eras amante del muchacho? ¿Del atropellado?
- Arandir.- (Retrocediendo) ¿Amante?
- Dalia.- ¡Querido! A mí me lo puedes decir. A mí me lo puedes contar. Confesármelo. ¡Oye, oye! Mi bien, yo no soy como Selminha. Selminha ni lo comprende, ni lo acepta. Yo lo acepto. ¡Todo! Habla. Yo no cambio. ¡Seré la misma! ¡Habla! (Dalia quiere abrazar al cuñado. Arandir se separa con violencia).
- Arandir.- (Gritando) ¡Tú eres como los otros! ¡Igual a los otros! No crees en mí. Piensas que yo. ¡Vete de aquí! (Más fuerte, gritando como loco) ¡Vete! (Aprigio entra).
- Aprigio.- ¡Vete Dalia! (Dalia abandona el cuarto, corriendo, desesperada. (Suegro y yerno, cara a cara) Vine aquí para.
- Arandir.- (Al suegro, casi llorando) ¿Está satisfecho?
- Aprigio.- Vine aquí.

Arandir.- (Colérico) ¿Está satisfecho? Usted es uno de los responsables. Yo creo que es usted, usted el que está detrás de todo esto.

Aprigio.- ¿Quién sabe?

Arandir.- Por detrás de ese periodista. Usted tuvo el valor de, el valor de. ¿O cree que yo no sé? Selminha me lo contó. ¡Me lo contó todo! ¡Usted hizo insinuaciones! ¡Insinuaciones! ¡Acerca de mí!

Aprigio.- Usted quiere.

Arandir.- (Sin oírlo) ¡Usted hizo todo! Todo lo posible para separarme de Selminha.

Aprigio.- ¿Puedo hablar?

Arandir.- (Levantando la voz) ¡Usted no quería que nos casáramos!

Aprigio.- (Violento) ¡Oyeme! ¡Vine aquí para saber! ¡Oyeme! ¿Tú conocías al muchacho?

Arandir.- (Desesperado) ¡Nunca lo había visto!

Aprigio.- ¿Era un desconocido?

Arandir.- ¡Lo juro! ¡Por lo más sagrado! ¡Que nunca, nunca!

Aprigio.- ¡Mentira!

Arandir.- (Desesperado) ¡Lo ví por la primera vez!

Aprigio.- ¡Cínico! (Cambia de tono. Feroz). ¡Escucha! ¡Tú conocías al muchacho, lo conocías! ¡Eran amantes! Y tú lo mataste. ¡Lo empujaste!

Arandir.- (Violento) ¡Dios sabe!...

Aprigio.- Yo no te creo. Nadie te cree. ¡Los periódicos, el

radio! No hay una sola persona, una sola, en toda la Ciudad. ¡Nadie!

Arandir.- (Con la voz estrangulada) ¡Nadie me cree, pero yo! Yo creo. ¡Creo en mí!

Aprigio.- ¡Tú, oye!

Arandir.- ¡Selminha tiene que creer!

Aprigio.- (Fuera de sí) ¡Cállate la boca! (Cambia de tono) ¡Yo te lo perdonaría todo! Yo te perdonaría el casamiento. ¡Oyeme! Aun ahorita, yo estaba oyendo en la puerta. Lo oí todo. ¡Tú tratándo de seducir a mi hija menor!

Arandir.- ¡Nunca!

Aprigio.- Pero, aun perdonaría eso. Yo perdonaría que espíases a tu cuñada bañándose. Que tú quisieras ver a tu cuñada desnuda.

Arandir.- ¡Mentira!

Aprigio.- (Con la respiración entrecortada) Yo te lo perdonaría todo. (Más violento) Lo único que no te perdono es el beso en el asfalto. ¡Lo único que no te perdono es el beso que le diste a un hombre en la boca!

Arandir.- (A sí mismo) ¡Selminha!

Aprigio.- (Cambia de tono, suplicante) ¡Por la última vez, dí! ¡Necesito saberlo! ¡Quiero saber la verdad! ¡La verdad! ¿Ustedes eran amantes? (Sin esperar la constatación, furioso) Pero no respondas, yo no te creo. Nunca, nunca te lo creeré. (Con una especie de aulli-

do). ¡Nadie te lo cree!

Arandir.- Voy a buscar a mi mujer. (Aprigio retrocede, sacando un revólver).

Aprigio.- (Apuntando) ¡No te muevas! ¡Quédate donde estás!

Arandir.- (Atónito) Usted va...

Aprigio.- ¡Tú eres el único hombre que no podía casarse con mi hija! ¡El único!

Arandir.- (Atónito y casi sin voz) Usted me odia porque. Desea a su propia hija. Tiene pasión. Carne. Tiene celos de Selminha.

Aprigio.- (Gritando) ¡De tí! (Estrangulando la voz) No de mi hija. Celos de tí. ¡Los tengo! Siempre los tuve. Desde tu noviazgo que yo no pronuncie tu nombre. Juré a mí mismo que solo le diría tu nombre a tu cadáver. Quiero que mueras sabiéndolo. Mi odio es amor. ¿Por qué besaste a un hombre en la boca? Pero diré tu nombre. Diré tu nombre a tu cadáver. (Aprigio dispara el primer tiro. Arandir cae de rodillas. Al caer, arrastra consigo una hoja del periódico que estaba abierto sobre la cama. Torciéndose, extiende el periódico, como si fuese un escudo o una bandera. Aprigio dispara nuevamente. Traspasando el papel impreso. En un espasmo de dolor, Arandir rompe la hoja. Y cae enrollándose en el periódico. Así muere.

Aprigio.- ¡Arandir! (Más fuerte) ¡Arandir! (Con un grito

final). ¡Arandir!

Cae la luz, en resistencia, sobre el cadáver de Arandir. Se oscurece la escena y se oyen las sirenas de la policía.

FIN DEL TERCER Y ULTIMO ACTO.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, Erich. Introduction to Romance Languages and Literature. Translated by Guy Daniels. New York: Capricorn Books, 1961.
- Bentley, Eric. The Playwright as Thinker. New York: Meridian Books, Inc., 1960.
- Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry. New York: Vintage Books, 1961.
- Fowlie, Wallace. Dionysus in Paris. New York: Meridian Books, Inc., 1960.
- Krieger, Murray. Tragedy and the Tragic Vision. Kenyon Review, XX. Spring, 1958.
- Mandel, Oscar. A Definition of Tragedy. New York: New York University Press, 1961.
- Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy. Translated by Francis Golffing. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1956.
- Rodrigues, Nelson. Teatro. 2 vols. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1959-1960.
- _____. O Beijo no Asfalto. Rio de Janeiro: J. Ozon - Editor, 1961.
- Sewall, Richard B. The Vision of Tragedy. New Haven and London: Yale University Press, 1959.