

LA FELICIDAD DE LA PIEDRA

FABULACIÓN Y TRASCENDENCIA

MANUEL PÉREZ
Universidad de Alcalá

La ocasión que demanda las reflexiones siguientes, como presentación de esta obra en su edición por la Asociación de Autores de Teatro, adquiere un obligado carácter de homenaje a Alberto Miralles, con el que intentamos también contribuir, desde la pequeñez de nuestro esfuerzo, a retener la memoria de este dramaturgo entrañable, esperando compensar en el autor lo que la parca quiso negar al hombre. Reconociendo, así, el matiz de elogio póstumo presente en estas palabras, queremos sin embargo salir al paso de cualquier connotación de formulismo ad hoc que pudiera entrañar la afirmación siguiente: *La felicidad de la piedra* nos presenta a Alberto Miralles (y ello torna aún más dura su ausencia) en su plenitud creadora y en el apogeo de su labor de dramaturgo. Los párrafos que siguen constituyen, en rigor, una exposición de las razones en las que sustentamos dicha aseveración.

Es ésta, en efecto, obra de feliz madurez en sus diversos aspectos, y tanto su lectura como el propio texto o su consideración como pieza teatral ponen enseguida de relieve importantes facetas, entre las cuales queremos resaltar aquí las siguientes¹: la calidad de su fabulación, la altura de su registro lingüístico, su solidez como configuración teatral y el carácter trascendente de su entidad semántica. A la altura de 1993², Miralles atesora medio siglo de lúcida

¹ El lector podrá ampliar su información en el magnífico estudio que Magda Ruggeri (*Il teatro de Alberto Miralles*, Bologna, Pitagora Editrice, 1995) dedica al teatro del autor, cuyas páginas 97-111 están dedicadas a *La felicidad de la piedra*.

² Debemos a Carmen Hierro una valiosa información sobre el proceso creador de *La felicidad de la piedra*, obra escrita originalmente en castellano, pero publicada por vez primera en valenciano, en el año 1996, tras ganar el Premio Eduard Escalante de Teatro, del Ayuntamiento de Valencia, en 1993.

observación de su experiencia (y, al fin, de la de todos) en los avatares del existir, junto a enriquecedores años de intensa y poliédrica actividad teatral (creación y dirección de grupos, estrenos de obras propias, dirección de espectáculos, profusión de artículos y ensayos), y ha publicado ya por entonces más de una docena de obras y más de media de adaptaciones teatrales, sin contar sus incursiones en los campos del guión televisivo y de la narrativa. Si todo ello configura el perfil de la madurez creadora del autor, y explica de paso la excelencia de las obras posteriores, aquí va a servirnos especialmente para comprender y valorar el drama que comentamos.

En él confirma Miralles su condición de hábil constructor de ficciones, lo que el estreno de *Píntame en la eternidad* (1998) iba a mostrar de manera admirable, al revelar su dominio no sólo de los mecanismos de la fábula, sino también de los resortes de la intriga y de la eficaz dosificación de informaciones y sorpresas para el receptor. En dicha obra (que consideramos paradigmática en relación con la construcción del drama actual, hasta el punto de utilizarse como modelo frecuente en la reflexión teatral inscrita en nuestra práctica académica), la parte esencial de su configuración queda, sin embargo, encomendada al conflicto, planteado por el autor con diáfana claridad y desarrollado mediante una progresión orientada hacia su nítida culminación tensional e ideológica.

Es este último un aspecto notablemente ausente en *La felicidad de la piedra*, obra que presenta, a diferencia de la anterior, un predominio del modo de configuración teatral deparado por el eje de la narratividad. Su universo imaginario, en efecto, se articula en torno a un enigma que debe ser resuelto y se desarrolla a través de una intriga constituida precisamente por el itinerario de esa resolución y por los obstáculos y sorpresas que conlleva.

Y aunque tanto la alusión a *Píntame en la eternidad* como la posterior reflexión sobre el tercero de los aspectos señalados desean subrayar el genuino perfil de dramaturgo de Alberto Miralles y la raíz auténticamente teatral de toda su creación, el modo de configuración de *La felicidad de la piedra* proyecta indudables referencias a otros ámbitos de la narratividad tan específicos como el de la novela y el cine. Así, la línea argumental constituida por el proceso de investigación de un presunto asesinato y de sus móviles y antecedentes evidencia enseguida su feliz relación, tanto en el plano temático como en el compositivo, con las llamadas series negras narrativas y cinematográficas.

cas³. Así también, de acuerdo con las tendencias más actuales de estas formas de ficción, el sujeto activo de dicho periplo indagador compone un tipo más próximo al individuo posmoderno que al superhéroe ideal de hace unas décadas. De igual modo, por último, José Luis Vera, protagonista absoluto de la pieza, según indicación expresa del autor, aparece caracterizado, no sólo por una serie de evidentes reducciones en sus perfiles personal, profesional y moral, sino también por toda la carga de relativismo conferida por su función de narrador parcial y subjetivo de una historia que, además de contenerlo como sujeto implicado y relevante, aparece privada de objetividad en tanto en cuanto sucede, también por voluntad explícita del autor, en el ámbito exclusivo de su recuerdo.

El grado de ficcionalidad otorgado a este universo imaginario ha acabado por constituir, en su conjunción de lo real objetivo y de lo esencial representativo, un rasgo específico del teatro de Alberto Miralles. Si, dada su filiación con la serie negra, *La felicidad de la piedra* recrea un universo convencional (poblado por víctima, investigador, entorno que contiene a los presuntos verdugos, auxiliares del periplo indagador y leyes propias, emanadas del mismo proceso de desvelamiento), dicho espacio de indeterminación aparece, sin embargo, fundido con otro de naturaleza concreta, cuyas coordenadas espaciotemporales lo remiten, en este caso, a la ciudad de Valencia, sometida por Miralles a un brillante –y habitual en él– proceso de esencialización que, si bien vincula sus datos más objetivos a la celebración de las Fallas (esenciales para la acción y el sentido de la obra), permite al mismo tiempo vislumbrar la concordancia del resto de sus elementos con el entorno real de la ciudad, especialmente querido por Alberto Miralles, levantino de nacimiento y mediterráneo de ejercicio⁴. La singularidad del universo urbano valenciano resulta, pues, tangible para el espectador, quien percibe el condicionamiento ejercido por dicho medio sobre la experiencia del protagonista, hasta el punto de que la ciudad levantina constituye el principio y el fin de un periplo vital y de un viaje iniciático

³ En su excelente introducción a la edición de *La felicidad de la piedra* por la Universidad de Murcia (1995), la doctora Patricia Traperó apunta certeramente algunas de las posibles referencias, más temáticas e icónicas que propiamente genéticas, de la obra (pp. 9-22).

⁴ La reescritura de la obra en valenciano respondió, según Carmen Hierro, a «un viaje de Alberto hacia sus raíces».

que animan la rememoración de José Luis Vera y coadyuvan en la configuración del sentido último de la obra. En efecto, él mismo, así como el variopinto conjunto de personajes cuya funcionalidad sintetiza el autor al otorgarles la condición de *coro* (periodistas, editores, policía, camarero, profesores de universidad, estudiantes, artistas falleros, etc.), despliegan su ser en torno al vacío dejado por «la sombra de Eduardo Verdú», verdadero centro, aunque ausente, de dicho universo, correlato simbólico del yo narrativo que es Vera y soporte de la metáfora que, sintetizada en el mismo título, encierra, como veremos, su más hondo significado.

El segundo aspecto destacable de *La felicidad de la piedra* es el constituido por su carácter esencialmente artístico. Al igual que en varios de los títulos más notables del autor, la base realista del universo imaginario aparece trascendida por una sutil elaboración que no sólo convoca, como se ha dicho, algunas de las facetas y manifestaciones más actuales de la intraartisticidad, sino que además ubica esta creación en la esfera sofisticada y rica de la convención artística de ley. Así, la distanciada ironía con que el autor enjuicia y comenta las conductas de sus personajes muestra, a través de los códigos verbales, un proceso compositivo atenido antes a las reglas de la coherencia ficcional y de la sublimación estilística que a cualquier pretensión de verismo costumbrista.

En efecto, a través de una suerte de omnisciencia compositiva que afirma la artísticidad de su creación, el autor extiende su propio registro lingüístico, elaborado y culto, a todos los niveles de la discursividad de la obra. Y no sólo a unas acotaciones convertidas a veces, en razón de su expresividad, en fragmentos emanados directamente de la función narradora del autor; ni a un buen número de réplicas que, dotadas de idéntica función narrativa, traducen los testimonios de Verdú o la rememoración del narrador interpuesto que es Vera; sino también a aquellas que componen los diálogos de los distintos personajes, las cuales aparecen impregnadas por similar propósito de consecución de un discurso de calidad, capaz de comunicar eficazmente el sustrato reflexivo de la pieza. Así, didascalías y discurso parecen surgidos de una concepción superior que unifica los registros verbales y los aproxima a los niveles de literalidad y de elaboración que constituyen otras tantas condiciones de lo noblemente literario.

De esta forma, la plenitud creadora que revela *La felicidad de la piedra* se despliega ahora no ya a través de la estricta labor de dramaturgo de Alberto

Miralles, sino mediante la de más amplio aliento consistente en unir la comunicación eficaz y atractiva de la fábula a una clara voluntad estilística, apoyando dicha comunicación en un registro lingüístico de notable elevación y dilatada elegancia. La condición de literato conviene, así, plenamente, a quien a través de esta obra se muestra como escritor en sentido pleno, recordándonos de paso que su labor creadora abarca, junto a la teatral, la desarrollada por el autor en el ámbito narrativo.

Todo ello, sin embargo, no atenúa en *La felicidad de la piedra* el tercero de los aspectos que deseamos resaltar: su carácter netamente teatral, que el autor, dramaturgo de genio, configura desde su larga experiencia de creador de entidades escénicas.

Poco importa que a la justa estima que, ya por tercera vez, demuestran las prensas con respecto a esta obra no se haya sumado hasta el momento la muy merecida de su representación. La textualización puesta en práctica por Miralles confirma, ya en sí misma, la dimensión escénica de esta pieza. En efecto, el texto manifiesta, desde el inicio, su carácter de codificación de una entidad de naturaleza teatral, una de cuyas facetas esenciales viene dada por la escenicidad, esto es, por su condición de hecho artístico concebido para ser comunicado a través de su materialización escénica. Por consiguiente, el texto alberga en sí la descripción de una efectiva actualización de la obra, prevista por el autor y detallada en los distintos elementos materiales y humanos que deben conformarla: niveles del escenario, posible utilización de carras, raíles y telares; empleo del ciclorama, efectos de luz, atrezzo y mobiliario; movimientos de los actores y relación con el espectador.

La evidenciación, a través del texto, de la puesta en escena virtual diseñada por el autor permite, a la vez, percibir los criterios que deben regir el estilo escénico de la obra, que si bien remiten a modos genuinos de los inicios de la dramaturgia de Miralles, revelan también la utilización de técnicas que lo aproximan a la teatralidad brechtiana y que han acabado por ser características de la creación del autor⁵.

Así, a las calidades de la fabulación descritas más arriba, la obra une su factura de auténtica pieza teatral, y la conjunción de ambos aspectos constitu-

⁵ Tanto el parentesco con la tradición teatral de Bertolt Brecht como la vinculación de la utilización del coro con el trabajo del grupo Cátaro, fundado en 1967 por Alberto Miralles, han sido puestos de relieve por Patricia Trapero (*Op. cit.*, p. 21).

ye una de las claves del enorme poder de seducción que, tanto para el lector como (con toda seguridad) para el espectador, es capaz de ejercer *La felicidad de la piedra*.

El cuarto y último de los aspectos que, a través de esta breve presentación, deseamos resaltar como fundamento de la madurez teatral que esta obra revela aparece relacionado con su condición de entidad intelectual de hondura, elaborada no sólo a través de una evidente intención reflexiva, sino también mediante su configuración como metáfora de la existencia o, al menos, de una determinada actitud ante la misma.

Por debajo del sabio distanciamiento y comprensiva complicidad con que, a través de sus álgos Vera y Verdú, contempla el autor el mundo y sus criaturas, subyace una evidente densidad semántica que dota de trascendencia a la obra. Dicha trascendencia alcanza, antes que a cualquier plano religioso o sobrenatural, a un cierto sentido de contemplación global de la existencia humana, concretado en el pensamiento al que el título de la obra alude de manera metafórica.

A través de este modo de alusión, sutil y elegante, ofrecido por el carácter diferido que aporta la metáfora, se ofrece a la sagacidad del lector un núcleo semántico destilado a través de refinados procesos de intelectualización.

La felicidad de la piedra es, así, concepto que se ofrece casi al final de la obra, a modo de emblema de una dicha tan pasiva como fatídica, a la que los espíritus que, cual el de Eduardo Verdú, poseen afán de superación no pueden plegarse de manera resignada. La apuesta implica, sin embargo, graves riesgos que tornan el camino arduo y espolean las tentaciones de desafección. En esos casos, quienes renegaron de un destino de felicidad pétreo deben afrontar su elección hasta sus últimas consecuencias, negarse a sí mismos la posibilidad de recorrer el camino en sentido inverso y hacer, por tanto, de la autodestrucción la única salida digna.

LA FELICIDAD DE LA PIEDRA

Personajes

La acción se desarrolla en la mente de José Luis Vera y es, por lo tanto, el protagonista absoluto.

El resto del reparto puede ser interpretado por un Coro que encarna diferentes personajes.

Es decisión del director que los personajes principales no pertenezcan al Coro.

LA SOMBRA DE EDUARDO VERDÚ

PERIODISTA

APRENDIZ

FONDANT, EL EDITOR

INSPECTOR DE POLICÍA

CAMARERO

JOSÉ MORELLÓ, alias «CABUT»

AZUCENA

SEBASTIÁN

ROGELIO

JOTA JAVALOYES

RUANO

BERNABEU

SIXTO

FOIX

VALENTÍN

JOSÉ GARRIGÓS

MADRE DE AZUCENA

FONTILLES, ARTISTA FALLERO

ESTUDIANTES, PERIODISTAS, LECTORES, etc.

La acción se desarrolla en Barcelona y Valencia.

Época actual.

PRIMER ACTO

El público debe tener la sensación de que cuanto aparece en escena está convocado por la memoria del protagonista, por lo que el decorado ha de tener un aspecto onírico o estilizado; en cualquier caso, deberá ser la parte más sugerente de lo que convoque el recuerdo.

El escenario puede tener varios niveles para facilitar la comprensión de los diferentes espacios: editorial, restaurante, calle, tertulia, discoteca, hotel, taller, etc. La luz puede ayudar a esta impresión concentrándose en la parte donde se desarrolla la acción y dejando a oscuras el resto.

El atrezzo y mobiliario podrían estar situados en carras, raíles y telar, (si lo hubiera) y entrar en escena cuando sea conveniente.

También es factible que sean los actores quienes ayuden a las múltiples transformaciones a la vista del público.

El fondo será un gran ciclorama tensado sobre el que se realizarán las proyecciones: fuego, falla, decorados, etc.

De espaldas al público y en medio del escenario, la silueta de EDUARDO VERDÚ se recorta sobre un blanquísimo fondo. Su voz se oye distorsionada por ecos extraños.

VERDÚ.— Cuando el fuego comienza a imitar el fulgor temprano de la aurora, es la media noche en todas las fallas de Valencia.

(Suena una música triste que irá aumentando en dramatismo. La parte inferior del ciclorama comienza a teñirse de rojo.)

Con su ardiente lascivia, el fuego no perdona recovecos y registra las entrañas con hambrienta ansiedad. El fuego besa, muerde, lame; se aleja y arremete para poseer de nuevo con sinuosa terquedad.

(Se oye el griterío jubiloso de la gente que contempla el fuego. Sus siluetas se proyectan también en el ciclorama.)

La plaza acoge la enorme falla y la expone a la devastación. En su cima muestra a un San Antonio que mira amoroso y protector al cerdo que le acompaña, un cerdo extrañamente cruzado por rayas negras.

(Se ilumina en el proscenio la maqueta de la falla. Cabría la posibilidad de que ésta estuviera colgada en el centro, gravitando como un símbolo sobre los personajes. Las vagas siluetas de la gente se trasladan, azogadas, de un lado a otro.)

Debajo de la peana del Santo, monstruos mitológicos acechan al cerdo, que les mira con certeza de víctima.

(Todo el ciclorama ha enrojecido, la música se hace más presente y el público vocifera.)

¡Ya todo el fuego es unánime y la piel de cartón enseña su lastimosa lepra!

(Sobre el clamor se oyen voces confusas.)

VOCES.— ¿A qué huele?
¡Es un olor insoportable!
¿De dónde viene?
No sé...
Yo diría que...

(El personaje, que habla de espaldas al público, muestra síntomas de sufrimiento.)

VOCES.— Parece que es..., pero no, ¿cómo va a ser?
Sí, sí, huele a... ¡Dios mío!
Pero ¿dónde?
¡Allí, allí!

(Un bosque de brazos se eleva.)

VERDÚ.— Un estupor se extiende por la marea. Todos señalan al cerdo rayado que ha abierto al fuego su vientre y precipita al vacío un cuerpo humano envuelto en llamas.

(Alguien lanza un grito y el desconcierto es general.)

El cuerpo calcinado produce tal horror que la plaza se ensancha para ampliar el cerco que acoge los restos humeantes y anónimos que guardan silencio eterno.

(Todo se ha detenido; todo se ha silenciado. El personaje que habla se vuelve lentamente al público y dice desde las sombras que impiden la visión de su rostro:)

Al cabo, mi ceniza dolorida expuesta al misterio.

(La maqueta pierde su luz y desaparece con lentitud de ritual. Mientras todo vuelve a ordenarse, el personaje ríe con tristeza. La música ha iniciado un largo lamento que se acompasa con la carcajada. Las voces y el sonido se elevan también y cuando el clima es insoportablemente angustioso se produce el silencio y el oscuro más terrible. El grupo central hace mutis dividiéndose por la mitad. Al mismo tiempo entran, por diferentes lados, dos PERIODISTAS.)

PERIODISTA.— *(Dictando al APRENDIZ.)* En anteriores ediciones de nuestro diario, hemos dado la noticia... *(Lo piensa.)*, no, la terrible noticia de la muerte de Eduardo Verdú. Creemos que el mejor homenaje que podemos rendirles es reeditar sus artículos.

APRENDIZ.— *(Tomando notas.)* ¿Como siempre?

PERIODISTA.— Aquí damos las noticias «como nunca». ¡Principiante! Tercera página, recuadro, negritas.

(Vuelven a cruzarse. Mientras se van, el APRENDIZ lee el artículo de VERDÚ en voz alta.)

APRENDIZ.— «Odiados lectores» *(Para sí.)* ¡Pues empieza bien! ¿Y quién era ese Verdú?

(Mientras el APRENDIZ hace mutis, entra el CORO de lectores con diarios y continúan el artículo.)

CORO 1.— «Odiados lectores»...

CORO 2.— «Vuestra nauseabunda medianía se demuestra por el enfermizo deseo de conocer el triste espectáculo de mi obscenidad ideológica.» *(Dejando de leer.)* Provocador pero brillante.

CORO 3.— «Violar vuestras mentes vacías para depositar en ellas el espermatozoide es un acto sucio, fatigoso y deprimente...» *(Para sí.)* ¡Hay formas menos ofensivas de escribir!

CORO 4.— «Es un acto sucio, fatigoso y deprimente, que admito, no obstante, con el fin de poner en evidencia a un mundo cuya necesidad le impulsa a pagarme pese a conocer mis aviesas intenciones de destruirlo.» *(Dejando de leer.)* Recibía por lo que daba. Y no me extraña; cada artículo, una coza.

CORO 1.— «Dejadme ser vuestro mejor enemigo aconsejándoos el riesgo y la batalla. No es lo mismo hablar que decir.»

CORO 2.— «Hablemos poco y digamos mucho, o mejor: no hablemos casi nada, pero actuemos sin descanso. El triunfo es la lucha.» *(Dejando de leer.)* La típica soberbia del intelectual. No lo soporto.

CORO 3.— «Gritad conmigo: ¡Bendita la palabra de Lucifer! porque el santo diablo dijo ¡no! y fue su mejor lección» *(Dejando de leer.)* Lúcido, terriblemente lúcido.

CORO 4.— «Los que hunden el mundo no son los que niegan, sino los que aceptan. El hombre debe ser un peligro.» *(Deja de leer y dice escéptico:)* ¡Un peligro...!

CORO 1.– «El hombre debe ser un peligro.»

CORO 2.– «... un peligro». (*Deja de leer y repite cabeceando.*) El hombre debe ser...

CORO 3.– «... un peligro».

(Los cuatro lectores, al mismo tiempo, comienzan su mutis. Uno arruga el periódico y lo tira. Otro lo dobla cuidadosamente. El tercero arranca el artículo, lo guarda y tira el resto. Y el último sigue leyendo otras páginas. Antes de salir, todos se detienen un momento y dicen, pensativos:)

CORO 1.– No se merecía morir de esta manera.

CORO 2.– Se lo estaba buscando.

CORO 3.– Lo peor de todo es que nadie sabe...

CORO 4.– ¿Se aclarará algún día ese misterio?

CORO 1.– ¿Le interesa a alguien que se aclare?

CORO 2.– Alguien, tarde o temprano, lo aclarará.

CORO 3.– (*Lanza un suspiro escéptico.*)

CORO 4.– Alguien, sí, pero ¿quién?

(Como si fuera una respuesta, entra el APRENDIZ gritando un nombre:)

APRENDIZ.– ¡José Luis Vera, José Luis Vera!

VERA.– (*Entrando por el otro lado.*) No estoy sordo.

(Hace mutis el CORO.)

APRENDIZ.– El señor Fondant le llama.

VERA.– ¿Te dijo él mi nombre?

APRENDIZ.– Pues no. Dijo: «Llámame a ése, el del último despacho».

VERA.– ¿Te he pedido que precises?

(Le da un cachete y el APRENDIZ sale corriendo. Entra FONDANT mascando un puro del cual saca un humo que

lo envuelve, como si los recuerdos de VERA hubieran exagerado ese detalle.)

FONDANT.— Señor Noguera.

VERA.— *(Al público.)* Me dijo, equivocando mi apellido.

FONDANT.— Le voy a colocar en el ojo de la ola.

VERA.— *(Al público.)* Se dice «cresta del huracán», pensé rectificarle, pero hubiera sido una pérdida de ironía y tiempo.

FONDANT.— Con usted vamos a «triplificar» ventas.

VERA.— ¿Y todo esto por qué, señor Fondant?

FONDANT.— Porque usted, señor Lera, es mi colaborador más apreciado.

VERA.— *(Al público.)* En lo «apreciado», no obstante, tenía su base de razón, puesto que lo poco que me pagaba a mí le hacía a él más rico. Era un ser despreciable y se lo dije. *(A FONDANT, servil.)* Pues usted dirá, señor Fondant, estoy a su disposición.

FONDANT.— Entro en materia. La misteriosa muerte de Eduardo Verdú durante las fallas de Valencia huele a cinco ediciones mínimo. Y como su vida tampoco estaba clara, cartoné y bolsillo.

VERA.— A mí no me parece...

FONDANT.— *(Interrumpiendo, sin escuchar.)* Nadie triunfa de la noche a la mañana. Y quien lo consigue es un caso que merece ser investigado. Y ahí entra usted.

VERA.— Ahí me mete usted.

FONDANT.— No se queje.

VERA.— Debo hacerlo. Cada vez que le muestro satisfacción me rebaja el sueldo.

FONDANT.— Ahora se lo aumentaré.

VERA.— Eso es vago.

FONDANT.— Diga usted la cifra.

VERA.— Eso es peor. Si me da un cheque en blanco es que el trabajo que me encarga es negro.

FONDANT.— Negro, no, Lera; digamos para empezar que es oscuro.

VERA.— ¿Y si acaba siendo rosa?

FONDANT.— Lo editamos en la colección «Tisú».

VERA.— ¿Y si resulta que voy a Valencia, investigo y el tema apesta a escándalo?

FONDANT.— Entonces, edición de lujo.

VERA.— ¿Extensión?

FONDANT.— 400 folios bien sujetos.

VERA.— ¿Sujetos?

FONDANT.— Que describa, que no invente. Don más dos, cuatro. Usted suele escribir cosas tan enrevesadas como «el chico alto y fuerte besó a la mujer guapa y elegante». Pero quedaría mejor con un simple: «él besóla».

VERA.— Él besóla.

FONDANT.— Sin más, ni más. Cada oración subordinada es un lector menos.

VERA.— ¿Biografía, novela o ensayo?

FONDANT.— ¿Qué diferencia hay?

VERA.— Entiendo: género cuaresmático y estilo albur.

FONDANT.— Exactamente, sea eso lo que sea.

VERA.— Está bien; haré lo que pueda.

FONDANT.— Eso ya lo hace aquí. Si le mando allí es para que haga más.

VERA.— (*Tras una duda.*) Señor Fondant..., ¿y por qué yo?

FONDANT.— (*Sonríe.*) Porque usted, señor Reguera, es mi colaborador más apreciado. Tome.

VERA.— (*Al público.*) Y me dió un billete de tren con la fecha cerrada. Fondant sabía que no iba a rechazar el encargo.

(Se hace el oscuro sobre FONDANT envuelto en humo, al mismo tiempo que el lamento de una trompeta inunda de nostalgia el escenario. Cambia la luz. VERA pasea y mira a su alrededor.)

Cuando llegué a Valencia quise volver al callejeo perdido en el trazado moruno de la ciudad vieja.

(Pasan transeúntes.)

(Va señalando.) Este arco. Aquella muralla. Y en la Puerta de Serranos, el primer beso furtivo. *(Pausa.)* ¿Qué habrá sido de Azucena?

(Con un gesto de pesadumbre, aparta los recuerdos y se dirige al público. Cambia el clima y los paseantes se van.)

Una semana era el plazo que Fondant me había dado. La primera pregunta que debía hacerme era muy simple: ¿cómo pudo saberse que aquellas cenizas anónimas habían tenido la consistencia humana de Eduardo Verdú? La respuesta sólo podía dármela la policía.

(Mientras habla se va formando un despacho.)

Primer problema: para los de mi generación los policías son brutales, zafios e ignorantes. Disuelven, vejan, desloman, fichan y encierran.

(Entra el INSPECTOR, elegantemente vestido y con extrema educación se dirige al lugar donde VERA se pondrá, y le habla como si ya estuviera allí.)

INSPECTOR.— Por supuesto, señor Vera. Le daremos cuanta información nos pida sobre ese desgraciado suceso que tiene conmovido y estupefacto a todo el pueblo valenciano.

VERA.— *(Al público.)* ¿Desde cuándo los policías dicen «estupefacto»?

INSPECTOR.— ¿Un cigarrillo?

VERA.— *(Igual.)* ¿Desde cuándo los policías fuman Dunhill?

(VERA se coloca frente al INSPECTOR. Fuman.)

INSPECTOR.— El cuerpo de Verdú se había consumido. Por fortuna, los restos de una prótesis dental nos pusieron sobre la pista de su identidad. *(Llama a un POLICÍA.)* ¡Agulló! *(Otra vez a VERA.)* Ya puede imaginarse el impacto que causó la noticia. Verdú era un hombre muy conocido, aunque no me importa confesar que discrepo de alguna de sus teorías. Admito su lucidez, pero rechazo —y le cito textualmente— que «cuanto mayor es el proceso cognoscitivo del Hombre, mayor es también el hundimiento de la conciencia en la certeza de su fundamental inutilidad».

VERA.— *(Al público.)* Lo había dicho de un tirón. Matizando y a tono brillante. Y yo apenas si podía balbucir.

(Entra AGULLÓ.)

INSPECTOR.— *(Al POLICÍA.)* Tráigame el expediente de Eduardo Verdú. *(El POLICÍA hace mutis. A VERA.)* Es un asunto muy escabroso. Algunos huesos estaban rotos. Cabe suponer que, antes de matarlo, le golpearon despiadadamente, y una vez muerto, le ataron doblado sobre sí mismo para que cupiera en el cerdo de la falla.

(Entra AGULLÓ con un informe. El INSPECTOR lo abre y saca unas fotos.)

Fue sencillo averiguar eso porque un fémur se había soldado a la tibia. Horrible, ¿verdad?

VERA.— *(Al público.)* Además de educado y culto, era misericordioso.

INSPECTOR.— Puede suponer que inmediatamente dedujimos que se trataba de un asesinato político.

(Le enseña las fotos de la falla a VERA. En el fondo se proyectan ampliadas.)

El tema de la falla era una pista irrefutable. La falla se llamaba *Las tentaciones de Don Antonio*. El título es un juego paronomásico, ya sabe.

VERA.— *(Al público.)* No, no sabía, pero estaba seguro de que aquella perfección espiritual con placa me lo iba a aclarar.

INSPECTOR.— El Antonio de la falla no era el Santo patrón de los animales, sino Antonio Llorens, el presidente de nuestro Gobierno autónomo. Hace un par de meses hizo público su nuevo programa, el cual contiene algunas medidas que causaron gran malestar en ciertos sectores de Valencia. En la falla el programa estaba simbolizado por el cerdo que metieron a Verdú, y a los descontentos se les podía reconocer fácilmente, aunque tuvieran cuerpos de arpías, gorgonas o centauros.

(Desaparecen las proyecciones.)

VERA.— *(Al INSPECTOR.)* Pues entonces la investigación no podía ser más fácil. *(Al público.)* Fui un cabrito, lo sé.

INSPECTOR.— Por supuesto, las personalidades de la industria y la política fueron las que encuestamos en primer lugar, pero, como usted sabe, la *plantá* de las fallas se hace el 15 de marzo y la *cremá* el 19. Tantos días son demasiado margen para exigir coartadas, con lo cual todo ha sido, como diría Shakespeare, *much ado about nothing*.

(VERDÚ mira al público con gesto expresivo. Da la impresión de que el INSPECTOR ya no tiene nada más que decir y carraspea, ordena lápices, sonrío sin ganas y por fin dice:)

Cuando vuelva usted a Barcelona, le ruego transmita mis saludos al señor Fondant.

VERA.— ¿Fondant? Yo no he hablado de él.

INSPECTOR.— Me llamó esta mañana para decirme que iba usted a visitarnos, y me pidió que le diéramos toda la información a nuestro alcance.

(Le da un gran montón de papeles. La acumulación de informes será una constante.)

Un gran editor el señor Fondant. El mes próximo piensa publicar mi ensayo *La importancia del suceso irrelevante*. Es una respuesta a lo que Max Weber llamó el «desencantamiento del mundo».

(VERA va a decir algo al público, pero niega con la cabeza y hace un gesto de rechazo. La luz sobre el INSPECTOR decrece hasta el oscuro. Entra el CORO y coloca una mesa y una silla.)

VERA.— *(Al CAMARERO.)* Un descafeinado con leche descremada.

CAMARERO.— ¿La taza la quiere de plástico también?

(El CAMARERO, que siempre estará interpretado por el mismo actor, hace mutis, antes de que VERA le conteste.)

VERA.— (*Saca una grabadora y la pone en marcha.*) Verdú ha sido asesinado por grupos de presión reaccionarios a los cuales es imposible detener. (*Al público.*) Tal callejón sin escape me satisfizo porque yo tenía que escribir sobre la vida de Verdú y no sobre su muerte. (*A la grabadora.*) Mi trabajo, pues, debe progresar hacia atrás.

(*El CAMARERO le trae el descafeinado. VERA deposita los papeles en la bandeja.*)

(*Al público.*) ¡Ahí está el tema! «La vida desconocida de un hombre famoso.» Sonaba horrible, pero estaba seguro de que a Fondant le iba a encantar. (*Grabando.*) El diario *Levante* está reeditando los artículos de Verdú. Allí tiene que haber alguien que lo haya conocido. ¿Conozco yo a alguien allí? (*Al público.*) ¡Qué importa, me dije! Fondant nos conocía a todos. Me estarían esperando. (*Cierra la grabadora.*)

(*Se levanta y pasea. El CORO retira la copa, la mesa y la silla.*)

(*Al público.*) Salí a la plaza del País Valenciano. Miraba edificios, pero pensaba en rostros.

(*Pasa el CORO simulando gente en la calle.*)

¿Cómo sería el de Azucena con 19 años más? ¿Podría reconocerla si pasase por mi lado? ¿Me reconocería ella? Y se me encogió el alma porque la cuestión no era ésa, sino saber si ella deseaba reconocirme.

(*Suena una música dulce.*)

VOZ DE AZUCENA.— Será lógico, pero no es justo.

VERA.— El último reproche de Azucena. ¿Eran 19 años tiempo suficiente para olvidar mi olvido? Y si de pronto me la encuentro, ¿qué le digo? «¿Hola?» No: excesiva indiferencia. «¿He vuelto?» Tampoco: cínica osadía. «¿Cómo estás?» Desabrido. «Soy yo. ¿Me recuerdas?» Falsa modestia. ¡Y todo tan insincero! ¿Qué podría decirle? ¿Qué deseaba

decirle? *(Pausa.)* «Perdón». Sí, podría pedirle perdón, pero era demasiado tarde. *(La música deja de oírse.)* Acepté el encargo de Fondant con la estúpida esperanza de recobrar los años perdidos. Nunca debí venir a Valencia.

(Entra AZUCENA, joven de 19 años. Los demás transeúntes desaparecen. Suena la música de antes, pero se va distorsionando a medida que VERA se angustia.)

Y de pronto, un ahogo. En aquel portal estaba ella: serena, desatada del mundo y tan joven como la última vez que la vi. ¿Cómo era posible? Azucena con 19 años, cuando debía de tener cerca de cuarenta.

(VERA retrocede asustado y confuso y luego corre entre la gente que vuelve a aparecer paseando. El CORO se agrupa como si estuviera en un bar.)

(Al CAMARERO.) ¡Un listín telefónico de calles!

CAMARERO.— ¿Solo o con hielo?

(VERA mira al público. El CAMARERO le da el listín.)

(Pasando páginas.) Azucena Santángel. Santángel, Santángel, Santángel. No estaba. En el número 12 de su calle había tres teléfonos. La voz que contestó al primero de ellos era la de Azucena.

(El diálogo, en el recuerdo de VERA, se realiza sin que haya teléfono.)

VOZ.— ¿Dígame?

VERA.— ¿Azucena?

VOZ.— Sí. ¿Quién eres?

VERA.— Y colgué. El teléfono estaba a nombre de Jota punto Javaloyes. ¿Sería su marido? Jota de Joaquín, de Julio, de Jaime, de José, de Javier. ¿Quién era ese Jota Javaloyes? Y, en definitiva, ¿a mí qué me impor-

taba? Yo a quien quería conocer era a Verdú. ¡Ahogarme en Verdú!
¡Olvidar con Verdú!

(El CORO evoluciona y se transforma en la redacción de un diario. Se oyen voces, teclean máquinas, suenan teletipos.)

(Finalmente encuentra a alguien en la mancheta.) No. Pepe Morelló, Pepe «el Cabut», el retorcido y rencoroso de Pepe, sí estaba trabajando en el diario *Levante*. Ciento cincuenta compañeros tuve cuando estudiaba en la Universidad y sólo uno me odiaba: Pepe Morelló.

(Entra MORELLÓ y se sienta en una mesa.)

Pero habían pasado 19 años. ¿En ese tiempo los odios se olvidan o alimentan?

MORELLÓ.— ¡Vaya; qué sorpresa! *(No le da la mano.)* Supongo que vienes, como todo el mundo, a olisquear la muerte de Verdú.

VERA.— *(Al público.)* En 19 años los odios engordan. *(A MORELLÓ.)* Pues no; vengo a investigar su vida.

MORELLÓ.— Siempre fuiste muy original. ¡La promesa de la promoción!

VERA.— ¿Todavía me guardas rencor? *(Al público.)* Pepe había sido un excelente estudiante, pero carecía de espuma.

(MORELLÓ se levanta y habla con VERA, reproduciendo una conversación del pasado. La luz se ha hecho mortecina y proyecta en el suelo rejas de sótano. Ellos están imprimiendo panfletos clandestinos.)

(A MORELLÓ, comentándole un trabajo.) ¡Joder, «Cabut», usa algún calificativo innecesario! No vayas tan directo al cerebro, halaga los sentidos.

MORELLÓ.— Todo lo que no es hueso me parece carne superficial.

VERA.— *(Al público.)* Pepe era el Fondo y yo la Forma. Unidos hubiéremos tenido hijos cum laude.

MORELLÓ.— No soy ni listo ni brillante, pero tengo la suficiente voluntad como para conseguir lo mismo que tú, aunque tenga que trabajar el doble.

VERA.— Y así hubiera sido, pero un día le copié los apuntes de las clases a las que no asistí, yo obtuve premio extraordinario, y él perdió su beca. Para Morelló fue como una traición a la Segunda Internacional.

(MORELLÓ vuelve a sentarse, retomando el presente. La luz vuelve a su origen.)

MORELLÓ.— No, no te guardo rencor.

VERA.— *(Al público.)* Me dijo rencorosamente.

MORELLÓ.— No te guardo rencor desde que publicaste tu primera novela.

VERA.— ¿Fuiste tú el que compró el único ejemplar vendido?

(MORELLÓ ríe complacido y hace un gesto a VERA para que se siente.)

MORELLÓ.— Verdú era el negador puro. Ninguna de las teorías de Verdú era original. A mí siempre me pareció un escritor brillante, pero un pensador mediocre.

VERA.— Era valenciano.

MORELLÓ.— Y tú catalán, por eso te agarras a Eugenio D'ors, que era pura estepa reflexiva.

VERA.— No soy catalán. Vivo en Cataluña, que no es lo mismo.

MORELLÓ.— De allí eres, si allí vives.

VERA.— ¿Por qué te ofendes?

MORELLÓ.— ¿Por qué me atacas?

VERA.— A Verdú le agrediste tu primero.

MORELLÓ.— Yo puedo: era paisano mío.

VERA.— ¡Yo también lo soy!

MORELLÓ.— Paisano viene de paisaje. Y tú y yo no vemos las mismas cosas al levantarnos.

VERA.— ¡La mafia naranjera! ¡No fastidies!

MORELLÓ.— Cierra la puerta al salir.

VERA.— ¡Joder, paz!

MORELLÓ.— Si te la doy, ¿qué harás con ella?

VERA.— Atacarte de nuevo.

MORELLÓ.— Vale, hoy estoy crucificativo. Volvamos a empezar. Verdú no se andaba por las ramas. Ése fue su mérito. Redujo su filosofía a casos concretos, con nombres y apellidos.

VERA.— ¿Tuvisteis problemas? Denuncias, quiero decir.

MORELLÓ.— Por cada artículo, dos o tres querellas, lo cual le dio más fama a sus ideas.

VERA.— Los diarios no piden ideas, sino 30 líneas de 60 espacios para colocar en los huecos que permite la publicidad.

MORELLÓ.— Pues con esas dificultades, Verdú logró poner en estado de alerta a medio país.

VERA.— ¿Y antes?

MORELLÓ.— ¿Antes de qué?

VERA.— Antes de ser famoso, ¿quién era, qué hacía?

MORELLÓ.— Mi diario es una publicación muy seria.

VERA.— No te pregunto si le azotaba un nubio los viernes. Sólo si estaba casado, soltero o viudo.

MORELLÓ.— Una encuesta sobre los solteros de oro le colocó en décimo lugar.

VERA.— ¿Soltero a los 39?

MORELLÓ.— Tu mente sucia hiede.

VERA.— A todos los famosos, tarde o temprano les abren los armarios.

MORELLÓ.— Pues Verdú no guardaba ningún cadáver. No se mete uno en política si tiene un pasado jugoso.

VERA.— ¿Verdú en política?

MORELLÓ.— Asesor del presidente de la Generalitat.

VERA.— El famoso Don Antonio de la falla.

MORELLÓ.— Exacto.

VERA.— Verdú empieza a interesarme. De filósofo a político.

MORELLÓ.— No era filósofo, sino licenciado en Antropología. Daba clases en la Universidad.

VERA.— ¿Y cómo empezó su ascenso?

MORELLÓ.— Escribiendo en este diario. Le pidieron un artículo de relleno sobre las fallas y se las cargó. Al día siguiente recibimos doscientas cartas al director, y de ahí para arriba. Con esa fama, el Poder le echó los tejos y él se dejó seducir. Se comenta que el proyecto de reforma social de Antonio Llorens lo escribió Verdú.

VERA.— ¿Militaba Verdú en el partido de Llorens?

MORELLÓ.— No hace falta un carnet para ponerse al servicio de las ideas.

VERA.— Es una frase bonita; lástima que se te note la ironía.

MORELLÓ.— Habrá sido un desliz oral, producto de un subconsciente desatado.

VERA.— Te encuentro más florido.

MORELLÓ.— Tú, en cambio, pareces más escueto.

VERA.— (*Pausa.*) Hemos cambiado mucho, «Cabut», y parece que en sentido inverso. Tú estás, como diría mi editor, en el ojo de la ola, o en la cresta del huracán, mientras que yo me malgano la vida redactando manuales de jardinería.

(MORELLÓ, *íntimamente halagado, se arrellana en su sillón.*)

MORELLÓ.— Después de tu putada, la vida me debía este favor.

(*Entra un APRENDIZ.*)

APRENDIZ.— Morelló, dice el director que si ya están las necrológicas.

(MORELLÓ *se las da. Luego mira a VERA y ambos ríen. Se dan la mano y cuando VERA va a salir, MORELLÓ le interrumpe.*)

MORELLÓ.— ¿No quieres que te cuente nada más?

VERA.— ¿Qué sabes de Azucena?

MORELLÓ.— Creía que nunca me lo ibas a preguntar.

(*Vera permanece callado un instante, luego se encoge de hombros e inicia la salida.*)

Me gustaría poder halagar tu vanidad diciéndote que es muy desgraciada. Pero es muy feliz. Se casó un mes después de tu marcha y tiene una hija preciosa de 19 años, la misma edad que tenía su madre cuando la abandonaste.

VERA.— Eres un canalla. Me gustabas más cuando hablabas menos.

(Cambio de luz. Suena música y VERA se dirige al público, mientras se deshace la escena.)

Cuatro estrellas no garantizan un sueño plácido. El Astoria Palace será un buen hotel, pero el dinero no da la felicidad.

(Entra en una cama preparada. VERA no se acuesta en ella.)

Tardé en dormirme y cuando lo hice, tuve pesadillas. Así es que por la mañana decidí olvidar mi pasado, si tanto coaccionaba mi presente.

(Entra un CAMARERO con la mesita del desayuno. Lo deja y hace mutis. VERA lo desordena como si lo estuviera tomando.)

Verdú era el motivo de mi viaje. Saber cómo era Verdú el tema de mi trabajo. Debía centrarme en Verdú. ¿Qué estará haciendo Azucena en estos momentos? ¡No, Azucena, no! Verdú. A Verdú lo asaron. ¿Y antes? ¿Cuál era el trabajo cotidiano de Verdú? Yo quería conocer la vida normal de un hombre extraordinario. O, quizá, la extraordinaria vida de un hombre normal. La normalidad extraordinaria. La extranormalidad de la vida. La vida y sus anormalidades extraordinarias. La deseada vida normal con Azucena. Azucena y mi sórdida vida sin ella. ¿De haberme quedado con Azucena hubiera también fracasado mi vida? Me ardió el estómago y vomité el zumo de Fondant, la tostada de Verdú, la mermelada de Morelló, y la mantequilla de Javaloyes.

(Entra una CAMARERA y limpia el suelo con una fregona.)

Si Verdú viviera, ¿qué estaría haciendo en estos momentos? *(Mira su reloj.)* ¿Empezando una clase?

(Desaparece la cama. Entran ESTUDIANTES que pasean y hablan. Cambia la luz.)

Y me fui a la Universidad aunque sin saber cómo abordar el tema sin despertar recelos.

(VERA se lleva la mano a la nuca. Siente que hay alguien a su espalda. Se vuelve pero no ve a nadie. Otra vez lo mismo, y cuando se da la vuelta, los paseantes se separan saliendo por los extremos, y en medio queda AZUCENA. Suena música. VERA avanza hacia ella.)

VERA.— ¿Te ríes de mí?

AZUCENA.— Me río contigo.

VERA.— *(Al público.)* Respuesta rápida, ilación brillante. Frente a mí, un reto.
(A ella.) ¿Y de qué nos reímos?

AZUCENA.— De nosotros mismos, claro.

VERA.— *(Al público.)* A su lado deseaba cruzar ríos, domar potros, coronar cimas, arrasar bosques.

(Parece que va a decirle algo atrevido en consonancia con su estado exultante, pero sólo puede tartamudear.)

Pues yo... no venía a Valencia desde... *(Gesto impreciso.)*

AZUCENA.— Lo miras todo con curiosidad, pero al mismo tiempo nada te sorprende. ¿Qué edad tienes?

VERA.— Podría ser tu padre. *(Al público, dándose cuenta de su error.)* ¡Qué idiota!

AZUCENA.— No me importa que tengas la edad de mi padre, siempre que no te comportes como él.

VERA.— ¿Y cómo se comporta?

AZUCENA.— Como un padre.

(AZUCENA habla con ambigüedad: en sus labios las cosas más provocadoras parecen comentarios en estado de inocencia.)

¿Y a qué se debe tu vuelta a los orígenes? ¿Es el retorno a Itaca o el fin de un viaje iniciático?

VERA.— ¿Son las chicas de hoy tan... tan... tan...

AZUCENA.— ... tan atrevidas, inventivas, sorprendentes, inclasificables y enigmáticas? Pues no; hoy las chicas suelen ser leves, evidentes o, como mucho, facsímiles. Me sorprende que te falten las palabras; al menos no es lógico que, precisamente tú, seas incapaz de definirme.

VERA.— ¿Precisamente yo? ¿Qué sabes tú de mí?

AZUCENA.— «Yo, tú, mí». Al fin vas entrando en retórica. Has preguntado con una aleluya de hexasílabos.

VERA.— Tienes razón: eres atrevida, sorprendente, inclasificable, enigmática y creativa, además de seductora, despiadada, culta y algo pedante.

AZUCENA.— Ahora sí te reconozco.

VERA.— ¿Reconocer? Ni siquiera me he presentado.

AZUCENA.— No hacen falta las presentaciones. *(Recita.)* «No estrechéis manos, no digaís nombres. Me llamo cuerpo. Soy piel. Ése es mi país. Viágame. Seré el hospedaje de tus deseos. Rellena mis oquedades. Complétame en el anonimato.»

VERA.— *(Tras una pausa.)* ¿Poesía?

AZUCENA.— *(Endureciendo el rostro.)* Novela.

VERA.— ¿Quién es el autor?

AZUCENA.— El autor eres tú. ¿Tan pronto olvidas lo que escribes?, ¿o escribes tanto que no lo puedes recordar?

(AZUCENA se aleja de VERA y camina decidida sin volverse. Él corre tras ella y con ansiedad y torpeza la vuelve bruscamente. Unos ESTUDIANTES se fijan en ellos y detienen su paso. Ella, menuda y frágil, levanta la fortaleza de su mirada y VERA parpadea confundido, aunque sin soltarle el brazo.)

VERA.— ¿No es bastante con escribir un libro? ¿Tengo también que aprendermelo de memoria? Pero ¿cómo podría yo recordar una novela publicada hacía 16 años y saldada a los pocos meses?

AZUCENA.— Vosotros echáis ideas a la calle y no os preocupa el efecto que puedan producir.

(Dos ESTUDIANTES se acercan a ellos por detrás. VERA nota su presencia por la mirada de AZUCENA. Y aunque no se vuelve, le suelta el brazo.)

SEBASTIÁN.— ¿Te pasa algo?

(Ella niega con la cabeza, y cuando por fin habla, lo hace cambiando de tono.)

AZUCENA.— ¡Sorpresa, chicos! Dios es justo, sabio y generoso: nos acaba de enviar a su paráclito: José Luis Vera.

SEBASTIÁN.— ¿Vera? ¿José Luis Vera?

AZUCENA.— El Vera verdadero. Te presento a Rogelio y a Sebastián.

ROGELIO.— ¿Has venido al homenaje?

SEBASTIÁN.— ¿Hace mucho que estás en Valencia?

ROGELIO.— ¿Vas a darnos alguna charla sobre tu libro?

SEBASTIÁN.— ¿Has escrito algo nuevo?

(AZUCENA observa a VERA como una zoóloga. Él se da cuenta y acepta el reto.)

VERA.— *(A ROGELIO.)* Uno: no sé nada de ese homenaje. *(A SEBASTIÁN.)* Dos: llegué ayer. *(A Rogelio.)* Tres: si vosotros queréis. *(A SEBASTIÁN.)* Cuatro: no.

(AZUCENA se ríe al contemplar la cara de admiración de sus compañeros, y éstos, al ver cómo ella mira a VERA, se despiden.)

SEBASTIÁN.— Esperamos volver a verte.

ROGELIO.— Es estupendo que hayas vuelto.

VERA.— Adiós.

(Pasan ESTUDIANTES. Mientras VERA se despide de los dos jóvenes, AZUCENA se mezcla entre la gente y desaparece. VERA la busca con desesperación. Cuando ya desiste de encontrarla, ella aparece por detrás.)

AZUCENA.— «Búscame siempre, pero no me encuentres jamás. Sólo así será eterno tu amor».

VERA.— ¿Cómo es posible que me conozcáis? Sólo he escrito una novela. Y eso ocurrió cuando vosotros apenas si habíais nacido. Jamás se hizo una reedición. Tú te sabes párrafos enteros y tus compañeros me tratan como a un ídolo.

AZUCENA.— Y lo eres. El problema es si después de conocerte lo seguirás siendo.

VERA.— No me acoses más. No es justo que te decepciones por mi falta de memoria.

AZUCENA.— Por tu falta de amor. No eres un buen padre.

VERA.— ¿Padre de quién? ¡No tengo hijos! ¡Nunca quise tenerlos!

AZUCENA.— Un libro es como un hijo. Si se olvida es que no se le ama. ¿Por qué escribirlo?

(VERA respira con alivio.)

VERA.— Le das demasiada importancia. Sólo se editaron mil ejemplares.

AZUCENA.— Si tú influyes en mil personas que a su vez ejercen su magisterio sobre otras mil, tendrás una progresión geométrica.

VERA.— No hablo de las ideas de la novela. Tú te sabes párrafos enteros, y para eso es necesario poseer un ejemplar.

AZUCENA.— Y lo tengo. Pero ahora veo que Eduardo Verdú tenía razón al decir que hay que ignorar al autor de las obras que se admiran.

VERA.— ¿Le conocías mucho?

AZUCENA.— (Tras una pausa.) Ahora tengo prisa. Me esperan en el Rectorado. Si quieres que hablemos de Verdú, no me opongo, pero prefiero que sea en Chat El Salam.

VERA.— ¿Qué?

AZUCENA.— Chat El Salam significa ‘Orilla de la Paz’: es una discoteca situada en el barrio de la Malvarrosa.

VERA.— No me gustan las discotecas.

AZUCENA.— Ésta te gustará. A las doce. Adiós.

VERA.— Adiós, Azucena.

(AZUCENA se detiene. Permanece un instante de espaldas y lentamente se vuelve.)

AZUCENA.— ¿Cómo sabes mi nombre?

VERA.— *(Tras una vacilación.)* Tus amigos, ¿recuerdas?

(AZUCENA cabecea después de un ligero parpadeo y, levantando la mano, hace un arabesco impreciso con despedida. Suena música.)

(Al público.) Y el aroma de azahar permaneció en mi recuerdo, aunque ya no pudiera olerse.

(Sube la música y se hace el oscuro sobre VERA. Se ilumina al CAMARERO.)

CAMARERO.— ¿Arroz con costra?

(Entran mesas y gente. Estamos en un restaurante. En una de las mesas está sentado MORELLÓ. El CAMARERO hace mutis.)

MORELLÓ.— No puedes negar tus orígenes, ilicitano.

VERA.— *(Acercándose a la mesa.)* No importa dónde se nace, sino dónde se pace.

MORELLÓ.— Pues en este restaurante vas a pacer de cojones. Cocinan como antes y hay que comerlo de la misma manera: con cuchara de madera y directamente de la paella.

(Traen la paella y la ponen en el centro de la mesa. Empiezan a comer. Hablan sin que se les oiga, aunque alguna frase puede percibirse. Todo en el restaurante son rumores, risas y llamadas a los CAMAREROS. Poco a poco la conversación entre VERA y MORELLÓ comienza a hacerse audible.)

MORELLÓ.— ... el caso Verdú no es excepcional. En España, pasar de la nada al todo a causa de la política se ha convertido en un monótono tarán tán.

VERA.— Tejemanejes en las zonas de influencia.

MORELLÓ.— De Verdú lo único extraño es su muerte; ése es el tema. Ha sido tan literaria la forma en que murió, que te bastará con ser notario para conseguir el colmo del perifraseo.

VERA.— La muerte al final sólo es un vómito.

MORELLÓ.— ¡Joder! Has perdido perspicacia, incluso para copiar. Falla, cerdo y fuego. Tres elementos llenos de connotaciones: Tradición, Simbología y Origen. ¿No eres capaz de sacar de esa trilogía mítica ni una simple tesina?

VERA.— Me han dado siete días para reunir un kilo de folios; con ese aliciente me limitaré a ver partidas de nacimiento y no actas de defunción.

MORELLÓ.— Pues entonces lo tienes fácil: llévate una grabadora al homenaje que esta tarde le van a hacer a Verdú en la Universidad.

(VERA *deja de comer extraño.*)

Es a las siete. Lo organizan sus alumnos del alma. Así es que si vas al homenaje, ponte chubasquero: todo será lágrimas, mieles y babas. ¡Qué plasta de estudiantes! Ya era un agobio ver a Verdú en las revistas, leerle en los diarios y escucharle en televisión. Pero es que sus queridos alumnos se encargaban de la transmisión oral por las esquinas. Y la resonancia mayor corría a cargo de la hija de Azucena.

VERA.— Hoy me la encontré...

MORELLÓ.— (*Interesado.*) ¿Sí?

VERA.— (*Quitándole importancia.*) Sí, y no me dijo nada del homenaje.

MORELLÓ.— La chica es rarita. Tiene a quien salir.

(*Vera se sobresalta y tira una de las copas de vino.*)

VERA.— Lo siento.

MORELLÓ.— No tiene importancia. Tampoco era un Vega Sicilia.

VERA.— ¿A qué te referías con eso de que la hija de Azucena es especial?

MORELLÓ.— Rarita, dije rarita, no magnifiques.

VERA.— Bueno, pues rarita. ¿Y por qué te lo parece?

MORELLÓ.— Dije que ella tiene a quién parecerse; no que a mí me pareciese nada.

VERA.— (*Levantando la voz, descontrolado.*) ¡¿A quién se parece, joder?!

(Algunos comensales miran extrañados. MORELLÓ hace una pausa intolerable. Se limpia los labios con la servilleta, bebe un trago de vino y vuelve a limpiarse. Luego sonríe y dice:)

MORELLÓ.— A su padre. Se parece a su padre.

VERA.— ¿Lo conoces?

MORELLÓ.— ¡Claro!

(Y vuelve a callar. VERA no desea seguir acatando el castigo y se concentra en la comida. Roto el juego, MORELLÓ se ve obligado a probar otra suerte.)

Es profesor de la Universidad. No era brillante, pero sí eficaz.

VERA.— ¿Por qué hablas de él en pasado?

MORELLÓ.— Verdú le hizo la vida imposible con la revolución universitaria, y poco a poco fue perdiendo confianza en sí mismo. Ahora es una sombra.

VERA.— Pues Azucena no me pareció una sombra; la encontré muy normal y; por lo poco que sé, hace cosas normales, como ir a discotecas. Me ha sugerido que visite una, Chat el no sé qué.

MORELLÓ.— Chat El Salam no es una discoteca. Me extraña que no lo sepas. Su inauguración fue el suceso del año. Una pasada de Verdú.

VERA.— ¿Verdú?

MORELLÓ.— La diseñó él. La idea no está mal. Chat El Salam es un laberinto acuático. Hay quien va todos los días y siempre acaba descubriendo salas nuevas, ya sabes, como los pasadizos de una pirámide. «Un homenaje a las raíces árabes de Valencia», así vendió la idea Verdú en un momento de afirmación racionalista. Y se la compraron al instante.

VERA.— ¿Has ido allí alguna vez?

MORELLÓ.— Una, pero tuve muy mala suerte. Me perdí en la Sala de las Tormentas y casi no salgo. Chat el Salam es como el Museo de Madame Tussaud: los hay que no pasan de la guillotina. Yo no me creía nada de eso y mucho de menos cuando decían que la Sala de las Tormentas obliga a gritar hasta que el cuerpo y el alma se limpia de malos rollos.

VERA.— ¿Y es verdad?

MORELLÓ.— Cuando salí podría haber hecho la primera comunión. (MORELLÓ *da la última cucharada a la mitad de su paella y dice triunfal:*) ¡Acabé el primero!

VERA.— (Al público.) Y yo tuve que pagar la factura. Fuera o no costumbre, lo admití satisfecho, no tanto por la excelencia del restaurante, como por pasarle la cuenta a Fondant.

CAMARERO.— Y de postre, quería dátiles ¿no?

(*Desaparece el restaurante. Mutis de MORELLÓ.*)

VERA.— (Al público.) El homenaje era a las siete. Tenía un par de horas libres que quise hacer esclavas. Hoy no puedo mentirme y sé que mi visita a Jota Javaloyes no tuvo como finalidad conocer mejor a Verdú, sino ver cómo era el marido de Azucena.

(*Entra en un despacho muy iluminado, y en él, JAVALOYES.*)

Me recibió en su despacho. (*Recordando.*) No, no había tanta luz...

(*Desciende la intensidad.*)

... y no sé por qué me alegré de que aquel mortecino entorno acentuara su aspecto mucilaginoso. (*Pone en marcha la grabadora.*)

JAVALOYES.— No puedo decirle que Eduardo Verdú me cayera simpático. Tampoco es que me fuera especialmente odioso, entiéndame, en realidad yo, al principio, le tenía lástima.

VERA.— ¿Al principio de qué?

JAVALOYES.— Oh, pues antes de que sus artículos produjeran las primeras reacciones. Entonces él era un oscuro profesor contratado por la Universidad para dar un seminario que produjo sólo un cierto interés, y soy misericordioso definiéndolo así, créame.

VERA.— ¿Cuál era el tema?

JAVALOYES.— ¡Qué más da! El problema de Verdú es que no tenía ideas propias y se le notaba. Mi hija asistió a sus clases y le puedo dar un ejem-

plo extraído de sus apuntes. Cito de memoria, claro: «Releyendo a Fuché, traducido por Lacan, pude darme cuenta de que Marx opinaba que Hegel había denostado a Platón por atacar las opiniones de Heráclito sobre Parménides».

VERA.— Comprendo.

JAVALOYES.— Hubiera sido usted el único en el seminario. Se matricularon muy pocos alumnos. Un fracaso.

VERA.— ¿Sabe usted la razón?

JAVALOYES.— Se sorprenderá, pero los motivos que los chicos me daban hacían referencia a «falta de interés», «no conecta», «demasiado conformista»...

VERA.— ¿Conformista?

JAVALOYES.— Le dije que se iba a sorprender.

VERA.— ¿Estamos hablando de la misma persona?

(JAVALOYES asiente, estirando los labios en un remedo de sonrisa.)

¿Qué ocurrió entre el Verdú «conformista» y ese otro radical que todos conocemos?

JAVALOYES.— Nadie ha sabido explicarlo. Los seis alumnos que se quedaron en su seminario son los que históricamente han tenido razón.

VERA.— ¿Cuál fue el tema del nuevo seminario de Verdú?

JAVALOYES.— Lo tituló «La razón cínica». Muy apropiado, si quiere saber mi opinión. Trazó una línea desde Diógenes a Ciorán, pasando por Nietzsche, pero tal y como lo explicaba, todos parecían discípulos suyos.

VERA.— ¿Y con este tema tan especializado abarrotó el Paraninfo?

JAVALOYES.— Ya ve: aquel profesor insignificante acabó ejerciendo tal influencia en la Universidad, que amenazó con destruirla.

VERA.— ¿No exagera?

JAVALOYES.— Sus alumnos, organizados en comités, clubes y asociaciones eran el eco de su voz. Al final, nadie podía dar un paso sin su visto bueno. Lo peor fue cuando nos presentaron el proyecto para una Universidad del siglo XXI.

(JAVALOYES, *por un momento, pierde su cansada actitud. Su voz emerge aguda, desde las profundidades de su decepción, para decir:*)

¡Pretendía cambiar todo el sistema de enseñanza! Hasta los profesores debíamos examinarnos cada año, e incluso los catedráticos. Y como jurado, los alumnos. ¿Se imagina? Lo más increíble es que parte del claustro le seguía. Verdú había dividido la Universidad de la misma manera que tenía dividida a toda Valencia; y, si no llegó a hacer lo mismo con toda España, fue porque la muerte, por fortuna, le sorprendió antes.

(*Se limpia las gafas, que no las tiene sucias, y sus ojos abdican. VERA cierra la grabadora.*)

VERA.— Muchas gracias, señor Javaloyes. Su objetividad me ha sido de gran ayuda. (*Al público.*) No le di la mano al despedirme.

(*VERA se levanta y avanza hacia el público, mientras JAVALOYES hace mutis, y con él, su despacho. Entran estudiantes y forman un estrado sobre el que se sitúan AZUCENA, SEBASTIÁN, ROGELIO y un joven con gafas: RUANO. Es el homenaje a EDUARDO VERDÚ. Todos hablan, aunque sólo oímos algunas de sus frases.*)

ROGELIO.— Pérdida irreparable que...

SEBASTIÁN.— ... su vida fue un ejemplo y nosotros...

RUANO.— ... la sociedad está en deuda con él...

ROGELIO.— ... no lo olvidaremos, porque...

VERA.— (*Al público.*) y frases similares que agrupadas acompañan el florilegio funerario más tópico.

SEBASTIÁN.— ... el mejor entre los mejores.

RUANO.— ... muerte injusta...

VERA.— (*Igual, remedando.*) No lo olvidaremos, ay qué pena, vaya por Dios, mira tú por dónde y quién lo iba a decir.

(*Ahora interviene AZUCENA. VERA escucha atento y se tapa los oídos. Habla por segunda vez ROGELIO.*)

ROGELIO.— ... un minuto de silencio en memoria de Verdú.

VERDÚ.— ¿Era ésa la tónica devoción que había provocado «el genial demolidor del pensamiento caduco»?

(Aplausos, meramente corteses. VERA, incómodo, intenta perderse entre los asistentes que salen, pero SEBASTIÁN le detiene por el brazo. Detrás de él está AZUCENA.)

SEBASTIÁN.— Gracias por venir.

AZUCENA.— Yo no lo invité. Hay que oír a Verdú, no a los que hablan de él.

VERA.— Me hubiera gustado conocerle más a fondo.

(AZUCENA y sus amigos se miran entre sí, buscando aprobaciones. Luego asienten imperceptiblemente. ROGELIO se va a buscar a RUANO y AZUCENA vuelve a tomar palabra.)

AZUCENA.— Si deseas conocer la vida de Verdú, debes acudir a Ruano. Ha escrito una tesina que refleja, tanto como es posible, la vida del maestro.

(Llegan ROGELIO y RUANO.)

RUANO.— *(Tartamudeando.)* ¿José Luis Vera? ¿Pero el José Luis Vera de Verdú?

VERA.— ¿Me conocía Verdú?

(Todos ríen, cómplices, y vuelven a mirarse entre sí.)

AZUCENA.— No creemos en el azar. Murió Verdú y has llegado tú. Interpretalo como quieras. Pero antes de negar el destino, lee el ensayo de Ruano.

(RUANO le ofrece una carpeta.)

VERA.— ¿Lo llevas siempre contigo?

(RUANO va a hablar, pero AZUCENA se le adelanta.)

AZUCENA.— Habíamos acordado que si alguien preguntaba en el homenaje algo sobre Verdú, le responderíamos con el trabajo de Ruano.

SEBASTIÁN.— (*Despidiéndose.*) Hasta pronto.

ROGELIO.— Adiós.

(RUANO hace un imperceptible gesto con su mano y se va también.)

VERA.— (*A RUANO.*) Leeré cuanto antes tu ensayo. (*Al público.*) Supuse que de no hacerlo se abriría las venas allí mismo.

(RUANO sonríe, da un cabezazo de agradecimiento y estrecha aparatadamente la mano de VERA. AZUCENA ha desaparecido entre los estudiantes. Ya Vera está de nuevo solo. Cambio de luz. Vuelve a transformarse la escena; ahora es una cafetería.)

CAMARERO.— (*A VERA.*) Sorpréndame.

VERA.— ¿Tila?

CAMARERO.— Prepararé dos tazas.

VERA.— (*Al público.*) El ensayo de Ruano me pareció magnífico... y oportuno. Era exactamente lo que Fondant me había pedido. Bastaría con aligerar algún párrafo y añadir un epílogo para que el trabajo pudiera entrar gloriosamente en imprenta para satisfacción de Fondant y alegría de mi bolsillo.

(Comienzan a oírse, lejanos, los sonidos de diferentes aguas: torrente, lluvia, oleaje...)

Faltaba una hora para la medianoche y, aunque me quedaban por leer las últimas veinte páginas, necesitaba tomar una ducha antes de ir a los encuentros del agua. Consideré que el encargo de Fondant había concluído y podía dedicar el resto de la semana a recorrer la tierna orografía del cuerpo deseado.

(En completa oscuridad, se oye la voz en «off» de VERA.)

VERA.— (*Off.*) A las doce de la noche, como un sátiro embrujado olisqueando los efluvios del bosque, llegué al útero acuoso de la Malvarrosa levantina: Chat el Salam, la Orilla de la Paz.

(El sonido del agua se hace ensordecedor. Sobre el panorama se proyectan dibujos acuáticos que mancharán también las figuras humanas. VERA, que está de espaldas, se vuelve al público.)

VERA.— (*Al público.*) La monumental falla acuática se me ofreció como una prosopopeya. Ahí estaba el todo Verdú, tan claro y preciso como las aguas de su discoteca. Aquella megalómana construcción había aumentado su resplandor. Verdú transcendía.

(El suelo de material transparente se ilumina desde abajo. Suena una música de hipnótica repetición. Entra el público, que rodea, bailando, a VERA.)

Era imposible encontrar a Azucena en aquella marea humana, salvo que estuviera observándome. Sí, claro. (*VERA deja de buscarla.*) El juego propuesto me pareció divertido y contemplé Chat el Salam con ojos nuevos.

(El público se orienta en pasillos, formando los diferentes caminos que VERA debe recorrer. Los focos cenitales con lentes (gobos) dibujadas marcan los diferentes espacios. Por el motivo que enseguida se aclarará, el actor que interpreta a VERA se alinea y desaparece entre el CORO mientras le sustituye otro actor que, vestido igual, siempre dará la espalda al público. La voz de VERA se oye en «off».)

(*Off.*) Frente a mí, las opciones laberínticas se abrían como encarnaciones de cuentos en boca de viejas. Sin dudar, penetré en el primer pasillo tenuemente iluminado. Tras los primeros metros encontré una bifurcación y elegí el camino de la derecha, que me condujo a una sala que me sumergió en la serenidad.

(Todos los actores del CORO desaparecen, y con ellos, el protagonista. Al fondo, AZUCENA, y de espaldas al público, el actor que sustituye a VERA. La sala, con proyecciones, reproduce la vastedad de un océano en marea baja al atardecer, con el sonido lejano de gaviotas llenas de alborozo y el rumor distante del oleaje en retirada. AZUCENA avanza y bailan aunque no hay música. Sólo el sonido del mar en el atardecer. En un extremo aparece VERA que mira a la pareja recordando.)

VERA.— Te llamas Azucena y hueles a azahar. ¿Llegaré a comprenderte algún día? *(Al público.)* Y ella, aceptando mi provocación, volvió a recitar fragmentos de mi novela.

AZUCENA.— «Y el aire, despoblado de nombres, nos redujo al esquema del fulgor. No piensa la piel y es con ella que te amo.»

(AZUCENA le besa. La luz se concentra sobre ellos. Comienzan a hacer el amor, de pie, sin desnudarse del todo.)

VERA.— Y Chat el Salam fue el lugar exacto de la consumación. Dibujada por la huidiza luz, Azucena se abrió de par en par al incesto deseado, y yo lo consumé sin preguntar por qué era pelirroja como yo, ni por qué 19 años y no 20, o uno menos. La transgresión nos hace libres. Y comprendí que en Chat el Salam poseí a dos mujeres a un tiempo. De una, el recuerdo; de otra, los contornos tersos del renacimiento. Y en el momento de la entrega absoluta, yo grité «Azucena», pensando en su madre, y ella gritó el nombre de Verdú. Era una copulación fantasmal, la paradoja de una posesión inexistente. Y aun cuando el deseo estaba satisfecho, seguí hurgando en sus entrañas con golpes de decepción, hasta el agotamiento.

(Se oscurece el lugar de los amantes. El actor que sustituye a VERA hace mutis y AZUCENA avanza hasta el lugar desde donde VERA ha recitado su monólogo.)

AZUCENA.— ¿Te he llamado Eduardo? *(Pausa.)* Lo siento.

VERA.— Verdú no me ha poseído.

AZUCENA.— Cierto, tú lo poseíste a él.

VERA.— ¿De qué estás hablando?

AZUCENA.— De Verdú y de ti.

VERA.— ¿Por ese orden?

AZUCENA.— Es el orden correcto. A él lo conocí primero. Tu novela la leí después.

VERA.— Pero ¿qué tiene que ver una cosa con otra?

AZUCENA.— ¿Has leído el ensayo de Ruano?

VERA.— ¿Vas a contestarme siempre con otra pregunta?

AZUCENA.— También tú acabas de hacerlo.

VERA.— ¿Te das cuenta? Cinco minutos después de hacer el amor y estamos discutiendo.

AZUCENA.— Decía Verdú que los deseos nunca deberían satisfacerse.

VERA.— Verdú decía, Verdú hacía... Por favor, no hablemos más de Verdú.

(Pasean por la calle. Pasa gente.)

AZUCENA.— Como quieras.

VERA.— *(Al público.)* Pero a partir de entonces no volvió a pronunciar palabra alguna y yo me encontré con la sombra sin vida de la que me habló Morelló. *(Lo piensa.)* No, no era cierto; Azucena tenía una riquísima vida interior: la que le proporcionaba Verdú.

(Se despiden con el vago movimiento de la mano, conscientes de la inoportunidad de otras muestras de afecto más tangibles. VERA mira al público.)

(Al público, triste.) Azucena estaba en su portal adoptando la misma pose que la primera vez que la vi; sin embargo, su misterio había desaparecido.

(Oscuro sobre AZUCENA.)

Mi viaje a Valencia había concluido. Y, sin embargo, estaba angustiado por algo que no era capaz de concretar.

(Entra su cama y, al echarse en ella, nota el ensayo de RUANO en su espalda.)

¡Eso era! Azucena había depositado en el ensayo de Ruano la respuesta a mis preguntas. Me faltaban pocas páginas para finalizarlo. Retomé la biografía y Ruano me condujo, paso a paso, a la certeza.

VERA.— *(Off.)* Verdú no me ha poseído.

AZUCENA.— *(Off.)* Cierto, tú lo poseíste a él.

VERA.— Las últimas páginas del ensayo estaban plagadas de frases mías. Verdú era un oscuro profesor que un día leyó mi novela y se transformó en un relámpago.

(Mira la cubierta del ensayo y llama por teléfono. RUANO aparece bostezando en un extremo del escenario.)

VERA.— ¿Ruano? Perdona que te llame a estas horas.

RUANO.— No, si estaba despierto. ¿Te ha gustado mi ensayo?

VERA.— ¿Cómo pudo conseguir Verdú un ejemplar catorce años después de que mi novela fuera saldada por falta de éxito?

RUANO.— Fue Azucena. Ella le dejó tu novela durante un seminario.

VERA.— ¿Y cómo es que Azucena tenía un ejemplar?

RUANO.— Lo tenía su madre. *(Pausa.)* ¿Estás ahí?

VERA.— Sí.

RUANO.— ¿Te ha gustado mi ensayo? Supongo que ha sido una sorpresa para ti saber que fuiste la causa y Verdú el efecto. Tu novela fue su iluminación. Azucena es muy melodramática y llama destino a la casualidad, pero en tu caso son tantas las coincidencias que es difícil negar la existencia de un plan superior.

VERA.— Si mi novela tuvo tanta influencia en Verdú, y él en vosotros, ¿por qué nunca quisisteis poneros en contacto conmigo?

RUANO.— Verdú dijo que no podías ser mejor que tu novela.

VERA.— Entonces ¿por qué os alegráis de que yo haya venido a Valencia?

RUANO.— Porque ahora Verdú está muerto.

(Se oscurece la luz sobre RUANO.)

VERA.— Por mis ideas se moría, aunque era más exacto decir que por mis ideas se mataba. Si él no hubiera leído mi novela, aún estaría vivo. Mi investigación debía invertir los términos: ya no se trataba de investigar su vida, sino de saber los motivos de su asesinato. Se lo debía a Verdú. Después de todo, fui yo la causa de su muerte.

(Sube la música. Oscuro rápido.)

SEGUNDO ACTO

Al levantarse el telón, VERA está en escena. Suena música. Entran diferentes personajes y se colocan en las mismas posiciones que tenían cuando dijeron las frases que ahora repiten.

JAVALOYES.— ¡Una barbaridad, créame! Verdú había dividido la Universidad de la misma manera que tenía dividida a toda Valencia; y si no llegó a hacer lo mismo con toda España, fue porque la muerte, por fortuna, le sorprendió antes.

(Sigue hablando, pero no se le oye.)

RUANO.— *(Ofreciéndole su ensayo.)* ¿José Luis Vera? ¿Pero el José Luis Vera de Eduardo Verdú?

(Igual.)

INSPECTOR.— Yo le admiraba, aunque discrepo de sus teorías.

(Igual.)

MORELLÓ.— ... un escritor brillante, pero un pensador mediocre...

(Igual.)

AZUCENA.— Eduardo... Eduardo...

(*Todos hablan al mismo tiempo. VERA hace un gesto de confusión y callan, Luego todos, excepto el INSPECTOR, hace mutis.*)

INSPECTOR.— No se ha avanzado mucho en el caso, señor Vera, pese a que todos los grupos políticos deseaban verlo resuelto cuanto antes para evitar que las sospechas recayeran sobre ellos.

VERA.— Necesito información sobre la falla.

INSPECTOR.— Queda una maqueta en el taller de la ciudad fallera y una considerable literatura sobre ella, puesto que el diseño era del propio Verdú.

VERA.— (*Sorprendido.*) ¿Diseñó su propio ataúd?

INSPECTOR.— Creí que lo sabía.

VERA.— Inspector, ese asesinato fue un acto de humor tan macabro como oportuno.

INSPECTOR.— Sí, ¿y qué?

VERA.— Es demasiada sofisticación para el pragmatismo del Poder.

INSPECTOR.— ¿Quiere decir que rechaza el crimen político? (*VERA asiente.*)

Le confieso que coincido con usted. Por eso hemos investigado otras posibilidades. La víctima desarrollaba su trabajo en el ámbito académico, y allí, no lo olvidemos, provocó tantas adhesiones como rechazos.

VERA.— Tampoco hay que olvidar el aspecto simbólico del asesinato. El cerdo, por ejemplo, está lleno de significaciones: desde el insulto a la generosidad de sus carnes.

INSPECTOR.— Y las rayas.

VERA.— Cierto. Un cerdo puede ser muchas cosas, pero si está rayado, su simbolismo se acrecienta. Rayas tienen los tigres.

INSPECTOR.— Verdú, un felino oculto en las magras. Puede ser, pero también las cebras son rayadas y están más cerca de los asnos que de los caballos.

VERA.— ¿Quién es el mejor especialista en simbología animal?

INSPECTOR.— El mejor ha muerto.

VERA.— ¿Era Verdú? (*El INSPECTOR asiente, sonriendo.*) ¿Existía en la Universidad algún grupo disidente: alumnos que se hubieran manifestado en contra de Verdú?

INSPECTOR.— (*Dándole un papel.*) Supuse que me pediría sus direcciones.

(*VERA mira al público en un gesto de complicidad.*)

Pero los más interesantes son sus seguidores. Un sexteto brillantísimo. Están subrayados.

VERA.— (*Leyendo.*) Azucena Javaloyes, Rogelio, Sebastián, Ruano. ¿Y estos dos? No los conozco: Josefina Crespo y Manuel Calahorra.

INSPECTOR.— Calahorra murió en accidente de moto dos semanas antes del asesinato de Verdú, y la chica se fue a vivir a Peñíscola, también por esas fechas. Hemos investigado el motivo, pero no tiene nada que ver con el caso que nos ocupa.

VERA.— ¿De qué se trata?

INSPECTOR.— Calahorra la dejó embarazada y, por lo visto, no pudo asimilar la responsabilidad. No hay pruebas de que su muerte fuera un suicidio.

VERA.— Al final se está comprobando que el grupo de Verdú no era muy ejemplar.

INSPECTOR.— Dice un proverbio latino que la barba no hace al filósofo.

VERA.— (*Al público.*) Mi relación con el Inspector estaba mejorando: ya no me daba las citas en su idioma original, así que me despedí sinceramente agradecido y, para corresponder, le pregunté por su ensayo. Fue un error.

(El INSPECTOR le da un ejemplar mecanografiado, abultadísimo. El INSPECTOR hace mutis y se cruza con MORELLÓ, que trae un montón de documentos que también entrega a VERA.)

MORELLÓ.— (*Desabrido.*) Todos los artículos aparecidos sobre *Las tentaciones de Don Antonio* y una fotografía de la falla tomada horas antes de la cremá. (*Llama al APRENDIZ.*) ¡Agustín, una bolsa! (*A VERA.*) ¿Algo más?

VERA.— ¿Por qué no me dijiste que el diseño de la falla era de Verdú?

MORELLÓ.— Porque hay más cosas en el cielo de las que tu sabiduría es capaz de entender.

VERA.— Tienes el día torcido. ¿Quién es el mayor experto en fallas? No me digas que Verdú; eso ya lo sé.

MORELLÓ.— Marras, sabihondo. No es lo mismo ser admirado que admirable. Verdú no era el mejor.

VERA.— ¡Déjate de literatura, y dame un nombre!

MORELLÓ.— Verdú fue un alumno. Busca al maestro.

VERA.— ¿Quién es?

MORELLÓ.— Tú lo conoces tan bien como yo: «Garriperro».

VERA.— ¿José Garrigós?

(MORELLÓ *sonríe asintiendo como un fullero.*)

MORELLÓ.— Nuestro admirado profesor de la Universidad, el que me suspendió por creer que mi trabajo lo copié del tuyo.

VERA.— No voy a entrar al trapo, «Cabut». Conociendo a Garrigós, debió de sentarle muy mal que Verdú le aventajara.

MORELLÓ.— Otra vez te equivocas: confundes la sabiduría con la fama del sabio.

VERA.— ¡Basta de arpegios! ¿Cómo se lo tomó Garrigós?

MORELLÓ.— Mal.

VERA.— Entonces no es tan sabio.

MORELLÓ.— Eso lo descubrí hace bastantes años, cuando te aprobó en la Universidad.

VERA.— Vale, te estás vengando a plazos y yo los pago gustoso. Ahora dime: ¿vive donde siempre?

MORELLÓ.— (*Dándole la dirección.*) No. ¡Agustín, a ver esa bolsa! Garriperro se ha construido una casa del tamaño de su ego.

VERA.— Poner a salvo nuestro ego de la despersonalización en que nos está hundiendo la sociedad es un acto ecológico.

MORELLÓ.— Pues eso es lo que hizo Verdú.

VERA.— Verdú no se defendía. Atacaba, y con enorme agresividad, por cierto.

MORELLÓ.— No se lo censure; tú eres igual que él.

VERA.— ¡Vaya día llevas, «Cabut»! ¡Suéltalo ya!

MORELLÓ.— ¿Era necesario que fueras a ver al marido de Azucena con la burda excusa de una entrevista para tu editorial?

VERA.— ¿Cómo sabes que fui a verle?

MORELLÓ.— Entre los bienes gananciales que Azucena aportó al matrimonio estaba mi amistad. Su marido no será un fregonazo de inteligencia, pero tiene derecho a la vida y, sobre todo, a que no se la amarguen más. Me llamó después de tu visita para preguntarme tus verdaderas intenciones. ¿Eres tan ingenuo como para creer que no te iba a reconocer, o

tan perverso como para desear que te reconociese? *(Pausa.)* Tú no sabes el daño que hiciste, pero es más grave el que estás volviendo a hacer. Hace 19 años eras joven; hoy no te vale esa excusa.

VERA.— Si tanto te molesto, ¿por qué me ayudas?

MORELLÓ.— Para que consigas la información que buscas sobre Verdú y te vayas cuanto antes.

VERA.— Me voy el domingo.

MORELLÓ.— Te irás si tienes relleno el cuestionario, pero si no consigues lo que buscas me veo compartiendo contigo el turrón de Navidad. Me has puesto en medio de dos amistades y no quiero dar la impresión de que dudo. Azucena está por encima de ti.

VERA.— ¿Es Javaloyes el padre de su hija?

MORELLÓ.— Mucho has tardado en preguntármelo.

VERA.— ¿Lo es?

MORELLÓ.— ¡Lo es, claro que lo es! ¡Pero aunque no lo fuera, lo sería! Diecinueve años dan algún derecho y también lo quitan; depende si se comparten o no.

(VERA va a preguntarle, pero MORELLÓ le interrumpe.)

Has venido a saber cómo vivió Verdú. Pues no te desvíes del tema. Aplica tu morbosa curiosidad en los muertos, consigue tu kilo de carne en folios y haz feliz a tu editor, pero deja en paz a los vivos, no los mates por segunda vez.

VERA.— Ya no investigo su vida, sino su muerte.

MORELLÓ.— ¿Y crees que vas a encontrar al asesino tú solo, cuando la policía con todos los medios a su alcance está en ayunas?

(Entra AGUSTÍN con la bolsa que le da a MORELLÓ. Luego hace mutis.)

VERA.— No me interesa el asesino, sino las circunstancias de su muerte.

MORELLÓ.— Eso es más fácil. ¿Tienes algún compromiso a las siete de la tarde? Yo asisto a una tertulia. Podrías venir.

(Entran CAMAREROS que colocan diferentes clases de asientos alrededor de una mesa.)

VERA.— El casticismo de las tertulias de café me revienta.

MORELLÓ.— La nuestra la hacemos en una horchatería. Estamos en Valencia.

VERA.— Pues como cunda el ejemplo, las tertulias gallegas se harán en los hórreos.

MORELLÓ.— Te advierto que somos un asombro especulando. Además, no te queda más remedio que asistir.

VERA.— ¿Por qué?

MORELLÓ.— Porque si no, no te doy la bolsa.

(VERA ríe y mete las hojas en la bolsa.)

Sé puntual.

(MORELLÓ se incorpora a la tertulia, donde ya se habrá sentado SIXTO tan disimuladamente como sea posible para que el público no le vea hasta que se ilumine su escena. VERA se acerca al grupo. Recostado en una silla de ruedas, un viejecito con barba hasta el ombligo y llena de flores silvestre, parece dormir beatíficamente, emitiendo ronquidos como lamentos de gato. A su lado, MORELLÓ lee una revista. Ante ese panorama, VERA da la vuelta con la intención de huir, pero se encuentra con el muro carnoso de BERNABEU, que entra en ese momento.)

BERNABEU.— *(A VERA, deteniéndole, jovial.)* Tú debes de ser José Luis Vera. Pasa, pasa. Pepe nos dijo que vendrías.

(Le coge la bolsa y se la da al CAMARERO. MORELLÓ, que les oye, les hace señas para que se acerquen a la mesa. BERNABEU se sienta en un sofá acorde con su volumen.)

MORELLÓ.— *(A VERA.)* Llegas tarde.

VERA.— Tampoco los demás son puntuales.

MORELLÓ.— Cada uno tenemos nuestra hora de llegada. Siéntate. *(Lo hace en una silla de nea.)* Sixto *(señala al viejo)* vino a las siete en punto y Bernabeu también ha llegado a su hora, cinco minutos más tarde. El siguiente debe de ser Foix. *(Mira su reloj.)* Ahora.

(Y como un prestidigitador, MORELLÓ señala la puerta de la horchatería. Efectivamente, una silueta macilenta hace su entrada en aquel mismo instante y, con andares de espectro, se acerca hasta la mesa; se queda de pie junto a VERA, sin saludar.)

(A VERA.) Estás sentado en su sitio.

(VERA se levanta y el desabrido FOIX cabalga a horcadas la silla en completo silencio. VERA mira un pupitre de escuela.)

Ése es de Valentín.

(Y otra vez se produce la exacta respuesta a la invocación. Un joven vestido con un terno impecable, de cuyo chaleco asoma una elegante corbata, hace su entrada con un attaché de piel. Una vez introducido, no sin dificultad, en el pupitre, ante la indiferencia general se desnuda de cintura para arriba y dobla cuidadosamente la ropa. Luego abre el maletín y la cambia por una camisa floreada que se pone con ademanes de sacerdote en misa de jubileo.)

VALENTÍN.— Creo que cambiaré el pupitre por la silla borde de Mariscal.

(Y se quita el prendedor que recoge su largo pelo en una cola de caballo y agita después la cabeza para esparcirlo.)

VERA.— (A MORELLÓ.) Me sorprende que en la horchatería se os permitan estos caprichos.

MORELLÓ.— Les compensa.

(El ejecutivo esquizo que debe de ser VALENTÍN hace una señal al CAMARERO y éste permite la entrada a unos jó-

venes que se agrupan alrededor de la mesa, pidiendo consumiciones.)

Aquí cada uno dice lo que piensa y hace lo que quiere. Es nuestra única regla.

VERA.— ¿No admitís mujeres en la reunión?

VALENTÍN.— Aquí observamos una rígida misoginia, para seguir la tradición de las tertulias.

BERNABEU.— De todos modos, si alguna Pardo Bazán quiere asistir a una, no nos oponemos a que forme la suya.

(VERA mira la puerta como un horizonte deseado y MORELLÓ le rodea con su brazo el hombro para evitar que huya, aunque da a su gesto un hipócrita sentido amistoso.)

MORELLÓ.— Compréndelo, José Luis; nos gustan las impudicias que delante de una mujer deberíamos reprimir: palabrotas, meternos los dedos en las narices...

VALENTÍN.— Rascarnos donde lo prohíbe la urbanidad...

BERNABEU.— Ventearnos a la arábiga...

VALENTÍN.— Pero no todo al mismo tiempo, claro.

(Ríen todos, excepto SIXTO, que duerme, y FOIX, que parece ensimismado. VERA va a levantarse pero llega el CAMARERO —siempre el mismo— y coloca grandes vasos de horchata sobre la mesa.)

VERA.— (Al CAMARERO.) ¿Podría tomar un té?

CAMARERO.— Sí, en Inglaterra.

(Y le pone una pajita en su vaso. VERA intenta de nuevo irse, pero MORELLÓ, oportunamente, centra el tema del debate.)

MORELLÓ.— José Luis quiere ir a ver a Garrigós.

(Los contertulios, a excepción de los de siempre, rezonan al unísono.)

BERNABEU.— Garrigós es un retorcido, liará el asunto en vez de aclararlo.

VALENTÍN.— Aquí, por el contrario, liamos los asuntos desde el principio y nadie se llama a engaño.

VERA.— *(Al público.)* O me levantaba en ese instante o ya no podría hacerlo jamás.

(Pero MORELLÓ, al quite, interviene oportunamente.)

MORELLÓ.— Si crees que hay símbolos ocultos en la falla de Verdú, te aconsejo que preguntes a nuestro místico oficial.

(Todos miran al gurú en éxtasis.)

VERA.— *(En voz baja.)* Está dormido.

BERNABEU.— Expuesto. Sixto no duerme, sólo se expone.

MORELLÓ.— Sixto es un catedrático de Arte que tiene al mismo tiempo el don de los curanderos. Antes de que vinieras, y para ganar tiempo, le he preguntado sobre Verdú y está procesando.

(Y como si esas explicaciones fuesen el misterio de la Divina Concepción, todos cabecean a la espera del paráclito. VERA mira el reloj como un acto inconsciente y al levantar los ojos se encuentra con los de sixto fijos en los suyos. Cesan todos los rumores.)

SIXTO.— Tú eres Origo y Verdú murió tres veces.

(Dicho esto, vuelve a ensimismarse y todos asienten ante el silencio de la concurrencia que escuchaba casi en actitud religiosa. Luego, al mismo tiempo, se entrecruzan las conversaciones, comentando la frase.)

VERA.— ¿Cómo puede alguien morir tres veces?

VALENTÍN.— Se muere físicamente una vez, una segunda cuando también mueren todos los que viviendo con esa persona le recordaban, y hay una tercera muerte, la del olvido de las obras que hizo mientras vivió.

VERA.— La teoría de la fama según las *Coplas* de Manrique me parece remotamente aplicable a nuestro caso.

BERNABEU.— Cambio. Verdú era un pirómano social. Es lógico que muriera en una falla.

VERA.— Ya estaba muerto cuando le metieron en ella.

MORELLÓ.— Pues ya tenemos dos muertes. Una privada y misteriosa y otra pública.

(Poco a poco las preguntas y respuestas se suceden con mucha rapidez. VERA empieza a sentirse cómodo comprobando que nadie divaga.)

VERA.— ¿Y la tercera muerte?

BERNABEU.— Si fue un sacrificio ritual, la tercera podría ser la tortura.

MORELLÓ.— A través de ella se «mata» la dignidad humana.

VALENTÍN.— No sabemos si lo torturaron.

VERA.— Tuvieron que romperle las piernas para meterlo dentro del cerdo.

VALENTÍN.— Tanta violencia sólo es explicable en una mente enferma.

BERNABEU.— Perspectiva. No es enfermedad si la violencia forma parte de una cultura. Ejemplo. Los aztecas ofrendaban a sus dioses no sólo comida y flores, sino vidas humanas. Coda. La descripción de los sacrificios pone los pelos de punta.

VERA.— Después de una guerra, es lógica la venganza.

BERNABEU.— Rectificación. No sólo mataban a esclavos y prisioneros; también sus rituales les obligaban a infligirse dolorosos castigos corporales: desde taladrarse la lengua y el pene, hasta sodomizarse con cañas. Propuesta: no admitamos la locura en el asesino de Verdú.

MORELLÓ.— Estoy de acuerdo. Ésa sería una explicación fácil que además no explicaría nada.

VERA.— Partamos de la base de que existe una razón para el retorcido sacrificio de Verdú.

BERNABEU.— ¿Crimen pasional?

MORELLÓ.— Lo hubiéramos sabido. Con Verdú el escándalo estaba asegurado.

VERA.— Pasiona! no significa necesariamente escandaloso. Las relaciones amorosas con una alumna, estoy hablando en hipótesis, le obligarían a ser discreto.

VALENTÍN.— En la Universidad es imposible. Un ojeo equívoco hacia una chica y sus propios alumnos lo hubieran convertido en una obscenidad.

MORELLÓ.— ¡Buena es la prensa húmeda para dejar escapar un caso así!

VALENTÍN.— Sin contar que una mujer despechada puede llevar a cabo una venganza cruel, pero no realizarla con la premeditación y la infraestructura que se evidencia en la falla.

BERNABEU.— Estamos donde estábamos. Cambio.

VALENTÍN.— El tema político lo descartamos la semana pasada.

VERA.— Coincido con vosotros; es lógico destruir de una forma original el radicalismo de Verdú.

VALENTÍN.— ¿Radicalismo? Siempre hay que dudar de los que luchan por la revolución y mejoran su nivel de vida.

VERA.— Pero no podeís negar que hostigaba lo suyo.

VALENTÍN.— Desde que asesoraba al presidente, los empresarios salían de la Generalitat más contentos que nunca.

VERA.— ¿Y sus artículos?

VALENTÍN.— ¿Has leído los últimos que publicó? (*Gesto impreciso de VERA.*)

Los despachos con banderita atemperan cualquier llama.

MORELLÓ.— Hay que orientarse en otras direcciones.

BERNABEU.— Coincido.

(Todos callan buscando motivos, cuando SIXTO emerge de su éxtasis y dice:)

SIXTO.— Canibalismo.

(Y vuelve a su estado cataléptico, antes de que VERA pueda preguntarle el significado de su palabra. MORELLÓ, BERNABEU y VALENTÍN repiten para sí «canibalismo», «canibalismo», hasta que BERNABEU, como si hubiera descubierto el punto de apoyo para mover el mundo, exclama:)

BERNABEU.— ¡Canibalismo ritual! Hallazgo. No se come por hambre, sino para asimilar los poderes de la víctima. Reflexión. Hoy es frecuente la tortura, y también la muerte, pero no el canibalismo, salvo que sea simbólico. Pregunta. ¿Dónde se encerró el cadáver de Verdú? Respuesta. En un cerdo, precisamente el animal culinariamente más aprovechable.

VERA.— ¿Y todo eso lo deduces de una simple palabra pronunciada por un sonámbulo?

(Todos callan un instante para meditar si deben o no enfadarse por la falta de respeto hacia SIXTO.)

MORELLÓ.— ¡Pregúntale tú! Le escuchas por educación, no te ríes por misericordia y le das las gracias por su paciencia. Luego nos vamos a tomar unas copas y ya tienes tema para las noches de invierno junto al fuego del hogar.

(Todos rubrican su aprobación con cabezazos de asentimiento. VERA acepta y se dirige a SIXTO, que en ese momento lanza un ronquido.)

BERNABEU.— *(Antes de que VERA diga nada, se adelanta.)* No duerme...

VERA.— *(Terminando la frase.)* ... está expuesto, ya lo sé.

MORELLÓ.— ¿Y a qué esperas para preguntarle?

VERA.— ¿Qué sabe usted de cerdos con rayas negras?

(SIXTO abre los ojos, pero esta vez no tienen luz.)

SIXTO.— Yo no sé nada. Sólo soy un medio de Conocimiento Absoluto. Es a él a quien debes preguntarle.

(VERA va a levantarse, pero MORELLÓ le detiene, dándole golpecitos en la espalda.)

MORELLÓ.— Si has llegado hasta aquí, el resto no puede ser más doloroso.

VERA.— (*Tras una vacilación, levantando la voz, como si el viejo fuera sordo.*) ¡Yo quiero saber el significado de las rayas negras en un cerdo rojo!!

SIXTO.— Rojo y negro. ¿Antítesis o complemento? En cualquier caso, dualidad. El dualismo se encuentra en todas las religiones porque el mundo es contradictorio. No existe una cosa sin su contraria. Stevenson lo concretó en Mister Jeckyll. Dentro de nosotros siempre acecha un Mister «escondido».

VERA.— (*Impaciente.*) ¿Podría concretar?

SIXTO.— (*Como un reproche.*) ¡Quien recorre velozmente los caminos llegará pronto a la meta, pero no habrá visto el paisaje!

(*VERA hace un gesto de confusión y mira a los demás. Todos le miran con desagrado.*)

(*Coloquial.*) Puesto que lo quieres, concretaré, pero es mucho más bonito especular. Si alguien pinta franjas negras sobre un cerdo rojo, es porque conoce muy bien la regla de las oposiciones. Si el rojo representa el amor divino, unido al negro pasa a ser símbolo del mal, de lo falso, del egoísmo y de todas las pasiones del hombre degradado.

(*SIXTO va a dormirse de nuevo, pero VERA le interrumpe.*)

VERA.— ¿Y no puede ser una casualidad que las rayas fueran negras?

SIXTO.— ¿Por qué me haces preguntas necias si lo que deseas preguntarme es lo que el Conocimiento sabe del asesinato de Eduardo Verdú?

VERA.— ¿Y qué es lo que sabe?

SIXTO.— Todo, por eso es Absoluto.

VERA.— ¡Pues pregúntaselo, coño!

SIXTO.— ¡Ya lo he hecho, joder! Y su respuesta te la acabo de comunicar. Que no sepas descodificar no es culpa mía.

(*SIXTO va a entrar de nuevo en trance y VERA se lo impide de nuevo.*)

VERA.— ¡Espere, no se exponga todavía! ¿Quién más puede saber la realidad de esos símbolos?

SIXTO.— Los que estudian.

VERA.— ¿Los que estudian dónde?

SIXTO.— En la Universidad, claro.

VERA.— ¿Esoterismo en la Universidad?

SIXTO.— Antropología, si se enseña bien.

VERA.— ¿La enseñaba bien Verdú?

SIXTO.— A juzgar por los resultados, no.

(Y con una gran rotundidad vuelve a ensimismarse. Todos aplauden. La tertulia ha concluido y comienzan a levantarse. El asténico de FOIX se acerca a VERA y habla por primera vez, muy solícito.)

FOIX.— Espero que te hayamos aclarado algo.

(Saluda cortés y hace mutis llevándose a SIXTO.)

VERA.— ¡Qué desfachatez! Si ha estado en silencio durante toda la reunión.

MORELLÓ.— *(Muy sorprendido.)* Foix no habla porque es el intermediario entre Sixto y el Conocimiento Absoluto. Creí que te lo había dicho.

VERA.— No sé si me habeis tomado el pelo o es que de verdad sois una auténtica reserva ecológica.

MORELLÓ.— Vas comprendiendo. Hoy es obscenamente posible saberlo todo sobre una persona sin haberla visto jamás. Se nos atrofia el tacto.

VERA.— A partir de ahora, nunca más te llamaré «Cabut».

MORELLÓ.— *(Sonríe complacido.)* Y yo dejaré de pensar en ti como un cobarde egoísta, intolerante y envidioso.

VERA.— ¿Dame un abrazo!

(Se abrazan. Ya están solos. De pronto, VERA recuerda.)

¿Por qué dijo Sixto que yo soy Origo?

MORELLÓ.— Origo es latín. Principio o nacimiento de una cosa.

(Suena un acorde musical. La luz se concentra en VERA.)

VERA.— Mi respeto por Sixto ha crecido considerablemente. La primera muerte de Verdú se produjo en el instante en que abrió las páginas de mi novela. Yo fui su principio. Origo.

(MORELLÓ hace mutis. Entra la cama del hotel y VERA se recuesta en ella. En la mesita de noche está el ensayo de RUANO, la bolsa que le dio MORELLÓ, el teléfono y una lámpara. Frente a la cama un televisor. VERA intenta leer los artículos de VERDÚ que MORELLÓ le ha proporcionado. Pero es inútil: siempre lee la misma línea porque es incapaz de concentrarse. Mira a cada instante el reloj. Vuelve a leer. Intenta dormir y apaga la luz. Golpea la almohada. Da vueltas en la cama; se quita la sábana, vuelve a cubrirse con ella. Golpea otra vez la almohada. Enciende la luz. Se sienta en la cama y marca un número de teléfono, admitiendo el motivo de su desasosiego.)

¿Azucena?

VOZ MADRE.— Sí. ¿Quién es?

(VERA, tras un instante, cuelga lentamente, mientras se hace el oscuro. Suena música. Entra poco a poco la luz, dibujando la ventana sobre la cama y el suelo. VERA está dormido con los pies en la cabecera y toda la ropa desordenada. Suena el teléfono. VERA da un grito, se incorpora, intenta coger el aparato inútilmente, hasta que comprende su posición. Se da la vuelta y arrastrándose por la cama llega hasta la mesita de noche, tirando al suelo todos los papeles. Mira su reloj. Descuelga. Al fondo se ilumina FONDANT, aunque de él sólo se aprecia su voluminosa figura y la punta roja de su cigarro.)

VERA.— *(Al teléfono.)* ¡Dije a las diez! ¡Y son las ocho!

FONDANT.— A esa hora entran a trabajar mis empleados, estén en Barcelona o en Valencia.

VERA.— ¿Fondant?

FONDANT.— Sólo le llamo para resumir, amigo Lera: le quedan tres días, o sea, que está usted en el paso del paralelo.

(Cuelga y hace mutis.)

VERA.— ¡Ecuador! ¡Es el paso del Ecuador! *(Cuelga.)* Jamás volveré a un hotel cuyos empleados pueden sobornarse a larga distancia.

(Mira los papeles por el suelo y los recoge.)

Si Ruano ve cómo trato su ensayo, se suicida.

(Intenta ordenar las hojas, pero desiste y las coloca sobre la cama.)

Las ordenaré más tarde. *(Al público.)* Y salí a desayunar.

(Desaparece la cama. Cambia la luz. Es la calle. Pasa gente. Al fondo mesita de bar, con teléfono en la pared.)

VERA.— Una vez en la calle compré un diario, me detuve para admirar la fachada barroca de un banco y un puesto de flores. No contaría estas simplezas si no fuera por el hecho de tener la vaga sensación de que alguien me estaba siguiendo.

(Todos los PASEANTES se detienen un instante y reanudan su paseo. VERA marca un número. En un extremo se ve a MORELLÓ.)

VERA.— Alguien me está siguiendo.

MORELLÓ.— ¿Y no te halaga?

VERA.— ¿Los de la tertulia pertenecéis a algún movimiento clandestino?

MORELLÓ.— ¿Qué?

VERA.— Si os habéis significado políticamente, ya me entiendes.

MORELLÓ.— Valentín es secretario personal del Gobernador Civil; Bernabeu, el guardaespaldas del Alcalde, y Foix, el concejal de urbanismo. ¿Responde eso a tu pregunta?

VERA.— La responde.

MORELLÓ.— ¿Has leído el periódico?

VERA.— Iba a hacerlo ahora.

MORELLÓ.— Las investigaciones sobre la muerte de Verdú han sido relegadas a la sección de miscelánea ciudadana.

VERA.— Los de la prensa sólo coméis carne fresca.

MORELLÓ.— ¿Vas a ver a Garriperro?

VERA.— Sí, a las doce.

MORELLÓ.— No le saludes de mi parte.

(Ambos cuelgan. MORELLÓ desaparece.)

VERA.— *(Al público.)* Me presenté a Garrigós como un periodista catalán que estaba preparando un monográfico sobre las fallas. Confié en que después de 19 años no me recordara pese a haber sido alumno suyo.

(Como siempre, mientras VERA habla al público se coloca la siguiente escena. Entra el despacho de GARRIGÓS. Éste habla de forma distante. VERA pone en marcha la grabadora.)

GARRIGÓS.— Hubo fallas durante la dictadura, y las hay en la democracia. Fueron paganas; luego, religiosas, y otra vez descreídas.

VERA.— Pero esencialmente son las mismas.

GARRIGÓS.— *(Con un gesto de contrariedad.)* Claro, porque no se trata de a quién se adora, sino de la adoración como excusa para la fiesta.

VERA.— ¿No son así todas las manifestaciones populares?

GARRIGÓS.— Quemar las fallas es una liberación para el pueblo. Las figuras que arden entre el jolgorio son los malos sueños, las realidades injustas, la encarnación del mal que cada uno desea destruir. Las fallas no son para goce de pirómanos, sino de asesinos cobardes... o impotentes.

VERA.— Creo que exageras.

(GARRIGÓS *detiene la grabación.*)

GARRIGÓS.— Con todo, reconozca que mi teoría posee una base indiscutible, o hace tiempo que me hubiera interrumpido con otro comentario tan sarcástico como inoportuno.

VERA.— Perdone, no quise...

GARRIGÓS.— Sí quiso. Pero no me afecta. ¿Desea que continúe?

VERA.— ¡Por supuesto!

GARRIGÓS.— Lo sabía, pero mi ego necesitaba oírsele decir. Seguiré. (*Señala la grabadora. VERA vuelve a ponerla en funcionamiento.*) Ver cómo arde un ninot canaliza el ritual revolucionario. Ya sabe: matando la efigie se salva el modelo. El orden queda restablecido y el «enfermo social» se reincorpora a la comunidad tras un breve período de libertad.

VERA.— ¿Quiere insinuar que el hombre libre está enfermo?

GARRIGÓS.— Yo no insinúo. Afirmo que el pueblo, si es libre, no puede ser ordenado, y que su represión es la base de toda sociedad organizada. Pero para evitar que la libertad se haga crónica, se la soporta durante ciertos períodos, y en ellos actúa como vacuna de sí misma. Las fallas arden un día, pero los restantes 364 el pueblo vuelve al aprisco feliz por haberlo gozado de 24 horas de libertad. (*Respira hondamente.*) Espero, señor Vera, que estas explicaciones le hayan servido para comprender un asesinato como el de Eduardo Verdú.

VERA.— ¿Sabía usted que ése era el propósito de mi visita?

GARRIGÓS.— Valencia es grande para los funcionarios del catastro, pero para una élite como usted o yo, se reduce a cuatro manzanas y en cada esquina hay un eco.

VERA.— Entonces, cuando formulaba sus teorías, ¿estaba pensando en la víctima?

GARRIGÓS.— No, pensaba en el asesino.

VERA.— Yo diría que en el móvil.

GARRIGÓS.— Pero quien teorizaba era yo. Su opinión no cuenta, si lo que quería era saber la mía.

VERA.— Esta conversación ha sido ardua, si me permite decírselo.

GARRIGÓS.— Sí, se lo permito, pero no ha sido una conversación, sino un monólogo.

VERA.— Señor Garrigós, ¿puedo abusar de sus conocimientos y pedirle que me dé una idea sobre el asesino?

GARRIGÓS.— El asesino, cómo le diría..., el asesino que usted debe buscar es un ente.

VERA.— ¿Cómo dice?

GARRIGÓS.— Un «ente». Está claro que no voy a darle un nombre y una dirección, aunque supongo que a usted le gustaría resolver el crimen de una forma tan asequible. Pero es que estamos tratando con suposiciones, algo así como una sombra. Yo le puedo apuntar los perfiles, pero iluminarla es cosa suya.

VERA.— ¿Gorda o flaca?

GARRIGÓS.— ¿Perdón?

VERA.— La sombra. ¿Voluminosa o escueta?

GARRIGÓS.— Es... culta.

VERA.— ¿Oculta?

GARRIGÓS.— Eso también, pero he dicho culta; llena de sabiduría o al menos llena de un determinado tipo de conocimientos.

VERA.— ¿Cuáles?

GARRIGÓS.— Humanidades, obviamente.

VERA.— ¿Debo buscar, entonces, a un licenciado?

GARRIGÓS.— No simplifique, señor Vera. Usted busca a alguien con una personalidad muy compleja, y si aplica una perspectiva tan roma, no sólo no lo va a encontrar, sino que es posible que él se ría en sus narices y usted ni se aperciba de ello.

VERA.— Humanista y con sentido del humor.

GARRIGÓS.— Sin duda: meter a Verdú en un cerdo lo demuestra, pero hay más. Ese «ente» se cree tocado por el aliento de Dios y tiene un sentido mesiánico de la justicia.

VERA.— O sea, un loco.

GARRIGÓS.— No lo diga con tanto desprecio. Ese asesino me recuerda a dos alumnos que tuve. Uno era usted.

VERA.— ¿Y el otro?

GARRIGÓS.— Eduardo Verdú.

VERA.— (*Irónico.*) Ambos tenemos coartada. Yo estaba en Barcelona y Verdú dentro del cerdo.

GARRIGÓS.— El asesino es un fanático culto porque sabe el significado de los ritos; creativo, por la forma original de mostrarnos el cadáver; y astuto, porque todavía usted no tiene ni idea de quién pueda ser.

VERA.— Demasiados elogios para un verdugo.

GARRIGÓS.— Su error es ponerse del lado de la víctima. Debería admirar al asesino para comprender sus motivos. Después de todo, eso es lo que hacen sus cómplices.

VERA.— ¿Cómo sabe que el asesino tiene cómplices?

GARRIGÓS.— Porque yo soy como él. Y usted también. A mí se me admira, y si quisiera hacer algo, bastaría con insinuarlo para que mis seguidores lo hicieran por mí. Lo mismo que usted conseguía con su célula política cuando estudiaba aquí. Quien metió a Verdú en la falla no fue el mismo que tuvo la idea. El mundo está dividido de esta forma: inteligencia y acción. Yo he descubierto más cosas del asesino aquí sentado, que usted pateando la ciudad.

VERA.— Yo creo que de la víctima se puede obtener información muy esclarecedora.

GARRIGÓS.— ¿A quién le importan las víctimas, señor Vera? Son corderos para el sacrificio. Ni siquiera es necesario que el Sumo Sacerdote las conozca antes de hundirles el puñal en el pecho para sacarles las entrañas. (*Sonríe misteriosamente.*) ¿Todavía es usted amigo de aquel chico, Morella, creo que se llamaba?

VERA.— Todavía vive y se llama...

GARRIGÓS.— ¡Qué importa! Las víctimas no tienen nombre. Me equivoqué con aquellos exámenes: suspendí a ese chico y lo aprobé a usted.

VERA.— ¿Sabía que mi trabajo era un plagio del de Morelló?

GARRIGÓS.— ¡No era un plagio! Usted mejoró el original.

VERA.— Entonces ¿por qué dice que se equivocó?

GARRIGÓS.— Porque debí suspenderles a los dos.

VERA.— Por ética.

GARRIGÓS.— (*Preparando la grabadora.*) Por decepción. (*Vuelve a reír, esta vez con tristeza.*) Su novela fue extraordinaria y justificó la confianza que puse en un alumno prometedor al que clasifiqué en la categoría de los verdugos. Pero estaba equivocado, porque después de su brillante aparición, volvió al silencio. Adiós.

(GARRIGÓS se levanta y da por concluida la entrevista. Le da la mano a VERA y se la sujeta más tiempo de lo normal.)

Por cierto, si tengo razón en mis suposiciones, y creo que la tengo, puedo pronosticarle que jamás podrá detener al asesino.

(GARRIGÓS le suelta la mano y vuelve a la mesa. VERA se dirige al público.)

VERA.— Era tan odioso como le recordaba, y por eso no acepté ninguna de sus teorías, pero cuando descubrí el misterio que rodeaba la muerte de Verdú, le escribí una carta disculpándome por mi escepticismo.

(GARRIGÓS abre una carta y la lee.)

GARRIGÓS.— Las circunstancias me impiden ser más preciso, pero es justo reconocerle la intuición que demostró al definir al asesino como un «ente» culto, creativo y astuto, ayudado por cómplices y ejerciendo sobre ellos un atractivo irresistible.

VERA.— *(Acabando la carta.)* He resuelto el caso gracias a usted.

(Se oscurece el despacho de GARRIGÓS. Música. Entra la cama y la mesita de noche del hotel.)

Quise recluirme temprano en el hotel y pensar en todas las ideas dispersas que había reunido, pero, como siempre, me resultaba imposible concentrarme.

(Descuelga el teléfono para llamar a AZUCENA, pero vuelve a colgar.)

La Azucena de mi juventud convivía con la de mi edad adulta, y no debía confundirlas. Intenté sumergirme en la mecánica acción de ordenar las páginas del ensayo de Ruano, pero ante mi sorpresa, ya estaban ordenadas.

(Las muestra. Mira debajo de la cama.)

¿Quién me estaba espiando? No me sentí infantil mirando en los armarios, ni debajo de la cama. Empezaba a sentir miedo y el sueldo de Fondant no cubría ese extra. Entonces llamaron a la puerta (*se oyen los golpes*) y se aclararon muchas cosas.

(Entra la MADRE DE AZUCENA y se queda en un extremo.)

VERA.— Pasa, Azucena.

(Ella se acerca. VERA le mira.)

MADRE.— Sí, tengo 19 años más.

VERA.— No, estás igual. *(Al público.)* Le mentí.

MADRE.— *(Triste.)* Tampoco tú has cambiado.

VERA.— *(Al público.)* Me mintió. *(A AZUCENA.)* Antes éramos más sinceros.

MADRE.— ¿Encontraste al fin un país donde la hierba era más verde y las montañas más altas?

VERA.— No, me lo impidió el remordimiento.

MADRE.— ¿El remordimiento?

VERA.— Por haberte abandonado.

MADRE.— ¿Has vivido todo este tiempo creyendo que yo te reprochaba?

VERA.— ¿Y no es así?

MADRE.— Sufrí tu ausencia, por supuesto, pero no olvides que éramos desmedidamente ambiciosos. Ser madre soltera y enfrentarse al mundo con orgullo entraba dentro de nuestro pretencioso programa de vida. Un hijo puede ser un obstáculo salvable, pero un marido, no.

VERA.— Entonces ¿por qué te casaste con Javaloyes?

MADRE.— ¡Pobre José Luis! Eres incapaz de aceptar que no te llevaste todo el amor que yo era capaz de generar. Tú no fuiste mi único pretendiente en la Universidad, aunque jamás llegaste a saber lo envidiado que eras.

VERA.— ¿Javaloyes estudiaba con nosotros?

MADRE.— Fue tu víctima, por eso no le recuerdas. Éramos tan fascistas como los fascistas a los que combatíamos: con nosotros o contra nosotros, y como Julio no pensaba con igual dogmatismo, corriste el rumor de

que era un confidente de la policía infiltrado en los organismos estudiantiles. Le hiciste la vida imposible.

VERA.— Tú también.

MADRE.— Sí, pero un día le vi con ojos nuevos. Me reprochó con dulzura que amase a la Humanidad pero despreciase al individuo.

VERA.— Muy tierno.

MADRE.— ¿Sabes que tuvo escondidos en su casa a un par de chavales perseguidos por la policía? Me lo dijo cinco años después de casarnos, y cuando le pregunté por qué se lo había callado, me respondió que porque creyó que eso lo hacía todo el mundo. Pero tú y yo no lo hicimos jamás.

VERA.— Reconoce que al casarte con él perdiste la ambición.

MADRE.— La cambié por otra.

VERA.— ¿Entonces por qué me persigues? Sé que lo has estado haciendo desde que Morelló te dijo que yo había vuelto a Valencia.

MADRE.— No te persigo, te vigilo.

VERA.— (*Pausa.*) ¿Por qué?

(AZUCENA *no contesta.*)

(*Pensando en su hija.*) Azucena.

MADRE.— ¿Piensas volver a verla?

VERA.— (*Tras una pausa.*) No.

MADRE.— Entonces olvídala. Tú quisiste reencontrarme a través de ella y has podido comprobar que no es posible el retorno al pasado. Azucena quiere reencontrar a Eduardo Verdú a través de ti, y el resultado será el mismo fracaso. La vida nunca da avisos tan claros. Aprovechalos.

VERA.— ¿Eres feliz con Javaloyes?

MADRE.— Sí, porque nunca me cuestiono si lo soy.

(AZUCENA *dulcifica su voz y acaricia la cara de VERA.*)

La felicidad contigo fue como el desorden de la espuma. Con Julio bebo sorbito a sorbito y sacio mi sed, aunque nunca me emborrache. Ya no es el placer lo que me hace feliz, sino la ausencia de dolor. Tampoco me lo reproches tú.

VERA.— ¿Por qué habría de hacerlo?

MADRE.— Porque tú eres (*recita*) «la ambición insatisfecha, la duda de lo evidente y una hoguera que se expande hasta el contagio o la extinción.»

VERA.— ¿Son párrafos de mi novela?

(Asiente. Música triste. Mientras VERA habla al público sin dejar de mirarla, ella va retrocediendo hasta desaparecer en las sombras.)

(Al público.) No me había dicho toda la verdad. Azucena sí deseaba el riesgo de lo inesperado. Mi libro la hacía doblemente infeliz: por renunciar a sus deseos y por tenerlos presentes cada vez que leía a escondidas mi falso mundo de independencia, mientras en su cocina se apilaban los platos sucios sin fregar.

(VERA se acerca a la mesita de noche y mira el ensayo de RUANO. Cambia la luz. Estamos en la calle de nuevo. El dormitorio desaparece. VERA se mezcla entre la gente. Intenta saber quién le está espiando. De pronto, todos se detienen y él se dirige al público:)

VERA.— Quien registró mi habitación no fue Azucena. Alguien más estaba interesado en saber el alcance de mis investigaciones. Y le descubrí.

(Todos vuelven a ponerse en movimiento. VERA hace una finta, da un rodeo y se coloca detrás de RUANO.)

Era Ruano.

(Le toca el hombro.)

RUANO.— (*Azorado.*) ¡Ah, eres tú! ¡Hola! ¿Cómo estás...? Vaya, qué casualidad, ¿no? Iba a..., estaba...

VERA.— Estabas espiándome.

RUANO.— (*Sin convicción.*) No, yo...

VERA.— ¿Por qué?

RUANO.— No te espiaba; quería hacerme el encontradizo.

VERA.— (*Sin piedad.*) ¿Por qué?

RUANO.— Para preguntarte lo que opinabas sobre mi ensayo. Por teléfono no me dijiste nada.

VERA.— (*Ablandándose.*) Es bueno, muy bueno.

RUANO.— ¿De veras?

VERA.— Pero...

RUANO.— (*Asustándose.*) ¡Oh, Dios!

VERA.— Es una pequeña cosa que...

RUANO.— (*Igual.*) ¡Oh, Dios!

VERA.— Apenas hablas de las últimas clases de Verdú.

RUANO.— (*Aliviado.*) ¡Ah, era eso...!

(*Pasean.*)

Habló de las fallas. Para él, en las fallas se quema lo que no se puede conseguir: poder, dinero, justicia...

VERA.— ¿Y qué has echado tú al fuego?

RUANO.— (*Tras una pausa.*) A mi grupo, ya sabes, Azucena y los demás.

VERA.— ¿Es que no os lleváis bien? ¿No estáis unidos?

RUANO.— Lo estábamos hasta hace unos meses.

VERA.— Superaréis la muerte de Verdú.

RUANO.— No me refiero a eso. Su muerte es explicable porque se trata de un asesinato, pero hay otras muertes para las que no hay explicación alguna.

VERA.— ¿Estás hablando de Manuel Calahorra, el chico que se mató con la moto?

(*RUANO le mira sorprendido, pero enseguida sonrío con admiración.*)

RUANO.— Azucena tenía razón: eres muy inteligente.

VERA.— (*Al público.*) La peana servía para cualquier santo. Lo había dicho Garrigós.

RUANO.— (*Mordiéndose las uñas.*) Manolo se mató con la moto de su padre, una moto que no sabía, ni quería conducir, por la simple razón de que le daba miedo. «Demasiado testicular», me dijo una vez. Por eso su muerte no tiene explicación, salvo que cogiera la moto con el único propósito de suicidarse.

VERA.— ¿Dejar embarazada a su compañera no podría haberle afectado hasta ese punto?

RUANO.— Claro, también es eso. Pues ahí tienes otro motivo de extrañeza: a Manolo no le gustaban mucho las chicas, por eso nadie entendió lo de su noviazgo y mucho menos lo del embarazo.

VERA.— ¿Le contaste a la policía todo eso?

RUANO.— Azucena me aconsejó que no lo hiciera.

VERA.— ¿Por qué?

(RUANO abandona la devastación de sus uñas y alza su rostro aniñado hacia VERA, como suplicando piedad.)

(*Inflexible.*) ¿Por qué?

RUANO.— Azucena dijo que se trataba de una violación.

VERA.— ¿Y cómo podía saberlo ella?

RUANO.— Lo grave no es que lo supiera, sino que lo asegurara sabiendo que era mentira. Ella, como todos nosotros, conocía las tendencias sexuales de Manolo y sabía que si enamorarse de Josefina era improbable, violarla era imposible.

VERA.— La pregunta, entonces, se hace tan evidente como dolorosa: ¿por qué mintió?

RUANO.— No es esa la única pregunta que me gustaría hacerle. Últimamente tengo la sensación de que se está saldando la memoria de Verdú, y eso tampoco lo comprendo. ¿Recuerdas el homenaje?

VERA.— ¿Por qué les censuras? Tú formas parte del equipo.

RUANO.— Ya no. Desde la muerte de Verdú me esquivan.

VERA.— ¿Dónde estabas cuando se descubrió su cadáver?

RUANO.— A 30 kilómetros de Valencia, en la finca de mis padres. Ellos no soportan el jaleo de las fallas.

VERA.— Y cuando regresaste, ¿qué te contaron Azucena y los otros?

RUANO.— Ella apenas nada. Dijo que estaba muy impresionada. Y Rogelio, igual, que estaba muy ocupado en no sé qué.

VERA.— ¿Estuvo él viendo la cremá?

RUANO.— Hizo el recorrido con Sebastián.

VERA.— Entonces tuvieron que ver la falla de Verdú.

RUANO.— Por eso quería hablar con ellos, pero sólo obtuve cuatro vaguedades: que si la falla era alta, que reproducía perfectamente el modelo, que nadie podía suponer que en el cerdo rayado estaba el cadáver de Verdú; ya te digo, me trataron como a un extraño.

VERA.— ¿Presenciaron ellos la cremá de la falla de Verdú?

RUANO.— No. Prefirieron ver cómo ardía la del Ayuntamiento. Ya no sé qué me desespera más. Sin Verdú me siento solo, pero sin el grupo estoy perdido.

(No puede contener las lágrimas y se tapa la cara con sus manitas de porcelana.)

VERA.— *(Al público.)* Me sentí tan culpable que cometí el error de consolarle pasándole mi brazo por su hombro. *(Lo hace.)* Cuando le oí decir:

RUANO.— Has llegado en el momento decisivo.

VERA.— ... no tuve ánimos para dejarlo huérfano por segunda vez.

(Todos desaparecen, excepto VERA, que avanza hasta el proscenio. Cambia la luz.)

VERA.— Una de las cosas más ignoradas de las fallas son los talleres donde se construyen.

(Suena música y comienza a aparecer por todos lados una acumulación de despojos, que produce la agobiante impresión de un campo de batalla con sus muertos aún por enterrar. Piernas y brazos se arraciman como una cosecha macabra en las repletas estanterías. Del techo cuelgan torsos carcomidos que imitan ajusticiados expuestos como ejemplo de la impiedad. Contra las paredes, piltrafas irreconocibles. Por todas partes mol-

des de rostros que miran indiferentes desde su concavidad, y en cada rincón, un desecho. Son los restos de una imaginería que, aun salvada del fuego, está condenada al olvido.

Durante la entrada del decorado del taller, aparece FONTILLES. VERA avanza hacia él con la mano extendida, pero el artista fallero no se la estrecha.)

VERA.— Hola, señor Fontilles. Soy José Luis Vera. Le llamé por teléfono.

FONTILLES.— (*Desconfiado.*) ¿De qué conocía usted a don Eduardo Verdú?

VERA.— No conocía a Verdú, pero si usted era su amigo debería ayudarme, porque intento escribir una biografía sobre él y los mejores testimonios son los de las personas que le querían.

(La sinceridad de VERA parece desmontar parte de los prejuicios de FONTILLES, que le indica con el deslucido gesto que le siga, y le lleva hasta la maqueta que reposa cubierta por una lona en el extremo de la gran nave.)

FONTILLES.— ¡Aquí está la maqueta!

(Le saca la lona.)

VERA.— ¿Es realmente el modelo exacto del que se sacó la falla definitiva?

FONTILLES.— Sí. Tengo trabajo. Avíseme cuando acabe.

(El FALLERO se va a un extremo y lija un cabezón de pasacalles. VERA mira la maqueta con extrañeza y saca la fotografía que MORELLÓ le había dado de la falla, y la compara con su modelo.)

VERA.— Fontilles, ¿puede venir un momento?

FONTILLES.— Usted dirá.

VERA.— Ésta es una foto de la falla horas antes de arder. Aquí se puede ver el cerdo cubierto de rayas negras. En la maqueta esas rayas no existen.

FONTILLES.— (*Esquivo.*) Yo no sé nada.

VERA.— Pero ¿no se dio usted cuenta de que el cerdo estaba pintado de forma diferente?

FONTILLES.— Me di cuenta, ¿y qué? Me pareció natural.

VERA.— ¿Natural? No comprendo.

FONTILLES.— ¡*Cojons*, porque usted no es de aquí!

VERA.— ¡Sí lo soy! He nacido aquí, aquí estudié, aquí están mis mejores amigos y la poca familia que me queda también está aquí.

(A FONTILLES se le enciende una sonrisa de masón en el exilio.)

FONTILLES.— (*Tuteándole.*) Verás, desde hace años actúa por aquí más de un grupo de gamberros que se dedica a pintar «ninots». Les cambian cosas y hasta los roban.

VERA.— ¿Cosas?

FONTILLES.— Sombreros, zapatos, gafas, incluso narices y orejas. Cosas pequeñas. Trofeos.

VERA.— ¿Y por qué lo hacen?

FONTILLES.— Se retan entre ellos, ya sabes, como esos que firman en las paredes. Cuando cargamos el cerdo con la grúa y lo vi pintado pensé que habría sido alguno de ellos; así que no le di importancia y me callé, pero cuando se descubrió lo de don Eduardo Verdú, aún me callé más.

VERA.— ¿Crees que fue fácil meter a Verdú en el cerdo?

FONTILLES.— Hombre, fácil no es, porque hacen falta herramientas y conocimientos.

VERA.— Me refiero al hecho de meterlo dentro. El ninot no tiene puertas, ni ventanas. Ni hay agujeros lo bastante grandes.

FONTILLES.— Ven. (*Le lleva al cabezudo.*) El cerdo estaba construido en dos partes, que es como se saca el molde. Igual que este cabezudo.

VERA.— Pero esas dos partes estarían pegadas...

FONTILLES.— (*Muy profesional.*) Ya lo creo: pegadas, masilladas, lijadas, pulidas y pintadas.

VERA.— O sea que podrían haber separado las dos partes, meter a Verdú y volverlas a pegar. Y los desperfectos de la unión no se notaron porque estaban cubiertos con las rayas. Dime, Fontilles, ¿el cerdo no os lo llevasteis junto con la estructura el primer día de la *plantá*?

FONTILLES.— Los ninots se colocan casi siempre en último lugar, precisamente para que no estén expuestos demasiado tiempo: eso le quitaría sorpresa a la falla.

VERA.— ¿Cuándo viste por última vez al cerdo sin rayas?

FONTILLES.— En la tarde del 14 le di los últimos toques, y te puedo asegurar que el gorrino tenía una piel roja que gritaba matanza, como la maqueta.

VERA.— La coartada se va reduciendo. ¿Cuántas personas saben que la falla se diseñó con el cerdo sin rayas?

FONTILLES.— Muchas. Ten en cuenta que el proyecto debe aprobarlo la comisión de fiestas del barrio.

VERA.— ¿Y cuándo lo aprobó?

FONTILLES.— Hace ocho meses, más o menos.

VERA.— Demasiado tiempo para planear el asesinato. ¿Y más recientemente, quién ha visto la maqueta?

FONTILLES.— Los trabajadores del taller.

VERA.— ¿Y alguien ajeno a la construcción?

FONTILLES.— Verdú, que venía a menudo, y claro, sus alumnos.

VERA.— ¿Sus alumnos?

FONTILLES.— Verdú les trajo en visita de estudios.

VERA.— ¿Eran muchos estudiantes?

FONTILLES.— No recuerdo muy bien.

VERA.— Es importante, Fontilles.

FONTILLES.— Cuatro o cinco, no estoy seguro.

VERA.— ¿Cuántas chicas?

FONTILLES.— Una, eso sí lo recuerdo.

VERA.— ¿Pelirroja?

FONTILLES.— *(Pausa.)* Sabes más que yo, aunque muchas cosas te las callas.

Y me parece bien. Este lío no me gustaba, y después de oírte, aún me gusta menos.

VERA.— Gracias, Fontilles, por tu información.

FONTILLES.— Entre paisanos no hay que dar las gracias.

(FONTILLES le estrecha la mano. VERA va a salir y se detiene.)

VERA.— Una última cosa: ¿les explicaste a los alumnos de Verdú cómo se hace un ninot? *(Al público.)* Le vi palidecer y no hizo falta que me respondiera.

(Suena música. Sobre los despojos del taller se proyectan luces que imitan agua. Todo ha adquirido un clima tenebroso. Llega AZUCENA sonriente. VERA la sujeta fuertemente del brazo. Ella le mira extrañada.)

VERA.— Llévame a la sala de las tormentas.

(Ella intenta desasirse, pero cuando comprende la obstinación de VERA, acepta y le conduce sin vacilaciones por extraños vericuetos, y numerosas encrucijadas, representadas por los objetos del taller, iluminados de forma diferente. A veces se encuentran con parejas que bailan o se acarician, pero todo parece muy furtivo.)

AZUCENA.— ¿No te gusta Chat el Salam?

VERA.— Lo mismo que un pantano en el que se navega con la ilusión de estar en el mar.

AZUCENA.— Te gustó la primera vez que viniste...

VERA.— Miraba sin ver, porque te buscaba a ti.

(AZUCENA ha ido tocando determinados lugares y los objetos han ido desapareciendo hacia el telar y los hombros del teatro. Cuando ya sólo quedan las proyecciones del agua, VERA pregunta:)

VERA.— ¿Quién mató a Verdú?

AZUCENA.— ¿Cómo puedo saberlo yo?

VERA.— Tú sabes todo lo que le concernía.

(Ella ríe. De improviso el fulgor de un rayo les envuelve y el sonido lejano comienza a tomar presencia.)

VERA.— (*Zarandeándola.*) ¡Contesta!

(Ella intenta abrazarle. Él la separa violentamente. Comienza a oírse el viento.)

¡Contesta!

AZUCENA.— ¿Quieres la verdad? El hombre que nos liberó de las mentiras era la mentira mayor de todas. Verdú, que expandía tus ideas, no supo aplicarlas en sí mismo. Tu habías escrito que en el mercado de las creencias el mayor alimento es pasar hambre. El nos sació, pero no crecimos, sólo estábamos hinchados. Fuimos como la hoguera que lo consumió, consagrando todo nuestro esfuerzo a la nada.

(El ruido de la tormenta les obliga a gritar.)

VERA.— ¿Quién mató a Verdú? ¡Respóndeme sólo a eso! ¡Dame un nombre! No soy ni policía, ni un ángel vengador. Un nombre, quiero un nombre..., aunque sea el tuyo.

(La risa de AZUCENA es absorbida por un trueno.)

AZUCENA.— ¿Un nombre? ¿Quieres un nombre? ¡Pues óyelo bien! ¡A Verdú lo mataste tú!

VERA.— Ya sé que mi novela convirtió a Verdú en un ser lo bastante odioso como para que alguien lo matase. Pero los libros no matan cuerpos. ¡Tú le amabas, Azucena; pero para él sólo eras una confidente! Eso podías soportarlo, pero no que se enamorara de Josefina y además la dejase embarazada.

AZUCENA.— No me creas tan vulgar. Verdú no sólo dejó embarazada a Josefina, sino que en vez de asumir el riesgo, convenció a Manuel para que diera la cara por él, y a ella para que aceptara esa mentira ante su familia. Cuando Manuel me lo contó, toda mi vida, y por joven que yo sea es toda la vida que he tenido, se convirtió en algo absurdo, y no porque yo amase a Eduardo, sino porque dejé de amarle.

(Reprime el llanto. El viento les agita.)

Un día se lo reproché y le vi aterrado pensando que su grupo de adoradores acabáramos bajándole del pedestal. El mayor descenso fue la muerte de Manuel. Supongo que un día Verdú hizo balance, y como todavía no estaba tan corrompido como para aceptarlo con indiferencia, la parte limpia que aún permanecía en él debió de reprochárselo y se suicidó.

(Cesa la tormenta.)

VERA.— ¿Se suicidó?

AZUCENA.— Vulgarmente.

VERA.— ¿No eres un poco cruel?

AZUCENA.— El suicidio evita el castigo que deberían infligir las víctimas.

VERA.— ¿Qué pasó?

AZUCENA.— Nos llamó por teléfono.

VERA.— ¿Qué hiciste?

AZUCENA.— *(Con desprecio.)* Se había cortado las venas.

VERA.— ¿Llamaste a un hospital?

AZUCENA.— *(Sin contestar.)* Nuestro Eduardo Verdú, el Goliat de las ideas, se aplicaba la muerte íntima y prudente.

VERA.— ¡¿Le dejaste morir?!

AZUCENA.— ¡¿Qué iba a hacer?! ¿Llamar a la policía? Verdú cobarde ya era bastante problema; imagínate si además se sabía su tendencia a corromper menores. El peligro no era el fracaso, sino el ridículo.

VERA.— *(Con certeza.)* Le dejaste morir.

AZUCENA.— Lo dices como si hubiéramos sido nosotros los que afilamos la cuchilla de afeitar.

VERA.— Únicamente te llamó a ti. No puedes repartir la responsabilidad.

AZUCENA.— *(Gritando.)* ¿Qué responsabilidad? Yo entiendo que mi responsabilidad me obligaba a dejarle morir para que no matase a otros. Tú mismo lo habías escrito: «El fruto del árbol seco es el ahorcado». ¡Pues muerto y bien muerto! ¡Muerto, enterrado y podrido!

VERA.— Ibas a denunciarle, ¿verdad? *(AZUCENA mira sorprendida a VERA, y calla, aceptando la acusación.)* ¿Qué pasó?

(AZUCENA se va al centro. La luz se concentra sobre ella.)

AZUCENA.— Afortunadamente llamé a Sebastián.

(Entra SEBASTIÁN, como convocado por el recuerdo.)

SEBASTIÁN.— *(A AZUCENA.)* ¿Y si Verdú ha dejado una carta explicándolo todo?

AZUCENA.— *(A VERA.)* Sebastián se encargó de llamar a Rogelio.

(Entra ROGELIO.)

ROGELIO.— *(A AZUCENA.)* He llamado a Ruano, pero no estaba.

AZUCENA.— *(A VERA.)* Y los tres fuimos a casa de Verdú. Cuando llegamos estaba ya muerto en la bañera. ¡Lo estaba, lo juro! Sumergido hasta el cuello en aquella agua estancada, sucia de sangre y vómitos, resultaba una mentira más comparado con su deseo de construir en Chat el Salam un homenaje a la belleza móvil.

(Los tres alumnos miran al mismo lugar, delante de ellos, donde se supone que está la bañera y comienzan a dar vueltas sobre ella.)

SEBASTIÁN.— Ésta no es la muerte que se podría esperar de Verdú.

ROGELIO.— ¡Pero está muerto, eso no podemos cambiarlo!

AZUCENA.— Si aceptamos esta muerte ridícula, rechazamos toda su vida y parte de la nuestra. Somos lo que él nos hizo. Si ahora decimos que él fue un engaño, también lo hemos sido nosotros. ¿No lo comprendéis? Manuel no pudo soportar la decepción y se mató. ¿Cúantas muertes más puede provocar el mezquino suicidio de Verdú?

ROGELIO.— Esta muerte no está a la altura de su vida.

AZUCENA.— Es necesaria una muerte excesiva.

SEBASTIÁN.— Inolvidable.

ROGELIO.— Misteriosa.

AZUCENA.— Una muerte que prolongue su fama.

SEBASTIÁN.— Un símbolo.

(AZUCENA vuelve con VERA. Cambia la luz.)

AZUCENA.— Estaba clara la intención; faltaba la idea. Y mientras ordenábamos el piso, buscando alguna carta comprometedora, encontramos el pregón de las Fallas que debía pronunciar desde el balcón del Ayuntamiento. Verdú siempre había criticado las Fallas, también en eso había claudicado.

(Miran a ROGELIO y SEBASTIÁN, que leen el pregón.)

SEBASTIÁN.— «Si las fallas, monumento incomparable de nuestra valencianía, permanecen, nuestra identidad podrá cambiar, pero nunca desaparecer. No somos el país del arrozal; somos el país de la hoguera.»

ROGELIO.— «El fuego es un instante jubilosamente fugitivo. El fuego marca el tiempo. Cada año, el fuego. Volvamos siempre al fuego. Quememos lo innecesario para purificarnos y renacer.»

(AZUCENA, sin acercarse a ellos, termina el pregón.)

AZUCENA.— «Escuchemos su crepitar: es el lenguaje que anuncia el sueño de la ceniza de la que siempre emergeremos renacidos. Inmolémonos.»

(Los dos chicos repiten «inmolémonos», mientras se oscurece su foco.)

AZUCENA.— Ahí estaba la idea: inmolación. Lo esencial era crear una muerte sublime, llena de misterios. La idea no fue nuestra, sino del propio Verdú, que lo explicó en sus últimas clases. Destruíamos al maestro con sus propias teorías. No dejaba de ser una paradoja, pero tan brillante que no pudimos rechazarla. Eso es todo.

VERA.— Eso es demasiado.

AZUCENA.— ¿Cómo llegaste a relacionarnos con la muerte de Verdú?

VERA.— Ruano me dio la clave.

AZUCENA.— Imposible. Él estaba al margen.

VERA.— Rogelio le comentó lo bien reproducida que estaba la maqueta y el hecho macabro de que dentro del cerdo rayado estuviera el cadáver de Verdú.

AZUCENA.— ¿Y qué?

VERA.— Dijo «rayado». El cerdo de la maqueta no tiene rayas. Sólo el que las pintó podía saberlo.

AZUCENA.— El negro sobre el rojo significa egoísmo y falsedad. Con esas rayas pudimos decir lo que pensábamos de Verdú.

VERA.— Sois tan retorcidos como él.

AZUCENA.— ¿Y tú no? (*Pausa.*) ¿Qué vas a hacer?

VERA.— ¿Te refieres a si voy a ir a la policía o a publicarlo? Ni siquiera sé si habéis cometido un delito. En cuanto a darlo a conocer, ya os he hecho bastante daño. Al menos en eso, intentaré ser diferente.

(AZUCENA le abraza.)

AZUCENA.— Construimos una corona, pero nos equivocamos de cabeza.

VERA.— El error no fue equivocarse de rey, sino necesitar uno.

AZUCENA.— Quédate en Valencia, para siempre.

VERA.— (*Separándola.*) ¡Verdú ha muerto, Azucena! Sin él sois libres. ¿Por qué quieres arriesgarte de nuevo?

AZUCENA.— Nada ha cambiado. Verdú era un intermediario de tus ideas. Si te tenemos a ti, ¿para qué lo queremos a él?

VERA.— Un ente.

AZUCENA.— ¿Qué?

VERA.— No, nada.

(VERA comienza a salir.)

AZUCENA.— ¡Por favor...!

(VERA se detiene un instante y continúa. Ella le llama y se equivoca de nombre.)

¡Eduardo!

(VERA se vuelve. AZUCENA comprende que ha vuelto a equivocarse de nombre y solloza. Y sobre ambos se hace un oscuro lento, mientras suena la música. Tras un instante de oscuridad, se oye el ruido ambiental de una estación. MORELLÓ se despide de VERA. Pasa gente.)

MORELLÓ.— Me prometiste que el domingo sería tu último día en Valencia y has cumplido.

VERA.— He recobrado la dignidad mirándome en el espejo.

MORELLÓ.— Suele pasar si la imagen que vemos es la de otro que no nos gusta. Te invito a un café.

(Entra la cafetería. El CAMARERO de siempre se acerca.)

VERA.— ¡Un café!

CAMARERO.— ¿Se va usted de Valencia?

VERA.— Sí.

CAMARERO.— Entonces invita la casa. *(Y hace mutis.)*

MORELLÓ.— *(A VERA.)* Toma *(le da un periódico)* para el viaje. En la página 57 se apuntaba que los asesinos de Verdú son de un nuevo grupo terrorista.

VERA.— Los políticos ya pueden dormir tranquilamente.

MORELLÓ.— Son mullidos los archivos de la desmemoria. También tú debes olvidar.

VERA.— Antes tengo que encontrar los mil ejemplares de mi novela y destruirlos.

MORELLÓ.— ¿Y eso?

VERA.— Se lo debo a todos los que creyeron en mis ideas, porque los libros deben clarificar el mundo, no cegarlos.

MORELLÓ.— ¿Y el encargo de tu editor?

VERA.— *(Mira el ensayo de RUANO bajo su brazo.)* Estuve a punto de plagiarlo a un alumno de Verdú.

MORELLÓ.— Joder, es que no escarmientas.

VERA.— Fue el plagio de Verdú a Manuel Calahorra el que me salva del mismo pecado con Ruano y me obliga a pedirte perdón por haberte plagiado. Aunque ya no puedo retroceder 19 años en el tiempo para evitar mi huida, al menos sí puedo reconocer que fui un cobarde al hacerlo, dejando embarazada a Azucena. Adiós Morelló.

MORELLÓ.— Llámame «Cabut», si quieres.

(Se abrazan. MORELLÓ se aleja, y con él, el bar. Cambio de luz. Editorial de FONDANT.)

VERA.— (*Al público.*) Ahora escribo con menos desgana mis enciclopedias.

(*Entra FONDANT.*)

Veo a Fondant como el hombre que hace posible que las ideas de los demás sean conocidas, aunque cobre por ello tanto a quien escribe como a quien lee. (*A FONDANT.*) Señor Fondant, aquí tiene las galeradas de *Fauna en extinción*. Dice el autor que por él están bien.

FONDANT.— Entonces es que están mal. ¿No le dije que suprimiera cuatro o cinco capítulos?

VERA.— Y así lo he hecho.

FONDANT.— ¿Y el autor no se ha dado cuenta? (*VERA niega.*) Va usted para arriba, Vera.

VERA.— Por cierto, señor Fondant, ¿y el ensayo que íbamos a publicar del Inspector de Valencia?

FONDANT.— Va usted para abajo, Morera. Ese ensayo jamás existió. Si le envié a Valencia fue porque el Inspector me lo pidió.

VERA.— Entonces, él siempre supo que la clave de la muerte de Verdú estaba entre sus alumnos preferidos.

FONDANT.— Ni más ni más.

VERA.— Sólo yo podía introducirme entre ellos por la admiración que me tenían y alterar sus vidas para sacar la verdad a flote.

FONDANT.— Y una vez que supo que se trataba de un suicidio indemostrable, prefirió la hipótesis del grupo terrorista. (*Señalando las galeradas.*) ¿No se podría suprimir un capítulo más?

(*FONDANT hace mutis. La luz comienza a concentrarse sobre VERA, lentamente.*)

VERA.— (*Al público.*) Quizá Azucena tenía razón y la felicidad es ausencia de dolor. En este mundo confortable que me he creado, sólo hay una cosa que me preocupa: la profecía por la que Garrigós me vaticinaba que jamás descubriría al asesino de Verdú me asalta una y otra vez como una pieza sobrante de aquel rompecabezas.

(*Entra EDUARDO VERDÚ colocándose detrás de VERA. Luego giran sobre sí mismos y VERDÚ queda frente al pú-*

blico. VERA hace mutis. El rostro de VERDÚ, como en la primera escena, nunca está excesivamente iluminado. Suena una música para acentuar el clima espectral. Se ilumina el ciclorama.)

VERDÚ.— Nacer cordero y morir en Pascua es un caudal de dicha: la felicidad de la piedra. Ése hubiera sido mi destino. Afortunadamente hallé en la extraña novela de José Luis Vera el coraje necesario para negarme al sacrificio. Pero no supe asimilar mis victorias y pacté. Mi cuerpo se había convertido en todo lo que combatían mis ideas. Era necesario, pues, un castigo purificador. Y elegí el ara de una falla.

(Por todos los lados posibles de la escena entra, troceada, la falla, y sus piezas se unen en el centro.)

Hablé en mis clases del ritual del fuego y fui alimentando el subconsciente de los que, habiéndome adorado, comenzaban a ser magníficos apóstatas.

(Los personajes principales de la obra salen y rodean la falla, que ya está unida, pero a la que le falta la figura del cerdo. Todos están iluminados de forma muy dramática.)

(Se acerca a sus alumnos.) Primero anidé en sus cabezas las paradojas y los opuestos de los símbolos cromáticos; después, un toque de historia sobre los sacrificios humanos; que la víctima fuera un cerdo era un problema de correlato y no tardaron en resolverlo.

(EDUARDO VERDÚ asciende por la falla.)

Y, por último, la idea germinal: «Las fallas son una inmolación de los deseos frustrados. A ellas se arrojan las decepciones». Dejar a su alcance el peregón de las fiestas fue la pista definitiva.

(VERDÚ ha llegado a la cima y se ha colocado en el lugar del cerdo.)

Ellos (*Señala a los alumnos.*) cumplieron. Pero nunca lo sabrán. La bendita inocencia del cordero les ahorrará la desgracia... (*Mira al público.*), pero jamás conocerán la felicidad.

(Sube la música. Una tela roja cae del telar cubriendo por completo la falla. Los personajes giran sus cabezas hacia el público. La música desafina hasta el silencio, y enseguida, el oscuro final. Telón.)