

# TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE DIEGO FABBRI EN EL ÁMBITO HISPANO



Universidad de Málaga | Facultad de Filosofía y Letras | Departamento de Traducción e Interpretación  
Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción | Tesis doctoral 2018

Doctoranda: Rocío Vigara Álvarez de Perea


Directores: Dra. Dña. Carmen Mata Pastor

Prof. D. Rafael Lozano Miralles



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Rocío Vígara Álvarez de Perea

 <http://orcid.org/0000-0002-6966-2227>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)



# TRADUZIONE E RICEZIONE DI DIEGO FABBRI NELL'AMBITO ISPANICO



Alma mater studiorum Università di Bologna | Dipartimento di Interpretazione e Traduzione  
Dottorato di ricerca in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità | Tesi di dottorato 2018

Dottoranda: Rocío Vigara Álvarez de Perea

Direttori: Dott. ssa Carmen Mata Pastor  
Prof. Rafael Lozano Miralles

UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN  
E INNOVACIÓN

Málaga, 19 de marzo de 2018

Por la presente se informa de que esta tesis doctoral cumple todos los requisitos para ser defendida por su autora y optar así al grado de Doctor. Para que surta los efectos oportunos, la firman la directora y el codirector del trabajo realizado en cotutela.

Fdo.: Carmen Mata Pastor  
Directora de la tesis

Fdo.: Rafael Lozano Miralles  
Codirector de la tesis





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## Agradecimientos

Al cabo de varios años de investigación, viajes, estancias y muchas horas de intenso trabajo, puedo decir que este presente estudio es sólo el principio del que espero sea un largo y fructífero camino como investigadora. En todo este proceso, he contado desde el principio con una compañía incondicional y también he tenido la fortuna de conocer a diferentes personas que, de una u otra manera, me han ayudado y aportado sus conocimientos, dando lugar al presente trabajo.

Quisiera dejar aquí constancia de mi agradecimiento a todos ellos, aunque un simple reconocimiento poco permite apreciar la importancia de las muchas ayudas recibidas.

En primer lugar a los directores de tesis, Carmen Mata y Rafael Lozano, por su buen hacer y generosidad, y también agradecerles la confianza depositada y el buen recibimiento de mis propuestas para el desarrollo de la investigación.

Agradecer también la colaboración de aquellas personas que, durante la fase de investigación desarrollada en la Universidad de Bolonia, me proporcionaron toda clase de ayuda para llevar a cabo mi trabajo.

A Paolo De Lorenzi, director del Centro Diego Fabbri por facilitarme los contactos para desarrollar mi investigación.

A la doctora Antonella Imolesi, responsable de la Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli por su inestimable ayuda para el acceso al material del Fondo Diego Fabbri.

A María Isabel Fernández, profesora de la Universidad de Bolonia por sus sugerencias bibliográficas y su disponibilidad.

A Francesco Giardinazzo, profesor de la misma universidad, por permitirme consultar desinteresadamente los resultados de su propia investigación.

A Mauro Baccocchi, ex-concejal de Cultura del Comune de Forlì, por su participación y disponibilidad.

A la familia de Diego Fabbri, su hija Ilaria y su nieta Benedetta, por permitir acercarme a la figura del dramaturgo, transmitiendo sus vivencias y pensamientos.

Finalmente, y de una manera especial, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a mi padrino, Fernando Fernández, y a Juana Doncel, por su inestimable apoyo, cariño incondicional y sus constantes muestras de ánimo.

Por supuesto, no me puedo olvidar de mi familia agradeciendo sus esfuerzos y sacrificios diarios durante todo este tiempo. A mis padres, por haberme inculcado desde siempre el valor del esfuerzo y la constancia, junto a José Antonio, Celia y mi pareja, Carlos, habiendo demostrado una vez más que somos «UNO». Porque ellos son la razón de ser de este documento.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

---

### MÉTODOS E INQUIETUDES

<b>I. Motivación</b>	XXI
<b>II. Objetivos</b>	XXII
<b>III. Metodología</b>	XXIII
<b>IV. Estructura del contenido</b>	XXIV

## SINTESI E CONCLUSIONI

---

### CONVENZIONE SPECIFICA DI COTUTELA

<b>I. Introduzione</b>	XXXI
<b>II. Obiettivi dello studio</b>	XXXIII
<b>III. Struttura dello studio</b>	XXXIV
<b>IV. Conclusioni</b>	XLI

## CAPÍTULO 1

---

### MARCO TEÓRICO

<b>1.1. Teoría teatral</b>	<b>47</b>
1.1.1. Introducción	47
1.1.2. El teatro moral-religioso	48
1.1.2.1. El drama litúrgico: Antecedentes	48
1.1.2.2. El drama litúrgico: Orígenes	50
1.1.2.3. El drama litúrgico: Desarrollo	52
1.1.2.4. El drama litúrgico: La Edad Media	54
1.1.2.5. El drama litúrgico en lengua vulgar	56
1.1.2.6. El drama litúrgico: Finales del Medievo y el <i>Corpus Domini</i>	57
1.1.2.7. De las moralidades hacia la decadencia y transformación del drama	61
1.1.3. El teatro moral-religioso en Italia	62
1.1.4. El teatro moral-religioso en España	65
1.1.5. El <i>Novecento</i>	67

<b>1.2. La traducción de teatro</b>	<b>70</b>
1.2.1. Estado de la cuestión	70
1.2.2. La traducción de obras teatrales	71
1.2.2.1. ¿Teatro leído o representado?	72
1.2.2.2. Confusión terminológica	73
1.2.3. Características de los textos teatrales	75
1.2.3.1. Representabilidad	76
1.2.4. Problemas específicos de la traducción teatral	77
1.2.4.1. Diálogos y ritmos de elocución	78
1.2.4.2. Gestos y alusiones	79
1.2.4.3. Deixis	79
1.2.5. Procesos de traducción teatral	80
1.2.5.1. Estrategias de traducción teatral	81
1.2.5.2. Traducción colaborativa	82

## CAPÍTULO 2

---

### EL AUTOR Y SU OBRA

<b>2.1. Diego Fabbri: Biografía</b>	<b>87</b>
<b>2.2. Obras</b>	<b>90</b>
2.2.1. Teatro	90
2.2.1.1. Obras inéditas	94
2.2.2. Ensayo	95
<b>2.3. Características y estilo de su producción teatral</b>	<b>95</b>
2.3.1. Obras	98
2.3.1.1. <i>I fiori del dolore</i>	98
2.3.1.2. <i>Ritorno</i>	99
2.3.1.3. <i>I loro peccati</i>	99
2.3.1.4. <i>Il fanciullo sconosciuto</i>	99
2.3.1.5. <i>Il nodo</i>	100
2.3.1.6. <i>Ricordo</i>	100
2.3.1.7. <i>Rifiorirà la terra</i>	100
2.3.1.8. <i>Miraggi</i>	100

2.3.1.9. <i>Gli assenti</i> , en colaboración con Guido Chiesa	101
2.3.1.10. <i>Orbite</i>	101
2.3.1.11. <i>Divertimento</i>	101
2.3.1.12. <i>Paludi</i> , readaptación de <i>Il Nodo</i>	102
2.3.1.13. <i>Il Prato</i>	102
2.3.1.14. <i>La libreria del sole</i>	102
2.3.1.15. <i>Inquisizione</i>	102
2.3.1.16. <i>Rancore</i>	103
2.3.1.17. <i>Trio</i>	103
2.3.1.18. <i>Contemplazione</i>	104
2.3.1.19. <i>I testimoni</i>	104
2.3.1.20. <i>Il seduttore</i>	104
2.3.1.21. <i>Processo a Gesù</i>	105
2.3.1.22. <i>Processo di famiglia</i>	106
2.3.1.23. <i>La bugiarda</i>	106
2.3.1.24. <i>Veglia d'armi</i>	106
2.3.1.25. <i>Delirio</i>	107
2.3.1.26. <i>Figli d'arte</i>	107
2.3.1.27. <i>Ritratto d'ignoto</i>	108
2.3.1.28. <i>Lo Scoiattolo</i>	108
2.3.1.29. <i>A tavola non si parla d'amore</i>	109
2.3.1.30. <i>Il Confidente</i>	109
2.3.1.31. <i>L'Avvenimento</i>	110
2.3.1.32. <i>Lascio alle mie donne</i>	110
2.3.1.33. <i>Area fabbricabile</i>	110
2.3.1.34. <i>Non è per scherzo che ti ho amato</i>	111
2.3.1.35. <i>Il vizio assurdo</i> , en colaboración con Davide Lajolo	111
2.3.1.36. <i>Incontro al parco delle terme</i>	112
2.3.1.37. <i>Il Commedione di Giuseppe Gioacchino Belli,</i> <i>poeta e impiegato pontificio</i>	112
2.3.1.38. <i>L'hai mai vista in scena?</i>	112
2.3.1.39. <i>Al Dio ignoto</i>	113

## CAPÍTULO 3

### RECEPCIÓN DE DIEGO FABBRI EN EL ÁMBITO HISPANO

<b>3.1. Marco político-social</b>	<b>117</b>
3.1.1. España	117
3.1.1.1. 1950-1960	117
3.1.1.2. 1960-1970	118
3.1.1.3. 1970-1980	118
3.1.2. América Latina	119
3.1.2.1. Argentina	119
3.1.2.2. Uruguay	120
3.1.3. El teatro en España y América Latina (1950-1980)	121
<b>3.2. Estrenos y publicaciones</b>	<b>122</b>
<b>3.3. Fondo Diego Fabbri</b>	<b>135</b>
3.3.1. Documentos del Fondo	136
3.3.2. Documentos sobre España y América Latina	136
3.3.2.1. Cartas	136
3.3.2.1.1. Publicaciones o estrenos de las obras	136
3.3.2.1.2. Derechos de autor y traducción	138
3.3.2.1.3. Invitaciones para conferencias, reuniones, festivales y otros documentos	141
3.3.2.1.4. Colaboración en publicaciones	142
3.3.2.2. Minutas	142
3.3.2.3. Artículos sobre Diego Fabbri	143
3.3.2.4. Programas de mano y material fotográfico	143
3.3.2.5. Críticas	146
3.3.2.5.1. Introducción	146
3.3.2.5.2. España	146
3.3.2.5.2.1. <i>El seductor</i>	146
3.3.2.5.2.2. <i>Inquisición</i>	151
3.3.2.5.2.3. <i>Proceso a Jesús</i>	153
3.3.2.5.2.4. <i>Pleito de familia</i>	157

3.3.2.5.2.5. <i>La embustera</i>	162
3.3.2.5.2.6. <i>La señal de fuego</i>	164
3.3.2.5.2.7. <i>Robo en el Vaticano</i>	164
3.3.2.5.3. Argentina	166
3.3.2.5.3.1. <i>Proceso a Jesús</i>	166
3.3.2.5.3.2. <i>Vigilia de armas</i>	170
3.3.2.5.3.3. <i>El seductor</i>	171
3.3.2.5.4. Uruguay	172
3.3.2.5.4.1. <i>Herencia para tres mujeres</i>	172

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO

<b>4.1. Consideraciones metodológicas</b>	<b>177</b>
<b>4.2. Análisis de la información preliminar</b>	<b>178</b>
4.2.1. Textos originales	180
4.2.1.1. Edición impresa	180
4.2.1.2. Elementos paratextuales de la edición impresa	180
4.2.2. Traducciones	180
4.2.2.1. <i>La librería del sol</i>	180
4.2.2.1.1. Edición impresa	180
4.2.2.1.2. Elementos paratextuales de la edición impresa	180
4.2.2.1.3. Ficha técnica del programa	181
4.2.2.1.4. Características del formato audiovisual	181
4.2.2.2. <i>Inquisizione</i>	182
4.2.2.2.1. Ficha técnica del programa	182
4.2.2.2.2. Características del formato audiovisual	182
4.2.2.3. <i>Rancore</i>	182
4.2.2.3.1. Edición impresa	182
4.2.2.3.2. Elementos paratextuales de la edición impresa	182
4.2.2.3.3. Ficha técnica del programa	183

4.2.2.3.4. Características del formato audiovisual	183
4.2.2.4. <i>Processo a Gesù</i>	184
4.2.2.4.1. Ficha técnica de la producción	184
4.2.2.4.2. Características del formato audiovisual	184
4.2.2.5. <i>Processo di famiglia</i>	185
4.2.2.5.1. Edición impresa	185
4.2.2.5.2. Elementos paratextuales de la edición impresa	185
4.2.2.5.3. Ficha técnica del programa	185
4.2.2.5.4. Características del formato audiovisual	186
4.2.2.6. <i>Veglia d'armi</i>	186
4.2.2.6.1. Edición impresa	186
4.2.2.6.2. Elementos paratextuales de la edición impresa	186
4.2.2.7. <i>Lo Scoiattolo</i>	187
4.2.2.7.1. Edición impresa	187
4.2.2.7.2. Elementos paratextuales de la edición impresa	187
4.2.2.7.3. Ficha técnica del programa	187
4.2.2.7.4. Características del formato audiovisual	188
<b>4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas</b>	<b>188</b>
4.3.1. Traducción de título	188
4.3.2. Presentación de personajes	188
4.3.3. Intervención de personajes	190
4.3.4. Omisiones	193
4.3.5. Adiciones	196
4.3.6. Cambios de segmentación	197
<b>4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas</b>	<b>201</b>
4.4.1. Traducción de título	201
4.4.2. Presentación de personajes	201
4.4.3. Omisiones	202
4.4.4. Adiciones	211
4.4.5. Cambios en la segmentación	215

## CAPÍTULO 5

---

### CONCLUSIONES

Valoraciones personales	229
-------------------------	-----

## BIBLIOGRAFÍA

---

### FUENTES CONSULTADAS

<b>1. Fuentes primarias</b>	<b>235</b>
1.1. Ediciones en italiano	235
1.2. Ediciones en español	236
1.3. Material audiovisual	236
<b>2. Fuentes secundarias</b>	<b>237</b>
2.1. Principales fuentes secundarias	237
2.2. Artículos periodísticos (reseñas y críticas)	248
2.3. Sitografía	252

## APÉNDICES

---

### DOCUMENTOS COMPLEMENTARIOS

<b>Apéndice I   Entrevistas</b>	<b>257</b>
Apéndice I. I.   Entrevista a Ilaria Fabbri (12 de mayo de 2015, Florencia)	257
Apéndice I. II.   Entrevista a Diego Fabbri	267
<b>Apéndice II   Críticas</b>	<b>285</b>
Apéndice II. I.   Entrevista   <i>ABC</i>	286
Apéndice II. II.   <i>El seductor</i>   <i>ABC</i>	287
Apéndice II. III.   <i>El seductor</i>   <i>ABC</i>	288
Apéndice II. IV.   <i>El seductor</i>   <i>ABC</i>	290
Apéndice II. V.   <i>El seductor</i>   <i>La Vanguardia</i>	292
Apéndice II. VI.   <i>Prisión de soledad</i>   <i>ABC</i>	293
Apéndice II. VII.   <i>Prisión de soledad</i>   <i>La Vanguardia</i>	294
Apéndice II. VIII.   <i>Inquisición</i>   <i>ABC</i>	295
Apéndice II. IX.   <i>Inquisición</i>   <i>ABC</i>	296

Apéndice II. X.   <i>Proceso de Jesús</i>   <i>ABC</i>	297
Apéndice II. XI.   <i>Proceso de Jesús</i>   <i>ABC</i>	298
Apéndice II. XII.   <i>Proceso de Jesús</i>   <i>ABC</i>	299
Apéndice II. XIII.   <i>Proceso de Jesús</i>   <i>ABC</i>	300
Apéndice II. XIV.   <i>Proceso de Jesús</i>   <i>La Vanguardia</i>	301
Apéndice II. XV.   <i>Pleito de familia</i>   <i>ABC</i>	302
Apéndice II. XVI.   <i>Pleito de familia</i>   <i>ABC</i>	303
Apéndice II. XVII.   <i>La embustera</i>   <i>ABC</i>	304
Apéndice II. XVIII.   <i>La embustera</i>   <i>La Vanguardia</i>	305
Apéndice II. XIX.   <i>La señal de fuego</i>   <i>ABC</i>	307
Apéndice II. XX.   <i>La señal de fuego</i>   <i>ABC</i>	308
Apéndice II. XXI.   <i>La señal de fuego</i>   <i>La Vanguardia</i>	309
Apéndice II. XXII.   <i>Robo en el Vaticano</i>   <i>ABC</i>	310
<b>Apéndice III   Análisis traductológico (Ediciones impresas)</b>	<b>313</b>
Apéndice III. I.   Análisis macrotextual   <i>Pleito de familia</i>	314
Apéndice III. II.   Análisis macrotextual   <i>Vigilia de armas</i>	330
<b>Apéndice IV   Análisis traductológico (Material audiovisual)</b>	<b>355</b>
Apéndice IV. I.   Análisis macrotextual   <i>La librería del sol</i>	356
Apéndice IV. II.   Análisis macrotextual   <i>Inquisición</i>	408
Apéndice IV. III.   Análisis macrotextual   <i>Rencor</i>	438
Apéndice IV. IV.   Análisis macrotextual   <i>Proceso a Jesús</i>	474
Apéndice IV. V.   Análisis macrotextual   <i>Pleito familiar</i>	514
Apéndice IV. VI.   Análisis macrotextual   <i>Robo en el Vaticano</i>	554
<b>Apéndice V   Transcripciones</b>	<b>579</b>
Apéndice V. I.   <i>La librería del sol</i>	580
Apéndice V. II.   <i>Inquisición</i>	620
Apéndice V. III.   <i>Rencor</i>	660
Apéndice V. IV.   <i>Proceso a Jesús</i>	692
Apéndice V. V.   <i>Pleito familiar</i>	740
Apéndice V. VI.   <i>Robo en el Vaticano</i>	778





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# **INTRODUCCIÓN**

---

MÉTODOS E INQUIETUDES



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# INTRODUCCIÓN

---

## MÉTODOS E INQUIETUDES

### I. Motivación

La presente tesis doctoral partió del interés en el estudio de una de las disciplinas más complejas que abarca los Estudios de Traducción: la traducción de teatro. Por ello, al finalizar el trabajo fin de máster, decidimos adentrarnos de lleno en el enrevesado mundo de la traducción teatral.

Siguiendo esta idea elegimos realizar una investigación sobre las traducciones y la difusión de la obra de Diego Fabbri en España y América Latina con el fin de reconocer el trabajo del escritor forlives en los países de lengua española, puesto que fue uno de los autores italianos más representados en la década de los 50, 60 y 70, tras Pirandello. Sin embargo, a pesar de haber tenido esa gran importancia apenas existen artículos o estudios sobre él en España, por lo que nos decidimos a reivindicar su labor.

Asimismo, durante nuestra estancia de investigación en la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori de Forlì de la Universidad de Bolonia en el año académico 2014/2015, aprovechamos la oportunidad que nos brindaron para poder consultar el Fondo Diego Fabbri de Forlì, que contiene una gran cantidad de documentos originales del dramaturgo (manuscritos, cartas, borradores, recortes de prensa, fotografías, etc.) que su familia donó al Ayuntamiento de Forlì tras su desaparición. Además, encontramos una gran variedad de documentos que dan testimonio del éxito y de la importancia que tuvo Fabbri en España y Latinoamérica (cartas sobre las publicaciones y estrenos de sus obras, invitaciones a

## II. Objetivos

conferencias y festivales, cartas que solicitan los derechos de traducción o su colaboración en diferentes publicaciones, artículos sobre el autor, críticas y fotografías de los estrenos de sus obras...). Finalmente, gracias al Centro Diego Fabbri, también conseguimos contactar con la familia que se interesó por la investigación y se ofreció a ayudar de manera desinteresada.

A partir de los hallazgos mencionados, conseguimos localizar las traducciones de algunas de sus obras publicadas en español y, además, pudimos acceder a los vídeos de las representaciones teatrales emitidas en televisión, conservadas en el Fondo Documental de Radio Televisión Española, de los cuales realizamos una transcripción a mano que nos ha permitido contar así con más material para elaborar el estudio comparativo-descriptivo con los textos originales.

Por otro lado, desde un punto de vista metodológico, hemos recurrido al modelo de análisis textual propuesto por Gideon Toury en su obra *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995), que se ocupa del sistema de llegada basándose en el análisis de las normas que rigen el comportamiento traductor. De ese modo, realizaremos un análisis preliminar con el que nos acercaremos al contexto que rodea a nuestro corpus para así adentrarnos posteriormente en el estudio comparativo-descriptivo de la estructura de los textos origen y de sus respectivas traducciones.

## II. Objetivos

### 1. Estudio de las obras originales y su contexto

El primer objetivo se centra en la ubicación de las obras originales en su contexto histórico y en su posición dentro de la producción dramática de Fabbri, así como su función, sin dejar de lado la importante figura del autor y las emociones y reflexiones que pretendía provocar en los receptores de las obras objeto de estudio. Todo ello dentro del marco teórico de la traducción de teatro, atendiendo particularmente al teatro moral-religioso.

### 2. Estudio descriptivo-comparativo de las traducciones

El siguiente objetivo, dentro del marco teórico de la traducción teatral, se focaliza en la realización de un estudio comparativo-descriptivo del original y de sus traducciones (tanto en formato impreso como las representaciones en televisión), al igual que de las traducciones entre sí. Asimismo, las diferencias ostensibles entre los distintos formatos en los que se ha presentado la traducción nos planteará la cuestión de la adecuación o aceptabilidad en la traducción de teatro, ligada a la dualidad propia de los textos teatrales, en este caso, de temática moral-religiosa.

### 3. Descripción de los problemas de traducción y de sus soluciones

Para el tercer objetivo, nos hemos propuesto elaborar una descripción comentada de los problemas de traducción más sobresalientes que presenta el original, centrándonos sobre todo en aquellos que comprende el nivel macrotextual (títulos, personajes, omisiones, adiciones, cambios en la distribución y en la segmentación, etc.), que sigue el esquema propuesto por Lambert y Gorp (1985).

### 4. Análisis de las soluciones propuestas

Con el siguiente objetivo, se pretende realizar un análisis de las soluciones que han propuesto los traductores a la luz del método traductor por el que se decanten; así como los procedimientos, técnicas y estrategias traductológicas de las que se han servido para elaborar su trabajo.

### 5. Estudio de la recepción de las obras analizadas en el ámbito hispano

En última instancia, el objetivo que nos planteamos es el estudio de la recepción de la obra de Fabbri en el ámbito hispano mediante un análisis exhaustivo de las críticas de los estrenos, los comentarios de prensa, las editoriales que han publicado las obras y las cubiertas de las ediciones impresas, las fechas de publicación, los periódicos y suplementos culturales...

## III. Metodología

Para abordar la presente investigación, nos hemos centrado principalmente en cumplir los objetivos que acabamos de exponer, por lo que nos hemos preocupado en desarrollar una metodología acorde a ello.

Ante todo, hemos definido un doble marco teórico pertinente que comprende, en primer lugar, un marco traductológico en el que nos hemos ocupado del autor y de las particularidades de su obra, que se inserta en otro mayor en el que hemos abordado la relación entre traducción, teatro y recepción y, a su vez, realizamos un repaso al género del teatro moral-religioso, en el que se incluyen sus obras.

Para desarrollar esta primera parte, hemos elaborado un estudio pormenorizado de las obras originales del autor, su figura y el contexto socio-histórico en el que se produce el conjunto de su obra, todo ello gracias a las consultas llevadas a cabo, durante nuestra estancia de investigación, en el Fondo Diego Fabbri que se encuentra en la Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli de la Biblioteca Comunale de Forlì; así como de los recursos de dicha biblioteca.

#### IV. Estructura del contenido

Asimismo, hemos profundizado en la figura del forlívés gracias al Centro Diego Fabbri, que nos brindó la oportunidad de contactar con la familia del dramaturgo, que se prestó de forma desinteresada a colaborar en la investigación.

En segundo lugar, hemos consultado monografías, estudios y tesis que versan sobre el teatro y su historia y, más concretamente, sobre el drama religioso y sobre el *Novecento*, así como sobre las dificultades de la traducción de teatro y su recepción, con el fin de poder elaborar el marco teórico mencionado anteriormente.

Igualmente, mediante el estudio comparativo-descriptivo de las traducciones publicadas y de las representaciones teatrales emitidas en televisión, cuyos fondos hemos podido consultar durante una breve estancia de investigación en el Fondo Documental de los Estudios de Radio Televisión Española, hemos tratado la controvertida cuestión de la adecuación y la aceptabilidad en relación a la naturaleza dual de los textos teatrales y hemos reflexionado sobre el complejo mundo de la traducción de teatro.

Para terminar, la consulta del Fondo Diego Fabbri nos ha servido para arrojar luz sobre algunos aspectos de la recepción de la obra de Fabbri en el ámbito hispano. Gracias a dicha consulta, nos hemos adentrado en el análisis de los comentarios de prensa, las críticas de los estrenos, los periódicos y suplementos culturales...

Por último, el trabajo finaliza con las conclusiones a las que hemos llegado al término de nuestra investigación y las referencias bibliográficas de las obras de las que nos hemos servido. Para terminar, la tesis va acompañada de una serie de apéndices que ilustran los hallazgos realizados durante nuestra investigación.

#### IV. Estructura del contenido

La presente tesis doctoral está compuesta por cinco bloques que incluyen, en su conjunto, una introducción y cinco capítulos, como se puede observar en el índice: una primera parte introductoria, una segunda que comprende el marco teórico en el que se encuadra la investigación, otra parte práctica que versa sobre recepción, una cuarta parte que comprende el análisis traductológico y, ya por último, un bloque que abarca las conclusiones. Acto seguido, procederemos a describir con detalle dichos bloques y sus capítulos correspondientes.

El primer apartado comprende el capítulo actual en el que presentaremos el trabajo de investigación de forma concisa, explicaremos la metodología empleada y plantearemos los objetivos que se pretenden cumplir al finalizar el estudio.

El segundo bloque, que engloba el marco teórico, está formado por dos capítulos: uno dedicado al marco teórico en sí y otro consagrado al autor y su obra.



El primer capítulo está dividido, a su vez, en dos partes: una que versa sobre la teoría teatral y otra dedicada a la traducción de teatro. En el primer apartado (Cf. 1.1. Teoría teatral) nos centraremos en el estudio del origen y de la evolución del teatro moral-religioso (por ser el género teatral que nos ocupa) y, de forma más específica, de su desarrollo en Italia y en España. Asimismo, nos aproximaremos a la corriente literaria a la que pertenece el autor: el *Novecento*. Por otro lado, en el segundo apartado, nos adentraremos en el complejo mundo de la traducción de teatro. Para ello, presentaremos un estado de la cuestión sobre los estudios de la disciplina, donde repasaremos las aportaciones de algunos teóricos como Bassnett (1985, 1988, 1991, 1998), Lafarga (1995, 2001, 2004) o Espasa (2000, 2001, 2009). Además, profundizaremos en las características de este tipo de traducción, los problemas específicos que plantea y los procesos que emplean los traductores para llevar a cabo su labor.

El segundo capítulo que forma parte de este bloque teórico comprende el estudio de la figura del autor y su trabajo (Cf. 2.1. Diego Fabbri: Biografía). En concreto, examinaremos las características y estilo de su producción dramática (Cf. 2.3. Características y estilo de su producción teatral).

El tercer bloque trata sobre la recepción de la obra del autor en el ámbito hispano. En él, estableceremos el marco político-social de los países en los que se estrenaron y publicaron las obras y, además, nos adentraremos en el Fondo Diego Fabbri de la Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli de la Biblioteca Comunale de Forlì, en el que nos centraremos en los documentos referidos a España y América Latina (Cf. 3.3.2. Documentos sobre España y América Latina) como cartas personales (sobre las publicaciones y estrenos de sus obras, invitaciones a conferencias y festivales...), artículos sobre el autor, críticas y fotografías de los estrenos de sus obras, etc.

En el cuarto bloque, procederemos a realizar el análisis textual, siguiendo una línea descriptiva y comparativa en la que nos centraremos en un análisis preliminar y en un estudio de la estructura del texto. Atendiendo a las normas propuestas por Toury (1995), enfocaremos el análisis en cuestiones como las adiciones, los cambios en la distribución y en la segmentación de capítulos y párrafos... e ilustraremos el análisis con varios ejemplos.

En el quinto y último bloque se recogen las conclusiones a las que llegamos tras finalizar el presente estudio descriptivo. A él, le seguirá un apartado de referencias bibliográficas dividido en dos partes:

En primer lugar, las fuentes primarias que comprende las ediciones de las obras originales y de sus traducciones al español (tanto las ediciones impresas como las emitidas en televisión) empleadas para realizar el análisis traductológico.

En segundo lugar, las fuentes secundarias que incluyen las numerosas referencias consultadas durante el periodo de investigación, como monografías sobre historia del teatro,

## IV. Estructura del contenido

traducción y traducción de teatro, artículos y monografías, en italiano y español, que versan sobre el dramaturgo y su obra, etc.

Para terminar, el estudio incluye una serie de apéndices en los que se recogen las críticas de la prensa española sobre el estreno de algunas de sus obras que sirve para ilustrar el capítulo 3 (Cf. 3.3.2.5. Críticas); las tablas que recogen el análisis comparativo-descriptivo de las ediciones impresas, por un lado, y del material audiovisual, por otro; las transcripciones de los guiones de las representaciones en televisión elaboradas a mano; así como la transcripción de una entrevista realizada al dramaturgo en la televisión española y otra entrevista personal que realizamos a su hija durante nuestra estancia de investigación en la Università di Bologna.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## **SINTESI E CONCLUSIONI**

---

CONVENZIONE SPECIFICA DI COTUTELA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

*Sintesi e conclusioni della presente tesi di dottorato di Ricerca,  
secondo la convenzione specifica di cotutela tra: Università di Málaga  
e Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.*

## **I. Introduzione**

La traduzione di un'opera di teatro è una complessa procedura, perché il testo scritto è soltanto una parte della rete di interazione che include altri elementi, come le convenzioni drammatiche, i componenti culturali e semiotici, la messa in scena, ecc. che il traduttore deve considerare. Inoltre, deve prestare attenzione alle indicazioni, esplicite o implicite, che possono non apparire direttamente nel testo e che servono per coordinare la rappresentazione.

Analogamente, la natura duale delle opere drammatiche (scrivere un testo per la sua rappresentazione o scrivere un testo per la sua lettura) complica straordinariamente questo impegno, per cui il lavoro del traduttore è condizionato dalla sua finalità e dalle circostanze in cui fa la traduzione.

## I. Introduzione

La traduzione fa parte del processo teatrale e, di conseguenza, è frequente che soffra delle alterazioni e delle modifiche durante la sua elaborazione, in particolare, nei casi in cui il traduttore sia presente nelle prove e lavori insieme a tutti i partecipanti della produzione. Il motivo principale è che la traduzione è destinata a trasformarsi in rappresentazione attraverso le intonazioni, la musica, i gesti e le espressioni del viso, e il rapporto che gli interpreti stabiliscono con il pubblico. Questa complessità ci ha condotto a penetrare completamente nel complicato mondo della traduzione teatrale nella presente tesi di dottorato.

Come noi svilupperemo nelle pagine seguenti, il principale obiettivo di nostra ricerca è descrivere le caratteristiche principali della traduzione di teatro, la sua dualità e le regole principali seguite dai traduttori nel trasferimento dei testi drammatici. Per questo motivo, abbiamo concentrato l'attenzione sulla ricerca delle traduzioni dell'opera drammaturgica di Diego Fabbri in Spagna e America Latina, inoltre la sua ricezione.

Il motivo di questa scelta è il riconoscimento della attività drammaturgica del forlivese nei paesi di lingua spagnola, poiché l'opera di questo autore italiano è stata molto rappresentata negli anni cinquanta, sessanta e settanta, dopo Pirandello. Invece, nonostante questa grande importanza, esistono appena degli articoli o delle ricerche sul drammaturgo in Spagna, perciò con questa tesi noi vogliamo rivendicare il suo lavoro.

Oltre a ciò, la sua diffusione nei paesi di lingua spagnola viene prodotta in modi diversi come rappresentazioni teatrali, pubblicazioni e rappresentazioni delle opere trasmesse dalla televisione, le quali abbiamo potuto consultare grazie al Fondo Documentario di Radio Televisión Española.

A partire di questi modi di diffusione, noi elaboriamo uno studio comparativo-descrittivo delle traduzioni pubblicate e delle rappresentazioni teatrali trasmesse dalla televisione, dove abbiamo studiato la questione dell'adeguatezza e dell'accettabilità, vincolato alla dualità propria dei testi drammatici.

D'altra parte, da un punto di vista metodologico, ci siamo rivolti al modello di analisi testuale proposto da Gideon Toury in *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995), che si occupa del sistema di arrivo, fondato sull'analisi delle norme che guidano il comportamento del traduttore.

In questo modo, noi facciamo un'analisi preliminare con cui ci avvicineremo al contesto del nostro corpus per penetrare così nello studio comparativo-descrittivo della macrostruttura dei testi originali e delle loro traduzioni, a fine di analizzare le norme di trasferimento seguite dai traduttori.



## II. Obiettivi dello studio

I nostri obiettivi principali si riassumono nei punti seguenti:

### 1. Studio delle opere originali e il loro contesto

Il primo obiettivo concentra l'attenzione sulla ubicazione delle opere originali nel loro contesto storico e nella loro posizione all'interno della produzione drammaturgica di Fabbri, poi la loro funzione, senza dimenticare la figura dell'autore e le emozioni e riflessioni che pretendeva provocare nei riceventi delle opere oggetto di studio. Tutto questo, dentro l'impalcatura teorica della traduzione teatrale e, in particolare, il teatro morale e religioso.

### 2. Studio comparativo-descrittivo delle traduzioni

Il secondo obiettivo, dentro l'impalcatura teorica della traduzione teatrale, concerne la realizzazione di uno studio comparativo-descrittivo del testo originale e delle sue traduzioni (tanto le pubblicazioni quanto le rappresentazioni in televisione), come le traduzioni tra loro. Per di più, le apparenti differenze tra i diversi formati in cui la traduzione viene presentata ci guiderà alla questione dell'adeguatezza e dell'accettabilità che riguarda la dualità dei testi drammatici, in questo caso, di tematica morale e religiosa.

### 3. Descrizione dei problemi di traduzione e delle sue soluzioni.

Nel terzo obiettivo, noi abbiamo proposto una descrizione commentata dei problemi di traduzione più rilevanti che presenta il testo originale, soprattutto quelli che riguardano il livello macrostrutturale dei testi (titoli, personaggi, omissioni, aggiunte, cambi della distribuzione e della segmentazione, ecc.)

### 4. Analisi delle soluzioni proposte

Con questo obiettivo si pretende realizzare un'analisi delle soluzioni che hanno proposto i traduttori, dipendendo dal metodo traduttore scelto, inoltre i procedimenti, tecniche e strategie traduttologiche che hanno impiegato.

## III. Struttura dello studio

## 5. Studio della ricezione nell'ambito ispanico delle opere analizzate.

L'ultimo obiettivo è lo studio della ricezione dell'opera di Fabbri nell'ambito ispanico attraverso l'analisi esaustiva delle recensioni delle prime rappresentazioni, i commenti della stampa, le case editrici che hanno pubblicato le opere, le copertine delle pubblicazioni, i giornali ed inserti culturali...

### III. Struttura dello studio

La presente tesi di dottorato è composta da cinque blocchi che includono, congiuntamente, una introduzione e cinque capitoli, come possiamo osservare nell'indice: una prima parte introduttiva, una seconda parte che comprende l'impalcatura teorica dove si inquadra la ricerca, un'altra parte pratica che riguarda la ricezione, una quarta parte che comprende l'analisi traduttologica e l'ultimo blocco che racchiude le conclusioni.

La prima parte è dedicata alla presentazione dell'oggetto di studio, gli obiettivi segnalati e la metodologia seguita per compiere questi obiettivi. In secondo luogo, possiamo trovare l'impalcatura teorica che è composta da due capitoli. Nel primo capitolo, ci avviciniamo al teatro morale e religioso ed alla traduzione teatrale; e nel secondo capitolo ci occupiamo dello studio dell'autore e dello stile della sua opera.

Il Capitolo 1 comincia con l'origine e l'evoluzione del dramma liturgico ed i motivi che hanno portato alla Chiesa ad impiegare tecniche drammaturgiche a fine di attirare l'attenzione dei fedeli ignoranti e usarle come strumento educativo, secondo Attisani (1989), Alonge e Tessari (2001). Infatti, la stessa eucaristia è una rappresentazione della passione, morte e resurrezione di Gesù Cristo.

Autori come Brockett (1996), Wickham (1985), Alonge e Tessari (2001) considerano che il dramma liturgico si sviluppa a partire del *Quem quaeritis*, un tropo della messa del mattino di Pasqua che descrive l'incontro delle tre Marie con l'angelo al sepolcro di Cristo. Anzitutto, questo tropo, apparso nella prima metà del decimo secolo, era rappresentato nel monastero benedettino di San Gallo.

Ci sono, invece, degli autori, come Allegri (1988), che opinano che l'origine del teatro religioso è accaduto a causa dell'apparizione di una cerimonia contemporanea a quella del *Quem quaeritis*: la *Visitatio Sepulchri*, in cui partecipavano tanto il coro quanto gli assistenti, per cui è evidente la funzione di catechesi di questi uffici religiosi.

Qualche tempo dopo, questi riti si adattano alla liturgia della Natività, dell'Ascensione o dell'arrivo dei Re Magi e alle loro celebrazioni stabilite in determinati giorni del calendario.

A causa del nuovo impiego del teatro come strumento pedagogico, le strutture di questi uffici diventano più ampie, ciò che conduce allo svincolamento del latino in favore del uso delle lingue volgare ed alla estensione progressiva che finisce nella completa indipendenza della liturgia originale, che provoca il cambio di posto dove si rappresentano le funzioni (dall'interno della chiesa al sacrario e poi, alla piazza) e il cambio di gestione delle funzioni a carico delle fraternità di laici.

Il dramma liturgico italiano conosce il suo momento di splendore durante la seconda metà del XIII secolo con la creazione di una moderna corrente popolare e religiosa, nella quale Flagellanti e Disciplinati realizzano una specie di «teatro» (mentre cantavano laude, praticavano la flagellazione) che origina la *lauda* italiana e che si diffonde nel resto dell'Italia, Francia, Polonia e Germania.

Uno degli autori di lauda più noti è Jacopone da Todi (1236-1306), di cui possiamo risaltare la critica alla corruzione ed ai conflitti morali di quel momento nelle sue opere *Donna de Paradiso*, *Contrasto tra un morto e un vivo*, ecc. o anche il dramma sacro di Feo Belcari (*Giudizio finale*, *San Giovanni nel deserto*, *L'annunciazione*). Nello stesso modo, l'opera anonima la *Rappresentazione di Santa Uliva* è considerata come l'esempio più rilevante del dramma sacro per il ricco meccanismo scenico che utilizza e la complessità linguistica del testo, che dimostrano la lontananza del misticismo e dell'austerità degli origini del dramma.

D'altra parte, in relazione ai drammi liturgici in Spagna, esistono qualche prove delle festività della Natività e della Pasqua che si sviluppano a partire dal XI, principalmente in Catalogna.

Castro Caridad (2003) ci spiega che, per causa del dominio dei monachi di Cluny che non condividono il gusto per il dramma liturgico, si comincia a impiegare dei dimostrazioni spettacolari che non appartengono alla liturgia per mostrare la dottrina: sono gli *autos* e *misterios* che rappresentano brani dell'Antico e del Nuovo Testamento, agiografie o moralità e che utilizzano la lingua volgar nelle rappresentazioni. Il testo drammatico più importante custodito del ciclo della Natività è l'anonimo *Auto de los Reyes Magos*. Dall'altro lato, la Pasqua rivolge principalmente la festività del *Corpus Christi*, di cui possiamo segnalare la processione della città di Toledo. Nello stesso modo, altri testi importanti sono il *Auto de la Pasión* di Alonso del Campo, le *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* di Gómez Manrique e i drammi in volgare di Juan del Encina (*Cancionero*) e Lucas Fernández (*Églogas de Navidad*, *Auto de la Pasión*).

In seguito, in questo capitolo ci avviciniamo alla corrente letteraria a cui appartiene l'autore: il Novecento, di cui le prime manifestazioni, origine delle vanguardie italiane, emergono grazie a Pirandello. La scena italiana vive un periodo di scomparsa quasi completa tra luglio di 1943 e maggio di 1945, a causa dei conflitti militari che provocano una lenta caduta del fascismo. Dopo la Liberazione, le prime opere che si rappresentano non sono molto sviluppate e sono anche molto scarse.

Come spiega Meldolesi (2008), questa situazione origina la nascita in 1943 del manifesto *Per un teatro del popolo*. Firmato da alcuni protagonisti della nuova generazione del teatro italiano dell'epoca (Orazio Costa, Vito Pandolfi, Gerardo Guerrieri, Diego Fabbri, ecc.), il manifesto pretende fare il teatro accessibile per tutti attraverso la omogeneità dei prezzi e posti; reclama che la direzione dei teatri non si assegni in base al potere economico, ma in base alla capacità artistica e, per finire, annuncia che gli interpreti non sono il centro delle funzioni e che l'obiettivo della funzione è cambiare l'animo del popolo.

Di questo periodo, possiamo distinguere autori come Betti, Giovanetti, Eduardo De Filippo, Terron, Fabbri o Squarzina che hanno l'abitudine di utilizzare tecniche e strutture pirandelliane. Per finire, negli anni cinquanta, spuntano Giustino Durano, Dario Fo e Franco Parenti, che si servono della combinazione di gesti e ritmi surrealistici per fare una satira politica dell'attualità dell'epoca.

L'ultima parte di questo capitolo riguarda il mondo complesso della traduzione di teatro, uno degli studi di traduzione meno ricercato a causa della sua complessità.

Gli studi di traduzione teatrale hanno uno sviluppo importante negli anni ottanta con il capitolo intitolato «Translating Dramatic Texts» di Susan Bassnett, raccolto nel suo libro *Translation Studies*; i volumi *The Languages of Theatre* e *Page to Stage: Theatre as Translation* di Ortrun Zuber-Skerritt; il saggio di Laurie Anderson «Pragmatica e traduzione teatrale» che appare nel volume 2 di *Lingua e Letteratura* o il Sesto Incontro di Traduzione Letteraria con il titolo «Traduire le théâtre» tenuta in Arles.

In Spagna, una delle prime pubblicazioni sulla traduzione teatrale è il volume collettivo *Teatro y Traducción* sul colloquio tenuto in Salamanca in 1993. Anche importanti sono i contributi di Raquel Merino (*Traducción, teatro y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*); Eva Espasa (*La traducción dalt de l'escenari*); Pilar Ezpeleta (*Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*); il numero 13 della rivista *Trans* sulla traduzione di teatro o l'apporto più recente di Alejandro L. Lapeña (*A pie de escenario: guía de traducción teatral*).

Questa complessità della traduzione di teatro è radicata nella dualità del testo drammatico, perché l'obiettivo del testo è la messa in scena davanti a una udienza attraverso il lavoro del regista e degli interpreti. Tuttavia, il testo può avere un obiettivo completamente diverso e più prossimo alla letteratura: il teatro scritto per lettori.

Per questo motivo, il traduttore prima deve conoscere la funzione e il concetto teatrale della traduzione che sta per fare, dato che può essere alterata secondo il ricevente. La traduzione può essere adeguata da un punto di vista letterario e, allo stesso tempo, mancare dei componenti teatrale che incitano la messa in scena. Ancora, ci sono degli autori come Johnston (2004) e Lapeña (2016) che appoggiano la possibilità di eseguire una traduzione unica che si adegui perfettamente a entrambi scopi e ai loro riceventi.

A causa di questa dualità, lo stesso testo può occupare un determinato posto nel sistema letterario di una cultura di arrivo ed essere adottato nel sistema teatrale di un'altra cultura.

D'altra parte, i testi drammatici si differenziano di altri tipi di testi a causa del grande volume di segni complessi, tanto verbali quanto non verbali che lo compongono; cioè, i testi sono composti dalle strutture proprie dei testi scritti, ma allo stesso tempo comprendono degli elementi gestuali e paralinguistici propri della lingua parlata per la sua rappresentazione. Ad esempio, loro mancano di descrizioni poetiche degli spazi in cui si svolge l'azione e, al loro posto, queste descrizioni appaiono in forma d'annotazione con l'obiettivo di dare indicazioni sulla messa in scena e le azioni che devono portare a termine gli attori per rappresentare i personaggi.

In altre parole, l'obiettivo finale dei testi drammatici è la sua rappresentazione, per cui è importante prendere in considerazione la caratteristica principale che devono aver questi testi per conseguire questo obiettivo: la rappresentabilità, composta dall'oralità, l'immediatezza, la multidimensionalità, la pubblicità e la teatralità (Lapeña, 2014).

Il traduttore di teatro deve affrontare i problemi che origina il trasferimento del testo originale, procurando conservare tutte le caratteristiche soprammenzionate; cioè, il traduttore affronta la natura duale; la traduzione degli elementi linguistici e dei codici della rappresentazione (anche le convenzioni culturali e le aspettative del pubblico della lingua di arrivo); i dialoghi e ritmi di elocuzione (che comprende il ritmo, il tono, le pause, gli accenti e gli intonazioni); i gesti e movimenti che gli interpreti devono realizzare quando parlano e che aiutano a veicolare il messaggio; le alusioni impiegate dall'autore, poiché il loro trasferimento può causare malintesi e problemi di comprensione; le indicazioni che appaiono nel testo per la sua rappresentazione (omesse, implicite o esplicite); e il trattamento degli elementi scenografici (arredamento, vestiario, attrezzatura, ecc.) e gli effetti sonori della rappresentazione.

Per questo motivo, è indispensabile che il traduttore conosca perfettamente le norme culturali e le convenzioni teatrali del sistema di partenza e del sistema di arrivo affinché la sua traduzione provochi nel pubblico le stesse emozioni che ha provocato il testo originale nella sua cultura.

Questo capitolo finisce con la presentazione dei metodi e delle strategie che i traduttori di teatro usano per fare il loro mestiere, come «la traduzione in due fasi» proposta da Guirao (1999) nella quale partecipa un traduttore bilingue (che fa la traduzione) ed un drammaturgo monolingue (che fa una versione rappresentabile della traduzione); o anche la classificazione proposta da Bassnett (1985), che riune le strategie di traduzione che usano i traduttori teatrali, aggruppate in diversi tipi:

- 1). Tradurre il testo come se fosse un testo letterario.

## III. Struttura dello studio

- 2). Utilizzare il contesto culturale della lingua di origine come impalcatura della traduzione.
- 3). Tradurre con la rappresentabilità nella mente.
- 4). Tradurre il teatro in verso in altre forme diverse.
- 5). Traduzione in collaborazione con tutti i partecipanti della funzione e che portano a termine tanto la traduzione del testo teatrale quanto la sua messa in scena, considerata la strategia ideale per la maggior parte di autori come Bassnett (1998), Johnston (2004) o Perteghella (2004).

Il Capitolo 2, anche teorico, comprende lo studio della figura dell'autore e la sua opera, inoltre le sue caratteristiche e lo stile della sua produzione drammatica. In primo luogo, ci avviciniamo alla vita del forlivese nella quale troviamo le sue diverse facce non solo come drammaturgo, ma anche come critico, saggista e sceneggiatore di cinema e televisione. Nello stesso modo, segnaliamo l'enorme successo che la sua drammaturgia ha in Italia e la fama che alcune delle sue opere ha avuto in Francia, Germania, Austria, Spagna, Portogallo e anche Giappone.

Altrettanto, in questo capitolo rivediamo la produzione teatrale dell'autore che comprende più di quaranta opere e ci avviciniamo alle caratteristiche e lo stile della sua drammaturgia, attraverso la quale pretende provocare nel pubblico la riflessione sul significato e il senso del messaggio cristiano per mezzo della rappresentazione di dibattiti, poiché lo stesso Fabbri (1954) considera che il teatro deve essere reale e per questa ragione lui concede una grande importanza all'intenzionalità, invece della poetica del messaggio.

Nell'ultima parte del capitolo, nella quale sviluppiamo in forma breve l'argomento delle opere drammaturgiche più rilevanti dell'autore, possiamo osservare che nel teatro di Fabbri, i personaggi subiscono la solitudine durante la ricerca della realtà interiore, nella quale scoprono Dio che gli accompagna o appare come il destino che è in attesa. Tuttavia, i personaggi possono liberarsi da questo finale attraverso l'Amore.

Il capitolo 3 riguarda la ricezione delle opere del drammaturgo in Spagna e America Latina. Anzitutto, presentiamo l'impalcatura politica e sociale di quei paesi in cui l'opera di Fabbri è stata rappresentata e pubblicata: Spagna, Argentina e Uruguay, e poi concentriamo l'attenzione sulle prime e le pubblicazioni delle sue opere in questi paesi.

Per quanto riguarda alla Spagna, il teatro di Fabbri non ha troppi conflitti con la censura del regime franchista, grazie alla sua ispirazione cattolica. Durante gli anni cinquanta, sessanta e settanta nei teatri spagnoli si rappresentano alcune delle opere più importanti del drammaturgo, come *El seductor* (nel 1952 e nel 1973), *Inquisición* (nel 1953 con il titolo di *Prisión de soledad* e nel 1961), *Proceso a Jesús* e *Pleito de familia* (tutti e due nel 1956), *La embustera* (nel 1961),

*Vela de armas* (nel 1962 con il titolo alternativo di *La señal del fuego*) e *Robo en el Vaticano* (nel 1964).

Ugualmente, le sue opere sono anche trasmesse dalla televisione spagnola, come *Proceso a Jesús* (nel programma *Primera fila*, nel 1964), *Vela de armas* (nel programma *Estudio 1*, nel 1967), *La librería del sol* (*Estudio 1*, nel 1968), *Inquisición* (nel programma *Teatro de siempre*, nel 1969 e *Estudio 1*, nel 1982), *Rencor* (*Teatro de siempre*, nel 1970), *Alguno de ustedes* (*Estudio 1*, nel 1972), *Pleito familiar* (nel programma *El teatro*, nel 1975) e *Robo en el Vaticano* (*Estudio 1*, nel 1975). Nello stesso modo, nel 1974 viene realizzata la produzione cinematografica di *Proceso a Jesús* e nel 1976 questa opera è trasmessa dalla radio nazionale spagnola.

In quanto alle opere di Fabbri pubblicate in Spagna, possiamo distinguere *Pleito de familia: drama en dos actos* nella versione di Félix Ros (Editorial Alfil, pubblicata nel 1956), *La Señal del fuego: comedia en dos partes*, tradotta da José María Pemán e Félix Ros (Biblioteca de Catalunya, nel 1959), *La embustera: comedia en tres actos, original de Diego Fabri* nella traduzione di Diego Hurtado (Ediciones Alfil, nel 1961), *La ardilla. Comedia en dos partes con un prólogo y un epílogo. Versión española de J. Méndez Herrera* (Norte y Sur, nel 1964) e *Inquisición*, raccolta nel volume titolato *Teatro contemporáneo. Teatro Italiano*, tradotto da Giovanni Canteri Mora (Aguilar Ediciones, nel 1964).

D'altra parte, in Argentina in quell'epoca abbiamo le prime di *Proceso a Jesús* (nel 1956), *Vigilia de armas* (nel 1957), *La mentirosa* (nel 1958), *Inquisición* (nel 1959 e nel 1961), *El seductor* (nel 1963) e trasmessa dalla televisione abbiamo *El seductor* (nel 1966) e *El proceso de familia* (*Gran teatro universal*, nel 1970). Altrettanto, Uruguay assiste alla prima di *Herencia para tres mujeres* (nel 1969) e in México D.F. la prima di *Proceso a Jesús* (nel 1958).

Relativo alle pubblicazioni in Argentina, tutte le opere sono pubblicate dalla stessa casa editrice (Ediciones del Carro de Tespis) e tra loro possiamo trovare *Proceso a Jesús* (nel 1956), tradotta da Nicolás Olivari e María Luisa Rubertino; *Vigilia de armas* (nel 1957), con la traduzione di M.<sup>a</sup> Luz Regás e Eliseo Montaine; *Proceso de familia* (nel 1958), tradotta da Claudia Madero e *La librería del sol*, *Rencor* e *Inquisición*, (pubblicate nel 1959), tradotte da Alma Bressan e Jorge A. Audiffred.

Poi, anche in questo capitolo studiamo il Fondo Diego Fabbri della Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì, che raccoglie un importante volume di documenti personali dell'autore come ad esempio manoscritti originali, copie dattilografiche delle sue opere, copioni realizzati per radio e televisione, copie dattilografiche di saggi e articoli, le recensioni pubblicate dalla stampa italiana ed internazionale, articoli che parlano dell'autore, programme di sala e delle fotografie delle prime (in Italia e all'estero) e corrispondenza privata (con diversi casa editrici, società, mezzi di comunicazioni italiane e stranieri.)

## III. Struttura dello studio

Per finire, in questo capitolo presentiamo i documenti conservati nel Fondo che riguardano la Spagna e l'America Latina. La maggior parte della corrispondenza privata tratta degli affari come l'informazione sulle pubblicazioni e le prime delle sue opere; i diritti di traduzione; gli inviti per assistere alle conferenze, riunioni o festivali; la richiesta di collaborazione in pubblicazioni collettive o richieste dall'autore per informarsi sulla situazione delle sue opere all'estero.

Possiamo trovare anche articoli di stampa sul drammaturgo, programmi di sala e materiale fotografico delle prime in Spagna e America Latina. Infine, nel capitolo si fa un'analisi delle recensioni della stampa spagnola (*ABC, La Vanguardia española, Arriba, Pueblo, Informaciones, Ya, Madrid*, ecc.), della stampa argentina (*La Nación, El Mundo, Para Ti, La Razón, Hogar*, ecc.) e della stampa uruguayana (*Marcha, El Día*).

Il capitolo 4 comincia con la presentazione dell'impalcatura metodologica che abbiamo usato per fare l'analisi comparativo-descrittivo, focalizzato sul modello di analisi testuale proposto da Gideon Toury in *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995). Il modello, che segue la teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar (1978), è basato principalmente sugli studi descrittivi e lo studio delle norme attraverso il comportamento del traduttore nel suo mestiere. Questo autore considera che la condotta del traduttore è guidata da una serie di norme che regolano l'attività traduttiva, e che classifica in norme iniziali (quelle che riguardano la scelta del traduttore tra l'adeguatezza della traduzione rispetto al testo originale o l'accettabilità della traduzione nella cultura di arrivo) e le norme traduttive, anche divise in norme preliminari (quelle che precedono il trasferimento) e in norme operative (quelle che riguardano la modalità di distribuzione del materiale linguistico ed i rapporti tra il testo origine e il testo termine). All'interno di queste norme, Toury (1995) distingue tra norme matrici (quelle che coinvolgono il livello macrostrutturale e regolano la distribuzione del materiale linguistico attraverso le aggiunte, omissioni e il cambio di segmentazione del testo) e norme linguistico-testuali (quelle che riguardano la selezione del materiale linguistico con cui si fa la traduzione).

L'analisi traduttologica che mostriamo in questo capitolo è divisa in due fasi differenziate. In primo luogo, un'analisi preliminare in cui presentiamo i testi che formano il nostro corpus: informazione sulle pubblicazioni (titoli, traduttori, casa editrice, anno di edizione, collezione) e le schede del materiale audiovisivo (nome del programma, data di emissione, sceneggiatura, regia, interpreti, ecc.) e studiamo anche le loro caratteristiche generali (gli elementi paratestuali delle pubblicazioni e dati specifici del materiale audiovisivo).

Per finire, entriamo dentro dell'analisi comparativo-descrittivo del livello macrostrutturale dei testi origini e delle loro traduzioni, concentrando l'attenzione su questioni come le omissioni, le aggiunte ed i cambi della distribuzione e della segmentazione del macrotesto. Prima di tutto, esaminiamo i cambi prodotti nel macrotesto delle pubblicazioni e dopo analizziamo la macrostruttura del materiale audiovisivo per osservare così gli interventi dei traduttori, tutto quello accompagnato degli esempi che illustrano gli analisi. E, per finire, il capitolo 5 riunisce le conclusioni ottenute dopo finire lo studio descrittivo.



## IV. Conclusioni

Questo studio ha servito per confermare l'importante mestiere del drammaturgo Diego Fabbri e la sua influenza nel teatro moderno utilizzando delle idee innovatori. Seguace fedele delle forme teatrali pirandelliane, le novità che ha apportato al teatro erano basate principalmente sull'uso di situazioni della vita quotidiana, in cui si rifletteva sulla morale e sulla religione, affinché gli spettatori possano sentirsi identificati più facilmente con la lotta interiore che subivano i personaggi e con il messaggio che si trasmetteva.

Questi contributi al teatro hanno permesso al forlivese di godere di una grande fama all'epoca, tanto al suo paese quanto all'estero, poiché le sue opere sono state tradotte e rappresentate in molti lingue (inglese, francese, tedesco, russo, svedese, giapponese...). Così, come rivela l'analisi della corrispondenza personale, gli articoli e le notizie di stampa conservati nel Fondo Diego Fabbri di Forlì (Cf. 3.3.2. Documentos sobre España y América Latina), la sua produzione drammaturgica ha ottenuto un grande successo nei paesi di lingua spagnola negli anni cinquanta, sessanta e settanta, poiché si adeguava perfettamente alla situazione sociale dove si pubblicava o rappresentava, sia nei teatri sia dalla televisione (mezzo attraverso il quale arrivava anche al grande pubblico). In particolare, la ricezione in Spagna si può spiegare per l'assenza di autori come Fabbri nel polisistema letterario spagnolo, con un profilo gradevole per le autorità di quel momento che ha incoraggiato la sua accoglienza trionfale.

Dall'altro lato, dopo l'elaborazione dello studio comparativo-descrittivo delle traduzioni pubblicate e delle trascrizioni dei programmi di televisione, scopriamo che queste traduzioni hanno delle differenze notevoli, non solo nella presentazione (libro o VHS), ma anche nella macrostruttura dei testi. Attraverso l'analisi, abbiamo potuto localizzare le norme ed osservare la tendenza delle traduzioni all'adeguatezza o all'accettabilità.

Innanzitutto, tanto nei programmi di televisione quanto nelle pubblicazioni, si può avvertire la fedeltà per quanto riguarda il trasferimento dei titoli nella lingua di arrivo, poiché questi hanno appena cambiato.

In secondo luogo, in gran parte delle pubblicazioni la presentazione dei personaggi si mantiene fedele ai testi originali per quanto riguarda la sua struttura. Inoltre, come accade con i titoli, i nomi dei personaggi hanno appena variato e per questo è evidente l'uso della traduzione letterale. Dall'altro lato, nella maggior parte dei programmi di televisione questa presentazione è omessa e, al suo posto, appare una introduzione musicale con i titoli di credito del programma e i nomi degli interpreti.

Per ciò che concerne le omissioni, le aggiunte ed i cambi della segmentazione, in generale, la sua presenza non è molto numerosa nella maggior parte delle pubblicazioni, perciò noi avvertiamo la tendenza di queste traduzioni all'adeguatezza. Tuttavia, nelle pubblicazioni che corrispondono alla riproduzione della messa in scena del testo originale nel sistema di

arrivo (Cf. 4.2.7. *Pleito de familia* e 4.2.8. *Vigilia de armas*) si producono delle alterazioni con l'obiettivo di raggiungere l'accettabilità nel sistema di arrivo.

D'altra parte, nei programmi di televisione, possiamo osservare un numero importante di cambi della segmentazione, omissioni ed aggiunte che sconvolge notevolmente la struttura del macrotesto e anche possono influire sullo sviluppo della trama, per cui possiamo avvertire la tendenza di queste traduzioni all'accettabilità nel sistema di arrivo.

Per finire, i risultati ottenuti nello studio comparativo-descrittivo ci dimostrano che la traduzione teatrale è uno degli studi di traduzione più complessi perché il traduttore deve affrontare la natura duale dei testi drammatici e sapere che questi testi non solo sono composti dagli elementi verbali, ma anche dagli elementi non verbali (gestuali e paralinguistici) propri della lingua parlata e caratteristici della rappresentazione.

Nello stesso modo, dopo finire l'analisi del nostro corpus siamo arrivati alla conclusione che esistono delle differenze tra le traduzioni dello stesso testo origine, secondo l'obiettivo finale. Come abbiamo visto, quando lo scopo è la rappresentazione (come nei programmi di televisione e nelle pubblicazioni delle messe in scena) la traduzione è piena di modifiche nella struttura macrotestuale, con cui pretende raggiungere l'adattamento alla cultura di arrivo e, dall'altro lato, con lo scopo della lettura, la traduzione tratta di rispettare le direttive segnalate dai testi originali e dunque raggiungere l'adeguatezza.

In conclusione, crediamo che abbiamo riscoperto l'opera di un drammaturgo ingiustamente dimenticato per cui consideriamo la nostra indagine come uno studio preliminare che apre il cammino per future ricerche.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# CAPÍTULO 1

---

MARCO TEÓRICO





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# CAPÍTULO 1

---

MARCO TEÓRICO

## 1.1. Teoría teatral

### 1.1.1. Introducción

El teatro es una experiencia en grupo basada en la interacción entre actores y actrices, en la que además participan músicos, compositores, bailarines, coreógrafos, costureros, obreros, arquitectos, pintores, periodistas... y el más importante de todos: el público.

El estar basado en una interacción grupal supone que una representación teatral nunca puede repetirse del mismo modo, puesto que los participantes son seres humanos y, por ello, están sujetos a la posibilidad de equivocarse o de no realizar los mismos movimientos o las mismas bromas una noche tras otra. Asimismo, Glynne Wickham (1985: 7) incide en que el público nunca es el mismo, por lo que «each performance is thus a shared experience unique to those actually present at the time». Precisamente a cualquier persona que haya vivido ese momento le es difícil describir a quien no estaba presente un movimiento determinado de un actor, un bonito efecto de luz o una magnífica melodía.

Esta particular relación se puede justificar con la presencia del público, el cual debe confiar en que merece la pena asistir a la función, es decir, necesita estar seguro de su elección sobre cómo disfrutar su tiempo libre.

### 1.1. Teoría teatral

En el momento en que el público decide asistir a la representación, la principal responsabilidad de los actores es enamorarlo, seducirlo y conseguir que admita como verdad aquello que sabe que es ficción. Se trata de un galanteo en el que los actores deben estar muy concentrados, porque si se distraen, el público se disgustaría y, por tanto, perdería su confianza y se rompería el hechizo.

Además, las exigencias del público han variado de una época a otra dependiendo del desarrollo de las convenciones sociales. No es lo mismo, por ejemplo, el público del siglo X, que daba por hecho que los actores debían cantar en lengua latina y en verso, que el público del Renacimiento, que esperaba que los actores hablasen tanto en verso como en prosa y, la mayoría de las veces, en lengua vernácula según establecían las convenciones de las distintas épocas. En la actualidad, escribir una obra en verso es una incitación al rechazo del público y de las administraciones teatrales.

Igualmente, la representación teatral abarca un enorme campo de inspiración, puesto que puede moverse desde una casi exacta realidad hasta el extremo de utilizar menciones o símbolos alejados de la vida real, tanto en la función escénica como en la acción teatral.

El teatro, al igual que otras artes como la música, la danza, la pintura o la literatura, es una disciplina social que reflexiona sobre los valores sociales y morales, así como sobre las creencias religiosas e ideas políticas y los consolida. Por dicho motivo, ha sido definido como alegoría de la vida real. En palabras de Wickham (1985: 12):

*As such, the theatre is itself a language, coupling verbal with visual images, which assists humanity to understand itself—to define its culture— rather than a craft for the gifted few or a recreation for a privileged elite.*

#### 1.1.2. El teatro moral-religioso

##### 1.1.2.1. El drama litúrgico: Antecedentes

La firma del edicto de Constantino (313 d. C.), que supone el fin de la persecución de los cristianos y los convierte en clase dominante, conlleva a la desaparición en Europa de la increíble variedad de dioses y diosas a favor de la Trinidad indivisible de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo. La Iglesia adopta el modelo imperial: establece la capital en Roma, se apropia de la lengua latina, se organiza en una estructura muy jerárquica y centralizada, y condiciona el desarrollo y la participación del teatro durante los siguientes cinco siglos (Attisani, 1989: 59).

En la Europa imperial funcionaban doscientos setenta lugares de espectáculos, anfiteatros en su mayoría, pero con su caída se abandonan los edificios teatrales, que dejan espectáculos «de calle», en los que actuaban «mimos» e «histriones», como acróbatas, músicos, bailarines, adiestradores de animales, etc.



Con el fin de extender su poder, la Iglesia disputa batallas contra la herejía, el paganismo y contra el mismo teatro. Los llamados «Padres de la Iglesia» (importantes teólogos de la época), como Ambrosio (obispo de Milán desde el 372 al 397 d. C.) o Agustín (filósofo y obispo de Hipona desde el 395 al 430 d. C.) critican con especial virulencia al teatro y, en especial, a esos «mimos» e «histriones» a quienes comparan con prostitutas porque venden sus cuerpos a la indecente mirada de los espectadores y maldicen la seducción que el espectáculo ejerce en el público. En cambio, para otros teólogos como Casiodoro (siglo VI) o Sicardo de Cremona (obispo de Cremona en el siglo X), el teatro es merecedor de elogios por parte de la cultura cristiana por su participación en el desarrollo de la misma a través de las emulaciones a Cristo como eje central del dogma cristiano (Attisani, 1989: 56). A pesar de las críticas y la condena al teatro, la Iglesia se percata de la importancia del uso de algunas habilidades propias de los juglares para atraer al público. Aunque advierte a los monjes y predicadores de que ejerzan sus funciones con actitud religiosa, estos empiezan a asumir técnicas del espectáculo porque entienden que poseen una gran fuerza de atracción respecto al público de fieles. A partir del siglo XIII, resultan más significativos estos indicios. No hay que olvidar que el mismo Francisco de Asís (1181–1226) se hace «juglar de Dios» (Alonge y Tessari, 2001: 19).

En ese momento, la cultura cristiana medieval no reconoce la noción de «teatro», pero sí la de «espectáculo» como herramienta de educación del pueblo y medio de comunicación. Como bien señalan Alonge y Tessari (2001: 19): «Il popolo e la gente non colta possono essere meglio raggiunti con l'evidenza delle cose mostrate più che con la forza della parola». Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos deducir que los frescos, mosaicos y vidrieras de las iglesias tienen el mismo fundamento y se les considera una inspiración divina que hace que durante siglos el nombre de los artistas quede relegado al anonimato.

Por dicho motivo, las iglesias están astutamente estructuradas para conseguir la completa implicación de los sentidos del espectador en las liturgias. El edificio sagrado de los cristianos funciona como un escenario que une la afirmación de los valores de la fe por medio de símbolos que buscan los sentidos de la vista (imágenes sagradas), del olfato (incienso) y del oído (la palabra y el canto) para conquistar al espectador y hacerle participe en la celebración (como prueban los diálogos entre los fieles y el oficiante o los cantos corales). Igualmente, se les considera como los edificios teatrales de la Edad Media donde, además de las liturgias, también se desarrollan las artes y las ciencias. Durante el Imperio, dichas disciplinas se discutían en las plazas o anfiteatros donde se celebraban las reuniones sociales.

Por otro lado, la disposición de estos edificios otorga una gran importancia a los diferentes actos que se realizan en su interior puesto que, en palabras de Attisani (1989: 60): «la chiesa è per i cristiani piazza e teatro, tempio e museo d'arte, scuola e luogo di raccoglimento; tutto questo insieme».

### 1.1.2.2. El drama litúrgico: Orígenes

Como hemos visto, la idea de teatro está siempre presente en la configuración del engranaje organizativo y litúrgico de la Iglesia, puesto que la misma eucaristía es una representación de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Asimismo, en el calendario se fija unos días concretos de celebración en los que se evoca pasajes de la Biblia y del Nuevo Testamento que incluyen componentes propios del teatro.

Se puede considerar el drama litúrgico como la consecuencia de la ampliación de los textos litúrgicos existentes combinados entre sí. Dichos textos están organizados en forma de diálogo y con cantos corales divididos en antífonas (voces que se responden alternativamente y que se entonan antes de la ejecución de los salmos). La ejecución de las antífonas origina la aparición de los tropos (interpolaciones que evolucionaron más tarde en composiciones musicales y poéticas complejas).

De hecho, como nos indica Brockett (1996: 99) el drama litúrgico se desarrolla a partir del *Quem quaeritis*, un tropo del oficio matinal del Domingo de Pascua de Resurrección que describe el encuentro de las tres Marías con el ángel en el sepulcro de Cristo. El diálogo tiene pocos versos y narra la conversación entre el ángel que vigilia el sepulcro y las devotas mujeres que han ido a la tumba a buscar el cadáver para untarlo de unguento. Cuatro sacerdotes interpretan la escena y la mesa del altar simboliza el sepulcro. El sacerdote que representa al ángel pregunta: «*Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?* (¿A quién buscáis en el sepulcro, oh, cristianas?)» y los religiosos que interpretan a las mujeres responden: «*Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae* (Jesús Nazareno crucificado, oh, espíritu celestial)». De nuevo, el ángel habla: «*Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro* (Ya no está aquí; ha resucitado, como había predicho. Id y anunciad que él se ha levantado del sepulcro)» (Alonge y Tessari, 2001: 19).

En los inicios es un canto compuesto por antífonas llevado a cabo por coros alternantes que se responden entre sí pero, a lo largo del siglo X, llega a ser una función teatral en la que los integrantes encarnan a los personajes con disfraces y adornos, y emplean técnicas vocales y de expresión corporal.

Estos dramas son representados en sus inicios en monasterios benedictinos como los de Limoges y Fleury (Francia), el de San Galo (Suiza) o el de Richenau (Alemania). Por ello, se puede considerar que el drama litúrgico no se origina al principio como catequesis, ya que los monasterios carecen de público. Concretamente, el nacimiento del *Quem quaeritis* está datado en la primera mitad del siglo X, en el monasterio benedictino de San Galo. La descripción más antigua de esta ceremonia dramática, con los preceptos para su ejecución, aparece en el *Regularis concordia* recopilada entre el 965 y el 975 por Ethewold, obispo de Winchester (Inglaterra).

Hay otra obra contemporánea al *Quem quaeritis* que también está considerada como posible origen del teatro religioso: la *Visitatio Sepulchri*. Esta celebración se desarrolla cerca de un Sepulcro diseñado especialmente para ello, en lugar de realizarse en el altar. Además, en la ceremonia participan tanto el coro como los asistentes y usan algunos accesorios como las sábanas que envuelven el cuerpo de Jesús. La presencia del público en el rito conlleva a la manifestación de la función de catequesis de estos oficios religiosos (Allegri, 1988: 147).

Unos años más tarde, aparece una segunda parte de la *Visitatio*, nombrada *Visitatio II*, a la que el público comienza a asistir como espectadores, por lo cual la manifestación de la función didáctica es indiscutible. Asimismo, en ella se aprecia una mayor preocupación por la escenografía, puesto que la liturgia requiere con frecuencia la construcción de un Sepulcro dentro del monasterio. Por otro lado, el coro desempeña un papel diferente al pasar de único protagonista a testigo porque introduce los hechos desde fuera, a través de la ejecución de las antífonas que narran las visitas al Sepulcro de las Marías y de los apóstoles. Debido al nuevo uso del teatro como herramienta pedagógica, las estructuras de los oficios religiosos se vuelven cada vez más amplias lo que conduce a la desvinculación del latín a favor del uso de las lenguas vernáculas y a una extensión progresiva que deriva finalmente en una independización total de la liturgia original. Ejemplo de ello es el cambio de lugar en el que se realizan las representaciones (del interior de la iglesia al sagrario y, por último, a la plaza) y el cambio de gestión de las funciones de las que se empezarán a encargar hermandades de laicos, en lugar de religiosos (Alonge y Tessari, 2001: 20).

Por otro lado, como señala Wickham (1985: 66), estas representaciones pretenden realizar una aproximación reconocible del comportamiento natural. En estos casos, se trata de teatro y rito a la vez, es decir, una ceremonia en la que se realizan peticiones, agradecimientos y elogios intensificados por el uso del arte. En su opinión:

The Latin words *quasi*, as if, and *quomodo*, in the manner of, govern the costuming, actions, and even the sex of the participants throughout. Should we call them priests? Dare we call them actors? They were both at one and the same time, and were seen and heard to be so by those assembled to participate in the Mass. Should we call the latter ‘the brethren’, or should we describe them as the audience? They were both: partakers of the Mass and witnesses to the enactment of the event. And in the latter capacity they are called upon directly to bear witness in the world to what they has just seen and heard when required to sing *Te Deum laudamus...*, We give thanks to thee O Lord..., at the end of the performance.

Tiempo después, este rito es alterado para adecuarse a la liturgia de la Natividad, de la Ascensión o de la llegada de los Reyes Magos, lo que permite a la Iglesia contar con un catálogo propio de dramas. Aunque no se conciben en un principio como instrumentos educativos, una vez establecidos son utilizados para tal fin por su firmeza y su capacidad de impresionar a los fieles analfabetos. En aquel momento, la Iglesia pretende educar a través de la visión con ayuda

de frescos y mosaicos decorativos, sirviéndose además de las representaciones que pueden controlar cómodamente y que gozan de una enorme fama entre el público debido a su gran espectacularidad (Allegri, 1988: 142).

### 1.1.2.3. El drama litúrgico: Desarrollo

A partir del siglo XI, Europa experimenta una notable mejoría gracias a la estabilidad de la política y de la economía, lo que da lugar al florecimiento de la arquitectura y, por ende, al nacimiento de las ciudades, de las industrias y del comercio. El desarrollo del drama litúrgico se extiende desde Oriente hasta Rusia, y en Europa desde Polonia hasta España. Los países donde se producen un mayor número de dramas religiosos son Francia y Alemania. Debido a esta rápida y gran expansión los laicos se hacen responsables de financiar y organizar en gran parte las representaciones que se llevan a cabo en las festividades religiosas. Dichos espectáculos se organizan una o dos veces al año, por lo que se les considera un hecho excepcional que impide, además, que el teatro evolucione como profesión quedando, en palabras de Wickham (1985: 68) como «a predominantly amateur art form» hasta principios del siglo XVI.

Sin embargo, el clero continúa desempeñando un importante papel en el montaje de las representaciones, principalmente en la elaboración de los textos gracias a sus habilidades literarias, lo que provoca que la Iglesia acapare el contenido ideológico de los dramas que se representan para, de esa forma, emplear el teatro como herramienta educativa, combatiendo el analfabetismo y aclarando los abstractos conceptos religiosos.

Como hemos señalado anteriormente, los dramas más antiguos y numerosos (hay documentados más de cuatrocientos) narran el pasaje de la visita de las tres Marías al Sepulcro. Sin embargo, en el siglo XIII aparecen algunos con una trama más desarrollada; por ejemplo, uno descubierto en Alemania que relata más episodios aparte de la ya mencionada «visita»: después de sepultar a Jesús, los sumos sacerdotes se citan con Pilatos y le solicitan que ponga una guardia que vigile el sepulcro, a lo que el prefecto accede; los sacerdotes llevan a los soldados ante el sepulcro y les pagan; durante la guardia, un ángel se presenta y golpea a los soldados, dejándoles inconscientes; las tres Marías se detienen a comprar ungüentos en un puesto, prosiguen su camino hacia la tumba y, una vez allí, descubren que Cristo ha resucitado; cuando los soldados recuperan la consciencia, van a darles la noticia a los sumos sacerdotes, quienes los sobornan para que confiesen que el cadáver ha sido robado; María Magdalena les cuenta lo sucedido a los apóstoles Pedro y Juan, que van corriendo hacia el sepulcro; después ella se encuentra con Jesús disfrazado de labrador y aparecen dos ángeles que lo guían a las puertas del infierno para que libere las almas allí atrapadas; y, por último, las tres Marías y los apóstoles anuncian que Cristo ha resucitado. Pese a relatar tantos hechos, el drama consta solamente de doscientos versos, una obra muy larga respecto a la mayoría de los dramas religiosos producidos hasta el momento (Brockett, 1996: 100).

Por otro lado, existen pocos dramas que traten el tema de la Pasión, puesto que este pasaje se representa pocas veces. El más antiguo es uno del año 1150 que engloba doce secuencias (unos 317 versos), iniciándose con el relato de la traición de Judas y prosigue hasta la crucifixión.

Siguiendo a la Pascua, otro tema recurrente en los dramas litúrgicos de elaboración más simple es la Natividad, en especial el capítulo de los Reyes Magos llamado *Officium Stellae* (*el Oficio de la Estrella o Visita de los Reyes Magos*), que se representa en la misa del 6 de enero. Esta obra incluye, a veces, la matanza de los inocentes por la furia de Herodes, que debe ser representado como una persona cruel y despreciable. En la escena, los actos y sentimientos de dicho personaje deben plasmarse en gestos violentos y absurdos al mismo tiempo, en su forma de comunicación y en su disfraz. Esta representación provoca que el personaje se distinga por ser jocosos y terrible a la vez, lo que ocasiona que se pierda el decoro del oficio religioso original (Wickham, 1985: 163).

Si bien las obras que narran capítulos de la Pascua y de la Natividad son de un número y duración considerable, existen obras que relatan otros episodios bíblicos como el milagro de la resurrección de Lázaro, Pentecostés, la conversión de San Pablo, José y sus hermanos y otros eventos de la vida de la Virgen María.

Un ejemplo de estos dramas lo encontramos en el *Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*), un documento anónimo anglo-normando de mediados del siglo XII, de los más antiguos conservados. Esta obra, con extensas anotaciones en latín, narra algunos episodios del Génesis: el primero relata la historia de Adán y Eva, el segundo la de Caín y Abel y el tercero es un drama sobre los profetas, en la que anuncian la llegada de Cristo. Esta obra está pensada para representarse en un vasto proscenio frontal situado delante de las iglesias y divididos en mansiones, donde tienen lugar los acontecimientos en estructuradas etapas (Brockett, 1996: 106).

En relación a este drama, Alonge y Tessari (2001: 19) opinan que tiene un importante valor teatral porque «per la prima volta c'è la lucida consapevolezza di una comunicazione che si rivolge a un pubblico, per una precisa funzione catechetica, cioè di insegnamento della dottrina cristiana». El uso de la lengua vernácula es la herramienta más destacada de esta función. No obstante, es necesario saber interpretar las anotaciones en latín como guía para elaborar dicho acto de comunicación social.

Los dos lenguajes se dirigen a dos diferentes jerarquías: las anotaciones en latín están dirigidas a los clérigos o a las personas cultas que organizan el espectáculo; los diálogos en vulgar están destinados a los espectadores analfabetos para que el mensaje sea lo más claro posible, como explica Attisani (1989: 75):

## 1.1. Teoría teatral

L'esistenza umana comincia ai bordi dell'inferno (i diavoli fanno addirittura incursioni tra il pubblico per terrorizzarlo) ma dev'essere rettamente indirizzata verso il paradiso (i due luoghi deputati che costituiscono le opposte polarità della scena). Per chi sbaglia, como Adamo e Eva, non c'è scampo e la punizione è tremenda.

Con esto se evidencia la división de conocimiento existente tanto entre el público y los coordinadores de la función, como entre los mismos coordinadores y los ejecutores, puesto que estos últimos pueden ser laicos ignorantes que sólo tienen que hablar en su lengua materna, pero los coordinadores deben ser clérigos para entender las anotaciones en latín y, de esa manera, «instruir» a los actores que participan en el espectáculo. Ese «instructor» desempeña el papel de lo que, en la actualidad, llamamos «director» (Alonge y Tessari, 2001: 21).

De todo lo dicho hasta ahora, podemos deducir que los dramas litúrgicos han establecido las bases del teatro moderno y, además, dan origen a las principales producciones teatrales de los siglos venideros.

## 1.1.2.4. El drama litúrgico: La Edad Media

El progreso del drama en la Edad Media puede tener su origen en el desarrollo político y económico que acontece entre el siglo XI y el siglo XIV, causando un rápido crecimiento de las ciudades y dando comienzo a la creación de gremios de artes y oficios.

En esta época el centro de la teatralidad religiosa es la Pasión de Cristo y los dramas sacros que tratan la vida de los santos hasta su martirio, siguiendo la estela de Jesús como prototipo de héroe ofendido, golpeado y humillado. La vida de Cristo es temporal, puesto que se inicia y concluye en un momento determinado y se desarrolla en una sucesión de etapas, las llamadas «estaciones» del Via Crucis (que relatan episodios de la Pasión).

Debido a estas etapas, el escenario medieval está constituido por diversas estructuras, llamadas mansiones. Estas estructuras se colocan una al lado de otra y cada una establece uno de los lugares en los que se desarrolla la historia.

La representación de los primeros dramas sólo requiere el uso de una mansión; sin embargo, según se hacían los textos más complejos, más mansiones se utilizan repartidas por la iglesia, y varían en tamaño y riqueza; por ejemplo el templo de Jerusalén, la prefectura de Pilatos, La Cena, el Calvario, etc. Los actores (sacerdotes o jóvenes del coro) se desplazan entre las mansiones y recitan los versos en estos determinados espacios, según el avance del evento.

A veces, los espacios que quedan en los extremos representan el cielo (a la izquierda) y el infierno (a la derecha); pero también se puede usar el coro como lugar celestial y la cripta como el infierno. Igualmente, se pueden usar máquinas para mover la paloma de la Anunciación o trasladar la estrella que guio a los Reyes Magos (Alonge y Tessari, 2001: 22).

A pesar de su finalidad religiosa, muchos dramas poseen también escenas cómicas que enfrentan la realidad con el deseo utópico para, de ese modo, educar en la moralidad. Sus personajes principales son demonios o bufones; por ejemplo, el cielo y el infierno están habitados por ángeles y demonios, con sentimientos y características humanas: ángeles que se presentan graciosos e inocentes y demonios cómicos y aterradores a la vez.

Según Brockett (1996: 109), los dramas están constituidos por historias episódicas que no poseen ninguna relación exacta de «causa-efecto» entre los hechos que relatan; es decir, «non vi era alcuna preoccupazione per la precisione cronologica degli avvenimenti», puesto que los personajes pueden mencionar acontecimientos que ocurrirán años después de su muerte.

La caracterización de los personajes apenas se destaca. Los disfraces que se emplean en estas representaciones, con frecuencia, son sencillas indumentarias con algún complemento simbólico. Los personajes femeninos visten una dalmática que cubre la cabeza. Los ángeles van ataviados con alas unidas a sus vestimentas. Los reyes magos y los profetas llevan prendas eclesiásticas y portan un objeto simbólico para distinguirse.

Por otro lado, durante la baja Edad Media se comienza a difundir las representaciones de los dramas litúrgicos al aire libre, lo que implica un montaje muy minucioso y, a veces, una duración de varios días que conlleva la participación de toda la comunidad en los preparativos; por ejemplo, los actores son, en su mayoría, hombres devotos que entonan los diálogos como meros aficionados y que desempeñan roles tanto de hombre como de mujer.

Los espectáculos se hacen en plazas y otros lugares de la ciudad con un itinerario específico; o con escenarios montados en carros y, por ende, portátiles como se hace en el teatro español y en el teatro inglés. Como hemos visto anteriormente, la razón por la que no existen edificios teatrales, a pesar de que el teatro fuera empleado durante siglos como herramienta de educación moral, es la resistencia a aceptar su realidad por parte de la Iglesia (Alonge y Tessari, 2001: 23).

Asimismo, a principios del siglo XIII los franciscanos y los dominicos, con el apoyo papal, comienzan su cruzada misionera y predicán por todas las ciudades mientras viven de las donaciones que recogen. La predicación de los frailes se aleja de la enseñanza de los monasterios, puesto que se centran en la humanidad de Cristo, en lugar de incidir en su divinidad. Para ello, utilizan parábolas, metáforas y comparaciones en lengua vulgar, por lo que también influyen en el desarrollo de las lenguas modernas y en la difusión de la vida cristiana entre los fieles analfabetos. En sus discursos, no tienen reparos en utilizar la sátira para criticar la moral y la sociedad del momento. Estos métodos que emplean en sus predicaciones, en opinión de Wickham (1985: 73) incita al «development of dramatic art grounded on the realism of secular life, but deliberately sublimated to evangelical ends».

## 1.1. Teoría teatral

## 1.1.2.5. El drama litúrgico en lengua vulgar

Otra importante novedad en el desarrollo del drama litúrgico en el Medioevo es el uso de la lengua vernácula que fomenta el empleo del diálogo hablado, en lugar de cantado, y favorece la inclusión de los laicos en las representaciones, pudiendo desempeñar el papel de actores, sólo permitido hasta entonces a la clerecía.

Esta novedad provoca la aparición de un gran número de manifestaciones como los *miracleplays* (Reino Unido), los *mystères* (Francia), la *lauda* y la *Sacra Rappresentazione* (Italia), los *autos sacramentales* (España), etc.

Podemos considerar a Francia como el motor de esta renovación cultural, puesto que, además del drama litúrgico en latín, allí se desarrolla la comedia en lengua vulgar con cuantiosas innovaciones. De los autores de este tipo de teatro, sobresale Adam de la Halle (1240-1288), un burgués de formación literaria, musical y filosófica. Este escritor se ocupa principalmente de piezas musicales, monódicas y polifónicas, con las formas populares muy presentes. Su obra el *Jeu de Robin et Marion* es pionera del teatro musical y presenta la disparidad entre una perversa pastorcilla y un entusiasta caballero. Además, en París se forma la primera sociedad de juglares reconocida por la ley en 1321.

En esta época, los autores de los dramas son poetas y juglares, además de ciudadanos; no obstante, los organizadores de los espectáculos son carpinteros, herreros, sastres, etc. dirigidos por expertos en teatro. Un siglo más tarde, esta tendencia se extenderá por el resto de Europa (Attisani, 1989: 75).

En Inglaterra durante el siglo XIII, aparece el *miracle play* que recibe una gran aportación por parte de los expertos del espectáculo y de los artesanos durante el siglo XIV. A los ingleses se les debe, además, la presencia de los *pageants*, escenarios móviles montados sobre un carro, donde se representaban los misterios en diferentes puntos de la ciudad.

Alemania cuenta con un gran volumen de producción de dramas litúrgicos, entre los que podemos destacar el *Drama de la Pasión* bávaro, por sus introducciones en la lengua vulgar y por el personaje de María Magdalena; el *Drama de la Natividad* que alaba la filosofía griega en su desenlace; y el *Ludus Antichristo*, un drama de contenido político y forma litúrgica por su importante compromiso interpretativo y escenográfico, puesto que contaba con aproximadamente siete escenarios y unos sesenta actores, además de cuatro escenas de batallas. En las representaciones alemanas, los escenarios se sitúan en distintos puntos de la plaza y los actores se desplazan entre el público de un lugar a otro. Sin embargo, hay quien desapruueba la participación en demasía que provocan estos espectáculos.

En la cultura italiana, la elaboración de los dramas sacros es más modesta. Entre ellos, podemos distinguir la *Passione* de Montecassino (siglo XII), una de las primeras en el área europea por el conmovedor discurso final en lengua vernácula de la Virgen María. Además,



durante el siglo XIII aparecen trovadores y juglares que rivalizan con los predicadores católicos, se regresa a la comedia latina y se conciben nuevos estilos como el *lamento*, el *contraste* y la *canción de baile*.

Por otro lado, también en Italia se desarrolla otro tipo de drama llamado *lauda*, una composición poética de inspiración religiosa que crece en hermandades laicas (la *lauda* más conocida es *Pianto della Madonna* de Jacopone da Todi). Las funciones de las *laudas* se llevan a cabo en fechas señaladas del calendario (Navidad, Epifanía, Cuaresma, Pascua, etc.). Con el paso de los años, la *lauda* evoluciona en textos con una trama más compleja y mayor número de personajes, lo que favorece el uso de efectos llamativos. Esto da lugar a la aparición de la *Sacra Rappresentazione* que se difunde por toda la península entre los siglos XIV y XV (Brockett, 1996: 108).

A la rápida expansión en Occidente de estas manifestaciones teatrales contribuyeron otros factores como el apoyo del mecenazgo hacia las artes por parte de la nobleza y la burguesía, el comercio y la clase mercantil acaudalada de las ciudades y la creación de las primeras universidades (Bolonia, Padua, Cracovia, París, Oxford y Cambridge), cuyos estudiantes con talento e ingenio pretenden «translate these abilities into something more closely resembling a profession than an occasional recreation» (Wickham, 1985: 75).

Estas variaciones, características del siglo XIII, provocan un increíble florecimiento del teatro en Europa, en el que «secular and ecclesiastical traditions began to merge, each borrowing from the other whatever was most pertinent and useful to the advancement of its own ends» (*ibidem*, 76).

#### 1.1.2.6. El drama litúrgico: Finales del Medievo y el *Corpus Domini*

Como hemos comentado anteriormente, una de las principales novedades en el desarrollo de los dramas litúrgicos en la Edad Media es el cambio de lugar donde se escenifican, ya que en este periodo los dramas comienzan a representarse al aire libre, sobre todo en primavera y verano por el clima favorable.

Sin embargo, hay otro factor que fomenta esta tendencia: la fiesta del *Corpus Domini*, promulgada por el papa Urbano IV en 1267 e instaurada finalmente por el papa Clemente V en 1311. El día en el que se celebra esta festividad cambia todos los años entre el 23 de mayo y el 24 de junio; para el calendario litúrgico «the Thursday following Trinity Sunday in commemoration of and to give thanks for Christ's redemptive sacrifice of his own life for the salvation of mankind, and for the miraculous quality and power of the Eucharist» (Wickham, 1985: 76).

## 1.1. Teoría teatral

En el *Corpus Domini* se festeja la dualidad divina y humana de Cristo con un mensaje de alegría y de esperanza y también se le agradece su sacrificio con el que pretendía salvar a la humanidad de los pecados, a través del arrepentimiento y la eucaristía. A la misa le sigue una función teatral que aclara su significado e ilustra estos conceptos abstractos con definidas figuras teatrales, y comprende los sucesos ocurridos antes y después del nacimiento de Jesús, su vida, la Pasión, muerte y resurrección, así como el Juicio Final. Al principio consiste en una procesión sencilla, pero experimenta un inmenso progreso que hasta incorpora representaciones en lengua vulgar del Viejo y del Nuevo Testamento. Estos espectáculos están respaldados económicamente por los laicos y por el clero, y gozan de un gran éxito (Brockett, 1996: 107).

Esta fiesta fomenta la creación de los dramas que abarcan los acontecimientos desde la Creación hasta el Día del Juicio, así como la aparición de los dramas de la Pasión en Francia, Suiza, Italia, Alemania y España, y los *miracle cycles* (formados por varios episodios que constituyen una misma trama) de Inglaterra que, con frecuencia, tienen una duración de varios días seguidos debido a su extensión.

Como nos cuenta Wickham (1985: 91) estos dramas están constituidos por una «dramatic representation of Christ's Crucifixion and Harrowing of Hell as the centrepiece, flanked by treatments of the Fall of Lucifer and the Fall of Adam at one end and of Christ's Ascension and the Day of Judgement at the other», con elementos cómicos y de enredo. Al mismo tiempo, se destaca la atemporalidad de las acciones y personajes representados mediante la modernización en la lengua, el vestuario y los lugares actuales en los que se lleva a cabo la acción; por ejemplo, los fariseos y escribas son autoridades del clero y Herodes es un déspota moro o turco.

Asimismo, a finales del siglo XIV, las hermandades laicas se hacen con la producción y organización de los dramas religiosos a los que presenta como actos de devoción; si bien los textos tienen que seguir contando con el consentimiento del clero y ajustarse a las festividades litúrgicas, por lo que suelen comenzar con la misa y terminar con el *Te Deum*. Los diferentes procedimientos de organización unen a un gran grupo de personas de oficios diversos comprometidas con la labor.

En algunas ocasiones, los ciclos se representan en un escenario fijo y están dirigidos y organizados por un reducido grupo de personas, lo que facilita la tarea de disponer las escenas o los efectos especiales. Sin embargo, esto complica los acuerdos financieros, ya que los espectáculos están sufragados, a veces, por el clero y otras, por distintas corporaciones o también por los intérpretes. Además, se le puede obligar al público a pagar la entrada o se venden, después del espectáculo, todos los utensilios empleados en la función para así compensar el desembolso.

Normalmente, el grupo de personas que organiza las funciones designa a un sujeto (a veces de la misma corporación y otras, un profesional ajeno a ella) para que se encargue cuidadosamente de todos los detalles relacionados con la producción del espectáculo, como el

montaje del escenario; la fabricación de los efectos especiales y mecanismos; el contrato a los actores, vigilantes del público o cobradores y el destino de la financiación. En resumen, controlar cada fase de la producción teatral, al igual que hace el director de teatro como lo conocemos hoy día. Por ejemplo, a mediados del siglo xv Lope de Rueda, un comediante profesional, firmó un contrato con la ciudad de Valladolid para dirigir y organizar el *Corpus Domini* (Brockett, 1996: 113). Por otro lado, se aprovechan patios, plazas de mercado y calles muy amplias para acoger las representaciones de los dramas cíclicos que pueden desarrollarse tanto en escenarios móviles (carros alegóricos repartidos por distintos puntos de la ciudad siguiendo un itinerario; son empleados en algunas ocasiones en Inglaterra y en algunas ciudades españolas como Barcelona, Valencia o Sevilla) como fijos (muy comunes en el resto de Europa). En los días del espectáculo, cada episodio del ciclo se escenifica sobre un carro y todos los episodios se descubren progresivamente en las estaciones repartidas por toda la ciudad. Esta costumbre se lleva a cabo en algunos países como Inglaterra, Holanda, Bélgica y España (especialmente en la fiesta del *Corpus Domini*).

No obstante, en la mayoría de los países de Europa sigue siendo habitual el uso del escenario fijo, que se puede instalar en diferentes lugares como en los cementerios contiguos a las iglesias, en los patios de los monasterios o de casas privadas, en las plazas públicas (por ejemplo las de Frankfurt, Mons o Lucerna) o en anfiteatros romanos primitivos (como los de Roma y Bourges). Presumiblemente, el escenario está formado por una amplia tarima rectangular con medidas variables, instalada en el centro de la plaza o en la pared de un edificio. No obstante, en algunas ocasiones, las mansiones se colocan directamente en el suelo si no se dispone de ninguna tarima. Normalmente, se montan al aire libre, pero a veces se instalan en espacios cubiertos, como por ejemplo la *Confrérie de la Passion*, que actuó en el *Hôpital de la Trinité* de París durante más de un siglo.

El espacio en el que se desarrolla la función está formado por la mansión y la platea. En los dramas cíclicos, el episodio tiene lugar en una mansión que puede alargarse para ocupar el espacio adyacente, por lo tanto un ciclo puede abarcar más de cien mansiones. Por este motivo, la mayoría de los dramas se dividen en jornadas con pausas de diferente duración. Durante estas pausas, las mansiones pueden ser sustituidas o modificadas para representar otros lugares, dependiendo de las exigencias del espectáculo, por lo que resulta complicado conocer exactamente el número de mansiones que se emplean para la función; por ejemplo, en una obra representada en 1583 en Lucerna, sólo se utilizaron treinta y ocho mansiones para escenificar setenta sitios diferentes (Brockett, 1996: 120).

Además, algunas veces era difícil reconocer el lugar que escenificaba cada mansión, por lo cual antes del inicio de la jornada de representaciones, el director comparecía ante el público y, entre otras explicaciones, aclaraba lo que simbolizaban las distintas escenas. También era común colocar carteles aclaratorios en las mansiones, a modo de explicación.

## 1.1. Teoría teatral

Los dos lugares más complicados de escenificar son el paraíso y el infierno que se sitúan en los límites de la tarima, mientras que las secuencias terrenales se colocan en medio del proscenio. La mansión que representa el paraíso está elevada con respecto al nivel de la escena y requiere una ardua labor de montaje, puesto que se destaca por su riqueza y suntuosidad. Además, debe tener una gran magnitud porque, con frecuencia, puede albergar muchos personajes o incluso complejas maquinarias que sirven para crear efectos de luz y movimiento.

Al contrario del paraíso, el infierno se sitúa en la parte inferior del escenario y se distingue por su oscura y espeluznante decoración que, en ocasiones, simboliza una ciudad amurallada para que Jesús rompa las puertas y libere las almas allí atrapadas. La cabeza de un monstruo rige la entrada y, de su interior, surge humo, llamas, alaridos y aterradores ruidos. Asimismo, en palabras de Brockett (1996: 122):

L'inferno era diviso in quattro sezioni: il limbo dei profeti e dei patriarchi biblici che non potevano ascendere al cielo prima della venuta del Cristo, il limbo dei bambini morti senza battesimo, il purgatorio, e la fossa dell'inferno, posta generalmente sotto il livello del palco.

Los lugares terrenales, con una decoración más sencilla (frecuentemente amueblados) en comparación con las dos mansiones anteriores, varían de tamaño y forma (cuadradas, hexagonales, rectangulares, etc.), según lo requerido por el texto.

Igualmente, el cielo está representado por una cortina pintada en la que aparecen el sol, la luna y las estrellas y que sirve también para ocultar los mecanismos y utensilios empleados en los efectos especiales. De ese modo, en el escenario figura el universo completo con el paraíso, la tierra y el infierno.

Por otra parte, otro componente significativo de estas funciones es la música interpretada por profesionales que no sólo se emplea como entretenimiento para el público antes de que empiece el espectáculo o en los intermedios, sino también durante la función emulando un coro celestial que entona cánticos sacros para anunciar la palabra del Señor.

Los dramas cíclicos no se representan todos los años y su realización puede prolongarse varios años, e incluso los más colosales no se representan más de una vez. Los días previos se envían invitaciones a las ciudades próximas, se colocan manifiestos en las puertas de la ciudad y los actores disfrazados realizaban un pasacalle. Además, los días que duraba el espectáculo eran declarados festivos y se habilitaba una guardia que custodiaba las viviendas y talleres, mientras se llevaba a cabo la función.

Las celebraciones de los dramas pueden empezar y terminar en un solo día, en tres días (como en Cornualles), en cuatro días (como en París), en siete días (como en Londres) o incluso prolongarse dos semanas o un mes entero (como en Flandes y Valenciennes). El tiempo que dura el espectáculo puede variar, ya que puede representarse ininterrumpidamente durante bastantes

horas o puede tener alguna pausa de una hora. Los asistentes deben coger sitio en las zonas establecidas y no se pueden reservar. Sólo las autoridades y el clero tienen el sitio reservado y, de vez en cuando, no se permite la entrada a niños, ancianos y mujeres embarazadas. La entrada es casi siempre gratuita cuando la comunidad sufraga el espectáculo; pero en algunas ocasiones, los productores o autoridades que organizan la representación fijan un precio de entrada con el objetivo de recuperar en parte el desembolso.

Un ejemplo de este increíble desarrollo de la puesta en escena de los dramas lo tenemos en el texto francés del *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban. La obra está compuesta por treinta y cuatro mil quinientos versos y en ella aparecen doscientos veinte personajes, por lo que debido a estas dimensiones hace falta cuatro días para su representación. En la escenificación se emplea una compleja maquinaria escénica que consigue resolver varias cuestiones narrativas y que obtiene la admiración de los asistentes (Attisani, 1989: 82).

Para terminar, a finales del siglo xv, la Iglesia católica decide seguir fomentando el empleo del teatro en las festividades litúrgicas con el fin de «establishing faith and promoting good works» (Wickham, 1985: 90). Como consecuencia, este apoyo impulsa la creación de asociaciones de actores para así profesionalizar su actividad y anima a la búsqueda de formas nuevas para festejar el *Corpus Domini*.

#### 1.1.2.7. De las moralidades hacia la decadencia y transformación del drama

Durante el siglo xv se desarrollan otros tipos de géneros teatrales profanos, de los cuales podemos destacar la moralidad, el más parecido al drama religioso. Este género posiblemente procede de los dramas individualizados de la oración del *Pater Noster* y se extiende sobre todo en Francia e Inglaterra.

Este género teatral se caracteriza principalmente por cambiar los personajes y tramas bíblicas por personajes y tramas corrientes, pertenecientes a la vida diaria. La puesta en escena de las moralidades se rige por las mismas pautas del drama litúrgico, si bien el número de componentes teatrales y de actores es mucho menor. Las obras están interpretadas, en un principio, por aficionados que son reemplazados por profesionales. La opulencia de los disfraces de personajes como la Familia, la Misericordia o las Buenas Acciones, revela el prestigio que se le otorga a los elementos metafóricos en estas funciones (Brockett, 1996: 131).

El ejemplo más célebre de este género teatral es *Everyman*, un texto inglés con una trama muy limitada y definida: la Muerte se anuncia a Everyman que trata de escapar pero que acaba por aceptar y conformarse con su llegada. Everyman encuentra a la Amistad, la Familia y la Riqueza que lo dejan desamparado ante su viaje final y sólo las Buenas Acciones lo acompañan.

Otra moralidad muy conocida es *King John* de John Bale que, como muchas otras, es empleada como arma polémica en los debates religiosos que destrozan el continente europeo. En esta obra el monarca de Inglaterra se rebela contra las perversas fuerzas del Papado.

Para terminar, las moralidades francesas se asemejan muchos a los dramas cíclicos, tanto por la duración como por la dificultad de la organización del espectáculo; por ejemplo la representación de *L'homme juste et l'homme mondain* de Simon Bourgoin dura varios días y en ella se emplean miles de símbolos alegóricos con el objeto de «dimostrare come l'uomo onesto perservera nel bene, mentre il peccatore cede a tutti tipi di tentazioni» (Brockett, 1996: 131).

Pese a la fama que experimentan, estos géneros teatrales desaparecen casi en su totalidad durante el siglo XVI, debido principalmente al debilitado poder de la Iglesia por sus disputas internas que desembocan en el traslado del Papado a Aviñón (1305-1376) y en la reforma protestante, que afectó al teatro.

La ruptura de Enrique VIII de Inglaterra con la Iglesia católica incita al empleo de los espectáculos teatrales como armas arrojadas contra dogmas religiosos específicos. Durante el reinado de Isabel I se prohíbe la representación de todos los dramas religiosos, incluidos los cíclicos, con el objetivo de mitigar las disputas.

A finales de 1547, la producción de dramas litúrgicos en Italia se detiene prácticamente. Al año siguiente en París se prohíbe. Las representaciones de estos dramas se mantienen en varias regiones de Alemania hasta el siglo XVII; no obstante, hacia el 1600 en la mayor parte de Europa se abandonan. Solamente en España se continúan representando a causa del dominio de la Inquisición.

Asimismo, el Concilio de Trento (1545-1563) acusa a los dramas litúrgicos de provocar las disputas, por lo que desaconseja sus representaciones con el fin de recuperar el dominio «su tutte le forme di espressione della dottrina religiosa» (Brockett, 1996: 136).

Al partir del siglo XVI, el teatro pierde la protección y el reconocimiento de las autoridades civiles y del clero, así como el papel que desempeña en la sociedad. Por este motivo, inicia una lucha para ser aceptado en un contexto predominantemente comercial y artístico que, en un principio, algunos gobernadores y nobles apoyan y sufragan personalmente. De ese modo, el teatro profesional logra desarrollarse y difundirse por toda Europa, a pesar de que emplea más de dos siglos en consolidarse en algunos estados.

### 1.1.3. El teatro moral-religioso en Italia

En el desarrollo del drama litúrgico italiano Federico II de Suabia (1194–1250) es una importante figura. Debido a su interés en las ciencias y las artes, Federico II consigue atraer a su corte, puesto que actúa como mecenas, a numerosos filósofos, científicos y artistas de Oriente

y Occidente y fomenta el uso de la lengua vulgar en las composiciones poéticas (Attisani, 1989: 77).

El siciliano es la lengua empleada por la alta lírica en la primera mitad del siglo XIII, en la que tanto en Sicilia como en España, entre los actores moros, cristianos y judíos se crea un buen ambiente. Sin embargo, el eje de la poética acaba por trasladarse a la Toscana después de la derrota de Federico II, por lo que el toscano llega a ser la lengua empleada para la literatura en vulgar.

Durante la segunda mitad del siglo XIII en Perugia, el padre ermitaño Raniero Fasani crea una novedosa corriente popular-religiosa, en la que Flagelantes y Disciplinantes realizan una especie de «teatro» (mientras cantaban laudas, se auto-flagelaban) que da origen a la *lauda* italiana y que pronto se difunde por el resto de Italia, Francia, Polonia y Alemania.

En palabras de Attisani (1989: 78):

L'interesse per il repertorio dei Disciplinati non sta negli aspetti formali bensì nella filosofia della confraternita, nel concepire la lauda come articolazione di un'opera di educazione popolare e come riflesso dei contrasti sociali.

Los textos se modifican para originar unos nuevos en vulgar que se caracterizan por el empleo de técnicas propias de la juglaría, como las novedosas figuras y mimos, con el objetivo de conseguir un acto teatral individual.

Uno de los autores de *lauda* más conocido es Jacopone da Todi (1236–1306) del que podemos destacar la crítica que hace en su obra a la corrupción y a los conflictos morales de la época; por ejemplo, en su obra *Donna de Paradiso* refleja la humanidad de María y de su hijo Jesús en un momento muy doloroso, mediante el uso de un lenguaje agresivo que ayuda al espectador a identificarse y sentirse parte de la acción. Además, Jacopone en sus *laudas* (*Contrasto tra un morto e un vivo*, *L'Anima e il Demonio*, *Dialogo dei cinque sensi*, etc.) pretende explicar el planteamiento de la misma: «un'esigenza di riforma morale di cui devono farsi protagonisti gli strati più bassi e più attivi della società» (Attisani, 1989: 80).

Al igual que las *laudas* de Jacopone, se conservan otras anónimas que también comentan y analizan cuestiones sociales, entre ellas el *Contrasto del povero e del ricco*, *Gesù tradito* (drama sobre la encarnación de Dios y las debilidades humanas), *Gesù tentato dal diavolo* (donde se exhiben numerosos puntos de vista), *La natività del Signore*, *Danza di Salomé*, etc.

Poco a poco, en estas representaciones sacras se comienza a desarrollar de forma considerable el decorado y el aspecto visual. Tanto en las ermitas como en las iglesias y cementerios, la escenificación es cada vez más compleja y la intervención de los autores en el proceso es mayor.

Durante el siglo XIV las representaciones, aun tratando temas religiosos, gozan de una gran popularidad por el uso de grandiosos elementos escénicos elaborados por ingenieros y técnicos, como podemos observar en las cada vez más numerosas fiestas que se celebran en las ciudades; por ejemplo la *Festa dei Re Magi* (1336) que se festejó en Milán. Ya en esos momentos se empieza a apreciar el pensamiento renacentista del hombre que crea y construye su dominio sobre la sociedad y la naturaleza.

Siglos más tarde, mientras se desarrolla el Concilio de Florencia (1439-1445) las funciones litúrgicas al aire libre comienzan a gozar de una gran popularidad en la ciudad, en la que se representa una *Annunciazione* y una *Ascensione* que cuentan con maquinarias escénicas complejas hechas por Brunelleschi y sus discípulos. De ese modo, el espectáculo al aire libre llega a otras zonas como Milán, Urbino, Nápoles, Reggio Emilia y otros lugares, en los que se representan de formas distintas, como triunfos y alegorías.

Es en Florencia, principalmente, donde se desarrolla el drama sacro, escrito en octavas y cuyo tema central son las hagiografías e historias sagradas (Schino, 1995: 30). Se escenifican numerosos dramas que ensalzan la importancia de la obediencia y que incluyen elementos propios del neoplatonismo, como por ejemplo las obras de Feo Belcari (*Giudizio finale*, *San Giovanni nel deserto*, *L'annunciazione*, *Rappresentazione dei Santi Giovanni e Paolo*), que dirige y organiza personalmente para así contentar a Lorenzo el Magnífico; las producciones de Bernardo Pulci (*Rappresentazione di Barlaam e Giosafat* y *Passione di Gesù Cristo*); o las composiciones de Castellano Castellani (*Rappresentazione del Re superbo* y *Rappresentazione della conversione della Maddalena*), en las que logra un realismo popular claro.

Por otro lado, la obra anónima la *Rappresentazione di Santa Uliva* está considerada como el ejemplo más sobresaliente del drama sacro por la rica maquinaria escénica que emplea y la complejidad lingüística del texto, que demuestran el alejamiento del misticismo y de la austeridad de los orígenes del drama. El empleo gradual de complicados mecanismos en las representaciones se extiende por muchas partes; por ejemplo en L'Aquila se representa durante tres días en un escenario muy decorado la *Leggenda di San Tomaso*, una inocente hagiografía en la que prima más el espectáculo que la función exhortativa de la *lauda*, es decir, la temática continua siendo religiosa pero los intereses del teatro son cada vez más profanos (Attisani, 1989: 82).

El uso de majestuosas maquinarias escénicas en las representaciones perdura con gran fama por todo el territorio, lo que promueve las imitaciones y las invitaciones de técnicos florentinos para la elaboración de las máquinas empleadas en los festejos, lo que llega a ser una de las principales características del teatro de los siglos siguientes. Un ejemplo de este tipo de representación en el *Quattrocento* es la *Festa del Paradiso* de Bernardo Bellincioni, que cuenta con un mecanismo que escenifica el Paraíso, obra de Leonardo da Vinci. Igualmente, los artesanos e ingenieros aprovechan estos espectáculos para mostrar sus últimas invenciones.



En este periodo, también las tragedias en latín vuelven a aparecer con un gran número de seguidores entre nobles y cultos. Algunos ejemplos de estas composiciones son *Ecerinis* de Albertino Mussato (la primera tragedia que dio origen a esta nueva tendencia); *De captivitate ducis Jacobi* de Laudivio de Nobili, *Historia Baetica* de Carlo Verardi (todas de motivos históricos) o *Hiempsal* de Leonardo Dati (tratado moral de temática clásica entre el pensamiento medieval y el humanismo del Renacimiento).

Como ya hemos visto, el drama sacro en Italia comienza su final y podemos considerar *La guerra di Carnevale e di Quaresima* su epílogo, ya que en esta obra en la que triunfa la Cuaresma, en realidad todos los elementos que la componen ensalzan los deleites del Carnaval.

#### 1.1.4. El teatro moral-religioso en España

En relación a los dramas litúrgicos en España, existen pruebas de las festividades de la Navidad y la Pascua que se desarrollan a partir del siglo XI. Principalmente en Cataluña, el drama litúrgico influenciado por los ritos franco-romanos experimenta un importante desarrollo gracias a la jurisdicción de la diócesis de Narbona en la región catalana (ceremonia del *Quem quaeritis*). Los templos de la Península conocen la *Visitatio Sepulchri* del Domingo de Resurrección que, como en el resto de Europa, experimenta una importante evolución y una rápida expansión. De la *Visitatio* podemos destacar la *Visitatio Sepulchri* de Silos (siglo XI), un texto sencillo conservado que pertenece a la etapa inicial de su entrada en España; la *Visitatio Sepulchri* de Vic (siglo XII), uno de los textos más amplios y bellos del continente que se desarrolla durante una de las etapas de mayor prosperidad del rito; o las *Visitatio* de Urgel y Granada (siglos XV y XVI), que se corresponde con su fase final.

En la Península, debido al dominio de los monjes de Cluny que no comparten el gusto por el drama litúrgico y «rechazaban la introducción de textos no bíblicos en una liturgia estrictamente bíblica» (Castro Caridad, 2003: 212), se comienzan a emplear demostraciones espectaculares que no pertenecen a la liturgia para enseñar la doctrina: los llamados autos y misterios que escenifican pasajes del Antiguo y del Nuevo testamento, hagiografías, moralidades, etc.

Al no ser consideradas representaciones litúrgicas ya no es necesario el uso de la lengua oficial de culto (el latín), así que se empieza a utilizar la lengua vulgar en las funciones. Por esa razón, los dramas en vulgar muestran la personalidad del escritor que las crea frente a los dramas litúrgicos que están regidos por la ceremonia. Las primeras obras tratan los temas principales del calendario religioso: la Navidad y la Pascua.

En el ciclo de Navidad, los textos más destacados son el *Auto de los Reyes Magos*, la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto*. Asimismo, sobresale el característico *Officium Pastorum* de la catedral de Toledo que

se distingue principalmente por el evento añadido al tropo europeo original sobre el regreso de los pastores para dialogar entre ellos después de ver al Niño.

Igualmente, el texto dramático más antiguo e importante conservado del siglo XII es el *Auto de los Reyes Magos*, que pertenece al llamado *Officium Stellae*. En palabras de Álvarez Pellitero (2003: 125):

La importancia del *Auto de los Reyes Magos* radica, pues, no sólo en su valor intrínseco sino en el valor testimonial que cobra en el estudio del teatro europeo. Es el único drama del siglo XII compuesto enteramente en lengua vernácula y es, también, el drama más antiguo relacionado con el *Ordo [Officium] Stellae* que se ha conservado en lengua vulgar.

La celebración en el ciclo de Pascua se centró especialmente en la Semana Santa y en la festividad del *Corpus Christi* en los meses estivales, que llega a España en la primera mitad del siglo XIV. Se trata de una fiesta procesional que consiste en pasear la Hostia por las calles de las ciudades. La festividad del *Corpus* más famosa es la que se celebra en Toledo, cuyo origen se remonta al año 1372 y que cuenta con elementos espectaculares que adornan el recorrido procesional. La procesión cuenta tanto con personajes celestiales, bíblicos y santos, como con dragones, batallas y hombres salvajes. Además, en la procesión se realiza una exposición de reliquias, todo ello acompañado de músicos y juglares. Hay testimonios de la celebración del *Corpus* en otras ciudades como Gerona, Barcelona, Valencia, Palma de Mallorca, Tortosa, Sevilla, etc.

Sin embargo, a mediados del siglo XV, la exposición de las reliquias es cambiada por la representación de autos y misterios, comprendidos por dramas de santos, moralidad o danzas dramáticas, que incluyen episodios cómicos, de danzas y de máquinas escénicas, pero que conservan su carácter religioso por el férreo control que ejerce la Iglesia sobre este tipo de espectáculos. Por ejemplo, en la víspera del *Corpus* de Toledo, se realiza un desfile con música y gigantes; en cambio, en el día de la festividad los miembros del clero, hermandades, cofradías y autoridades procesionan acompañados por músicos disfrazados de ángeles cantores y otros, disfrazados de ángeles custodios. Además, los misterios se representan ese mismo día en carros móviles alegóricos, llevados por un centenar de peones, o en carros fijos, colocados en diferentes zonas de la ciudad. Con frecuencia, se representan una media de siete autos y cada uno se puede escenificar sobre un carro o sobre varios. Cada función es autónoma y no tiene por qué seguir el argumento del resto, aunque el tema central es el mismo: la historia de la Salvación (Castro Caridad, 2003: 66).

Otros textos conservados de finales del siglo XV son el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique, que describen la doctrina religiosa de la época.

También a finales de este siglo, aparecen los dramas en vulgar de Juan del Encina (las églogas de su *Cancionero*), Lucas Fernández (Églogas de Navidad, *Auto de la Pasión*) y Fray Íñigo de Mendoza (*Coplas de la Vita Christi*, *Historia de los tres reyes magos*), cuya escenificación sólo se realiza en capillas privadas ante un público invitado.

La importancia de estos dramas radica en el uso cada vez más frecuente de la alegoría en el argumento, junto con danzas, canciones y partes cómicas, y en la extensión de los diálogos. Por ese motivo, los autores hacen un uso indiferente de términos (égloga, farsa, diálogo, representación o auto) para nombrar sus obras, por lo que este tipo de teatro medieval perdura incluso varios siglos más tarde, pero perdiendo éxito con el paso del tiempo.

Esto tiene su explicación en «Spain's undeviating loyalty to Roman Catholicism» (Wickham, 1985: 134) y en el férreo control que ejerce el gobierno sobre todas las influencias externas (alemanas, inglesas, francesas, moriscas, italianas, etc.), lo que favoreció un profundo asentamiento del teatro español.

### 1.1.5. El Novecento

A principios del siglo XX, se originan en Italia las primeras manifestaciones de un nuevo lenguaje literario de la mano de Pirandello que son los principios de las vanguardias italianas, cuya influencia en autores posteriores, tanto italianos como europeos, perduraría muchos años después. La vida y obra del autor que nos ocupa se desarrolla principalmente tras la posguerra.

La escena italiana vive un periodo de desaparición casi completa entre julio de 1943 y mayo de 1945, debido a los conflictos militares que provocaron una lenta caída del fascismo. Tras la Liberación, las primeras obras teatrales que se representan estaban mal desarrolladas y eran muy escasas.

Entre ellas, destaca *La mandrágora* de Maquiavelo, que se representa en el Quirino de Roma por la Compagnia Sociale y provoca durísimas polémicas y propuestas de censura por la parte democristiana (Tessari, 1996: 76). Mussolini veta esa misma obra en 1937 para representarse en el Teatro delle Arti de Bragaglia por su anticlericalismo, lo que demuestra que aún persiste la reivindicación del control político sobre el teatro que el Fascismo había establecido.

Ese es uno de los principales motivos por los que el 8 de agosto de 1943 nace el manifiesto *Per un teatro del popolo*, en el que se escribiría el futuro del teatro italiano. Este manifiesto, firmado por algunos miembros de la nueva generación del teatro italiano del momento (Orazio Costa, Vito Pandolfi, Gerardo Guerrieri, y el propio Diego Fabbri, etc.), pretende hacer el teatro accesible al pueblo mediante la homogeneidad de los precios y asientos. Igualmente, reclama que la dirección de los teatros no se asigne por el poder económico de los sujetos, sino por sus

## 1.1 Teoría teatral

capacidades artísticas y, por último, proclaman que los actores no son el centro de las funciones, que sólo forman parte del espectáculo y que el objetivo de la función es cambiar el ánimo del pueblo (Meldolesi, 2008).

Entre 1944 y 1946 se forman nuevos grupos que fomentan el nacimiento y la promoción del reciente teatro experimental. Entre ellos, destacamos el grupo «Pirandello» de Génova, el «Diogene» de Milán o el teatro universitario de Padua. Estas iniciativas buscan fijar un nuevo repertorio teatral que, hasta el momento, había sido rechazado por la censura o por el público. De ese modo, se comienzan a escenificar obras como *La macchina da scrivere*, de Cocteau; *Antigone* de Anouilh; *A porte chiuse* de Sartre o *Adamo* de Achard, textos de temáticas polémicas que desencadenan intensos debates como la homosexualidad (Sartre y Achard) o el incesto (Cocteau).

En la dramaturgia nacional post-pirandelliana, la mayoría de las obras se interesan por realizar un examen de conciencia mediante el empleo de una estructura y temática determinada. En este periodo, se sigue principalmente el modelo de Pirandello y la idea que parte «dalla considerazione di una costante presenza teoretica dei suoi drammi, non a detrimento ma a sostegno ed amplificazione del tormentato e patetico strazio delle figure umane» (Pullini, 1971: 95). Sin embargo, los nuevos autores (Betti, Giovanetti, Eduardo De Filippo, Terron, Fabbri, Squarzina...) limitan ese concepto a determinados conflictos morales o al desarrollo de la trama, por un acontecimiento emotivo, en un sentido más místico o lírico (como en Fabbri y en Betti).

El teatro de Betti, desde *La padrona* (1926) hasta *Lotta fino all'alba* (1945), establece la conexión perfecta entre el teatro de Pirandello y el de la auténtica posguerra, puesto que consigue transmitir a dramaturgos posteriores (Bompiani, Terron y Giovaninetti) la necesidad de ahondar en los conflictos internos de los personajes y en su anticipación al fracaso. También influye en Diego Fabbri con sus últimas obras, en las que reflexiona sobre el afán de salvación espiritual y la creación de un teatro exigido por cuestiones católicas; por ejemplo en su obra *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (1944), el culpable de una serie de delitos macabros, aun habiendo sido juzgado y absuelto, sólo siente fuerza para reconocer sus culpas cuando el suicidio de una de sus víctimas le toca el alma.

Las obras de los comediantes Giovaninetti, Terron y Bompiani, a pesar de tener estilos diferentes, comparten algunas características similares que provienen de la influencia de Pirandello (la ironía, la lucidez, el diálogo y la cohesión interior que ayuda al personaje a ser consciente de sí mismo) y de Betti (ausencia de alargamientos teóricos). La temática pirandelliana es significativa en las comedias que escriben en los primeros años de la posguerra: *L'abisso* (1948), *Giuditta* (1948) y *Albertina* (1944) y respectivamente. En ellas, según Pullini (1971: 106):

Il disagio del personaggio, fra quello che è in se stesso e quello che appare agli altri, si particolarizza nel contrasto fra la logica contingente con cui il personaggio si è comportato (o si comporta) in situazioni d'emergenza (la guerra, la fame, il rischio della morte, ecc.) e la rigidità di un principio morale assoluto con cui quella logica contingente è incompatibile.

Contemporáneos a ellos, pero separados de la influencia de Pirandello, destacamos a nuestro autor, Diego Fabbri, como representante del teatro católico. Su obra *Processo a Gesù*, por ejemplo, describe las vivencias de un grupo de judíos errantes que huyeron de las persecuciones nazis y que tenían la necesidad espiritual de justificar el proceso judicial con el que sus antepasados condenaron a Jesucristo. Con este juicio, el drama pretende «*procedere* verso l'incontro con la palingenesi morale promessa dal dio fatto uomo, che dovrebbe mantenersi viva nei valori di amore e di fede esaltati da un cattolicesimo non esteriore» (Tessari, 1996: 97).

En el otro extremo, como respuesta de la izquierda al catolicismo de Fabbri, tenemos a Luigi Squarzina con un teatro social-marxista, del que podemos destacar la obra *Tre quarti di luna*, un drama que abarca la cuestión de las responsabilidades ético-políticas de las elecciones didácticas, por medio del análisis de un acontecimiento histórico relacionado con la aparición del Fascismo.

Igualmente, el argumento de las decisiones que el individuo tiene que tomar para eximir o sobrellevar las consecuencias de sus acciones y las culpas (individuales y colectivas) quedaba reflejado en *Napoli milionaria* (1945), *Questi fantasmi* y *Filumena Marturano* (ambas de 1946) de Eduardo De Filippo, fiel seguidor del teatro popular.

Finalmente, en una sociedad aparentemente cristiana y puritana pero llena de contradicciones, Vitaliano Brancati provocó un gran revuelo con el estreno de su obra *La governante* en 1952, que sufre la censura democristiana que no considera adecuado presentar a los espectadores el tema inmoral del lesbianismo.

Como hemos visto, los dramaturgos de los que acabamos de hablar siguen su propia ideología y sólo en algunos casos emplean técnicas y estructuras típicas pirandellianas con obras que se reafirman en esquemas ya probados (por ejemplo, el examen de conciencia que viven los personajes) con el objetivo de conseguir crear sensaciones de intriga.

A finales de los años cuarenta, los nuevos proyectos teatrales del momento dan lugar a la aparición de un modelo práctico de teatro estable de gestión pública. Con ello, se procura defender la mejor posición para este sector, puesto que el mercado y el poder intentan relegarlo a los márgenes de la cultura y de la economía (Tessari, 1996: 87). Esto origina la creación de otras estructuras que siguen ese modelo como el Teatro d'Arte de Génova (1951), el Teatro Stabile de Turín (1955) y, más tarde, los de Catania, Bolzano, Trieste. Y también, en los años sesenta, se fundan los *stabili* de Bolonia, Nápoles, Florencia, Palermo y Bari.

## 1.2. La traducción de teatro

A principios de los años cincuenta el teatro, en su intento por hacerse público y así establecer relaciones que seduzcan a los espectadores, emplea fórmulas comunicativas adaptadas, aprovechando que la tendencia del momento es que el mensaje cuenta más que la forma. Entre los dramaturgos que utilizan dichas fórmulas, podemos destacar a Giustino Durano, Dario Fo y Franco Parenti, que se sirven de la combinación de gestos y ritmos surrealistas en sus comedias *Il dito nell'occhio* y *Sani da legare* (1953-1955), basadas en la sátira política de la actualidad del momento.

Es en ese ámbito donde se desarrolla el itinerario de Dario Fo, que goza de un gran éxito en las décadas posteriores hasta la actualidad y se convierte en uno de los referentes del teatro italiano de la posguerra por sus aportaciones como la creación de una escritura escénica completamente diferente a la que se usaba hasta el momento y la innovación de las convenciones literarias del teatro de autor.

## 1.2. La traducción de teatro

### 1.2.1. Estado de la cuestión

A pesar del gran número de obras de teatrales traducidas y representadas en todo el mundo, resulta paradójico que no haya habido apenas preocupación por el estudio y la investigación de la traducción de teatro, sus características y la problemática que conlleva esta tarea. Esto se debe posiblemente a la complejidad de la misma.

Como señala Santoyo (1999: 252) «Somos una de las naciones a las que más teatro se ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida». Como él, también otros autores han constatado esta situación. Por ejemplo, Ribas (1995: 27) manifiesta que hay numerosos trabajos de investigación sobre la recepción de obras de teatro extranjeras, pero que no ocurre lo mismo con la traducción de textos teatrales.

En los años sesenta comenzaron a aparecer los primeros trabajos de investigación que reflexionaban sobre la complejidad de este tipo de traducción e intentaban definirla y situarla dentro del campo de los Estudios de Traducción. En 1965, la revista *Babel* de la Federación Internacional de Traductores publicó unos breves artículos de Hartung, Hamberg y Braem a los que siguieron los artículos de Mounin («La traduction au théâtre»), Levi («Die Übersetzung von Theatersutucken») y Hamberg («Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation») publicados entre 1968 y 1969 (Santoyo, 1999: 252).

Durante la década de los setenta las investigaciones que se llevaron a cabo en este ámbito no fueron muy relevantes. Ya en los ochenta se produjo un gran desarrollo que provocó el asentamiento de los estudios de esta disciplina. En 1980 Susan Bassnett reflexionó sobre la

traducción de teatro en un capítulo, bajo el título «Translating Dramatic Texts», recogido en su libro *Translation Studies*. Por otro lado, Ortrun Zuber-Skerritt publicaba ese mismo año *The Languages of Theatre*, el primer volumen dedicado por entero a la traducción de teatro. En 1984, en el volumen 2 de *Lingua e Letteratura* aparecía el ensayo de Laurie Anderson «Pragmatica e traduzione teatrale» y ese mismo año se publicó otro volumen de Ortrun Zuber-Skerritt sobre la traducción teatral (*Page to Stage: Theatrical as Translation*). Al año siguiente, Malcolm Griffiths escribía «Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the theatre», que estaba recogido en *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*. Además, en 1989 se celebraron en Arlés los Sextos Encuentros de Traducción Literaria con el título «Traduire le théâtre» (Santoyo, 1999: 253).

En España, una de las primeras publicaciones sobre traducción de teatro fue el volumen colectivo *Teatro y Traducción* sobre el coloquio que se celebró en Salamanca en 1993. Esto dio paso a importantes investigaciones y trabajos como el de Raquel Merino en 1994 (*Traducción, teatro y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*); el de Marta Mateo en 1995 (*La traducción del humor: las comedias inglesas en español*); el de Eva Espasa en 2001 (*La traducción del dalt de l'escenari*); el de Pilar Ezpeleta en 2007 (*Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*); el número 13 de la revista *Trans* que se publicó en 2009, cuyo tema central era la traducción de teatro o el trabajo más reciente de Alejandro L. Lapeña de 2016 (*A pie de escenario: guía de traducción teatral*).

### 1.2.2. La traducción de obras teatrales

El teatro es al mismo tiempo una producción literaria, que se materializa en el texto teatral, y una representación. En un principio, podríamos considerar que el teatro en sí forma parte de un continuo proceso de traducción, puesto que la idea original, en numerosas ocasiones, es una interpretación de ciertas facetas de la vida seleccionadas para formar el material que se traducirá de diferentes maneras (sucesión de eventos, comunicación de ideas o sentimientos, pauta intelectual, etc.) y que, a su vez, va a ser interpretado de modos distintos por sus participantes (actores y espectadores), según las experiencias personales de cada individuo.

La traducción de una obra de teatro es un procedimiento complejo, porque el texto escrito sólo es una parte de la red de interacción del espectáculo que comprende también otros elementos como las convenciones dramáticas, los componentes culturales y semióticos, la escenificación, etc. que el traductor debe tener en cuenta. Además, debe prestar una especial atención a las directrices, explícitas o implícitas, que pueden aparecer o no en el texto y que sirven para coordinar la representación.

Igualmente, la naturaleza dual de las obras dramáticas (escribir un texto para su representación o escribir un texto para la lectura) dificulta enormemente esta labor, por lo cual

## 1.2. La traducción de teatro

el trabajo del traductor está condicionado por la finalidad y por las circunstancias en las que realiza la traducción.

En la producción de una obra de teatro participan numerosos agentes como el autor, el traductor, el director, los actores y los espectadores. Todos ellos poseen diversas personalidades y conocimientos que ejercen una importante influencia en el proceso de traducción; es decir, en la elaboración de la traducción participan tanto el traductor como individuo como el colectivo que elabora la representación.

Por otro lado, la obra que va a ser representada pertenece a un polisistema compuesto por signos lingüísticos y extralingüísticos que le dan singularidad, por lo que la tarea del traductor también estará supeditada a las diversas normas que rigen dicho polisistema. Esto quiere decir que la obra tendrá un objetivo distinto al original en la cultura de llegada, ya que la recepción de la obra será diferente debido a los gustos de la audiencia y adquirirá un nuevo significado dentro de un nuevo marco de referencia.

La traducción forma parte del proceso teatral y, por ello, es habitual que sufra alteraciones y modificaciones durante su elaboración, particularmente en los casos en los que el traductor está presente en los ensayos y trabaja codo con codo con el resto de participantes de la producción. Esto se debe a que está destinada a transformarse en representación mediante las entonaciones, la música, los gestos y expresiones faciales y la relación que establecen los actores con el público.

### 1.2.2.1. ¿Teatro leído o representado?

Como hemos mencionado anteriormente, el traductor debe tener en cuenta la naturaleza dual de los textos teatrales y su propósito final a la hora de realizar su trabajo. En teoría, el texto teatral está pensado para su puesta en escena ante una audiencia mediante la labor del director y los intérpretes. Sin embargo, el texto teatral también puede tener un objetivo completamente distinto y más propio de la literatura: el teatro escrito para los lectores.

Ribas (1995: 27), citando a Ferencik, señala que cuando la finalidad de la traducción es la lectura, el traductor debe ser consciente de la posibilidad de que directores y actores rechacen su trabajo, dado que son ellos mismos los que adaptan las traducciones a su propio concepto de obra teatral sin importar si está o no publicada para su lectura; es decir, pueden elaborar una versión para así poder llevarla a escena y acabaría por suplantar la traducción original como texto de lectura.

En cambio, si el objetivo es la representación, el traductor debe prestar una especial atención a la pragmática que aparece en el texto y centrarse en los aspectos intra e interlingüísticos, puesto que como bien indica López Fonseca (2013: 270):



El principal objetivo que debe pretender la traducción de una obra de teatro es que se pueda representar, es decir, ofrecer un texto que sea susceptible de sufrir un segundo proceso de traducción: el paso del texto a la escena.

Por ese motivo, el traductor debe conocer previamente la función y el concepto teatral de la traducción que va a realizar, dado que se podría ver alterada en función de quien sea el receptor. La traducción puede ser adecuada desde una perspectiva literaria y, al mismo tiempo, carecer de los componentes propios del teatro que incitan su puesta en escena.

Por otro lado, Johnston (2004: 27) apoya la posibilidad de realizar una única traducción que se ajuste perfectamente a ambos propósitos y a sus receptores, pero que en la práctica «como traducciones son relativamente pocas y están muy lejos entre ellas». Siguiendo esta postura, Lapeña (2016: 66) defiende que no existe diferencia entre el texto leído y el representado, puesto que:

La traducción siempre será leída en un primer momento y puede ser o no llevada a escena, pero la traducción será la misma, solo que considero que el hecho de que un texto sea trabajado [...], lo enriquece mucho ya que la multitud de puntos de vista puede conllevar una mejora de aquello que el traductor no supo o no pudo, en su momento, realizar de la mejor manera posible.

A nuestro entender, el texto teatral no está concebido para su lectura, sino para su representación, aunque puedan existir traducciones válidas tanto para la lectura como para la puesta en escena. Sin embargo, pensamos que una traducción «trabajada» y «mejorada» tras su lectura, ya no es la misma traducción puesto que ha podido sufrir cambios y modificaciones que han alterado su esencia para así adaptarla para su representación siguiendo los preceptos propios del teatro de la cultura receptora.

#### 1.2.2.2. Confusión terminológica

En la actualidad, no existe aún un criterio o definición clara en los estudios sobre traducción teatral que sirva para denominar a la práctica en sí misma y un gran número de autores coinciden en que existe una confusión considerable en lo relativo a la terminología empleada para ello. Normalmente, se suele emplear términos como traducción, adaptación, versión, traducción literal/libre, recreación, etc. que pueden mostrar conceptos distintos sobre la traducción de teatro y tener connotaciones diferentes según la persona que los emplee (Mateo, 2002: 55).

Para empezar, Ribas (1995: 27) considera que a la traducción de textos teatrales se le exige una mayor aceptabilidad a las normas del polisistema receptor; es decir, lo opuesto a la tradicional tendencia de adecuación al original. Por este motivo, en lugar de llamarse traducción,

## 1.2. La traducción de teatro

se suele emplear el término versión o adaptación para así justificar esta elección. Esta opinión también la comparte Mateo (2002: 55), argumentando que «a ‘literal’ approach to the text may produce a translation utterly unsuitable for the stage, [...]».

Igualmente, Perteghella (2004: 11) indica que la adaptación se origina al sustituir las referencias culturales del texto origen por aquellas propias de la cultura receptora con el objetivo de conseguir que, tanto el texto como la representación, resulte familiar para la audiencia y afirma que se trata de la práctica más extendida. Además, plantea la idea de que la imitación/versión se produce cuando se realiza una re-escritura de la obra original, en la que el autor de dicha re-escritura plasma su propia interpretación o punto de vista. Y agrega que se trata de «an extreme form of adaptation, [...] a considerable rewriting, often borne out of a borrowing [...]» (*ibidem*, 15).

Siguiendo esta misma línea de pensamiento Hernández y Peña (1994: 51) sugieren que el término adaptación hace referencia al hecho de «adaptar las situaciones originales al momento de su versión y a sus nuevos destinatarios».

No obstante, hay autores que opinan que la adaptación es un componente de la traducción, puesto que consiste en sustituir ciertos factores culturales foráneos por sus correspondientes en la cultura meta. Por ejemplo, Hurtado (2001: 633) considera la adaptación como una técnica de traducción más.

Para terminar, Mateo (2002: 55-56) llega a la conclusión de que el empleo de uno u otro término dependerá de la interpretación que les dan los diferentes agentes que participan en el proceso de traducción teatral, así como de los acuerdos y negociaciones que hagan entre ellos. Además, señala que:

Mostly people from the theatre world, are happy to accept either of the two terms, not only as a justification of the alterations that may have been made to the verbal text in their translations, but also because they interpret these terms positively in theatre work.

En relación a los que acabamos de desarrollar, pensamos que es fundamental el hecho de adaptar el texto a las circunstancias que rodean la puesta en escena para así facilitar su representación. Debido a la inmediatez del teatro, no es posible para la audiencia detenerse en comprender ciertas expresiones o gestos o volver a ver determinados momentos de la función, algo que sí puede hacerse con un texto literario. Por este motivo, consideramos que el objetivo principal es conseguir que el espectáculo llegue al público y provoque en él las mismas reacciones, o al menos similares, que el original en su propia cultura.

### 1.2.3. Características de los textos teatrales

El texto teatral se diferencia de otros tipos de texto por el gran volumen de signos complejos, tanto verbales como no verbales, que lo compone y por su naturaleza dual como texto escrito y de representación. Por un lado, como texto escrito, simboliza un acto comunicativo que comprende una serie de estructuras determinadas que marcan la naturalidad del acto y el contexto situacional en el que se lleva a cabo. Por otro lado, como representación, incluye elementos no verbales (gestuales y paralingüísticos) propios del lenguaje hablado. Esto ocasiona que el texto pueda tener formas muy dispares de interpretación, traducción y recepción y muchas posibles lecturas.

Normalmente, se considera que el significado de los textos pertenecientes al género teatral está incompleto o parcialmente elaborado hasta que no se lleva a cabo su representación. Totzeva (1999: 86) opina que «in the process of interpretation, the recipient fills in the deficits with meanings, supported by contexts and presuppositions or implicatures». Además, apunta que los textos teatrales poseen dos sistemas de comunicación: uno interno, que se desarrolla entre los personajes, y uno externo, en el que interviene los personajes y el público, cuya combinación «provides a special cognitive reception process of assumptions, presuppositions and implications by establishing contextually supported implicit meanings».

Igualmente, este tipo de texto se caracteriza principalmente porque en él no se suele encontrar ninguna descripción poética del espacio en el que se desarrolla la acción. De hecho, las descripciones que puede haber son funcionales, puesto que lo que pretende el autor del texto es dar indicaciones sobre la puesta en escena y las acciones que deben llevar a cabo los actores al representar a los personajes. Para ello, se recurre al empleo frecuente de la deixis o de los performativos que indican la acción verbal.

Siguiendo esta idea, López Fonseca (2013: 274) señala que podemos distinguir al menos dos niveles textuales diferentes: un texto que abarca el diálogo entre los personajes y un «cotexto» que incluye el resto de elementos que forman parte del espectáculo, como las acotaciones. Según este autor, estas acotaciones pueden aparecer de forma explícita, con tipografía diferente, o de forma implícita como parte de una réplica. Su función principal es indicar el comienzo y el final de cada parte de la obra (actos, escenas, etc.) que para la audiencia serían los marcadores temporales en los que se desarrolla la acción; y también señalar las circunstancias en las que cada uno de los personajes debe interactuar con el resto.

En cambio, la principal peculiaridad del texto que abarca el diálogo de los personajes es la importancia que se le otorga a las condiciones en las que se exponen los enunciados y su función en un contexto específico; es decir, es significativo considerar el aspecto retórico que está unido a la situación comunicativa en la que se incluyen estas proposiciones.

## 1.2. La traducción de teatro

Asimismo, en este tipo de texto podemos observar cómo el autor pretende, en un primer momento, presentar el lugar en el que se desarrolla la acción y los personajes involucrados, así como las relaciones entre ellos; o sea, un grupo de personas que, por diversas circunstancias, se ven envueltas en una serie de sucesos que conseguirán resolver al final de la obra.

A pesar de que el objetivo principal del texto teatral sea la representación, a causa de su naturaleza dual, éste suele hallarse en una posición incierta en el sistema literario o incluso en el mismo sistema del teatro. Al tener la capacidad de actuar tanto como obra literaria como representación escénica, un mismo texto puede ocupar un lugar determinado en el sistema literario de una cultura meta y ser adoptado en el sistema teatral de otra cultura distinta.

### 1.2.3.1. Representabilidad

Como hemos visto en el epígrafe anterior, el objetivo final del texto teatral es su representación, por lo que es importante tener en consideración la principal característica que debe tener el texto para lograr dicho objetivo: la representabilidad.

En los últimos años han surgido numerosos trabajos que versan sobre el estudio de este término, aunque muchos autores consideran que no se le ha prestado la suficiente atención. Sin embargo, hay recientes estudios que proponen una definición más exhaustiva y precisa sobre el mismo.

De ese modo, Lapeña (2014: 157) considera que «la representabilidad es el conjunto de aquellas características que hacen que un texto pueda ser llevado a escena con éxito». En su opinión, esas características que la definen son la oralidad, la inmediatez, la multidimensionalidad, la publicidad y la teatralidad.

Para lograr que un texto sea representable, una de las condiciones indispensables que debe cumplir el texto es tener oralidad; es decir, que sea pronunciable o, lo que es lo mismo, proclive a ser hablado. Algunos rasgos que definen esta oralidad en el texto pueden ser el empleo de estrategias comunicativas como las repeticiones, las dudas o la fluidez que aportan representabilidad al texto.

Otra particularidad significativa es la inmediatez de la obra teatral. El ritmo de ejecución de la obra está ya establecido y eso imposibilita la opción de volver a ver una escena o pasaje que no se ha entendido, a diferencia de otros géneros textuales que sí se pueden volver a leer. El teatro es algo momentáneo con un principio y un final inmediato

Un elemento importante que también condiciona la representabilidad del texto es la multidimensionalidad, que se refleja en los diferentes sistemas de signos que lo componen: el verbal (el texto hablado), el no verbal (el vestuario y el atrezzo) y el cultural (las referencias, tanto implícitas como explícitas, que se realizan sobre la cultura propia del texto origen).

Además de estos factores, la publicidad desempeña un papel primordial puesto que, para llevar a cabo con éxito una función teatral, es necesaria la participación de diferentes agentes (dramaturgo, traductor, director, actores, técnicos y público).

Por último, se debe tener en cuenta el potencial teatral o teatralidad del texto que se manifiesta en «los elementos performativos dependientes de la ideología, estilo, estética de la compañía de teatro o del medio cultural» (Carvalho, 2012: 268, citado en Lapeña, 2016: 130).

Para concluir, como bien nos dice Espasa (2000: 49) citando a Aleu et al. (1995: 17): «La “representabilidad”, [...], nos conduce a la representación, a la *mise en scène*. Y cualquier cosa que es representada llega a ser representable». Esto nos lleva a la importancia de la puesta en escena en la labor de un dramaturgo o traductor, dado que en ella aparecen elementos sonoros y visuales a los que se les atribuye al mismo tiempo, en palabras de Koustas (1988: 131), «une signification denotative qui est le sens évident et une signification connotative qui relève du niveau paradigmatique».

#### 1.2.4. Problemas específicos de la traducción teatral

En este epígrafe profundizaremos sobre los problemas y dificultades, mencionados de forma somera en apartados anteriores, a los que el traductor de teatro debe enfrentarse a la hora de llevar a cabo su labor. El primer problema que afronta es el dilema de traducir el texto como un texto literario o traducirlo como un elemento más del entramado teatral con el fin de ser llevado a escena, siendo consciente de que la traducción será objeto de críticas por los «excesos» en cualquiera de los dos sentidos. En palabras de Ribas (1995: 32): «o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original».

Después de conocer el objetivo de su traducción, el traductor debe ser consciente de que en el texto teatral intervienen otros factores aparte del estrictamente lingüístico. Dicho texto se desarrolla paralelamente a la representación, motivo por el cual dificulta la tarea del traductor puesto que, como bien señala Bassnett (1985a: 87):

The translator is effectively being asked to accomplish the impossible – to treat a written text that is a part of a larger complex of sign systems, involving paralinguistic and kinesic features, as if it were a literary text, created solely for the page, to be read off that page.

Dicho de otro modo, el traductor no debe traducir sólo la parte lingüística, sino también el resto de códigos propios de la representación, incluidos las convenciones culturales y expectativas del público de la lengua meta, puesto que el texto de la representación no está realmente completo.

## 1.2. La traducción de teatro

Asimismo, debe prestar una especial atención a la oralidad del texto teatral de origen y hacer lo posible para que quede reflejada en su traducción; esto es, reflejar el ritmo, el tono, las pausas, los acentos y entonaciones, etc. así como los gestos y movimientos que deben realizar los actores al hablar y que ayudan a vehicular el mensaje para conseguir provocar en el público las mismas sensaciones que provocó el original.

Para ello, es imprescindible que el autor conozca de primera mano las normas culturales y convenciones teatrales del sistema origen y del receptor, puesto que cabe la posibilidad de que « what is tolerated in one country may be totally rejected in another» (Mateo, 2002: 54).

También otra dificultad a la que se enfrenta el traductor, en numerosas ocasiones, es la que se relaciona con el trato de los elementos escenográficos (como el decorado, el vestuario o los accesorios) y los efectos sonoros de la representación. El traductor debe tener un cuidado especial con estos elementos durante su trabajo, puesto que si se decide por reemplazarlos por otros elementos propios de la cultura de llegada, en algunos casos, es posible que haga que el público no sea capaz de apreciar todas las connotaciones que encierran. Como bien manifiesta Koustas (1988: 138): «le traducteur n'a d'autre choix que de respecter et de garder intact le renvoi culturel».

Por último, otra dificultad para el traductor de teatro es distinguir las acotaciones que aparecen en el texto para su representación. Estas indicaciones pueden aparecer implícitas o explícitas o directamente no aparecer, por lo que el traductor deberá diferenciarlas, ya que dichas acotaciones le ayudarán a tomar determinadas decisiones para realizar su trabajo con éxito.

A modo de conclusión, podemos decir que son numerosos los problemas a los que debe hacer frente el traductor de teatro y que, en muchas ocasiones, las soluciones a las que llega pueden no ser válidas para todos y cada uno de ellos. A continuación, estudiaremos en detalle las dificultades más comunes.

### 1.2.4.1. Diálogos y ritmos de elocución

Como hemos dicho anteriormente, un importante problema al que hace frente el traductor en su trabajo está relacionada con los diálogos y ritmos de elocución que aparecen en el texto. Dichos diálogos y ritmos están muy ligados a factores extralingüísticos y a la situación comunicativa en la que se desarrollan, por lo que hay que prestar una atención especial, no sólo al componente lingüístico, sino también al componente retórico.

La dificultad aquí reside en que las características propias del diálogo, como son los tonos, el ritmo, la entonación o el volumen, no están totalmente reflejados en el texto escrito, por lo que el traductor debería intentar hacer lo posible por plasmar la oralidad y las pausas del

discurso hablado; así como las jergas y dialectos o los cambios de registro y de estilo que se puedan producir, dependiendo de los diferentes contextos.

Los dialectos, en particular, se emplean normalmente para la caracterización de determinados grupos sociales y, en la traducción, tienden a ser neutralizados o, en ocasiones, reemplazados por otros dialectos propios de los grupos sociales de la lengua de llegada.

Otro aspecto problemático es la recreación de los ritmos de elocución que dependen de la cadencia de respiración del actor. Como bien explica Guirao (1999: 40), la alteración del ritmo de los diálogos puede producir cambios en el sentido del texto, a través de las modificaciones del énfasis y del movimiento, por lo que «un traductor debe asegurarse de que su texto pueda ser declamado prestando atención a los *tempos* de respiración».

#### 1.2.4.2. Gestos y alusiones

Aparte de los diálogos y de los ritmos de elocución, el traductor debe ser consciente de que el texto teatral está repleto de gestos y alusiones que también deben quedar reflejados en su traducción.

En muchas ocasiones, los gestos se encuentran escondidos en el texto, por lo que el traductor debe hallarlos en primer lugar para después descodificarlos y recodificarlos en la lengua meta. En la mayoría de los casos, se opta por hacer una «traslación cultural» o, en ocasiones, una «adaptación» a las normas sociales de la cultura de llegada (Guirao, *ibidem*). Por ejemplo, el gesto de morderse las uñas o de castañear los dientes, se reemplazarían por otros gestos distintos con las mismas connotaciones. Asimismo, también se opta por la adaptación a las convenciones sociales de la cultura de llegada.

Por otro lado, el texto teatral original está repleto de alusiones que el dramaturgo ha empleado para suprimir cierta información y conocimiento que supuestamente posee la audiencia. El traductor debe tener en cuenta que el conocimiento del público de una cultura es diferente al de otra, según los temas que se traten en la función. Además, debe tener un cuidado especial en el momento de recrear ciertas alusiones puesto que, si las reemplaza, puede ocasionar malentendidos y problemas de comprensión de la obra.

#### 1.2.4.3. Deixis

Asimismo, el texto teatral comprende un gran número de unidades deícticas que definen las características principales de los personajes, simbolizan la relación que se establece entre ellos durante el espectáculo e influye en la gramática, en la sintaxis y en la retórica del texto. Estas unidades pueden causar importantes problemas, puesto que el traductor debe determinar la función que realizan en el texto origen para que queden reflejadas en el texto meta. De hecho,

Bassnett (1985: 98) considera que cualquier alteración de estas unidades en el texto origen, al estar supeditadas a la lengua y a la cultura, podría modificar las características y relaciones de los personajes.

### 1.2.5. Procesos de traducción teatral

Como hemos visto en epígrafes anteriores, el teatro está compuesto por un gran número de elementos y signos verbales y no-verbales que deben ser tenidos en cuenta por el traductor cuando está realizando su labor. Los gestos y movimientos, los sonidos y silencios, la decoración, el vestuario, las luces... todos y cada uno de los elementos que forman parte de la función teatral estarán envueltos en el proceso de traducción que, a su vez, estará delimitado por la ideología y las negociaciones que se realicen entre los distintos agentes participantes.

Al depender de numerosos factores externos como la función que debe desempeñar el texto en la cultura de llegada o la recepción que pueda tener, el proceso de traducción puede variar. Ante todo, el traductor debe analizar el texto y los factores que lo rodean para determinar el tipo de proceso que empleará.

Si el traductor analiza el texto desde un punto de vista semiótico, Koustas (1988: 133-135) sugiere que se pueden dar dos tipos diferentes de proceso de traducción según la importancia del sistema semiótico que aparece en la obra: la «traducción sin traducción» y la «traducción-asimilación». En el proceso de «traducción sin traducción», una puesta en escena determinada cobra una gran importancia en todos los niveles de la obra, por lo que no sería recomendable realizar ningún tipo de modificación de los elementos que aparecen en ella para hacerla más familiar al público de la lengua meta, porque se correría el riesgo de perder las connotaciones del original. Por el contrario, en la «traducción-asimilación», la puesta en escena queda relegada a un segundo plano, por lo que es posible cambiar los elementos por otros parecidos y más accesibles para los espectadores, pero respetando la organización semiótica del texto original.

Asimismo, el traductor deberá localizar las estructuras características tanto del texto como de la representación y, una vez localizadas, se encargará de descodificarlas y volverlas a codificar en la lengua y cultura de llegada con el objetivo de hacerlas llegar a la audiencia, teniendo siempre presente su puesta en escena. Además, es también frecuente que en lugar de recodificar dichas estructuras, el traductor opte por suprimir cierta información del texto que considera irrelevante, basándose en las diferencias ostensibles que existen entre las diferentes ideologías y conocimientos de los distintos públicos. Como bien señala Bassnett (1998: 106): «The role of the translator here is to occupy the liminal space between cultures and to facilitate some form of contact between theatre conventions».



Al tener en mente la representación del texto durante el proceso de traducción, el traductor debe estar pendiente de reproducir los diálogos de la forma más natural y clara posible y percatarse de que éstos, a su vez, estén relacionados con los elementos que aparecen en la escena. De ese modo, conseguirá que el texto sea fácil de comprender, porque «en el teatro hay poco tiempo, muy poco, para meditar. El espectador no puede volver atrás como el lector» (López Fonseca, 2013: 275).

Por ese motivo, se considera que hay una mayor tendencia hacia la aceptabilidad del texto, puesto que cada vez se da más prioridad a su recepción en la cultura de llegada.

#### 1.2.5.1. Estrategias de traducción teatral

Para solventar los problemas que plantea la traducción de textos teatrales que hemos tratado en epígrafes anteriores, el traductor emplea una serie de estrategias o métodos específicos para que la traducción consiga cumplir su objetivo. Dichas estrategias serán distintas según las circunstancias de recepción y de las convenciones teatrales de la cultura meta, así como de la función que desempeñe la traducción dentro del sistema de llegada.

Teóricamente, el propósito principal de la traducción es su puesta en escena, es decir, el texto verbal forma parte de un conjunto de sistemas, como el sistema paralingüístico, kinésico, visual, etc. que unidos forman el teatro. Esto condicionará las estrategias que debe utilizar el traductor para realizar su tarea, ya que no sólo debe centrarse en el componente verbal, sino también tener en cuenta la oralidad, la interacción continua entre el público y el espectáculo, la organización de las escenas o el empleo indistinto de elementos verbales y no-verbales en el texto que le aportan coherencia, sin descuidar las convenciones sociales y teatrales que también condicionan su recepción en el sistema de llegada. De esa manera, conseguirá asegurar el éxito de la función y su integración en la cultura receptora.

Sin embargo, las traducciones de un mismo texto pueden ser completamente diferentes. Sobre este tema, Mateo (2002: 46) opina que la traducción de un texto teatral que se ha hecho para una determinada representación, es completamente distinta a otra traducción del mismo texto o incluso es posible que el sistema literario de una cultura meta acepte una traducción teatral, sin que antes haya sido llevada a escena.

Muchos autores opinan que el traductor debe tener no solo conocimientos lingüísticos y literarios, sino también haber hecho algún tipo de incursión en la escena teatral para que, de ese modo, le sea más fácil reflejar los elementos extratextuales en su traducción.

No obstante, es cierto que en ocasiones no se da esta circunstancia, por lo que es frecuente recurrir a otras estrategias diferentes para realizar la traducción. Estrategias que suelen añadir más dificultades a las propias de la traducción de este tipo de género.

## 1.2. La traducción de teatro

Entre estas estrategias incluimos la de contratar dramaturgos monolingües que, en la mayoría de los casos, no poseen los conocimientos lingüísticos suficientes para llevar a cabo la tarea. Igualmente podemos incluir la «traducción en dos fases» que, como nos explica Guirao (1999: 43): «implica una traducción literal de un traductor bilingüe, y una versión representable de esta traducción hecha por un dramaturgo monolingüe». O también, por razones comerciales se pueden contratar a traductores subrogados quienes, en palabras de Aaltonen (2000: 32): «contribute primarily their name and status to the translation, but who may also take part in writing the stage versions».

Por último, Bassnett (1985: 90) propuso una clasificación, en la que las estrategias de traducción que manejan los traductores teatrales quedan agrupadas en diferentes tipos:

- 1.) Traducir el texto como si se tratara de un texto literario, en la que el traductor se centra principalmente en el diálogo, dejando de lado los elementos extratextuales inherentes del teatro.
- 2.) Emplear el contexto cultural de la lengua origen como marco de la traducción, donde se representa el texto de llegada utilizando los estereotipos propios de la cultura origen.
- 3.) Traducir con la representabilidad en mente, en la que el traductor se preocupa principalmente por la puesta en escena del texto y se centra en su dimensión representativa.
- 4.) Traducir el teatro en verso en otras formas distintas.
- 5.) Traducción en colaboración con el resto de agentes teatrales (director, actores, etc.), que estudiaremos en profundidad en el siguiente apartado.

### 1.2.5.2. Traducción colaborativa

Debido a la complejidad de la traducción de teatro, la mayoría de autores opinan que la estrategia ideal de traducción que da los mejores resultados es la cooperación entre los distintos agentes que forman parte de la función y que llevan a cabo tanto la traducción del texto teatral como su puesta en escena. De hecho, Bassnett (1998: 99) opina que «theatre is a collaborative process in which not only are different sign systems involved, but a host of different people with different skills».

El motivo por el que cada vez es más frecuente el empleo de esta estrategia lo encontramos en la necesidad del traductor de escuchar el guion que ha elaborado y, en particular, su representación porque una simple lectura en voz alta no basta. Para ello, los traductores asisten a los ensayos y, después de ver la puesta en escena de su texto, realizan los cambios pertinentes en sus traducciones para ajustarlo a la demanda del público y de la crítica. Por ejemplo, Johnston

(2004: 37) considera que «In the case of a translated play, no one is better placed than the translator to re-negotiate the text for the actor and, in doing so, to ensure its performability».

Esta estrategia se basa principalmente en la colaboración de dos o más personas en la producción del texto que luego será trabajado por la compañía teatral y se puede producir de formas diferentes. En su investigación, Perteghella (2004: 11-16) nos habla de distintos tipos de colaboración como la traducción colaborativa (en la que participan el traductor y el dramaturgo o su agente literario), el teatro *patchwork* o *collage* (que surge de la combinación de traducciones distintas) y la adaptación (en la que un prestigioso dramaturgo toma una traducción literal y a la adapta para su representación).

No obstante, el resultado final no sólo surge de la labor del traductor, sino también de las numerosas y, a menudo, difíciles negociaciones que se han llevado a cabo entre los distintos agentes que participan en la función. Todos tienen pensamientos y opiniones diferentes, por lo que es complicado llegar a acuerdos en los distintos elementos que intervienen en la representación de la obra teatral (producción, dirección, actuación, vestuario, iluminación, sonido, decoración, audiencia, etc.). Por ese motivo, es posible que, en ocasiones, el texto final varíe notablemente de lo que el traductor había concebido en un principio.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## **CAPÍTULO 2**

---

EL AUTOR Y SU OBRA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 2

---

### EL AUTOR Y SU OBRA

#### 2.1. Diego Fabbri: Biografía

Diego Fabbri (1911-1980) nace en Forlì el 2 de julio en una modesta familia romana. A pesar de no tener estudios ni preparación, los padres (un obrero y una costurera) son cultos y muy aficionados a la lectura, tanto por estar al corriente de sucesos políticos como por placer (Moressa, 2012: 17). Durante su infancia estudia en el Oratorio de Don Giuseppe Prati, quien le transmite la pasión por el teatro. Todo esto hace que el dramaturgo se forme en un ambiente estimulante y lleno de inquietudes espirituales, que despertaron sus intereses teatrales y explicarían la temática religiosa que predominaría en su producción.

Entre 1928 y 1935 colabora en el periódico forlivese *Il Momento* realizando críticas teatrales y literarias y dirige la editorial Stella en Bagnacavallo (una ciudad cercana a Ravenna). Asimismo, es en este periodo en el que escribe sus primeras obras: *I fiori del dolore* (1931), escrita a los 18 años y llevada a escena en teatros de aficionados, junto a *Ritorno* (1933), *I loro peccati* y *Il fanciullo sconosciuto* (ambas de 1935).

En 1936 publica *Il nodo* que le causa los primeros problemas con la censura fascista que consideraba que la obra tenía un «precoce senso di pessimismo volto a deprimere i giovani» (Moressa, 2012: 36). También ese año se diploma con honores en Ciencias Económicas y Comerciales por la Universidad de Bolonia, pero sus intereses van dirigidos principalmente a la filosofía (Pascal, Blondel Bergson, la polémica Croce-Gentile, Teilhard de Chardin y la

## 2.1. Diego Fabbri: Biografía

corriente espiritual), a la literatura (lee a Petrarca, Leopardi, Baudelaire, Mauriac o Bernanos) y, sobre todo al teatro (Pirandello, Ibsen, Chéjov, Dostoyevski, Manzoni o Betti). A esa obra le siguen *Ricordo y Rifiorirà la terra* (ambas publicadas en 1937); *Gli assenti* (1938), escrito en colaboración con Guido Chiesa; *Miraggi y Orbite* (ambas de 1939) (Moressa, 2012: 42). En la década de los cuarenta se traslada a Roma con su mujer Giuliana (se casan en 1937 y tendrán siete hijos) para dirigir la editorial católica A.V.E. En esa misma época lo nombran secretario del Centro Cattolico Cinematografico (cargo que ocupará hasta 1950) y comienza también su colaboración en la revista semanal «La Fiera Letteraria», que codirigirá con Vincenzo Cardarelli. En este periodo, Fabbri consigue sus primeros éxitos teatrales. Se estrena *Orbite* en el Quirino en 1941, por la compañía de Eva Magni, Nino y Luigi Pavese. Al año siguiente, se representa *Paludi* (readaptación de *Il Nodo*) en el Teatro delle Arti de Roma, drama de influencia bettiana, con el que gana el premio del Sindicato de Artistas y Profesionales (Cappello, 1979: 9). El 25 de julio de 1943 firma el «Manifiesto per un teatro del popolo», junto a dramaturgos de la talla de Vito Pandolfi, Gerardo Guerrieri, Orazio Costa y Tullio Pinelli. Ese mismo año se estrena *La libreria del sole* y también *Il Prato* en el Teatro Eliseo de Roma por la Compañía «GUF», con Giulietta Masina y Luigi Bonucci, bajo la dirección de Gerardo Guerrieri.

Asimismo, su compromiso por un teatro nacional y popular se materializa en la fundación del «Sindacato Nazionale degli Autori Drammatici» (SNAD) en 1945 (junto a Ugo Betti, Sem Benelli, Massimo Bontempelli y otros autores de teatro), cuyo fin es salvaguardar el trabajo de los dramaturgos y de los escritores de teatro.

En 1946 escribe *Inquisizione*, uno de sus dramas más importantes, y también participa como guionista en *La porta del cielo* de Vittorio De Sica, *Un giorno nella vita* de Alessandro Blasetti e *Il Testimone* de Pietro Germi, lo que dio comienzo a una continua colaboración con los más destacados directores de cine italiano del momento (Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Renè Clair, Luis Buñuel, etc.) y a su participación en el guion de más de 50 películas como *La bellezza del diavolo*, *Processo alla città*, *Era notte a Roma*, *Europa 51*, *Il generale Della Rovere* (que ganó el León de oro del Festival de Venecia en 1959), etc. Ya en los últimos años de la década escribe *Rancore* (1948), *Trio* y *Contemplazione* (ambas de 1949) y pronuncia la conferencia *Cristo tradito* (1949), donde habla sobre su catolicismo. Esta conferencia será publicada junto a otros ensayos en *Ambiguità cristiana* (1954) (Moressa, 2012: 64).

Los años cincuenta son los de la afirmación internacional y de las obras de su madurez. En 1950 se estrena *Inquisizione* en el Teatro Nuovo de Milán, que gana el premio de la «Presidenza del Consiglio» y *Rancore* con Salvo Randone como protagonista (Cappello, 1979: 11). Al año siguiente se representa por primera vez *Il seduttore* en el Festival Internacional de Teatro de Venecia con Paolo Stoppa, Rina Marchi, Carla Bizzarri, Rossella Falk y Elisa Cegani, bajo la dirección de Luchino Visconti. En 1953 se estrena el drama *Processo di famiglia* en el Teatro Carignano de Turín, con Memo Benassi, Lilla Brignone, Enrico Maria Salerno, Glauco Mauri y Adriana Asti.



En 1955 gana el prestigioso premio IDI con el estreno de *Processo a Gesù*, en el Piccolo Teatro de Milán, dirigida por Orazio Costa y con Augusto Mastrantoni, Anna Miserocchi, Tino Carraro, Pina Cei, Valentina Fortunato, Sergio Fantoni y Teresa Franchini como protagonistas. Poco después de su estreno comienza una gira por el mundo que se alarga varios años y recorre países como Francia, Alemania, Austria, España, Portugal, Turquía, Holanda, Reino Unido, Suecia, Estados Unidos, incluso Japón y Australia.

Asimismo, en París, ciudad en la que reside desde 1952 hasta finales de la década, se representan muchas de sus obras como *Inquisition*, *Le Séducteur*, *Procès de famille*, *Procès à Jésus*, *La coquine*.

El año siguiente se estrena *La bugiarda* (escrita en 1954) que, junto a *Il seduttore*, forman un retrato de costumbres empapado de ironías y humor (Sipario, 1990: 72). Esta obra se representa en el Teatro de Via Manzoni de Milán, por la Compañía «dei Giovani» con Rossella Falk, Romolo Valli y Anna Maria Guarnieri, bajo la dirección de Giorgio De Lullo. También ese mismo año se representa *Veglia d'armi* en San Miniato (provincia de Pisa) por la Compañía del «Teatro Popolare», obra con la que vuelve a tratar temas comprometidos.

En 1957 se estrena *Delirio* en el Teatro Stabile de Génova, dirigido por Luigi Squarzina y dos años después, *Figli d'arte* (escrita en 1958) en el Teatro Eliseo de Roma por la Compañía «Morelli-Stoppa» y la dirección de Luchino Visconti.

En 1960 asume la gestión y la dirección artística del Teatro La Cometa de Roma durante dos años, donde fomenta la participación del público de una forma más generalizada. En 1962, se estrena *Ritratto di ignoto* en ese mismo teatro, con la que gana el premio Marzotto y escribe *A tavola non si parla d'amore*. En 1963 se representa por vez primera *Lo Scoiattolo* (escrita en 1961), protagonizada por Ernesto Calindri y Didi Perego y al año siguiente se estrena *Il Confidente* en el Teatro La Fenice de Venecia por la Compañía «dei Giovani». En 1967 se representa *L'Avvenimento* en el Teatro Duse de Génova, con Luigi Squarzina en la dirección y en 1969 se estrena *Lascio alle mie donne* en el Teatro Comunale de Piacenza por la Compañía «Morelli-Stoppa» (Cappello, 1979: 18).

Además, en 1970 lo nombran presidente del ETI (Ente Teatrale Italiano), institución desde la que lleva a cabo una encomiable política de expansión, y de difusión de la cultura y de los espacios teatrales en el país.

En estos años también desarrolla la adaptación de dramas y novelas para radio y televisión, entre las cuales resaltamos *Il fu Mattia Pascal* de Pirandello (1960), *I fratelli Karamazov* (1969), y *I demoni* (1972) de Dostoievski, *Malombra* de Fogazzaro (1974), *Le Inchieste del Commissario Maigret*, *El fin de la aventura* de Graham Greene, entre otros.

En la década de los setenta publica el libro *Tre Commedie d'amore* (1972), donde se recogen *Non è per scherzo che ti ho amato*, *Area fabbricabile* y *Lascio alle mie donne*. En

## 2.2. Obras

1973 se estrena *Area fabbricabile* en el Teatro San Babila de Milán y también se representa *Un ladro in Vaticano* (título alternativo de *Lo Scoiattolo*) en el Teatro Eliseo de Roma. Ese mismo año ocupa el cargo de presidente de la CISAC (Confédération Internationale des Sociétés des Auteurs et des Compositeurs) hasta 1975.

En 1974 se estrena *Il vizio assurdo* en el Teatro Verdi de Padua, escrita en colaboración con Davide Lajolo, que trata el drama de Cesare Pavese (Moressa, 2012: 102). En 1977 comienza a dirigir la revista «Il Dramma» y ese mismo año la Accademia Nazionale dei Lincei, la academia de ciencias más importante del país, le concede, nada más y nada menos que el prestigioso premio Feltrinelli de Teatro (Cappello, 1979: 20). En su faceta periodística colaboró con diversos periódicos, como «Il Resto del Carlino», «Il Messaggero» o «Il Tempo».

En 1978 recibe el premio IDI al mejor drama italiano por *Il Commedione di Giuseppe Gioacchino Belli, poeta e impiegato pontificio*, estrenado ese año en el Teatro Bonci de Cesena y al año siguiente se representa *L'hai mai vista in scena?* en el Teatro Duse de Bolonia.

Por último, en julio de 1980 se representa *Al Dio Ignoto* en el Istituto del Dramma Popolare de San Miniato. Esta obra, considerada su testamento espiritual, se estrena pocos días antes de su desaparición, acaecida el 14 de agosto de 1980 en Riccione (Moressa, 2012: 120). Finalmente, se publicó de forma póstuma su última obra *Incontro al parco delle Terme* (escrita entre 1975 y 1978).

## 2.2. Obras

### 2.2.1. Teatro

#### 1.– *I fiori del dolore* (1931)

**Edición impresa:** «Controcorrente», n.º 5, Pavia 1931.

**Estreno:** Teatro parroquial del Santo Spirito de Ferrara, 15 de mayo de 1932.

#### 2.– *Ritorno* (1933)

**Edición impresa:** «Controcorrente», n.º 5-6, 1934.

#### 3.– *I loro peccati* (1935)

**Edición impresa:** Bagnacavallo, Libreria ed. del Ricreatorio, 1935.

#### 4.– *Il fanciullo sconosciuto* (1936)

**Edición impresa:** Libreria ed. del Ricreatorio, 1935.

- 5.– *Il nodo* (1936)  
**Edición impresa:** «Controcorrente», n.º 5-6 Pavia, 1936.
- 6.– *Ricordo* (1937)  
**Edición impresa:** Bagnacavallo, Libreria ed. del Ricreatorio, 1937.
- 7.– *Rifiorirà la terra* (1937)  
**Edición impresa:** Libreria ed. del Ricreatorio, 1937.
- 8.– *Miraggi* (1937)  
**Edición impresa:** Libreria ed. del Ricreatorio, 1937.
- 9.– *Gli assenti*, en colaboración con Guido Chiesa (1938)  
**Edición impresa:** Libreria ed. del Ricreatorio, 1938.
- 10.– *Orbite* (1939/1940)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 1, Vallecchi, Firenze, 1959.  
**Estreno:** Teatro Quirino, Roma, 11 de octubre de 1941.
- 11.– *Divertimento* (1940)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.  
**Estreno:** en radio, 5 de diciembre de 1952.
- 12.– *Paludi*, readaptación de *Il Nodo* (1940)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 1, Vallecchi, Firenze, 1959.  
**Estreno:** Teatro delle Arti, Roma, 12 de enero de 1942.
- 13.– *Il Prato* (1940)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 1, Vallecchi, Firenze, 1959.  
**Estreno:** Teatro Eliseo, Roma, 27 de mayo de 1943.
- 14.– *La Libreria del sole* (1942)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 1, Vallecchi, Firenze, 1959.  
**Estreno:** Teatro Quirino, Roma, 2 de junio de 1943.
- 15.– *Inquisizione* (1946)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.  
**Estreno:** Teatro Nuovo, Milano, 29 de enero de 1950.
- 16.– *Rancore* (1948)  
**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.  
**Estreno:** Teatro Stabile de «La Soffitta», Bologna, 2 de febrero de 1950.

17.– *Trio* (1949)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.

**Estreno:** en radio, 14 de mayo de 1949, con el título *Delirio*.

18.– *Contemplazione* (1949)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.

**Estreno:** en radio, 1949.

19.– *I testimoni* (1951)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.

**Estreno:** en radio, el 26 de mayo de 1952, bajo el título *Trasmissione interrotta*. En televisión, en 1963 con el título *Qualcuno tra voi*.

20.– *Il seduttore* (1951)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 3, Vallecchi, Firenze, 1964.

**Estreno:** Teatro La Fenice, Festival Internazionale del Teatro, Venezia, 4 de octubre de 1951.

21.– *Processo a Gesù* (1952/1954)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1956.

**Estreno:** Piccolo Teatro, Milano, 2 de marzo de 1955.

22.– *Processo di famiglia* (1953)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 2, Vallecchi, Firenze, 1960.

**Estreno:** Teatro Carignano, Torino, 11 de diciembre de 1953.

23.– *La bugiarda* (1953/1954)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 3, Vallecchi, Firenze, 1964.

**Estreno:** Teatro di Via Manzoni, Milano, 21 de enero de 1956.

24.– *Veglia d'armi* (1956)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1957.

**Estreno:** Festival de Teatro San Miniato, 1957.

25.– *Delirio* (1957)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1958.

**Estreno:** Teatro Stabile de Genova, 1957.

26.– *I demoni* (1947/1957)

**Edición impresa:** publicada junto a *Processo Karamazov*, Vallecchi, Firenze, 1961.

**Estreno:** Teatro Stabile, Genova, 27 de febrero de 1957.

27.–*Figli d'arte* (1958)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1960.

**Estreno:** Teatro Eliseo, Roma, 1 de marzo de 1959.

28.–*Processo Karamazov o La leggenda del Grande Inquisitore* (1957/1960)

**Edición impresa:** publicada junto a *I demoni*, Vallecchi, Firenze, 1961.

**Estreno:** Teatro della Cometa, Roma, 22 de diciembre de 1960.

29.–*Teresa Desqueyroux* (1961)

**Edición impresa:** «Il Dramma», n.º 256, maggio 1961.

**Estreno:** Teatro Quirino, Roma, 2 de marzo de 1961.

30.–*Ritratto d'ignoto* (1961)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1962.

**Estreno:** Teatro della Cometa, Roma, 9 de febrero de 1962.

31.–*Lo Scoiattolo* (1961)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 3, Vallecchi, Firenze, 1964.

**Estreno:** Teatro Nuovo, Milano, 22 de enero de 1963.

32.–*A tavola non si parla d'amore* (1962)

**Edición impresa:** *Teatro*, Vol. 3, Vallecchi, Firenze, 1964.

**Estreno:** Firenze, 2 de marzo de 1963.

33.–*Il Confidente* (1964)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1964.

**Estreno:** Teatro La Fenice, Venezia, 5 de octubre de 1964.

34.–*L'Avvenimento* (1966/1967)

**Edición impresa:** Vallecchi, Firenze, 1968.

**Estreno:** Teatro Eleonora Duse, Genova, 21 de noviembre de 1967.

35.–*Lascio alle mie donne* (1969)

**Edición impresa:** recogida en *Tre commedie d'amore: Non è per scherzo che ti ho amato; Area fabbricabile; Lascio alle mie donne*, Mursia, Milano, 1972.

**Estreno:** Teatro Comunale, Piacenza, 21 de marzo de 1969.

36.–*Area fabbricabile* (1972)

**Edición impresa:** recogida en *Tre commedie d'amore: Non è per scherzo che ti ho amato; Area fabbricabile; Lascio alle mie donne*, Mursia, Milano, 1972.

**Estreno:** Teatro Toselli, Cúneo, 13 de febrero de 1973.

37.–*Non è per scherzo che ti ho amato* (1971)

**Edición impresa:** recogida en *Tre commedie d'amore: Non è per scherzo che ti ho amato; Area fabbricabile; Lascio alle mie donne*, Mursia, Milano, 1972.

**Estreno:** Teatro Politeama, Napoli, 20 de octubre de 1977.

38.–*Il Cedro del Libano*, nueva versión de *Area fabbricabile* (1972)

**Edición impresa:** *Tutto il teatro*, Rusconi, Milano, 1984.

**Estreno:** Teatro del Giglio, Lucca, 22 de octubre de 1976.

39.–*Il vizio assurdo*, en colaboración con Davide Lajolo (1974)

**Edición impresa:** Rizzoli, Milano, 1974.

**Estreno:** Teatro Verdi, Padua, 24 de diciembre de 1974.

40.–*Incontro al parco delle terme* (1976)

**Edición impresa:** Ed. Logos, Roma, 1982.

**Estreno:** Arena Astra, Forlì, 12 de noviembre de 1985.

41.–*Il Commedione di Giuseppe Gioacchino Belli, poeta e impiegato pontificio* (1978)

**Edición impresa:** Ed. Emilia Romagna Teatro, Bologna, 1978.

**Estreno:** Teatro Comunale Bonci, Cesena, 22 de febrero de 1978.

42.–*L'hai mai vista in scena?* (1978)

**Edición impresa:** Rusconi, Milano, 1984.

**Estreno:** Teatro Duse, Bologna, 6 de octubre de 1979.

43.–*Al Dio ignoto* (1980)

**Edición impresa:** «Il Dramma», a. LVII, n.º 1-2, marzo-abril 1981.

**Estreno:** Istituto del Dramma Popolare, San Miniato, 26 de julio de 1980.

44.–*I vicerè*

**Edición impresa:** Ente dello Spettacolo Editore, Roma, 1988.

**Estreno:** Teatro Ambasciatori, Catania, 20 de febrero de 1969.

45.–*Mastro don Gesualdo*

**Edición impresa:** Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1988.

**Estreno:** Catania, 1974.

## 2.2.1.1. Obras inéditas

1.– *Sotto il sole di Satana* en colaboración con Claudio Novelli.

**Estreno:** San Miniato, junio de 1965.

2.– *Un ladro in Vaticano*, nueva versión de *Lo Scoiattolo*

**Estreno:** Teatro Morlacchi, Perugia, 12 de noviembre de 1972.

### 2.2.2. Ensayo

1.– «La drammatica di Ugo Betti», *Rivista del Dramma Italiano*, n.º 2, 15 de marzo de 1940.

2.– «Teatro di Cesare Ludovici», *Rivista del Dramma Italiano*, n.º 277, 15 de mayo de 1941.

3.– «Il teatro di Cechov», *Rivista Italiana del Dramma*, n.º 1, 1941.

4.– «Il Teatro di Rosso di San Secondo», *Rivista del Dramma Italiano*, n.º 279, 15 de septiembre de 1941.

5.– *Ambiguità cristiana*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1954.

6.– «Luigi Pirandello poeta drammatico», en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, 1967, pp. 37-49.

7.– «La drammaturgia italiana oggi», extraído de *Il Veltro*, n.º 3, 1964.

8.– «Problemi del Teatro d'oggi», extraído de *Arte e cultura contemporanea* a cargo de Piero Nardi, Sansoni, Firenze, 1965.

9.– «Valori umani e letteratura oggi», extraído de *Sapienza*, n.º 2, Anno XVIII, 1965.

10.– «Creazione individuale e spettacolo di gruppo», extraído de *Arte e Cultura nella Civiltà contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1967.

11.– «La città in relazione al teatro», extraído del volumen *Il Fenomeno 'città' nella vita e nella cultura d'oggi*, Sansoni, Firenze, 1971.

12.– *Teatro di Sergio Pugliese*, Roma, Ed. Abete, 1977.

## 2.3. Características y estilo de su producción teatral

Diego Fabbri desarrolla durante su vida una intensa actividad como articulista y guionista de cine, radio y televisión y prueba de ello son los innumerables artículos y guiones que nos deja.

Sin embargo, su faceta como dramaturgo es la que le hizo más conocido. Escribe más de cuarenta obras teatrales que reflejan su compromiso por una renovación del teatro italiano de la posguerra con la idea de expresar la realidad a través de la religión y de la moral. Este concepto ocasiona que sea difícil asociarlo a alguna corriente o grupo de intelectuales y, por ese motivo, se le suele considerar un autor solitario y aislado, lo cual se evidencia en su dramaturgia.

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

Su propósito es conseguir que la audiencia reflexione sobre el significado y el sentido del mensaje cristiano mediante la representación de debates. Para ello, emplea personajes y situaciones con los que la audiencia se siente identificada, puesto que considera que el teatro debe ser real y los espectadores deben entender el mensaje (I. Fabbri, comunicación personal, 12 de mayo de 2015) (Apéndice I.I.).

De hecho, en su libro *Ambiguità cristiana*, en el que entre otras cosas explica su particular concepto de teatro, Fabbri defiende la idea de hacer «un teatro brutto, ma importante» (1954: 139); es decir, no fijarse tanto en la poética del mensaje como en su intencionalidad. A lo que le otorga más importancia es a los destinatarios de su mensaje, puesto que como bien nos explica (*ibidem*, 140):

Scrivere per qualcuno, far sentire una parola autentica, offrire un messaggio. Aiutare dal palcoscenico un pubblico in attesa di consolazione, dichiarazione; un pubblico che soffre la nostra stessa pena e a cui siamo impegnati a dare il nostro aiuto.

En su teatro prevalece la función ética que se refleja en la búsqueda de la verdad y del realismo: el hombre se enfrenta a la autenticidad del mensaje cristiano, con un sentido trágico y con temor al fracaso, con el objetivo de descubrir los valores esenciales de la existencia humana. Cappelletti (1984: 34) señala que en el teatro de Fabbri:

Questo bisogno di realismo [...] è dunque una conseguenza della scelta cristiana; l'uomo si può capire soltanto in quello che *qui è*, ed è soprattutto nei suoi limiti: quelli li possiamo conoscere, la trascendenza, invece, la possiamo sentire o meglio intuire e, da uomini veri, riconoscerla in quella imperfezione che induce, costantemente, a non sottovalutare il peccato.

Para ello, el dramaturgo opta por la elaboración de un teatro colectivo a semejanza de las liturgias cristianas, en el que espectadores y actores se comprometen en una búsqueda común de la Verdad. En este sentido, el motivo religioso funciona como cuadro de referencia en el que la conciencia se mueve con afán de libertad.

La característica principal de la producción dramática de este autor es la finalidad ética de sus obras. Con ellas pretende despertar la conciencia del espectador a través del empleo de temas civiles y morales propios de la época.

En primer lugar, un elemento predominante en la obra de Fabbri es la soledad que los personajes experimentan durante esa búsqueda de la realidad interior en la que finalmente hallan a Dios que les hace compañía; o incluso, en ocasiones, aparece como el destino que los aguarda. Sin embargo, es posible librarse de dicho final gracias al Amor que les permite descubrir la solidaridad de la gente que les rodea. Podemos observar esa idea del Amor como salvación del



hombre prácticamente en todas sus creaciones dramatúrgicas.

Igualmente, en la mayoría de sus obras aparecen curas católicos, ex seminaristas o personajes que desean hacerse sacerdote que, con frecuencia, son los que imparten lecciones de teología y catequesis en sus discursos. En ocasiones, estos personajes son los protagonistas de la obra, en la que viven una importante crisis existencial acompañada de una crisis de fe. Otras veces, son personajes secundarios que consiguen que los protagonistas, que tienen comportamientos contradictorios y que sufren durante la búsqueda de esa Verdad interior, lleguen a la conclusión de que sólo Dios puede redimirlos.

La estructura de las obras teatrales de Fabbri, como muestra Cappelletti (1984: 46), se caracteriza por las siguientes particularidades: la acción se desarrolla mediante el uso de debates y diálogos, el empleo de una dinámica «procesal» hasta la autobiografía donde el protagonista, que está viviendo una auténtica crisis existencial, narra los momentos de su vida en los que perdió la fe. Dicha autobiografía sirve como instrumento de búsqueda que le lleva, finalmente, a la revelación de una posible verdad escondida.

Para conseguir despertar la conciencia del espectador, el dramaturgo se sirve de un lenguaje comprensible con estructuras sintácticas simples y frases claras y concisas que siguen el orden natural (Sujeto + Verbo + Complemento) como podemos observar en los siguientes ejemplos:

*Inquisizione*, pág. 626

ANGELA: Niente, niente! Sono una stupida! Ti dico che sono una stupida! M'ero perfino spaventata. Avevo temuto che tu potessi svelarmi qualcosa di orrendo. Macché! Delle favole! Un'altra favola!

*Processo di famiglia*, pág. 869

LIBERO: Padre vero, sì. Riconosciuto. E lei, signora, mi consideri pure come il padre... putativo - si dice così? - San Giuseppe non era anche lui il padre putativo? E allora! Lei che è religiosa dovrebbe, anzi, apprezzare...

Asimismo, el autor emplea en su obra un léxico propio de los sentimientos y las emociones, siendo «amor», «miedo», «culpa» o «sufrimiento» las palabras más utilizadas. A este léxico va relacionado palabras pertenecientes al léxico cristiano como «Dios», «Cristo», «fe», «Padre» o «pecado», como podemos ver en los siguientes ejemplos:

*Rancore*, pág. 695

RENATO (*eccitandosi*): Tutt'altro per me. Accade in tutt'altro modo. Vuoi saperlo...? Io ero preso da un'altra specie di amore per lei, l'unico amore che mi pareva degno di un uomo che ha visto dov'è il bene, dov'è la verità e vuole comunicarli agli altri e non ha pace finché non s'è insinuato nella loro vita segreta, e non l'ha modificata. Sentivo di svolgere, amando, una pratica religiosa, un rito...

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

DON ANSELMO (*ammutilito e avido*): Farli diversi... riplasmarli...

RENATO: La pratica vera della religione non stava forse in questo...? Modificarci, cambiare il nostro essere e quello degli altri? È un'opera affascinante! Si lavora quasi sullo stesso piano di Dio. Si sente di essere chiamati a restaurare un pezzo vivo della creazione. È uno scopo per cui val la pena di vivere, di operare: si ama.

*Veglia d'armi*, pág. 1101

FARRELL: Se è questa la paura che avete, rassicuratevi. Non sarà! Il pericolo, semmai, non è questo. Ho parlato di studiosi ricchi di religiosità? Avrei dovuto parlare di scienza. Avete ragione... Sono le strade, sono le conclusioni delle ricerche e delle scoperte nuove ad essere religiose - independientemente dalle persuasioni e dagli atteggiamenti personali degli scienzati. È la scienza - oggi - che porta all'idea di Dio. L'antica inconciliabilità di ciencia e fede era soltanto frutto di ignoranza. Oggi non esiste più, al punto che è addirittura la ciencia a postulare la fede e a concludersi nella fede.

#### 2.3.1. Obras

A continuación, procederemos a presentar de forma concisa el argumento, de elaboración propia, de las obras dramáticas más relevantes del autor. De esa manera, podremos adentrarnos brevemente en su obra y observar las características y el estilo al que hemos hecho referencia en el punto anterior.

##### 2.3.1.1. *Ifiori del dolore*

Esta primera obra fue publicada en el n.º 5 de la revista «Controcorrente» y, junto a *Ritorno* (1933), *I loro peccati* (1935), *Il fanciullo sconosciuto* (1935) e *Il nodo* (1936), está protagonizada exclusivamente por personajes masculinos, puesto que en esa época no se permitía la participación de mujeres en el teatro católico *amateur*.

La obra, ambientada en los años anteriores a la revolución bolchevique, nos presenta a un joven pintor hijo de un Capitán, que está enamorado de una muchacha, cuyo padre odia al Capitán por diversos problemas que se remontan a guerras anteriores, por lo que ambos padres se oponen por completo a la historia de amor de sus hijos. La trama se desarrolla en un solo día y, a través del protagonista y su padre, vamos descubriendo poco a poco los antecedentes de dicho enfrentamiento. Asimismo, aparecen otros personajes secundarios, que hacen entradas continuas en el escenario, como un viejo exiliado francés, que trata el tema de Dios con el protagonista, que es ateo.

Esta obra marca el inicio de la temática del amor cercano a Dios como salvación de la soledad y el dolor, necesario para llegar a la Verdad.

### 2.3.1.2. *Ritorno*

La acción de esta obra se desarrolla entre otoño y Navidad y habla de las vivencias de una familia humilde que vive en una pequeña ciudad romana. Esta familia está formada por un abuelo y tres nietos, a los que le faltan la madre que falleció y el padre que desapareció sin dar noticias años atrás. Un día, el padre aparece y de forma humilde intenta volver a formar parte de la familia. Sin embargo, a los dos hijos mayores les cuesta trabajo aceptarlo; en cambio, el hijo menor sí se siente feliz por el regreso de su padre.

Tres meses después, parece que el padre ha recuperado su lugar en la familia, aunque los hijos mayores siguen sin fiarse de él. Un día, al realizar un simple contrato de compraventa, se requiere la firma del hijo mayor porque, hasta entonces, había actuado como cabeza de familia. Esta desconfianza enfurece al padre que intenta echar a los hijos de casa y dejarlos sin nada. No obstante, recapacita y decide marcharse de nuevo, pero los hijos hablan con él y se reconcilian.

Al igual que la anterior, esta obra trata también el tema de la relación paterno-filial, en la que los padres pagan sus errores en sus hijos. Este tema será muy recurrente en las obras que pertenecen a la etapa joven del autor.

### 2.3.1.3. *I loro peccati*

En esta pieza, publicada en 1935, un célebre profesor de universidad se entera por casualidad de que su hijo mayor está trabajando como administrador para una empresa, en lugar de estudiar y su hijo mediano ha deshonrado a la hermana de su mejor amigo que, a su vez, es su alumno predilecto. Por ello, reflexiona sobre el papel que ha desempeñado como padre y llega a la conclusión de que él es el único culpable de las acciones de sus hijos. Finalmente, se reconcilia con su hijo mediano y lo ayuda a reconciliarse con su mejor amigo, mientras que su hijo mayor se enfrenta a él orgulloso y resuelto a seguir con su trabajo, a pesar de las advertencias del padre sobre las malas gestiones que está llevando a cabo la empresa para la que trabaja. Por último, el profesor decide empezar de nuevo como padre con su hijo pequeño y, de esa manera, corregir los errores cometidos con los mayores.

Aquí podemos observar los primeros indicios de aquello en lo que después se basará el teatro de Fabbri: la búsqueda de la Verdad y el empleo de lo real.

### 2.3.1.4. *Il fanciullo sconosciuto*

Esta obra sólo está compuesta por un acto y en ella cinco niños discuten y se pelean por los límites de un campo de juego. De repente, aparece un Niño Desconocido, que no es otro que el Niño Jesús, que media entre ellos para que finalicen las discusiones y se reconcilien.

Tanto en esta obra, como en las anteriores, el autor muestra un gran manejo de los diálogos teatrales y una gran capacidad para la dramaturgia a pesar de la restricción de personajes femeninos.

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

#### 2.3.1.5. *Il nodo*

Como hemos hablado anteriormente, esta es la única obra que le causa al autor problemas con la censura por su sentimiento pesimista, por lo que años más tarde realiza una readaptación con el título de *Paludi* (1942).

Esta pieza contiene tres actos y está ambientada en la colonia italiana de Cirenaica, a la que llega un nuevo auditor que descubre casos de corrupción y usurpación en la administración de la zona, probablemente debidos al poco control que el gobierno ejerce allí por la lejanía. Por este motivo, el auditor decide denunciar la situación a la dirección central de Bengasi. Sin embargo, vemos en escena que el ingeniero corrupto lo asesina de un tiro en la sien antes de partir y deja la pistola a su lado para simular un suicidio, por lo que el asunto queda «resuelto» con el consiguiente triunfo de la corrupción.

#### 2.3.1.6. *Ricordo*

En *Ricordo* (1937), aparecen personajes femeninos por vez primera. Trata la vida de una familia (un matrimonio con hijos jóvenes), en la que están presentes los conflictos de pareja en los hijos. El prometido de la hija es un adicto al juego y a las apuestas, lo que causa muchos problemas a la familia por su comportamiento; en cambio, el hijo vive con el recuerdo su fallecida prometida que aún tiene una importante presencia en la familia, ya que representa el Amor que sirve como consuelo para todos.

De esa manera, comienzan a aparecer los temas de familia y las crisis de pareja que predominarán en el teatro mayor del autor.

#### 2.3.1.7. *Riflorirà la terra*

En el mismo año que se publica la obra anterior, también aparece *Riflorirà la terra*, protagonizada por una familia que se dedica a trabajar en sus numerosas tierras y, como en las obras anteriores, se producen desencuentros entre los miembros de la misma como el enfrentamiento del joven con su tío, que es el que tiene todo el poder, para reivindicar lo que le pertenece y conseguir ser su propio jefe. Finalmente, aparece un mendigo que los ayuda a reconciliarse y trae la paz y la armonía en la celebración de la Nochebuena.

En esta obra, el dramaturgo muestra una moral optimista con el valor de la solidaridad presente y la idea de su florecimiento a través del bien.

#### 2.3.1.8. *Miraggi*

La obra, publicada en 1938, se desarrolla en tres actos y la acción tiene lugar en un edificio en el que los protagonistas viven en alquiler. Estos personajes, que han tenido una infancia difícil en un orfanato, se hicieron muy amigos y comparten el mismo apartamento. Los

jóvenes amigos acaban trabajando como tipógrafos y comparten sus anhelos e ilusiones. Sin embargo, uno de ellos acaba implicado en un delito de falsificación de dinero en el que arrastra también a su prometida. Al descubrirlo todo, su amigo lo salva y decide ayudarlo con su trabajo en un hospicio, donde reflexionan sobre la inmadurez que les hizo no tomar buenas decisiones.

#### 2.3.1.9. *Gli assenti*, en colaboración con Guido Chiesa

Este texto tiene tres actos y fue publicada en 1937. Ambientado en Austria, el protagonista acude a una cita, acordada hace veinte años, para encontrarse con sus viejos compañeros de escuela. Durante la búsqueda de sus compañeros, se encuentra con que algunos son empresarios y, a su vez, jefes del viejo profesor que está trabajando con ellos como contable. Ellos demuestran que han perdido todo rastro de su adolescencia. Otro se dedica de forma profesional a la pintura, aunque el momento de los hechos coincide con un periodo de decadencia física y artística. Y el último, después de los problemas económicos de su familia, encuentra la paz como sacerdote. Esto demuestra que los sueños de la adolescencia han desaparecido para dejar paso a la cruda realidad.

En esta pieza podemos observar que el método de búsqueda empleado por el protagonista comienza a asemejarse a la dinámica procesal utilizada en una gran parte del teatro mayor del autor.

#### 2.3.1.10. *Orbite*

*Orbite* se centra principalmente en la crisis matrimonial causada por la incomunicación en la pareja. El matrimonio protagonista, en apariencia, es un modelo a seguir para amigos y familiares; sin embargo, en realidad existen muchos problemas conyugales entre ellos. Por ello, el marido, un célebre compositor, habla con la mujer y le propone cambiar de vida, dejando a un lado el egoísmo y la soledad, para así recuperar el matrimonio idílico que todos creen que tienen. Por este motivo, decide bajar su posición social y económica y vivir de forma más humilde como profesor de música en una escuela. Tiempo después, la mujer lo abandona, mostrando que realmente lo quería por interés, por lo que el hombre sufre la soledad y el abandono a cambio de hacer el bien.

#### 2.3.1.11. *Divertimento*

Se trata de un drama de un acto para la radio que, a pesar de haber sido escrita en 1940, se transmite por vez primera en 1952. En ella, se describen las diferentes opiniones y puntos de vista sobre la realidad de tres generaciones de miembros de una familia: el abuelo, los padres y la hija. De esa manera, surgen discrepancias como la negativa de los padres a aceptar que la hija ya no es una niña y que necesita conseguir su propia independencia y autonomía.

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

#### 2.3.1.12. *Paludi*, readaptación de *Il Nodo*

*Paludi* se puede considerar la primera obra importante del dramaturgo. Se trata de una readaptación de *Il Nodo*, en la que también aparece una mujer. Esta vez la acción tiene lugar en unas tierras del sur y, en ella, el protagonista se arrepiente de haber aprobado el proyecto de un arquitecto corrupto y sin escrúpulos, por lo que recapacita y decide denunciar la corrupción. Sin embargo, a la hora de llevar a cabo la denuncia se le presentan muchos obstáculos provocados por los personajes sospechosos y no tan sospechosos, como el Inspector o su propia amada. Finalmente, el protagonista acaba siendo asesinado por un sicario del arquitecto (aunque no se representa en el escenario), pero en esta ocasión la justicia cumple su función.

Aquí el autor pretende realizar no sólo una denuncia social, sino también una reflexión moral sobre la condición humana y las malas acciones del hombre.

#### 2.3.1.13. *Il Prato*

Se trata de un drama de tres actos para la radio que se transmite en 1940 y tres años después se estrena en el Teatro Eliseo. Esta obra habla sobre las relaciones de una familia que vive en un prado, cuya hija desea ir a la ciudad donde vive su hermano y el amigo, que están metidos en juegos de azar. La joven se enfrentará entonces con los temores que rodean el mundo y vivirá nuevas experiencias que, ingenuamente, considerará como si fueran pecados. Así, seguirá viviendo en el inocente mundo de la niñez, cuya representación alegórica es el prado de su infancia.

#### 2.3.1.14. *La Libreria del sole*

*La libreria del sole* se puede considerar la primera obra del teatro mayor de Fabbri, en la que cada vez se veía más claro su idea de teatro real y accesible para todos.

En ella, el protagonista abandona el seminario en vísperas de ser ordenado sacerdote, porque considera que no está preparado para adquirir el compromiso religioso. Por ese motivo, regresa a casa y se encuentra con la quiebra de La Librería del sol, una tienda de libros y a su vez editorial que se mantiene sólo por la ilusión de su padre, al que sus hermanos ocultan la situación financiera de la librería, por lo que surgen numerosos enfrentamientos llenos de rencores entre ellos. Finalmente, el protagonista se da cuenta de que ser sacerdote no significa vivir en soledad y lejos del pecado, sino vivir con el corazón puro junto a los pecadores para así salvarlos con el amor. Por ello, decide volver al seminario contándole antes la verdadera situación de la librería a su padre para así acabar con las discrepancias creadas.

#### 2.3.1.15. *Inquisizione*

Esta pieza está considerada por la crítica y el público una obra maestra por su estructura, estilo y profundos diálogos y reflexiona sobre la aceptación de uno mismo y la búsqueda de la verdad que hay en cada uno.

La acción se desarrolla en un solo día y está ambientada en un monasterio de montaña. En primer lugar aparece el Abad del santuario, hombre de fe y de pocas palabras, cuyo refugio es la oración. Allí se dedica a acoger a los peregrinos que necesitan consejo e iluminación para seguir con sus vidas. Con él, se encuentra también un joven sacerdote lleno de conflictos espirituales, enviado por el obispo para someterse a un periodo de oración y reflexión junto al Abad.

Un día acude una pareja que está viviendo una crisis debido a que, pese a su matrimonio, el marido siempre ha sentido la llamada de Dios. Los cónyuges se confiesan cada uno con uno de los sacerdotes (el marido con el joven sacerdote y la mujer con el Abad del monasterio), donde revelan sus más íntimas debilidades y tormentos: el sacerdote pretende dejar el hábito; el marido revela que siempre ha querido dedicar su vida al sacerdocio, pero que no lo llevó a cabo por temor a las represalias de su mujer con la que estaba prometido y a la que guarda rencor; y la mujer confiesa que, para que su marido se casara con ella, intentó suicidarse e incluso planeó envenenarle porque está celosa de Dios. Los sucesivos encuentros entre los personajes hacen que se produzcan intensos debates sobre la aceptación y el amor que concluyen con el discurso final del Abad, que los ha observado con gran aflicción.

#### 2.3.1.16. *Rancore*

En esta obra, el dramaturgo reflexiona sobre la aceptación del prójimo y la dificultad que implica saber perdonar.

Ambientada en un pequeño pueblo, el protagonista es un hombre casado que ha sido abandonado repentinamente por su mujer. Por ello, se enfurece y se sumerge en una feroz autocrítica repleta de debates con el resto de los personajes. De esa manera, observamos que el marido es un hombre orgulloso y prepotente que pretende que los demás hagan lo que él considera correcto; sobre todo, su mujer a la que quiere a su imagen y semejanza. Por esa razón, la mujer huye a la ciudad con otro para así sentirse libre. Tiempo después, la mujer decide regresar y, antes de su llegada, el marido recapacita, con ayuda del cura del pueblo, sobre sus propias acciones y sobre perdonar a su mujer. Finalmente, ella regresa y él acaba aceptándola, a pesar de su traición.

#### 2.3.1.17. *Trio*

Esta pieza es otro drama para la radio que fue transmitida por vez primera en 1949 bajo el título de *Delirio*. En la obra, la protagonista se enamora de un misterioso hombre al que conoce en un parque de atracciones. Sin embargo, después de numerosas y vacías promesas, él desaparece sin dejar rastro. Años después, la mujer envejece, pero manteniéndose siempre fiel al recuerdo de aquel amor que llega incluso al delirio. Su única esperanza es encontrarse con él en el Paraíso.

## 2.3. Características y estilo de su producción teatral

2.3.1.18. *Contemplazione*

*Contemplazione* es otro drama para la radio, transmitido el mismo año que la anterior. En la obra una pareja, que contempla dormir a su hijo enfermo, tienen desavenencias sobre el futuro del niño, puesto que cada uno quiere imponer su ideal: el padre desea potenciar la inteligencia, mientras que la madre prefiere desarrollar las cualidades humanas. Sin embargo, tras la discusión, vence finalmente el amor y, por ende, el respeto a que cada uno elija su propia vida.

2.3.1.19. *I testimoni*

Esta obra es otro drama para la radio, que se transmitió por primera vez el 26 de mayo de 1952, bajo el título *Trasmisione interrotta*. Años después, en 1963, fue transmitido por televisión con el título *Qualcuno tra voi*, dentro del ciclo «Il più grande teatro del mondo».

La trama se centra en la búsqueda de testigos para que acudan a un juicio y declaren a favor del protagonista. El acusado es miembro fundador de una asociación de juventud católica, cuyo presidente es su mejor amigo. Tras sufrir una crisis de conciencia, el protagonista decide marcharse y dejarlo todo, pero su amigo intenta disuadirlo sin éxito, razón por la cual éste desaparece y deja una carta para su familia en la que explica que se ha marchado con el acusado. Por ello, culpan al protagonista de la desaparición y posible homicidio de su amigo.

Sin embargo, el procesado tiene una coartada, pero no se puede localizar a los testigos. Por ese motivo, acude a la radio para llamar a las personas que le vieron la noche de los hechos: un mozo y un joven miembro de la asociación, con los que se encontró y charló en la estación de tren. Un sacerdote al que acude para confesar sus pecados y que, finalmente, no lo absuelve. Y, por último una señorita de un club nocturno al que acudió, cuya conversación le hizo recapacitar sobre el daño que estaba causando al querer abandonarlo todo, incluido a su prometida que ya había renunciado a todo lo que tenía por seguirle. Lleno de remordimientos, el protagonista va en busca de su amada y descubre que ésta, alentada por el amigo desaparecido y desesperada por su abandono, se ha suicidado. Finalmente, el acusado solicita ser condenado por ser el culpable del suicidio de su prometida. Sin embargo, es otro Juez el que lo espera para procesarlo por ello.

2.3.1.20. *Il seduttore*

Esta pieza costumbrista está compuesta en tres actos y fue estrenada el 4 de octubre de 1951 en el «Festival Internazionale di Teatro» de la Bienale de Venecia, con un gran éxito que rápidamente se trasladó al extranjero. Asimismo, la obra fue llevada al cine en 1954 con el guión adaptado del propio autor y dirigida por Franco Rossi, cuyos protagonistas fueron Alberto Sordi y Lea Padovani, entre otros (Moressa, 2012: 56).



La trama se centra en las vivencias de un hombre que ama a tres mujeres al mismo tiempo: su esposa, su secretaria y una modelo extranjera. El protagonista muestra personalidades distintas en las relaciones según los deseos y formas de ser de cada una de ellas, por lo que así consigue que las tres se sientan únicas y deseadas. Después de un tiempo, el hombre logra reunir a las tres mujeres con el propósito de conocerse y hacerse amigas para que así acepten más fácilmente compartir el amor por él. Sin embargo, sintiéndose traicionadas por el engaño, rechazan la idea y lo abandonan. Al no soportar el rechazo y la soledad, el protagonista se suicida y a las mujeres sólo les queda un triste duelo y algunos remordimientos que hacen que puedan continuar conversando con el protagonista.

Como podemos observar en la obra, el dramaturgo relaciona las costumbres cotidianas de la sociedad italiana con el cristianismo, que se refleja sobre todo en el ideal de «Amor universal».

#### 2.3.1.21. *Processo a Gesù*

Esta obra, en la que está muy presente la idea pirandelliana de «teatro en el teatro», está considerada la obra maestra de la producción dramática de Fabbri, tanto en Italia como en el extranjero. Se estrenó el 2 de marzo de 1955 en el Piccolo Teatro de Milán y a los pocos meses inició una gira mundial de gran éxito por Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, Japón, Australia, e incluso Angola.

El argumento se centra en la celebración de un juicio para condenar o absolver a Jesús. Los personajes están divididos en tres grupos: los jueces (judíos de la época de Cristo y personas de hoy día), los testigos y los espectadores y la estructura es la típica de un juicio común.

En primer lugar, la narración de los hechos y la lectura de los cargos que se le imputan al acusado, Jesús de Nazaret, condenado a muerte por emplear la magia para seducir al pueblo de Israel, lo que podía conllevar la aparición de revueltas y desórdenes. Después aparece un desfile de testigos procedentes del Evangelio como su madre, María, Judas Iscariote, María Magdalena, entre otros.

Ya en la pausa del juicio observamos que, entre los jueces, también se producen intrigas personales sobre el asesinato de uno de ellos que estaba a favor de la absolución de Cristo. Este hombre estaba casado con una de las jueces protagonista que, a su vez, mantenía una relación adúltera con otro de los jueces y amigo del fallecido, que es el principal culpable del asesinato.

Al retomar la audiencia, se puede percibir claramente cuál va a ser la sentencia; sin embargo, aparecen varias voces del público que piden la palabra para dar su testimonio: una mujer rubia, un campesino, un sacerdote católico, un intelectual, un ciego y una limpiadora, etc. que, con sus declaraciones, demuestran que Jesús sigue muy presente entre los hombres de hoy. Finalmente, el fallo del tribunal es favorable para Jesús y declaran que fue condenado por error.

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

#### 2.3.1.22. *Processo di famiglia*

Es un drama familiar en tres actos estrenado en diciembre de 1953, con gran éxito en Italia y poco después también en el extranjero. La acción se desarrolla en un mismo día. En la obra, tres matrimonios discuten por un niño de siete años: la pareja que lo ha adoptado, la madre biológica con su marido y el padre biológico con su mujer provocan tensiones a través de numerosas exigencias y, todo ello, en presencia del niño quien, en un descuido de los adultos, huye asustado por los gritos y se precipita por el hueco de la escalera, donde encuentra la muerte.

Aquí, podemos observar el debate moral sobre el amor egoísta y sus fatales consecuencias que llevan al remordimiento y a la culpabilidad por la pérdida del ser amado.

#### 2.3.1.23. *La bugiarda*

Esta pieza se estrenó en enero de 1956 en el Teatro Manzoni de Milán. Se trata de una versión femenina de *Il seduttore*, en la que la protagonista ama a un conde que está casado, pero que vive separado de su mujer. Su madre la ayuda en sus intrigas amorosas y no deja de insistirle en que se case pronto, por lo que acepta casarse con su vecino, que es profesor.

Sin embargo, le oculta al conde la noticia de su boda, ya que éste se encuentra en trámites para solicitar la anulación del matrimonio con su mujer, la cual intenta revelar los juegos y las mentiras que tiene la protagonista con él. Después de un tiempo, los dos hombres se hacen amigos y descubren los engaños de la mujer, por lo que se alían para poder resistirse a sus encantos. No obstante, ella no duda en utilizar todo tipo de artimañas y embustes para seguir manejándolos a su antojo y finge su propio suicidio, con lo que consigue que le juren continuar su vida los tres juntos.

En esta obra, repleta de tintes cómicos, se observan ciertas connotaciones satíricas en las acciones que lleva a cabo la protagonista que carece de moral alguna y que sólo vive preocupada por satisfacer sus caprichos.

#### 2.3.1.24. *Veglia d'armi*

*Veglia d'armi* está compuesta por dos partes y un intermedio y su estreno tuvo lugar el 29 de agosto de 1956 en San Miniato (provincia de Pisa).

El argumento se centra en la cumbre de un grupo de jesuitas de distintas nacionalidades (el director de la compañía, un español, un polaco del otro lado del muro y dos americanos) que se reúnen de incógnito en un gran hotel del centro de una capital europea con la intención de discutir sobre la situación actual del cristianismo y su futuro.

Durante la reunión y mientras esperan a otros invitados, los sacerdotes se ven frecuentemente interrumpidos por el *maître* del hotel que se muestra particularmente atento con ellos y que les avisa de la llegada de un viajero enigmático a la habitación contigua. Además, temen que el enviado polaco sea un espía y también aparece, repentinamente, una joven que confunde la habitación de la reunión con la suya, lo que crea una situación de suspense.

En el intermedio, los jesuitas salen de la escena con la idea de asistir a una fiesta que se celebra en el hotel. En el escenario sólo quedan el *maître* y el viajero que mantienen un diálogo con el que descubren su identidad al público: se trata de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, respectivamente.

Al final, cuando revelan su identidad al grupo de jesuitas, éstos se sienten culpables por no haber reconocido a su fundador, pero su mensaje es claro: no necesitan una nueva guía, sólo necesitan trabajar juntos para dar comienzo a una nueva historia cristiana.

En la obra observamos un profundo debate sobre los problemas del cristianismo moderno como las relaciones entre la Iglesia y la política o la Iglesia del pueblo y la Iglesia de los poderosos.

#### 2.3.1.25. *Delirio*

Esta obra escrita en cuatro actos fue representada por primera vez el 30 de enero de 1959 en Milán. Siguiendo la estela de *Inquisizione*, trata la crisis de una pareja y el amor imposible.

El marido, que trabaja como químico en un laboratorio, mantiene una relación extraconyugal con una joven que comienza padecer los síntomas una enfermedad. La mujer, que es candidata a la presidencia de una asociación feminista católica, se entera de la infidelidad cuando pierde las elecciones a causa de la relación extramatrimonial que tiene su marido y que es voz pública.

La enfermedad de la joven amante, diagnosticada con esclerosis múltiple, avanza muy rápido y tiene un pronóstico desalentador, por lo que el hombre, a pesar de su escepticismo, viaja en tren para acudir a un santuario siciliano donde, según cuentan, la figura de la virgen está cubierta de lágrimas milagrosas. Allí, se deja llevar por las supersticiones de los fieles del lugar y le pide a la virgen un castigo para sí mismo a cambio de la curación de su amante. Finalmente, la curación sucede de forma inexplicable y el hombre decide abandonarla por amor a Dios.

#### 2.3.1.26. *Figli d'arte*

*Figli d'arte*, compuesta por tres actos, se estrenó en el Teatro Eliseo de Roma el 1 de marzo de 1959. En ella, el dramaturgo vuelve al concepto pirandelliano de «teatro en el teatro».

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

La acción se desarrolla en un teatro de provincias y gira en torno al encuentro de una pareja de actores que se había separado tras su fracaso matrimonial y que se reúne para interpretar una nueva comedia. A lo largo de la obra, podemos observar que la realidad y la ficción se entremezclan, puesto que los protagonistas, gracias a los personajes que interpretan en la comedia, aprenden lecciones de moral y de fe que los vuelven más humanos en su vida personal y les hacen comprender el auténtico trabajo del actor. Después de varios vaivenes del hombre con algunas actrices y, con ayuda de su madre, la pareja se reconcilia.

#### 2.3.1.27. *Ritratto d'ignoto*

Esta pieza, que está escrita en dos actos, se estrenó el 9 de febrero de 1962 y reflexiona sobre la ignorancia de las acciones del ser humano. La obra trata la historia de una organización católica que promueve el progreso y el diálogo entre católicos y marxistas.

Su fundador murió en un accidente aéreo en Varsovia y la organización le quiere rendir un homenaje publicando su biografía, por lo que contratan a un escritor que fue un amigo de la infancia del desaparecido. Aparentemente, el fundador llevaba una vida austera y casta y estaba muy comprometido con la causa religiosa. Sin embargo, el escritor descubre, a través de un diario secreto que le dio la madre, que este hombre no era lo que aparentaba, puesto que le revela su sed de poder mientras estaba al frente de la organización, así como la existencia de un hijo ilegítimo secreto que fue adoptado por un aristócrata italiano y que, actualmente, forma parte de la organización.

Finalmente, el escritor renuncia al encargo argumentando que Dios es el único que conoce de verdad a los hombres.

#### 2.3.1.28. *Lo Scoiattolo*

*Lo Scoiattolo* es una comedia escrita en dos actos, un prólogo y un epílogo que se representó por primera vez en Milán el 22 de enero de 1963.

La trama gira en torno a un famoso ladrón y ex seminarista, apodado «La Ardilla» por su habilidad, que se infiltra en el Vaticano disfrazado de monseñor para cometer un robo en una nueva caja fuerte, de la que sólo sustrae un breviario. Tras el robo, el protagonista desafía a la policía, permitiendo que una periodista americana le entrevistase sobre sus acciones y su vida.

Sin embargo, después de varias pesquisas estrámboticas, lo detienen y el cardenal encargado de la investigación lo somete a un interrogatorio en el que el protagonista confiesa la razón de su actitud delictiva: estando de joven en el seminario le entró la duda de si Dios le veía, por lo que decidió cometer un pequeño hurto a la espera de una señal divina que nunca llegó. Por ese motivo, abandonó el seminario y dedicó su vida al robo, esperando siempre esa señal.

Al final, lo condenan para hacerle recapacitar sobre su absurda idea de que la fantasía se pueda imponer a la razón. No obstante, la señal divina que tanto esperaba aparece finalmente liberándolo de las esposas y dándole la oportunidad de escapar.

#### 2.3.1.29. *A tavola non si parla d'amore*

Con un único acto, esta obra se estrenó el 2 de marzo de 1963 en Florencia y su acción de desarrolla en un solo día. En ella, una familia se sienta en la mesa para almorzar mientras dialogan sobre la veracidad de las historias que el padre suele contar. Ese día el padre, de forma insólita, se retrasa al salir del trabajo. Cuando llega a casa, la familia está preparada para escuchar su nueva historia y él explica así la razón de su retraso:

Un joven, que pasaba por allí con su prometida, se había fijado en una pulsera de oro que había en el escaparate de la joyería en la que trabaja. Un rato después, regresa solo para preguntar el precio; sin embargo, en ese momento no tiene dinero para pagarla, pero quiere conseguirla cuanto antes para regalársela a su prometida. Por eso, intenta convencer al protagonista para que se fie de él, le dé la pulsera y al día siguiente le lleva el dinero. No obstante, a pesar de sentir simpatía por el muchacho, el padre desconfía y le dice que se va a quedar con la pulsera, ya que quiere consultar el tema con su familia. Por ello, le propone al joven que regrese por la tarde para comunicarle la decisión. La familia apoya al muchacho y le sugiere al padre que se fie de él y le dé la pulsera, ya que consideran que es muy importante entregársela pronto a la prometida.

Al llegar la noche, la familia espera impaciente al padre para enterarse de lo que ha ocurrido. Al final, el joven no regresó a la joyería, por lo que la prometida se quedó sin la pulsera.

#### 2.3.1.30. *Il Confidente*

Esta pieza de dos actos se estrenó el 5 de octubre de 1964 en el Teatro La Fenice de Venecia. Siguiendo la estela de *Figli d'arte*, aparece el confidente que pretende conseguir desentrañar los secretos más íntimos de los asistentes, por lo que solicita al público su colaboración para que, junto a los actores, se consiga llevar a cabo la representación en la que podrán contar sus historias personales. Por ejemplo, uno de los personajes confiesa que no tiene hijos con su mujer, pero que sí ha tenido uno con su amante. No obstante, a pesar de que el niño es hijo de la amante, también la mujer y la madre del protagonista de esta historia pretenden considerar suyo al niño. Finalmente, el crío desaparece y el hombre está convencido de que la amante lo perdió al nacer a propósito, sin habérselo contado.

Como ésta, se suceden otras historias y debates sobre el amor que demuestran que los espectadores son los auténticos personajes del teatro.

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

#### 2.3.1.31. *L'Avvenimento*

Esta obra, de dos actos, se estrenó el 21 de noviembre de 1967 en Génova y se le considera una versión teatral de la pasión de Cristo, cuyos protagonistas son un grupo de obreros que han cometido un robo en una iglesia, animados por un ex seminarista apodado «el Obispo».

No obstante, el golpe no sale tan bien como esperaban, puesto que acaban asesinando al sacristán y el jefe de la banda desaparece, probablemente herido, por lo que el resto de ladrones y sus mujeres terminan escondidos en un sótano a la espera de su llegada. Durante este encierro se pueden observar las distintas personalidades de los prócritos en los que se reflejan sus actitudes y formas de ser que se pueden extrapolar a la situación vivida por los apóstoles de Cristo escondidos mientras esperaban su aparición.

#### 2.3.1.32. *Lascio alle mie donne*

Esta comedia, que sigue el estilo de *Il seduttore*, se estrenó el 21 de marzo de 1969 en Piacenza. El argumento se centra en el testamento que deja un abogado, fallecido en un accidente de coche, del que se encarga un notario, compañero del bufete.

Las herederas son la mujer y la amante del difunto que se presentan a la lectura del testamento, al que también asiste una joven que, según parece, es otra amante. No obstante, las tres mujeres sólo pueden disponer de la herencia si cumplen una única cláusula: deben pasar una hora juntas todos los días durante un año; si no lo cumplen, todo el patrimonio irá a parar al Círculo de Caza.

A pesar de la sorpresa inicial, aceptan el reto y, al final, acaban haciéndose amigas. Al concluir el año, se realiza la apertura del testamento, en el que el difunto dispone que el notario se siga ocupando de las mujeres como él hizo en su momento. El notario, eufórico, acepta ocuparse de las mujeres en todos los aspectos; sin embargo, la joven rechaza formar parte de un harén póstumo.

En esta pieza se puede apreciar el profundo respeto que el autor tenía por la mujer, puesto que las caracteriza principalmente por su inmensa fuerza (Fabbri, 2015) (Apéndice I.I.).

#### 2.3.1.33. *Area fabbricabile*

Esta pieza fue representada por primera vez el 17 de febrero de 1972 en Milán y cuatro años después fue reestrenada en Lucca con el título *Il cedro del Libano*.

En ella, el dramaturgo hace una reelaboración de la crónica del caso Malmesi. La acción se desarrolla en una ciudad romana en la que un constructor, tras derribar la villa que ha heredado de su difunto tío, edifica un inmueble en el terreno familiar en cuyo centro se alza un poderoso cedro del Líbano.

Varias personas se interesan en la compra de apartamentos; entre ellas, una enigmática mujer extranjera a la que el constructor se niega a vender nada con la excusa de que ya está todo vendido. Sin embargo, empiezan a circular rumores por la ciudad sobre la negativa de los bancos a financiar los proyectos del constructor. Además, el lugar tiene mala fama por la misteriosa desaparición hace cuarenta años de su tío y la criada, cuyos cuerpos jamás fueron encontrados, por lo que acusaron de homicidio al agricultor que trabajaba allí, aunque finalmente fue absuelto.

Todo ello, provoca que los clientes, poco a poco, comiencen a dudar y renuncien a la compra de los apartamentos. No obstante, la extranjera se ofrece para comprar todo el terreno y, al final, explica el motivo de su desmedido interés: ella es hija de la criada y del agricultor que le confesó que, cegado por los celos, asesinó a su madre y al patrón cuando descubrió su relación amorosa y que enterró los cuerpos bajo el cedro del Líbano. La extranjera, con la compra de los terrenos, pretende rendirles un homenaje a su madre y al hombre que la amaba.

#### 2.3.1.34. *Non è per scherzo che ti ho amato*

A pesar de haber sido escrita en 1971, no se estrenó hasta 1977 cuando se representó por primera vez en la ciudad de Nápoles. Se trata de un drama sobre las relaciones de pareja. Habla de un matrimonio que lleva separado un par de años, en los que él se fue a trabajar como profesor de universidad en los Estados Unidos y ella se hizo redactora de una conocida revista.

La protagonista no deja de recibir atenciones de su jefe, pero ella siempre lo rechaza por su necesidad de tener el control de la relación. En América, el ex marido se hace amante de la esposa de un compañero que lo abandona cuando habían planeado huir juntos, por lo que decide regresar sin avisar a su ex mujer. La relación entre ellos es muy tensa, por lo cual el hombre deja la casa. Al momento, aparece la esposa del jefe para pedir explicaciones a la protagonista. Finalmente, el ex marido y la esposa del jefe se hacen amantes y el jefe intenta cortejarla de nuevo, pero ella le vuelve a rechazar. Al final, el jefe se suicida, dejando una carta.

#### 2.3.1.35. *Il vizio assurdo*, en colaboración con Davide Lajolo

Esta obra en dos actos es una adaptación teatral de la famosa novela *Il vizio assurdo* de Davide Lajolo. Fue publicada en 1960 y trata sobre la vida del escritor Cesare Pavese (1908-1950) hasta su suicidio que tuvo lugar en la habitación de un hotel de Turín. La pieza, que se representó por primera vez el 24 de diciembre de 1974 en Padua, resultó ser una de las más complicadas que realizó el dramaturgo por la dificultad de llevar a escena un personaje real (Fabbri, 2015) (Apéndice I.I.).

La acción comienza en la misma habitación de hotel donde se suicida y, a través de los recuerdos de sus vivencias (su ilusión de amor por una americana, la dificultad de amar y dejarse amar, su papel pasivo en la Resistencia), podemos ver su malestar existencial que lo llevan al suicidio con barbitúricos tras escribir una carta despidiéndose de la vida.

### 2.3. Características y estilo de su producción teatral

#### 2.3.1.36. *Incontro al parco delle terme*

*Incontro al parco delle terme* fue publicada y representada después de la muerte del autor y en ella se tratan muchos temas ya clásicos de su dramaturgia: la crisis de pareja, la pérdida de la vocación sacerdotal pero sin perder la fe, la búsqueda del Amor.

Esta pieza de dos actos está ambientada en un balneario en plena estación de curas termales. Allí acuden a descansar y sanarse una serie de personajes, entre los que surgirán conversaciones y debates sobre todo entre un cardenal y un ex seminarista que formó parte de las guerrillas sudamericanas que pretendían derrocar la dictadura. En estas discusiones se percibe de forma clara el enfrentamiento de dos posturas sobre la moral y la teología que son totalmente contrarias, como ya vimos en *Veglia d'armi*: por un lado la Iglesia de los poderosos y, por otro, la Iglesia del pueblo.

#### 2.3.1.37. *Il Commedione di Giuseppe Gioacchino Belli, poeta e impiegato pontificio*

Esta obra, también compuesta en dos actos, fue estrenada el 22 de febrero de 1978 en Cesena y, como bien reza el título, habla de la vida del poeta romano Belli (1791-1863).

Para ello, el dramaturgo trata ciertos pasajes de la vida del poeta como su matrimonio con una viuda rica, el nacimiento de su hijo, el amor por una noble o sus ruinas financieras. No obstante, se centra sobre todo en la desunión que se produce entre su empleo en la curia y su mundo poético, puesto que en su trabajo él puede observar de primera mano la hipocresía de los altos cargos eclesiásticos que promulgan la fe y la ayuda al prójimo cuando, en realidad, no dejan de cometer actos inmorales, relacionados con el vicio y la perversión y, además, están llenos de ansia por el dinero y el poder, ya que se consideran inmunes a las leyes morales; lo que el poeta plasma en sus sonetos.

Finalmente, los prelados deciden someterlo a un juicio eclesial a causa de su turbación ante la forma de expresión del autor, por lo que deciden quemar sus escritos. Sin embargo, Dios se interpone e inmortaliza la poesía de Belli.

#### 2.3.1.38. *L'hai mai vista in scena?*

Esta pieza de dos actos se estrenó el 1 de marzo de 1978 en Bolonia y el argumento gira en torno a una entrevista que realizan a una famosa actriz con el objeto de conocer aspectos desconocidos de su vida como artista.

La protagonista se muestra encantada con la entrevista, pero al mismo tiempo se siente molesta por tener que acudir a sus recuerdos. No obstante, los acontecimientos de su vida se van descubriendo gracias a los casuales encuentros con varios personajes que se producen durante la entrevista. Estos personajes han formado parte de la vida de la actriz y no dudan en participar en la entrevista: un actor que alaba las cualidades innatas de la protagonista; un desconocido



con el que tuvo una relación amorosa y del que se quedó embarazada, si bien acabó abortando y abandonando al hombre por su carrera de actriz y, por último, aparece el director que también fue su amante aunque ahora ella no lo soporta.

Todo ello, junto a la adicción al juego del desconocido, con el que ella pretende retomar la relación, y el intento de suicidio del director le llevan a hacer un balance del pasado, lo que le origina una profunda angustia que sólo desaparece cuando se presenta ante ella un muchacho que la admira y que desea ponerse bajo su tutela para llegar a ser un gran actor como ella. Esto le da la esperanza de comenzar de nuevo.

### 2.3.1.39. *Al Dio ignoto*

*Al Dio ignoto* fue estrenada el 26 de julio de 1980 en San Miniato, pocos días antes de la desaparición del dramaturgo. En esta obra se refleja claramente su concepción de teatro, por lo que está considerada su testamento teatral y, a la vez, espiritual (Fabbri, 2015) (Apéndice I.I.).

Como en ocasiones anteriores, sigue la estructura pirandelliana de «teatro en el teatro». La trama se centra en un grupo de actores que van a representar un drama sobre el miedo y el dolor. De repente, aparece un forastero inesperado, que no es otro que San Pablo, con conceptos inéditos que versan sobre la resurrección de Cristo, y consigue que los actores se dejen llevar por estas ideas y acaben representando y anunciando este acontecimiento evangélico que es posible para todos.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## **CAPÍTULO 3**

---

### RECEPCIÓN DE DIEGO FABBRI EN EL ÁMBITO HISPANO



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 3

---

### RECEPCIÓN DE DIEGO FABBRI EN EL ÁMBITO HISPANO

#### 3.1. Marco político-social

##### 3.1.1. España

##### 3.1.1.1. 1950-1960

Tras el final de la guerra civil (1936-1939), España se vio inmersa en una difícil posguerra a la que muchos ciudadanos tuvieron que añadir represalias de los vencedores. Por otro lado, el país estaba sumido en una importante recesión a todos los niveles, lo que obligó a muchos ciudadanos a exiliarse a otros países con el fin de alcanzar un cierto nivel de prosperidad.

La década de los cincuenta en España se caracteriza principalmente por el inicio de un periodo de apertura del país al mundo, tras varios años de aislamiento político y económico por el apoyo de la dictadura a las potencias fascistas.

Para ello, el régimen se propuso reducir el protagonismo de los falangistas y el empleo de símbolos fascistas. Además, el poder del catolicismo en el país era cada vez mayor, lo que conllevaba al apoyo de la Iglesia romana para llevar a cabo esta apertura internacional.

Esto propició una transformación de la economía que, hasta entonces, estaba basada en el intervencionismo del Estado, el estraperlo, la corrupción y el racionamiento de alimentos. Estas medidas fueron eliminadas, lo que favoreció la liberación del comercio y del tráfico de mercancías que causó un indiscutible desarrollo económico.

### 3.1. Marco político-social

Por otro lado, desde sus comienzos, la dictadura franquista trató de implantar una ideología basada en la exaltación nacional y en la religión católica. De hecho, la Iglesia, como su fiel defensora, se dedicó al control del sistema educativo y de la vida social e impuso la moral católica en la vida pública y privada de los españoles.

Para ello, el régimen empleó toda clase de argucias para utilizar la cultura en su beneficio como propaganda del catolicismo, de su éxito en la guerra civil, etc., incluso estableció un sistema de censura sobre las publicaciones editoriales, los espectáculos y la prensa que, en esta década, se fue volviendo cada vez más flexible.

#### 3.1.1.2. 1960-1970

Como hemos dicho en el punto anterior, España experimentó un increíble desarrollo económico tras el fin de su aislamiento, que tuvo su auge durante la década de los sesenta y principios de los setenta. Este desarrollo estaba basado en las inversiones extranjeras, la aparición del turismo, el aumento de la tasa de natalidad y la reducción del paro, éste último gracias al éxodo rural en España y la emigración a otros países.

Por otro lado, esta situación provocó la aparición de la sociedad de consumo en la que el uso de automóviles y electrodomésticos, como la televisión, estaba muy extendido entre las clases medias y trabajadoras, lo que supuso un mayor acceso a la información por parte de las nuevas generaciones que, a finales de la década, comenzaron a protagonizar las primeras revueltas estudiantiles y movimientos de oposición. Sin embargo, el régimen continuaba mostrando una actitud represiva con estas actividades (García y González, 2004: 589).

Asimismo, este acceso a la información, unido a las modas y costumbres que llegaban de los turistas también favoreció el rápido desarrollo de una mentalidad tolerante y liberal, que distaba completamente de la ideología nacional-católica propia de la dictadura.

#### 3.1.1.3. 1970-1980

El fallecimiento del dictador en 1975 dio comienzo a una transición política, en la que se pasaba de un régimen dictatorial a una democracia bajo el reinado de Juan Carlos I de Borbón. A pesar de la incertidumbre que vivida durante los primeros momentos de la democracia, el sistema acabó legalizando a los diferentes partidos de la oposición y concedió la amnistía a los presos políticos, lo que llevó a la proclamación de las primeras elecciones democráticas libres en las que resultó elegido Adolfo Suárez, perteneciente al partido Unión de Centro Democrático.

El gobierno de Suárez se caracterizó por las importantes reformas políticas que llevó a cabo, entre las que se encontraba la elaboración de una Constitución democrática, aprobada más tarde

por el pueblo en el referéndum de 1978, y la aparición de los primeros Estatutos de Autonomía, que llevó a la celebración de unas elecciones autonómicas (García y González, 2004: 605).

No obstante, a pesar del aparente ambiente tranquilo en el que se estaba desarrollando, la Transición vivió un momento de horror en febrero de 1981 con un intento de golpe de Estado durante la investidura del sucesor de Suárez que, afortunadamente, sólo duró un día. Finalmente, se considera que la Transición política finalizó en 1982 con el triunfo del PSOE, que se mantuvo en el gobierno cuatro legislaturas, en las elecciones generales de ese año.

Todos los cambios sociales que se produjeron en la década anterior mostraron una discrepancia cada vez mayor entre la mentalidad de los ciudadanos y aquello que establecía la dictadura, lo que originó numerosas huelgas y conflictos. Por ello, no es de extrañar que esta situación provocara una rápida adaptación de la sociedad al sistema democrático tras el fallecimiento de Franco.

### 3.1.2. América Latina

En este apartado nos centraremos en explicar el contexto socio-político de Argentina y de Uruguay, puesto que sólo tenemos constancia de los estrenos y publicaciones de las obras de Fabbri en dichos países.

#### 3.1.2.1. Argentina

En el periodo en que se publicaron y estrenaron obras de Fabbri en Argentina, el país vivía momentos de gran inestabilidad política debido a los numerosos golpes de estado y las consiguientes dictaduras que sufrieron los distintos gobiernos. Fue un periodo conocido como «El empate» (Romero, 2012: 153).

El primer golpe se produjo para derrocar a Perón y así establecer una dictadura conocida como «Revolución Libertadora» (1955-1958). Esta dictadura, formada por nacionalistas católicos y liberales conservadores, proclamó la ilegalización de los peronistas y se caracterizó por el control que ejercía sobre los sindicatos y por su política que favorecía a las clases más acomodadas. Finalmente, en 1958 convocaron unas elecciones controladas y limitadas, en las que resultó vencedora la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente).

Las acciones de dicho gobierno estuvieron muy restringidas por las fuerzas militares que siempre imponían sus condiciones y las políticas que llevaron a cabo en la educación y en la economía provocaron numerosas protestas que fueron castigadas duramente. Por otra parte, el presidente volvió a legalizar el peronismo que ganó en la mayoría de las provincias en las elecciones convocadas en 1962. Sin embargo, los militares le obligaron a anularlo a lo que se negó, lo que dio lugar a otro golpe de estado.

### 3.1. Marco político-social

El gobierno que sucedió a este golpe de estado también estuvo totalmente controlado por el poder militar que consiguió finalmente anular las elecciones y volver a ilegalizar el peronismo. Además, en 1963 convocó otras elecciones limitadas en las que resultó vencedor el candidato de Unión Cívica Radical del Pueblo.

Este gobierno puso en marcha un Plan Nacional de Alfabetización para erradicar el analfabetismo que predominaba en muchas zonas del país y también legalizó el Partido Comunista y el peronismo. Por último, en 1965 el gobierno convocó unas elecciones legislativas, en las que el peronismo ganó más poder, lo que llevó a un enfrentamiento interno en el ejército y, por ende, a otro golpe de estado que se produjo finalmente en 1966, esta vez apoyado por diversos partidos políticos. Para terminar, este periodo de sucesivas dictaduras civiles y militares tuvo su final en 1969 tras la rebelión del pueblo conocida como «Cordobazo» (ya que se originó en la ciudad de Córdoba) que supuso el regreso del General Perón al gobierno argentino (Lapolla, 2006: 149).

#### 3.1.2.2. Uruguay

Al contrario que Argentina, en ese mismo periodo Uruguay disfrutó de una gran estabilidad política y democrática que impulsó el desarrollo de la economía durante los primeros años de la década de los cincuenta, aunque esa prosperidad acabó a finales de los sesenta.

A principios de los años cincuenta, se aprobó una Constitución que establecía que el poder ejecutivo estuviera en manos de un consejo de gobierno formado por nueve miembros de los partidos que más votos recibían en las elecciones (seis del partido mayoritario y tres para el que le siguiera). Esta forma de gobierno estuvo vigente hasta 1967, momento en el que se realizó una reforma constitucional en la que se regresaba a la presidencia unipersonal.

Durante los primeros años que estuvo vigente este gobierno colectivo se produjo un importante crecimiento económico gracias a la nacionalización de las empresas británicas que operaban en el país y a la industria de sustitución de importaciones, que originó un descenso de las cifras de paro. Asimismo, el gobierno se centró en promover la cultura y erradicar el analfabetismo.

Sin embargo, ya en la década de los sesenta, estas medidas acabaron por agotarse y, junto a la devaluación de la moneda y el escaso desarrollo del mercado interno entre otras cosas, provocaron un considerable estancamiento que llevó al país a una gran crisis económica, política y social (Caetano y Rilla, 2005: 282).

Tras la reforma constitucional de 1967, el nuevo gobierno unipersonal se caracterizó por llevar a cabo acciones autoritarias como la represión de protestas sociales, la prohibición de partidos políticos y la censura de los medios de comunicación. Todos estos hechos, unidos a la



crisis, suscitaron la aparición de conflictos de lucha armada entre guerrillas urbanas. Finalmente, en 1973 se produjo un golpe de estado que finalmente acabó en una dictadura militar que duró doce años.

### 3.1.3. El teatro en España y América Latina (1950-1980)

En la década de los cincuenta, se inicia un periodo de ruptura en el teatro español con Buero Vallejo (*Historia de una escalera*), Miguel Mihura (*Tres sombreros de copa*) y Alfonso Sastre (*Escuadra hacia la muerte*), cuyas obras asientan las bases del llamado realismo. Este movimiento se caracteriza por la inquietud e inconformismo con el plano político y social, sobre todo en el ambiente universitario. Esto provoca, entre otras cosas, el nacimiento de grupos teatrales independientes o teatros experimentales que, como señala Martínez-Peñuela (1986: 137), buscaban elaborar un teatro más real y comprometido, en los que está presente la denuncia social.

Aun así, continua esta autora (*ibidem*, 151), con respecto al teatro italiano que se representa en España, la mayoría de las obras son de naturaleza católica, que no están muy alejadas del «orden establecido», siempre y cuando pertenezcan a autores célebres o que hayan gozado antes de numerosos éxitos y premios en su país de origen, asegurando así los beneficios para el empresario teatral español.

Ya en los años sesenta, la censura seguía ejerciendo su tarea de forma más relajada y permitió las publicaciones de algunas obras hasta entonces prohibidas. Sin embargo, a mediados de la década, el teatro realista se ve silenciado de nuevo por la censura, por lo que, como nos dice Martínez-Peñuela (*ibidem*, 175), el ámbito teatral continúa sin arriesgar y representando a autores consagrados ya conocidos.

En la década de los setenta, y a pesar de los cambios señalados anteriormente, el teatro realista español sigue siendo el objeto principal de la censura durante los primeros años de la década como indica Martínez-Peñuela (*ibidem*, 179). Asimismo, la autora, señala que durante estos años, el teatro español, al que se le sigue considerando un negocio más que un arte, sufre una grave crisis que lleva al cierre de varios teatros debido al poco público que asistía a los espectáculos carentes de interés que se estrenaban.

En Argentina, el teatro independiente experimentó un gran desarrollo que se caracterizó sobre todo por el interés y la formación de actores, dramaturgos y directores (Aisemberg, 2001: 103). Asimismo, debido a los cambios políticos y sociales que se producían en el país en los años sesenta aparecieron nuevas formas teatrales como el realismo social, el neo barroco, el nuevo grotesco, la vanguardia y el teatro de experimentación.

### 3.2. Estrenos y publicaciones

Ya en Uruguay, con respecto al teatro que se produce esos años, la mayor parte de las obras pertenecen al teatro independiente o experimental, al igual que sucede en Argentina, que consiguió mantener el interés del público con numerosos estrenos, tanto modernos como clásicos, en cada temporada (Ricetto, 1993: 33).

### 3.2. Estrenos y publicaciones

El teatro de Fabbri gozó de una gran popularidad en nuestro país y en América Latina, particularmente en Argentina y Uruguay, debido a la novedad del tema ético-religioso que predomina en sus obras y a su carácter pirandelliano, basado en la idea de «el teatro en el teatro», predominante en el teatro moderno.

Con respecto a España, el teatro de Fabbri tuvo pocos conflictos con la censura del régimen franquista, gracias a su inspiración católica. Durante los años cincuenta, en los teatros españoles se representaron y publicaron las traducciones de algunas de las obras más importantes del dramaturgo. La primera en estrenarse en nuestro país fue *El seductor* en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid en 1952, aunque previamente fue representada en función privada en el Instituto Italiano de Cultura de la capital. Ambas funciones fueron dirigidas por el célebre actor y director Fernando Fernán Gómez. Ésta es la única obra que fue censurada y que, por lo que nos consta, no cuenta con publicación en español.

Otra de las obras estrenadas es *Inquisición*, o lo que es lo mismo, *Prisión de soledad*—título con el que se estrenó en esa época—, que se representó por primera vez en 1953 en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, en la versión de Enrique Rincón, y que recibió una gran aceptación por parte del público. Dicha obra volvería a estrenarse en los teatros barceloneses cuatro años después, concretamente en la Cúpula del Coliseum, protagonizada por actores de la talla de Gemma Cuervo y Juan Ramón Lasplugas, entre otros. A ella le siguen *Proceso a Jesús* y *Pleito de familia*, que se estrenaron en 1956 y con pocos meses de diferencia —la segunda se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid estando aún la primera representándose en el Teatro Español—. Igualmente, ese mismo año se estrenó *Proceso a Jesús* en Barcelona y al año siguiente en el famoso Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

Ya en la década de los sesenta se estrenaron otras obras importantes del forlívés, entre ellas, *La embustera* en 1961 en el Teatro Recoletos, *La señal del fuego* (título alternativo a *Vela de armas*) en 1962 en el Teatro Lara, que dos años después se representaría en el Teatro de la Capilla Francesa de Barcelona, y *Robo en el Vaticano* (o *La Ardilla*), estrenada en el Teatro Infanta Beatriz en 1964. Asimismo, en 1961 se volvió a representar *Inquisición* en el Teatro Eslava con la adaptación de Giuliana Arioli y *Proceso a Jesús* fue llevada a la televisión en 1964 en el espacio *Primera fila*, interpretada por actores de primer nivel como María Dolores Pradera y Fernando Cebrián, entre otros.

Por otro lado, también se representaron algunas obras del autor en el programa de televisión española *Estudio 1* como *Vela de armas* en 1967, dirigida por el prestigioso director teatral Cayetano Luca de Tena y protagonizada por conocidos actores como Rafael Arcos, Fernando Delgado y Fernando Guillén, entre otros, y *La librería del sol* en 1968, con Fernando Delgado encabezando el reparto. Finalmente, se representó *Inquisición* en el programa *Teatro de siempre* en 1969.

En los años setenta, para ser más precisos en 1973, se estrenó y representó por segunda vez *El seductor*, pero esta vez con una gira incluida por varias provincias. La obra, llevada a escena por la compañía de Juanjo Menéndez y dirigida y protagonizada por el célebre actor, tuvo un gran éxito en su estreno. Sin embargo, la obra no contó con gran aceptación, por lo que tuvieron que retirarla unos días más tarde. Esta década se caracteriza, además, por la representación en televisión de otras obras de Fabbri como *Rencor* en 1970, *Alguno de ustedes* en 1972, y *Pleito familiar* y *Robo en el Vaticano*, ambas emitidas en 1975. Igualmente, en 1974 se realizó la producción cinematográfica de *Proceso a Jesús*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y protagonizada por actores de la talla de José María Roderó, Alfredo Mayo y Julia Gutiérrez Caba, entre otros, y en 1976 se transmitió esa misma obra en la radio nacional española con la adaptación de Alfredo Muñiz. Finalmente, por lo que hemos constatado, la última obra del autor representada en España fue *Inquisición*, emitida en *Estudio 1* en 1982.

Con respecto a las publicaciones, la primera obra de Fabbri que se publicó en España fue *Pleito de familia: drama en dos actos* en 1956 por la Editorial Alfil en la versión de Félix Ros. A ella le sucedió *La Señal del fuego: comedia en dos partes* publicada por la editorial Biblioteca de Catalunya en 1959 y traducida por José María Pemán y Félix Ros. En 1961, Ediciones Alfil publicó *La embustera: comedia en tres actos, original de Diego Fabri* en la traducción de Diego Hurtado. Para terminar, las últimas obras del dramaturgo publicadas por editoriales españolas son *La ardilla. Comedia en dos partes con un prólogo y un epílogo. Versión española de J. Méndez Herrera* por la Editorial Norte y Sur e *Inquisición*, recogida en el volumen *Teatro contemporáneo. Teatro Italiano* junto a las obras de otros autores italianos del momento como Betti, Bompiani, De Filippo, etc. publicada por Aguilar Ediciones y traducida por Giovanni Canteri Mora, ambas publicadas en 1964.

A continuación, presentamos unas tablas de elaboración propia en las que se refleja de forma más clara y concisa la información señalada anteriormente donde aparecen todas las obras ordenadas según su fecha de estreno en España.

## 3.2. Estrenos y publicaciones

**Título original:** *Il seduttore* (1951)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>El seductor</i>		
Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 11 de marzo de 1952.		
Traducción: Julio Gómez de la Serna.		
Dirección: Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes.		
Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintilla, Asunción Sancho y Maruja Asquerino.		
<i>El seductor</i>		
Teatro Infanta Beatriz, Madrid, 8 de abril de 1952.		
Traducción: Julio Gómez de la Serna.		
Dirección: Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes.		
Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintilla, Asunción Sancho y Maruja Asquerino.		
<i>El seductor</i>		
Teatro de la Comedia, Madrid, 2 de marzo de 1973.		
Traducción: Natividad Zaro.		
Dirección: Juanjo Menéndez.		
Intérpretes: Juanjo Menéndez, Marisol Ayuso, María Kosti y Carmen Fortuny.		
	-	Teatro La Fenice, Festival Internazionale del Teatro, Venezia, 4 de octubre de 1951.

**Título original:** *Inquisizione* (1946)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>Prisión de soledad</i>	<i>Teatro contemporáneo.</i> <i>Teatro Italiano.</i>	
Teatro Infanta Beatriz, Madrid, 13 de junio de 1953.	Callegari, G. P. y otros.	
Traducción: Enrique Rincón.	Traducción del italiano y prólogo de Giovanni Canteri Mora.	
Dirección: Huberto Pérez de la Ossa.		
Intérpretes: Mari Amparo Soler Leal, Juan J. Menéndez, Miguel Ángel y Salvador Soler Mari.	Madrid: Aguilar Ediciones, 1964.	
<i>Prisión de soledad</i>		
Cúpula del Coliseum, Barcelona, 11 y 12 de mayo de 1957.		
Traducción: Enrique Rincón.		
Dirección: Antonio Chie y Mario Cortés.		
Intérpretes: Gemma Cuervo, Juan Ramón Lasplugas, Francisco Tover y Pablo Zabalbeascoa.		
<i>Inquisición</i>		
Teatro Eslava, Madrid, 28 de febrero de 1961.		
Traducción: Giuliana Arioli.		
Dirección: Alberto González Vergel.		
Intérpretes: José Luis Pellicena, Andrés Mejuto, Rosenda Monteros, Pepe Martín.		
<i>Inquisición</i>		
<i>Teatro de siempre</i> (TVE), 2 de enero de 1969.		
Intérpretes: Javier Loyola, José María Caffarel, Arturo López, Asunción Sancho.		
<i>Inquisición</i>		
<i>Estudio 1</i> (TVE), 11 de abril de 1982.		
Dirección y adaptación: Alberto González Vergel.		
Intérpretes: Paco Valladares, Javier Loyola, Joaquín Hinojosa, Marisa Paredes.		Teatro Nuovo, Milano, 29 de enero de 1950.

## 3.2. Estrenos y publicaciones

**Título original:** *Processo a Gesù* (1952/1954)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>Proceso de Jesús</i>		
Teatro Español, Madrid, 20 de enero de 1956.		
Traducción: Giuliana Arioli.		
Dirección: José Tamayo.		
Intérpretes: Manuel Dicenta, Blanca de Silos, Milagros Leal, María Dolores Pradera, Asunción Balaguer, Andrés Mejuto, Ana María Noé, Társila Criado, Félix Navarro.		
<i>Proceso de Jesús</i>		
Teatro Comedia, Barcelona, 2 de marzo de 1956.		
Traducción: Giuliana Arioli.		
Dirección: José Tamayo.		
Intérpretes: Guillermo Martín, Alfonso Muñoz, Rafael Calvo, José Bruguera, Mary Carrillo y Milagros Leal.		
<i>Proceso de Jesús</i>		
Teatro Álvarez Quintero, Sevilla, 21 de enero de 1957.		
Traducción: Giuliana Arioli		
Dirección: Antonio de Cabo		
Intérpretes: Compañía Teatro de Arte		
<i>Proceso de Jesús</i>		
<i>Primera Fila</i> (TVE), 25 de marzo de 1964.		
Intérpretes: María Dolores Pradera, Fernando Cebrián, Tomás Blanco, María del Puy, Félix Dafauce, Ignacio de Paúl, Ana María Noé, Pastora Peña, Ángel Picazo, Emiliano Redondo.		
<i>Proceso de Jesús</i>		
Producción cinematográfica española, 1974.		
Guión: Sanchez Silva y Sáenz de Heredia.		
Dirección: José Luis Sáenz de Heredia.		
Intérpretes: Andrés Mejuto, José María Rodero, Alfredo Mayo, Carlos Lemos, Lili Murati, Julia Gutiérrez Caba, Mónica Randall, María Cuadra, José María Caffarell, Tomás Blanco, Armando Calvo y Manuel Torremocha.		
	-	Piccolo Teatro, Milano, 2 de Marzo de 1955.

<i>Proceso de Jesús</i>		
Transmisión en radio nacional de España, en la adaptación de Alfredo Muñiz (1976).	-	-

**Título original:** *Processo di famiglia* (1953)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>Pleito de familia</i>	<i>Pleito de familia: drama en dos actos</i>	Teatro Carignano, Torino, 11 de diciembre de 1953.
Teatro María Guerrero, Madrid, 1 de abril de 1956.		
Traducción: Félix Ros.	Adaptación: Félix Ros.	
Dirección: Claudio de la Torre.		
Intérpretes: Rafael Bardem, Elvira Noriega, Pastor Serrador, Luisa Sala, Ángel Picazo, Lina Rosales, Pepita Velázquez, Mari-Tere Carreras.	Madrid: Alfil D. L., 1956.	
<i>Pleito familiar</i>		
<i>El teatro</i> (TVE), 09 de junio de 1975.		
Adaptación, dirección y realización: Alberto González Vergel.		
Intérpretes: Berta Riaza, José Vivo, David Osuna, Manuel Tejada, María José Alfonso, Pilar Laguna, Víctor Valverde, May Karol y Juana Jiménez.	-	

**Título original:** *La bugiarda* (1953/1954)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>La embustera</i>	<i>La embustera: comedia en tres actos original de Diego Fabri</i>	Teatro di Via Manzoni, Milano, 21 de enero de 1956.
Teatro Recoletos, Madrid, 4 de mayo de 1961.		
Dirección y adaptación: Diego Hurtado.	Traducción: Diego Hurtado.	
Intérpretes: Mari Carrillo, Irene Gutiérrez Caba, Consuelo Compañy, Ramón Corroto y José Calvo.	Madrid: Ediciones Alfil (Escelier), 1961.	

## 3.2. Estrenos y publicaciones

**Título original:** *Veglia d'armi* (1956)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>La Señal de fuego</i>	<i>La Señal de fuego: comedia en dos partes</i>	
Teatro Lara, Madrid, 1 de junio de 1962.		
Traducción: José María Pemán y Félix Ros.	Traducción: José María Pemán y Félix Ros.	
Dirección: Huberto Pérez de la Ossa.		
Intérpretes: Francisco Piquer, Pastor Serrador, María Luisa Lamata, Antonio Queipo, Ángel Terrón, Manuel Soriano, Fernando la Riva, Manuel Torremocha, Enrique Closas, Maravilla Blanco, Manuel Andrés, Gregorio Blanco, Francisco Taure e Isla Marten.	Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1959.	
<i>La Señal de fuego</i>		
Teatro de la Capilla Francesa, Barcelona, 1 de marzo de 1964.		
Traducción: José María Pemán y Félix Ros.		
Dirección: Pablo Zabaldescoa.		
Intérpretes: Alejandro de Miguel, Joaquín Navales, Marcelino González, Juan Penís, Francisco Sapena, Javier Bullich, Francisco Jover, José L. G. Samaniego, Angelina Muñoz, Carlos Arrabal, Josefina Sanou, Ernesto Serrahima, Ricardo Crespo y Rafael García.	-	San Miniato (Provincia de Pisa), 1957.
<i>Vela de armas</i>		
<i>Estudio 1</i> (TVE), 1967.		
Dirección: Cayetano Luca de Tena.		
Intérpretes: Pablo Sanz, Fernando Delgado, Fernando Guillén, José María Escuer, Ricardo Merino, Agustín González, Rafael Arcos, María Luisa Merlo, Vicente Haro, Roberto Llamas y Charo Moreno.		



**Título original:** *Lo Scoiattolo* (1961)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>Robo en el Vaticano</i>	<i>La ardilla. Comedia en dos partes con un prólogo y un epílogo Versión española de J. Méndez Herrera</i>	Teatro Nuovo, Milano, 22 de enero de 1963.
Teatro Infanta Beatriz, Madrid, 16 de marzo de 1964.		
Traducción: Jose Méndez Herrera.		
Dirección: Cayetano Luca de Tena.	Madrid: Editorial Norte y Sur, 1964.	
Intérpretes: Manuel Díaz González, Francisco Portes, Mari Carmen Prendes, Carmen Gutiérrez, Amparo Baró, Guillermo Marín, Fernando la Riva, Pablo Lastra, Fernando Marín y Ramón Reparaz.		
<i>Robo en el Vaticano</i>		
<i>Estudio 1</i> (TVE), 11 de agosto de 1975.		
Traducción: José Méndez Herrera.	-	
Dirección: Cayetano Luca de Tena.		
Intérpretes: Fernando Delgado, Guillermo Marín, Carmen de la Maza, José María Caffarel, Maribel Hidalgo, José Caride, Sofía Casares, Francisco Racionero, Marcial Zambrana, Lorenzo González.		

**Título original:** *La libreria del sole* (1942)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>La librería del sol</i>	-	Teatro Quirino, Roma, 2 de junio de 1943.
<i>Estudio 1</i> (TVE), 12 de marzo de 1968.		
Guión: José María Rincón.		
Dirección: Pedro Amalio López.		
Intérpretes: María Luisa Merlo, Fernando Delgado, Manuel Gallardo, José Orjas, Ricardo Merino, María Luisa Rubio, Diana Salcedo, Lola Lemos, Pedro Simpson, Antonio Queipo, Francisco Merino.		

## 3.2. Estrenos y publicaciones

**Título original:** *Rancore* (1948)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>Rencor</i>		
<i>Teatro de siempre</i> (TVE), 20 de octubre de 1970.		
Adaptación y realización: José Zamit.		
Intérpretes: María Fernanda d'Ocón, José Martín, Jaime Blanch, Pilar Muñoz, Nelida Quiroga, Maribel Hidalgo, Pedro Mary Sánchez, Clara Suñer, Magda Rotger.	-	Teatro Stabile de «La Soffitta», Bologna, 2 de febrero de 1950.

**Título original:** *I testimoni* (1951)

Estrenos en España	Publicaciones en España	Estreno en Italia
<i>Alguno de ustedes</i>		
<i>Estudio 1</i> (TVE), 8 de diciembre de 1972.		
Traducción: José Méndez Herrera.		
Dirección: Alfredo Castellón.		
Intérpretes: Ángel Picazo, Mayte Blasco, Sancho Gracia, Manolo Salguero, Marta Puig, Quique Sanfrancisco, Fernando Sotuela, José L. Argüello, Mario Álex, Alberto Sola, José Riesgo, José Luis Barceló, Luis G. Páramo, Paco Sanz, Concha Bañuls, José Antonio Barrú, Mariano Romo.	-	En radio, 26 de mayo de 1952, bajo el título <i>Trasmisione interrotta</i> . En televisión en 1963 con el título <i>Qualcuno tra voi</i> .

Siguiendo las publicaciones de Fabbri en español procedentes de Hispanoamérica, descubrimos que la mayoría de las obras más conocidas del autor fueron traducidas y publicadas en los años cincuenta por la editorial argentina Ediciones del Carro de Tespis. Entre ellas, encontramos *Proceso a Jesús* (1956), traducida por Nicolás Olivari y María Luisa Rubertino; *Vigilia de armas* (1957), con la traducción de M.<sup>a</sup> Luz Regás y Eliseo Montaine; *Proceso de familia* (1958), traducida por Claudia Madero y *La librería del sol*, *Rencor* e *Inquisición*, publicadas en 1959 y traducidas por Alma Bressan y Jorge A. Audiffred.

En lo relativo a las representaciones teatrales en América Latina, tenemos constancia de los primeros estrenos y representaciones en Buenos Aires, como *Proceso a Jesús*, estrenado en 1956 en el Teatro Versailles con la versión de María Luisa Rubertino y Nicolás Olivari. Al año siguiente se estrenó *Vigilia de armas* en el Festival de Teatro de Mar de Plata y en 1958, *La mentirosa* en el Teatro Astral, ambas bajo la dirección de Luis Mottura quién, al año siguiente,

dirigió el estreno de *Inquisición* en el Teatro Odeón (obra que se volvió a representar en los teatros bonaerenses en 1961). En 1963, se estrenó *El seductor* en el Teatro Municipal General San Martín, con la dirección de Eduardo Vega y tres años después se representó en la televisión argentina. Además, en 1970 se emitió *El proceso de familia* en el programa de televisión *Gran teatro universal*, adaptada por Claudia Madero y dirigida por Juan Manuel Fontanals.

Para terminar, Uruguay presenció el estreno de *Herencia para tres mujeres* en el Teatro Palacio Salvo de Montevideo en noviembre de 1969, con la traducción de Adda Laguardia.

Con respecto al resto de países de América Latina, por lo que nos consta, en 1958 se estrenó *Proceso a Jesús* en la Sala Chopin de México D.F., con la dirección de Julián Soler.

Siguiendo la misma línea, presentamos una segunda tabla de elaboración propia en la que se recoge la información señalada anteriormente en función de su fecha de estreno en América Latina.

**Título original:** *Processo a Gesù* (1952/1954)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>Proceso de Jesús</i>	<i>Proceso de Jesús</i>	
Teatro Versailles, Buenos Aires, 29 de febrero de 1956.	Traducción: Nicolás Olivari y María Luisa Rubertino.	Piccolo Teatro, Milano, 2 de Marzo de 1955.
Traducción: María Luisa Rubertino y Nicolás Olivari.		
Dirección: Luis Mottura.		
Intérpretes: Gloria Ferrándiz, Ernesto Raquén, Susana Mara, Blanca Lagrotta, Enrique Fava y Armando Lopardo.	Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956.	
<i>Proceso de Jesús</i>		
Sala Chopin, México D.F, 1958.		
Dirección: Julián Soler.		
Intérpretes: Miguel Ángel Ferriz, Consuelo Frank, José Baviera, Arturo Soto Rangel, Luciano Hernández, Amparo Villegas, Eduardo Fajardo, Lilia del Valle, Ismael Larumbe, Jorge del Campo, Manuel Santiagosa, Germán Robles, Amparo Garrido, Judy Ponte, Cristián Caballero, Francisco Orozco, Greg Rowan, Sergio Jurado, Arturo Romo, José Antonio Marrós, María Mercedes Ferriz.	-	

## 3.2. Estrenos y publicaciones

**Título original:** *Veglia d'armi* (1956)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>Vigilia de armas</i>	<i>Vigilia de armas</i>	San Miniato (Provincia de Pisa), 1957.
Auditorium, Mar del Plata, 4 de enero de 1957.	Traducción: M. <sup>a</sup> Luz Regás y Eliseo Montaine.	
Traducción: María Luz Regás y Eliseo Montaine.		
Dirección: Luis Mottura.	Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1957.	
Intérpretes: Elías Herrero, Carlos Carella, Fernando Siro, Vicente Ariño, Enrique Fava, Alberto Melo, Fernando Vegal, Eduardo Vega y Alba Mújica.		

**Título original:** *La bugiarda* (1953/1954)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>La mentirosa</i>	-	Teatro di Via Manzoni, Milano, 21 de enero de 1956.
Teatro Astral, Buenos Aires, 1958.		
Dirección: Luis Mottura.		
Escenografía: Mario Vanarelli.		
Intérpretes: Susana Mara, Jose María Gutiérrez, Gloria Ferrandiz y Norma Aleandro.		

**Título original:** *Inquisizione* (1946)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>Inquisición</i>	<i>Inquisición</i>	Teatro Nuovo, Milano, 29 de enero de 1950.
Teatro Odeón, Buenos Aires, 1959.	Traducción: Alma Bressan y Jorge A. Audiffred.	
Dirección: Luis Mottura.		
Intérpretes: Jose M. <sup>a</sup> . Gutierrez, Fernando Labat, Elina Colomer, Ubaldo Martínez.	Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1959.	
<i>Inquisición</i>	-	
Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 1961.		
Dirección: Mariano Volpe.		

**Título original:** *Il seduttore* (1951)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>El seductor</i>	-	Teatro La Fenice, Festival Internazionale del Teatro, Venezia, 4 de octubre de 1951.
Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, 1963.		
Traducción: Javier Farias.		
Dirección: Eduardo Vega.		
Intérpretes: José Cibrián, Ana María Campoy, Violeta Antier, Susana Freire.		
<i>El seductor</i>		
Televisión argentina, Buenos Aires, 28 de mayo de 1966.		
Intérpretes: José Cibrián, Ana María Campoy, Violeta Antier, Susana Freire.		

**Título original:** *Lascio alle mie donne* (1969)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>Herencia para tres mujeres</i>	-	Teatro Comunale, Piacenza, 21 de marzo de 1969.
Teatro Palacio Salvo, Montevideo (Uruguay), 6 de noviembre de 1969.		
Traducción: Adda Laguardia.		
Dirección: Alfredo de la Peña.		
Intérpretes: Alfredo de la Peña, Luciana Possamay, Mary Pereira, Raquel Gutiérrez, Myriam Colacce, Eduardo Meneses.		

## 3.2. Estrenos y publicaciones

**Título original:** *Processo di famiglia* (1953)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
<i>El proceso de familia</i>	<i>El proceso de familia</i>	Teatro Carignano, Torino, 11 de diciembre de 1953.
<i>Gran teatro universal</i> (Televisión argentina), 1970.	Traducción: Claudia Madero.	
Traducción: Claudia Madero.	Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1958.	
Dirección: Juan Manuel Fontanals.		
Intérpretes: Tito Alonso, Teresa Blasco, Irma Córdoba, Enrique Fava, María Rosa Gallo, Eduardo Rudy.		

**Título original:** *La librería del sole* (1942)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
-	<i>La librería del sol</i>	Teatro Quirino, Roma, 2 de junio de 1943
-	Traducción: Alma Bressan y Jorge A. Audiffred.	
-	Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1959.	

**Título original:** *Rancore* (1948)

Estrenos en América Latina	Publicaciones en América Latina	Estreno en Italia
-	<i>Rencor</i>	Teatro Stabile de «La Soffitta», Bologna, 2 de febrero de 1950.
-	Traducción: Jorge A. Audiffred y Alman Bressan.	
-	Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1959.	

Aparte de las representaciones y publicaciones aquí mencionadas, estas obras de Fabbri también han sido llevadas a escena en numerosas ocasiones a lo largo de los años por distintos grupos de aficionados en España y en América Latina, como por ejemplo la representación de *Proceso a Jesús* en 1962 en el Teatro Estable de Tucumán o *Proceso de familia* en 1966 en Tandil (ambos en Argentina), lo que hace que resulte una auténtica odisea reunir todas estas representaciones.

### 3.3. Fondo Diego Fabbri

En los años ochenta la memoria de Fabbri en su ciudad, Forlì, se mantiene viva gracias a la asociación Incontri Internazionali Diego Fabbri, que organiza coloquios y otorga premios a importantes autores contemporáneos de la talla de Orazio Costa, Mario Luzi, Ermanno Olmi...

En 1989 la Universidad de Bolonia constituye un núcleo de estudios en Forlì y, al mismo tiempo, crea un centro de estudios teatrales dedicado a Diego Fabbri, vinculado al Departamento de Italianística de Bolonia, pero con sede en el campus de Forlì.

En 1996 Nanni Fabbri, como representante de los herederos del dramaturgo, hace una donación de una parte de los documentos personales del autor (cartas, borradores, manuscritos originales...) a favor del Ayuntamiento de Forlì, con el fin de recuperar la figura del dramaturgo forlivés. Como contrapartida, la familia obtiene del Ayuntamiento el compromiso de crear un centro dedicado a Diego Fabbri. Dicho centro se fundaría finalmente con la participación del Ayuntamiento, la familia y otras instituciones con el objetivo de promover la figura del autor. Los herederos de Fabbri, por su parte, donan el importante archivo del dramaturgo al Ayuntamiento de Forlì que, en el año 2000, inaugura el teatro municipal restaurado con el nombre de Diego Fabbri.

El 1 de junio de 2004 el Centro Diego Fabbri asume la forma jurídica de asociación, cuyos socios son la Universidad de Bolonia, la administración provincial de Forlì-Cesena, el Ayuntamiento de Forlì, representantes de la familia Fabbri y la asociación Incontri Internazionali Diego Fabbri.

El Centro Diego Fabbri, según reza en su página web, nace con una objetivo principal: «mantenere viva la lezione e l'impegno di Diego Fabbri sui temi e le questioni vitali del teatro e dei linguaggi dello spettacolo», por lo que su función es «organizzare e promuovere eventi, azioni e progetti legati ad arte e cultura».

El centro tiene la estructura de una asociación cultural. Hoy en día, la familia y el Ayuntamiento están tratando de llegar a un acuerdo sobre la donación de los documentos que aún poseen los herederos.

### 3.3.1. Documentos del Fondo

El Fondo, gestionado y conservado por la Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli de la Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi» de Forlì, está constituido por unas 60 cajas, en las que se conservan alrededor de 1600 documentos concernientes al trabajo del dramaturgo. Las primeras 18 cajas contienen manuscritos originales, copias mecanografiadas y copias con correcciones de sus obras hechas por el propio autor. Las cajas desde la 19 hasta la 24 incluyen las copias mecanografiadas de las adaptaciones y de las series realizadas para radio y televisión.

A partir de la caja 25 hasta la 57 aproximadamente, en el contenido predominan las cajas con las críticas de las primeras representaciones de algunas obras del forlivés (*Figli d'arte*, *Processo di famiglia* [*Proceso de familia*], *Delirio*, *La bugiarda* [*La embustera*], *Il cedro del Libano*, *Il seduttore* [*El seductor*], *Inquisizione* [*Inquisición*], *Processo a Gesù* [*Proceso a Jesús*], *Rancore* [*Rencor*], *Il confidente*, *Non è per scherzo che ti ho amato*, *L'hai mai vista in scena?...*), recortadas de diferentes periódicos (italianos y extranjeros) y pegadas en folios blancos.

Asimismo, se conservan diversos artículos de periódicos y revistas que hablan del dramaturgo, programas y fotografías de los estrenos de sus obras (en Italia y en el extranjero), y copias mecanografiadas de ensayos y artículos del autor, publicadas en diferentes medios de la época. Las últimas cajas se han reservado para la correspondencia privada del escritor, entre cartas y borradores o minutas, con diferentes editoriales, sociedades, periódicos, revistas, televisiones y radios, de Italia y del extranjero.

### 3.3.2. Documentos sobre España y América Latina

#### 3.3.2.1. Cartas

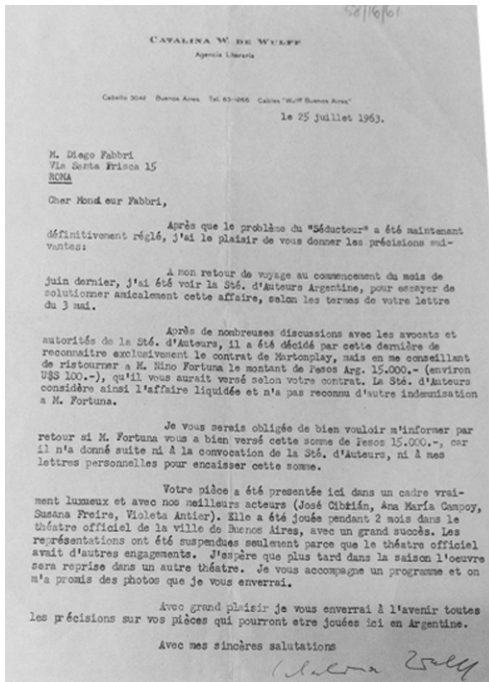
Respecto a las cartas, podemos encontrar correspondencia que dividiremos en diferentes apartados, puesto que la mayor parte se centra en diversos temas, como las publicaciones o estrenos de las obras, los derechos de traducción, las invitaciones a conferencias, reuniones, festivales... o a publicaciones.

##### 3.3.2.1.1. Publicaciones o estrenos de las obras

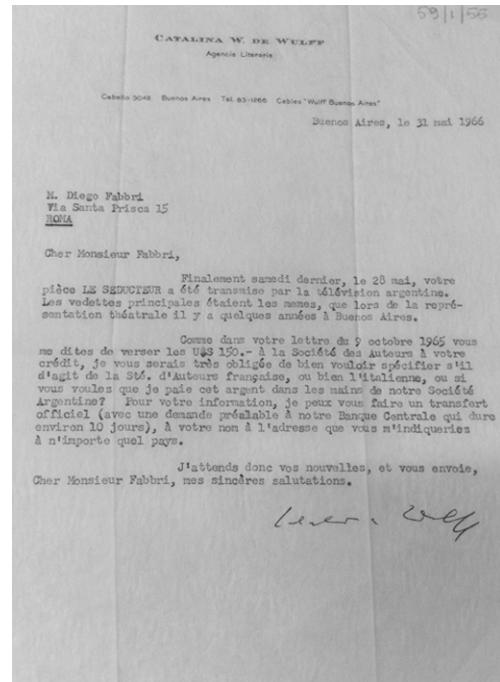
En lo relativo a este tema, descubrimos algunas cartas que informan al autor del estreno de sus obras en algunos países latinoamericanos como, por ejemplo, una carta redactada en francés y firmada en Buenos Aires, en 1963, de la agencia literaria Catalina W. De Wulff (Signatura Archivo 58/16/61), en la que se adjunta un programa de mano del Teatro San Martín



de Buenos Aires para la representación de *El seductor*. Además, en la epístola le hacen partícipe del éxito del estreno de la obra en el país y, unos años más tarde, le comunican el estreno de la misma obra en la televisión argentina el 28 de mayo de 1966 (carta fechada el 31 de mayo de 1966) (Signatura Archivo 59/1/55).



Signatura Archivo 58/16/61



Signatura Archivo 59/1/55

Otro ejemplo lo encontramos en una carta de Giovanni Cantieri Mora, escrita en Barcelona en 1961, donde anuncia la futura publicación de una antología del teatro italiano contemporáneo que contiene también *Inquisición*, tras un largo periodo de censura (Signatura Archivo 58/13/29). O bien, una carta de la Sociedad General de Autores de España, escrita en Madrid en 1976, a la que se adjunta una fotocopia de la carta dirigida a la SIAE, donde se comunica que la radio española presentará *Proceso a Jesús* con la adaptación de Alfredo Muñoz (Signatura Archivo 60/8/18).

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

58/13/29

Giovanni Cantieri Moro      Barcellona, 26 luglio 1961  
 Avda. José Antonio, 66 2.ª 2ª  
 Teléfono 224622  
 BARCELONA (N)

Prog. no Sig. Diego Fabbri  
 ROMA

Prog. no Sig.

Dopo lunga permanenza in censura, ecco finalmente pubblicata l'antologia del Teatro Italiano Contemporaneo in cui è compresa la sua INQUISIZIONE. Sono veramente spiacente che questo sia avvenuto con tanto ritardo; ma da noi la cosa di questo genere di cose, solgono produrre così, e dobbiamo essere anche contenti se alla fine è stato possibile realizzarlo senza altri inconvenienti.

Lo stesso editore curerà di fargli arrivare le copie, ma se

Signatura Archivo 58/13/29/

60/8/18

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA  
 FERNANDO VI, 4  
 MADRID - 4  
 TELEFONO 491 22  
 DIRECCION TELEGRAFICA: SOGOSUR

REFERENCIA:  
 (Causa o contenido)  
 No. 6 / AD/A  
 RE O/C  
 RS

Societa' Italiana degli Autori ed Editori (SIAE)  
 Viale della Letteratura N.30 - EUR-  
 ROMA (Italia)

SOCIETA' ITALIANA  
 AUTORI ED EDITORI  
 00632 10 FER. 76  
 APERTURA CORRIERE

S.A.G.I.E.  
 Corriere estero

Muy señores nuestros:

La RTVE (Radio Nacional de España) tiene el proyecto de retransmitir, el día 16 de abril, la obra de Diego Fabbri titulada "PROCESO A JESUS", en una adaptación para la radio de D. Alfredo Muñoz.

Les rogamos nos informen si podemos conceder dicha autorización y, en su caso, cuáles serían las condiciones.

Atentamente, Carlos P. Cancio

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA  
 El Jefe de Inspección

REGISTRO SALIDA  
 10463 - 5 FER. 76  
 S. A. E.

Firmado CARLOS P. CANCIO

Signatura Archivo 60/8/18

## 3.3.2.1.2. Derechos de autor y traducción

En segundo lugar, podemos encontrar muchos ejemplos de cartas dirigidas al dramaturgo en la que se le informan de la situación de los derechos de autor para la representación de sus obras en el extranjero, como una carta de la Agencia internacional de copyright George Marton Plays, en respuesta a una epístola del autor en la que pedía dicha información. La carta está redactada en francés y fechada en París en septiembre de 1963 (Signatura Archivo 58/16/82).

58/16/82

GEORGE MARTON PLAYS  
 INTERNATIONAL COPYRIGHT AGENCY

MARTONPLAY INC.  
 GEORGE MARTON  
 22 FIFTH AVENUE  
 NEW YORK 10, N. Y.  
 TEL. AT 4-0000 2100

MARTONPLAY  
 22 A. T. MOSE STREET  
 MONTREAL  
 TEL. 382-1111

MARTONPLAY  
 10 RUE DE LA PAIX  
 PARIS 1<sup>er</sup> FRANCE  
 TEL. 214-1111

PARIS le 20 septembre 1963.

Monsieur Diego FABBRI  
 Via di Santa Trinita 15  
 Rome, Italie.

Mon cher Diego,

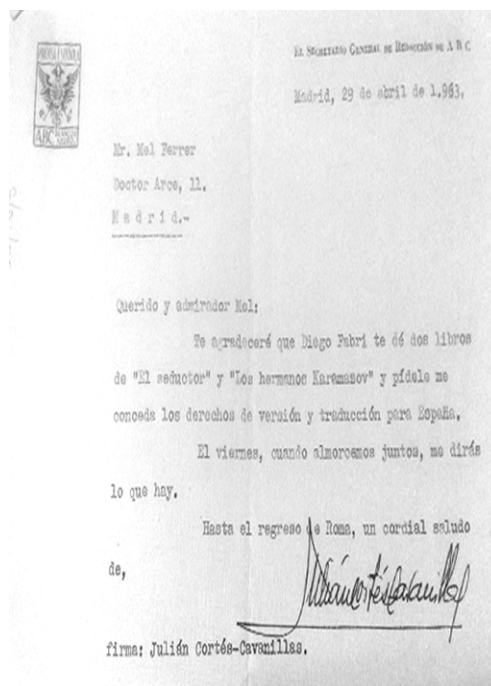
Rentré à Paris je trouve votre lettre du 16 septembre et pour mettre de l'ordre dans nos affaires assez compliquées je réponds à vos questions par la présente :

1. Nous avons contrôlé tous les comptes de la Société des Auteurs espagnole et les droits d'auteur de INQUISIZIONE et LE SIGNE DU FEU ne figurent pas sur ces comptes. Je vais vérifier aujourd'hui même si la Société des Auteurs espagnole a effectué un transfert à la Société des Auteurs italienne.
2. Nous réclamons aujourd'hui par lettre recommandée auprès de Warner Leroy les comptes et, si nécessaire, même par notre avocat.
3. Nous n'avons pas donné d'autorisation de faire représenter PROCESO A JESUS ni au quinquésime ni en Australie. Je vais regarder ces deux questions et vous recadrer de nos nouvelles prochainement à ce sujet. Toutefois, selon le contrat avec Warner Leroy, comme l'Australie est un pays de langue anglaise il a eu le droit d'autoriser une représentation à Sydney.
4. LA BUCIARDA - Brésil : nous allons demander un à valoir de cinq cents dollars.
5. Cher Diego, pour les pièces retenues en Allemagne par Bloch-Erben il est impossible de demander un à valoir tellement élevé. Néanmoins, je vais essayer d'avoir une

.../..

Signatura Archivo 58/16/82

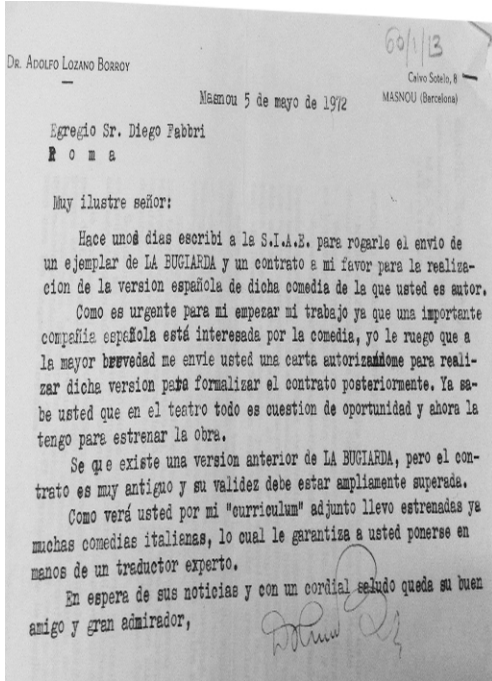
Asimismo, encontramos numerosas cartas de particulares en las que piden al dramaturgo los derechos de traducción al español de algunas de sus obras. Por ejemplo, una carta de Julián Cortés-Cavanillas, secretario general del diario ABC, en la que pide los derechos de versión y traducción para España de *Il seduttore* e *I fratelli Karamazov*, datada el 29 de abril de 1963 (Signatura Archivo 58/16/5).



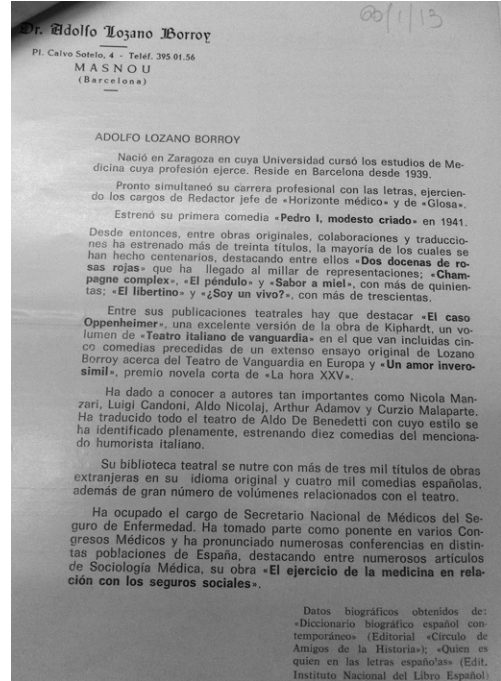
Signatura Archivo 58/16/5

O, también, otra carta firmada por Adolfo Lozano Borroy y escrita en 1972 en Barcelona, en la que informa al autor de la petición dirigida a la SIAE de una copia de *La bugiarda* y un contrato para realizar una nueva versión española (la obra se estrenó en España en 1961), por lo que adjunta también su currículum. Lozano Borroy aprovecha la misiva para informar a Fabbri de que el contrato firmado con el otro traductor ya no tiene validez (la validez era de cinco años) y explica su intención de traducir todas sus obras (dos obras por año), por lo que le propone un contrato al 50 % autor-traductor, que es como él suele trabajar (Signatura Archivo 60/1/13).

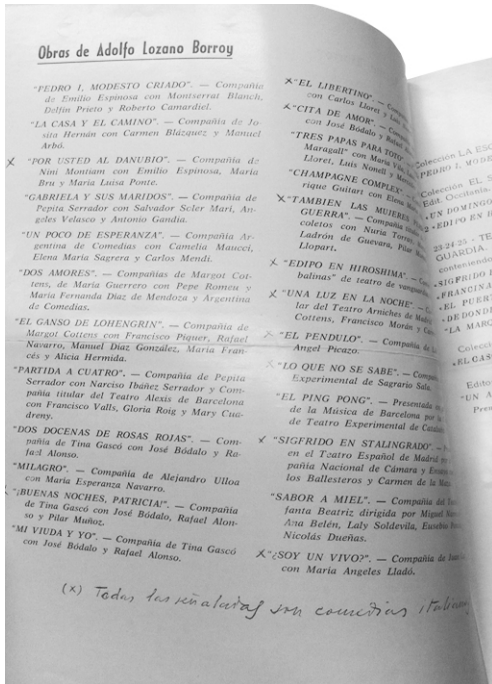
3.3. Fondo Diego Fabbri



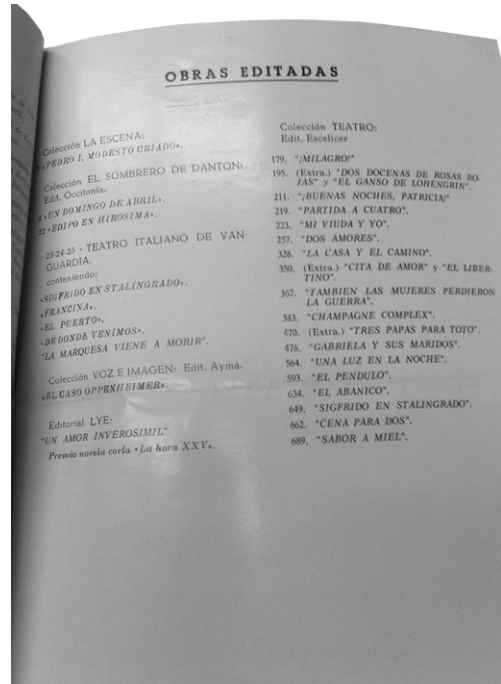
Signatura Archivo 60/1/13



Signatura Archivo 60/1/13



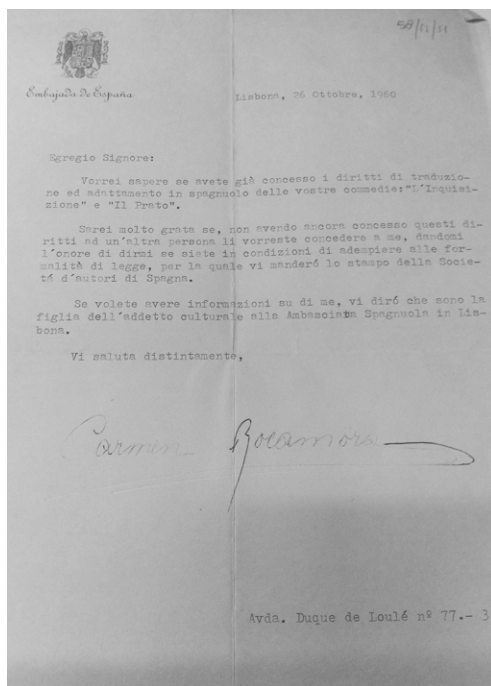
Signatura Archivo 60/1/13



Signatura Archivo 60/1/13



Igualmente, hallamos una epístola fechada en Lisboa el 26 de octubre de 1960 con el membrete de la Embajada de España, en la que Carmen Bocamora se presenta y solicita información al autor sobre los derechos de traducción y adaptación al español de *Inquisizione e Il prato* (Signatura Archivo 58/11/11).



Signatura Archivo 58/11/11

### 3.3.2.1.3. Invitaciones para conferencias, reuniones, festivales y otros documentos

En tercer lugar, encontramos varias cartas en las que se invita al autor a participar en conferencias, reuniones o diferentes festivales, como por ejemplo las epístolas que se refieren a su participación en el Festival internacional de cine de San Sebastián. En una de ellas, datada el 24 de junio de 1972, se le pide una biografía y una filmografía para añadirlas al programa y a la revista del festival. Y en otra, se le agradece su participación y se le dan las indicaciones oportunas para su estancia en San Sebastián. Otro ejemplo de este tipo de carta es la que está firmada el 28 de octubre de 1965 en Barcelona, en la que el director del Istituto Italiano di Cultura de Barcelona invita al dramaturgo a colaborar en una serie de conferencias del Istituto y a participar en un encuentro con escritores locales.

Asimismo, también encontramos diversas cartas del canal de televisión Televisa de México, escritas en México D. F., entre 1975 y 1976, en las que se le invita a participar en el programa de televisión *Encuentro*, en un especial sobre «El teatro». En una de las cartas, se añade información detallada sobre el programa, su funcionamiento y las condiciones de viaje. Finalmente, en otra carta, aparece adjunta la respuesta del autor, en la que comunica que el médico le ha prohibido viajar debido a sus dolencias cardíacas, por lo que debe renunciar a participar en el programa.

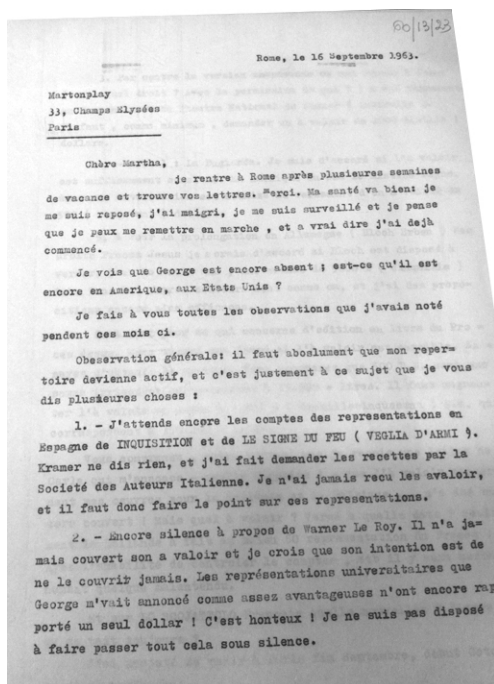
## 3.3. Fondo Diego Fabbri

## 3.3.2.1.4. Colaboración en publicaciones

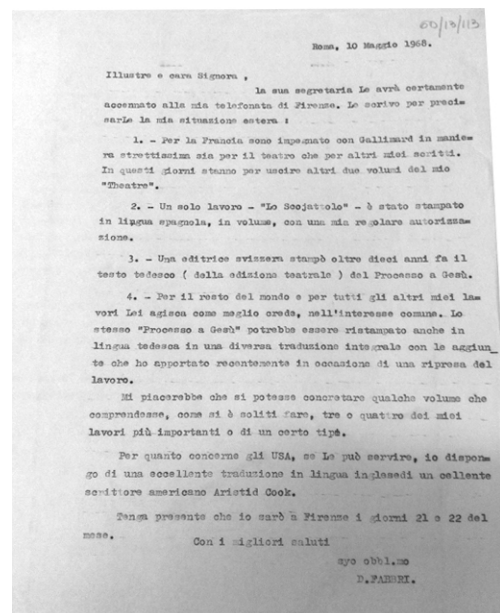
Hemos localizado algunas cartas en las que se pide la colaboración del forlívés en diversas publicaciones. Así, en una carta de la editorial Rialp, redactada en Madrid en 1963, se pide su colaboración para escribir un artículo en *Atlántida, revista del pensamiento actual*. Encontramos asimismo una carta de Antonio Comas de Salvat editores, escrita en 1963 en Barcelona, en la que le solicita documentación bibliográfica para insertarla en su *Enciclopedia de literatura universal*.

## 3.3.2.2. Minutas

En la mayor parte de los borradores que se conservan, el dramaturgo pide información sobre la situación de sus obras en el extranjero como, por ejemplo, un borrador escrito en francés en Roma en 1963, en la que el autor solicita información la Agencia internacional de copyright George Marton Plays sobre las producciones francesas, españolas e hispanoamericanas, y fija lo que quiere cobrar (Signatura Archivo 60/13/23). Otro ejemplo es la minuta con fecha de 10 de mayo de 1968, donde explica la situación relativa a las ediciones extranjeras de sus obras (Signatura Archivo 60/13/113).



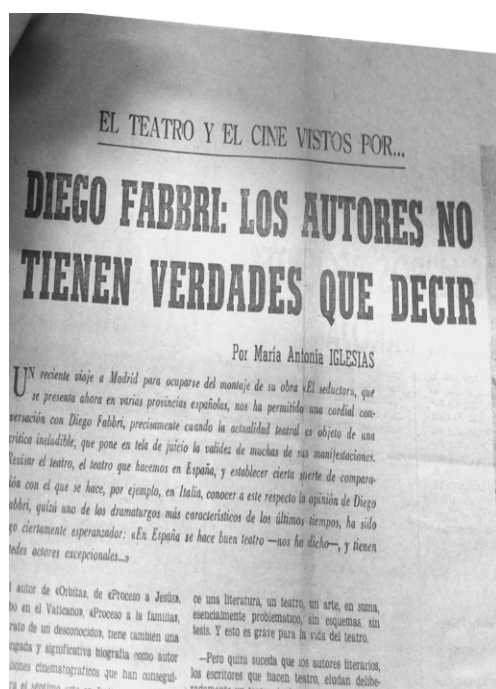
Signatura Archivo 60/13/23



Signatura Archivo 60/13/113

### 3.3.2.3. Artículos sobre Diego Fabbri

Los artículos que se conservan en el Fondo hablan del autor y de su producción teatral y, a menudo, coinciden con los estrenos de sus obras en España y América Latina. Por ejemplo, el artículo titulado «Diego Fabbri: los autores no tienen verdades que decir», de María Antonia Iglesias, que fue publicado en *Informaciones de las artes y las letras* el 4 de enero de 1973; que contiene una entrevista al forlívés, aprovechando la ocasión del estreno de *El seductor* en España (Signatura Archivo 29/4), o también el artículo titulado «Diego Fabbri vida y obra» de Javier Pérez Pellón, publicado en *ABC reportaje*, el 31 de agosto de 1972 (Apéndice II.I) (Signatura Archivo 29/4).



Signatura Archivo 29/4

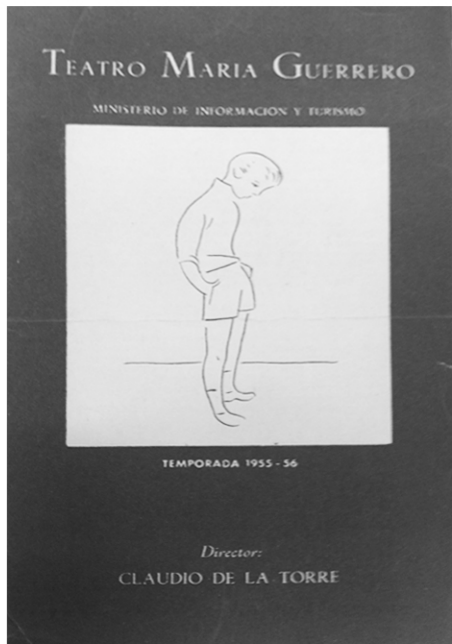


Signatura Archivo 29/4

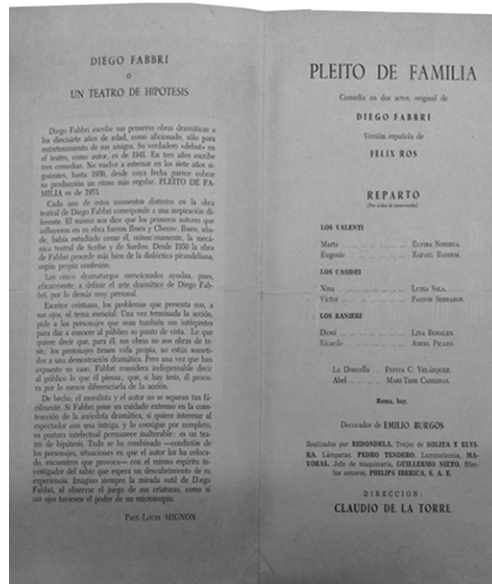
### 3.3.2.4. Programas de mano y material fotográfico

Igualmente, el Fondo también reúne programas de mano y material fotográfico de los estrenos en España y América Latina. Por ejemplo, podemos encontrar el programa de mano del estreno de *Pleito de familia* en el teatro de María Guerrero de Madrid (Signatura Archivo 25/3.4-5) o el programa de la representación de *El seductor* en el Teatro San Martín de Buenos Aires en el año 1963 (Signatura Archivo 58/17/1). También hallamos el programa de sala del estreno en Montevideo de la obra *Herencia para tres mujeres* (Signatura Archivo 31/2).

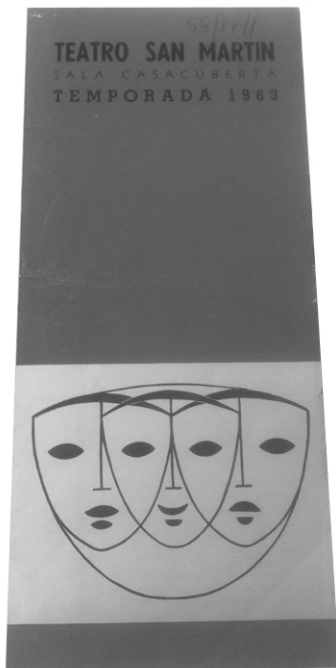
3.3. Fondo Diego Fabbri



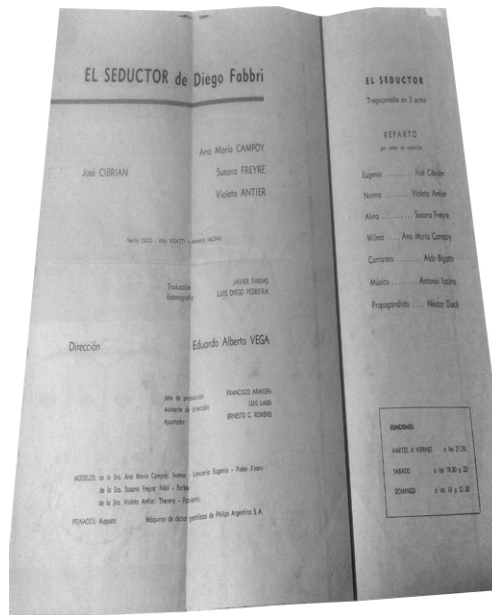
Signatura Archivo 25/3.4



Signatura Archivo 25/3.5

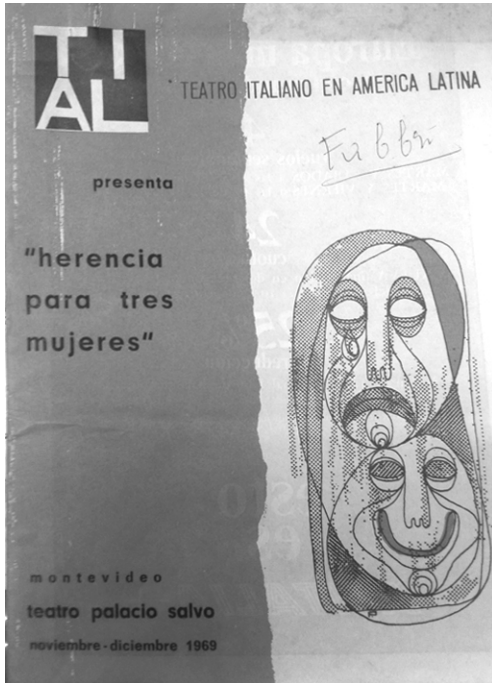


Signatura Archivo 58/17/1

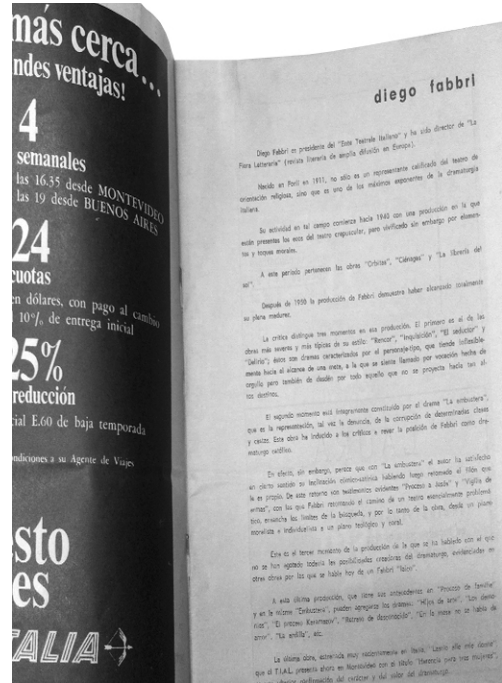


Signatura Archivo 58/17/1

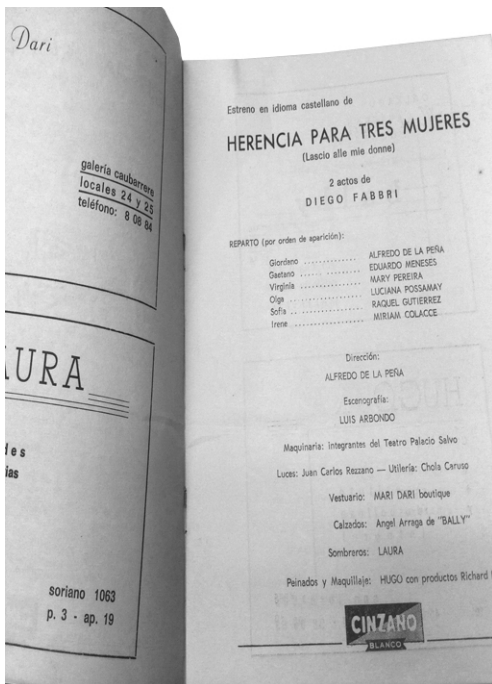




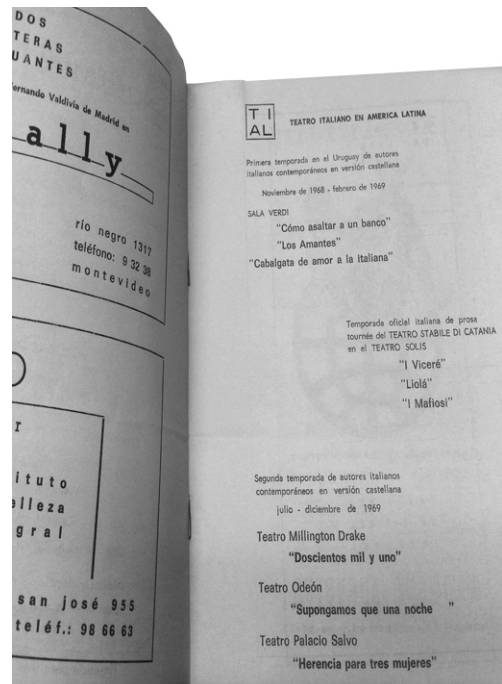
Signatura Archivo 31/2



Signatura Archivo 31/2



Signatura Archivo 31/2



Signatura Archivo 31/2

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

Con respecto al material fotográfico, del estreno de *La embustera* (Signatura Archivo 16.4) y de *Proceso a Jesús* se conservan cuatro fotografías de las representaciones de España y de Argentina, respectivamente. De *El seductor*, se conservan ocho fotografías (Signatura Archivo 2) y de *La señal de fuego*, tres fotografías (ambas de los estrenos en España).



Signatura Archivo 16.4



Signatura Archivo 2

## 3.3.2.5. Críticas

## 3.3.2.5.1. Introducción

Por último, en el Fondo se conservan recortes de periódicos y revistas, en las que aparecen las críticas (nacionales y extranjeras) de los estrenos de sus obras. Sin embargo, es necesario tener presente que, después de una ardua investigación, sólo hemos tenido acceso a las críticas de algunas de sus obras, porque no todas se tradujeron y representaron en el ámbito hispano y, además, no todas se conservan en el Fondo. Las críticas en las que nos hemos centrado son las que hacen referencia a los estrenos en España y América Latina, algunas de ellas firmadas por importantes literatos españoles del momento como Lázaro Carreter, García Pavón o Torrente Ballester, entre otros.

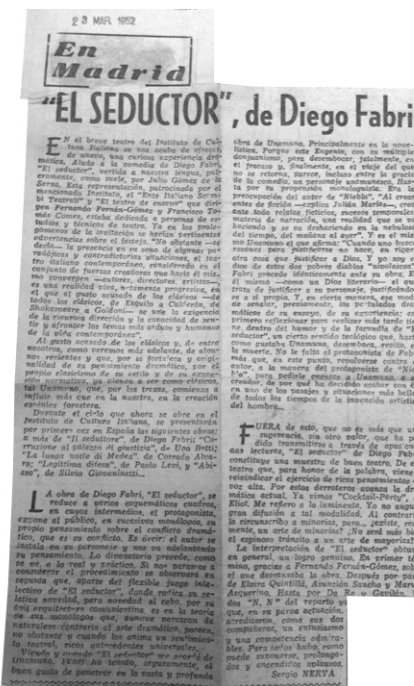
## 3.3.2.5.2. España

3.3.2.5.2.1. *El seductor*

Como hemos señalado anteriormente, la primera obra de Fabbri que se estrenó en España fue *El seductor*, que se representó en primer lugar en un estreno privado en el Instituto Italiano

de Cultura el 11 de marzo de 1952. Esta obra estaba dirigida por Fernando Fernán Gómez y Francisco Tomás Comes, y Julio Gómez de la Serna se encargó de la traducción. De esta particular representación, en el periódico *Arriba* (Signatura Archivo 30/1), T. (1952) opina que es una comedia «de gran agilidad y comicidad indudable» y que tiene «un gran interés técnico, representado por la revalorización del monólogo».

Por otro lado, en el diario *España* (Signatura Archivo 30/1) que se publicaba en la ciudad de Tánger, Antonio Rodríguez de León, bajo el pseudónimo de «Sergio Nerva» (1952), señala la posible influencia de la novelística de Unamuno en el desarrollo del personaje principal de la obra de Fabbri, ya que en su opinión el personaje: «[...] con su múltiple donjuanismo, para desembocar, fatalmente, en el fracaso y, finalmente, en el viaje del que no se retorna, parece, incluso entre la gracia de la comedia, un personaje unamunescos. Hasta por su propensión monologuista» y considera que la obra es un ejemplo de «buen teatro», elogiando también las actuaciones de todos los intérpretes.



Signatura Archivo 30/1

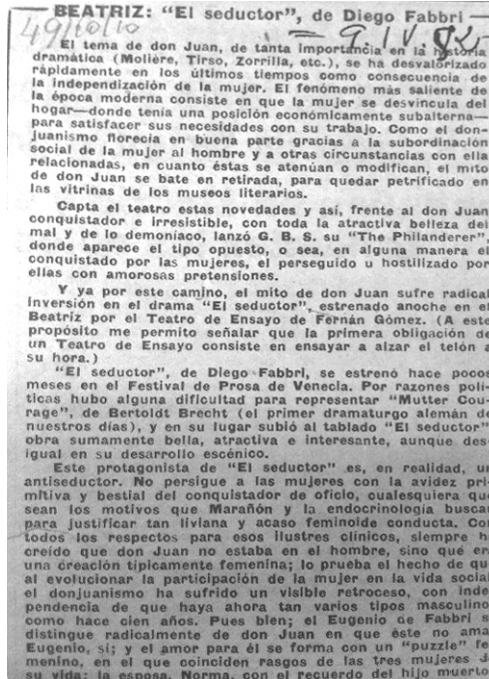


Signatura Archivo 30/1

Días más tarde, el 8 de abril la misma compañía realiza el estreno público en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. De dicho estreno, en *ABC* (Apéndice II.II.), Calvo (1952: 33) puntualiza en su crítica que la obra traducida conserva «el interés hasta el final, y es toda ella ingeniosa, aguda y cristalina».

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

Igualmente, en el diario *Pueblo*, Fernández Asís (1952) considera que el dramaturgo «ha conseguido una obra de grandes efectos escénicos, humanísima dentro del tono irreal y poético en que se desenvuelve» (Signatura 49/10/10).



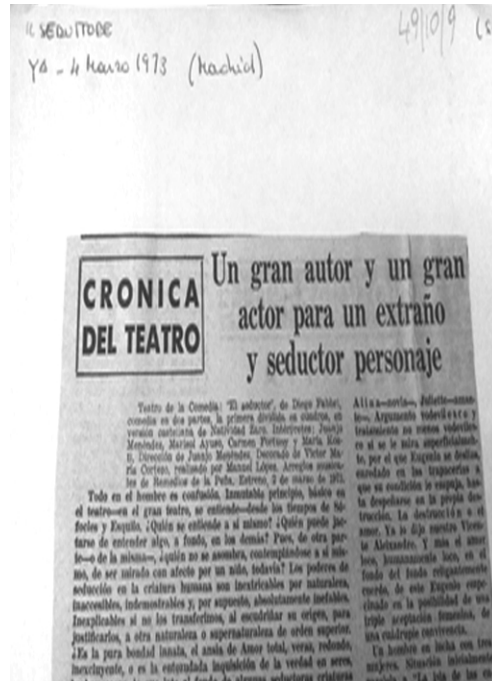
Signatura Archivo 49/10/10

A pesar de haber experimentado una recepción positiva, la obra no volvió a ser representada hasta veinte años después por la compañía de Juanjo Menéndez y con Natividad Zaro como traductora. Esta obra comenzó una gira repleta de éxitos por varias provincias dentro de la Campaña Nacional de Teatro en octubre de 1972. Finalmente, llegó a la capital donde fue estrenada el 2 de marzo de 1973 en el Teatro de la Comedia (Signatura Archivo 49/10/6) con la asistencia del mismo autor, quien se mostró muy emocionado y agradecido por la acogida de su obra durante una entrevista que le realizó Ángel Laborda para *ABC* (1973: 87) (Apéndice II.III.) (Signatura Archivo 26/1).



## 3.3. Fondo Diego Fabbri

También en el diario *YA*, Jose María Claver (1973) destaca el diálogo coloquial que «sin forzar ni deformar la naturaleza de los seres y las cosas, sin perder comba de naturalidad, resplandece por su tersura, sagacidad y hermosura de expresión. Un diálogo como pocas veces cabe escuchar en escenarios españoles» (Signatura Archivo 49/10/9).

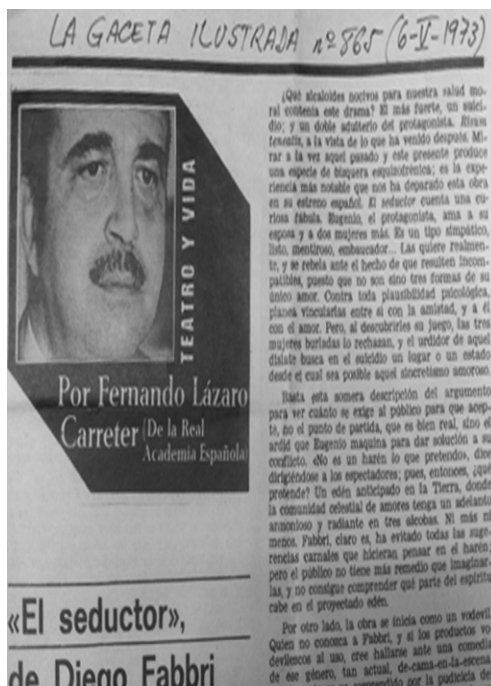


Signatura Archivo 49/10/9

No obstante, como señala Muñoz Raya (2015: 84) pese al éxito del estreno, la obra sólo se mantuvo en cartelera veinte días debido a «la falta de interés». Por ejemplo, la recensión de *La Vanguardia Española* incide en la decepción que, en parte, supone la obra puesto que, como reza el título, se espera que el argumento gire en torno a juegos de seducción, cuando en realidad dicha seducción no existe porque se da ya por realizada desde el principio de la obra. (Apéndice II.V.)

Además, en *La Gaceta Ilustrada* (Signatura Archivo 26/1), Fernando Lázaro Carreter (1973: 24) considera que uno de los motivos por los que *El seductor* no ha suscitado el interés del público es que resulta una obra obsoleta y un tanto desfasada para esos años y argumenta:

En los dominios del teatro, que son aquí mi terreno, lo único evidente es que hoy se intenta explicar las cosas por sí mismas, y proyectar sobre ellas una luz que las haga comprensibles, para proceder en consecuencia. Una solución que se busque en el misterio, deja de sentirse como verdadera solución. Los problemas de Eugenio no son tan raros entre varones; y su fórmula para resolverlos —convivir él y ellas en el adelantado edén— carece de una mínima credibilidad.



Signatura Archivo 26/1

#### 3.3.2.5.2.2. Inquisición

Esta obra es una de las primeras del dramaturgo italiano que se estrena en nuestro país con doble alternancia de título. La primera vez que se estrenó fue el 13 de junio de 1953 en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid con el título *Prisión de soledad*, puesto que se consideraba más oportuno para la época. Fue llevada con éxito a los escenarios por la compañía de teatro de cámara «La Garnacha», bajo la dirección de Huberto Pérez de la Ossa y en versión de Enrique Rincón. De esta primera representación sólo disponemos de unas breves líneas en *ABC* (junio de 1953) que anuncian y comentan la función (Apéndice II.VI.). Cuatro años después, en mayo de 1957, esta misma versión fue llevada a los escenarios barceloneses por el Teatro Español Universitario con la dirección de Antonio Chie y Mario Cortés. De ella, Joaquín Montaner, en su crítica de *La Vanguardia Española* (Apéndice II.VII.), escribe que la obra es «importante por su asunto y por su dialéctica» y continúa:

Su fuerza es su ejemplaridad, y a esa ejemplaridad hay que sacrificar las aparentes dislocaciones y atrevimientos que en el dialogo se dicen, según la intención de Fabbri para mayor gloria de Dios (1957: 29).

Por último, el 28 de febrero de 1961 se volvió a estrenar la obra en el Teatro Eslava de Madrid pero, esta vez, con el título de *Inquisición*. Esta representación estaba dirigida por Alberto González Vergel y la traducción corrió a cargo de Giuliana Arioli. De hecho, la misma traductora, en una autocrítica publicada en el diario *ABC* (Apéndice II.VIII.) defiende la traducción del título que ha realizado argumentando que:

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

La obra es esencialmente eso: cuatro personajes tratan de inquirir, de indagar en sus conciencias, de preguntarse a sí mismos si el camino que han seguido es el que deseaban, o si, al contrario, el que les ha sido impuesto por las circunstancias, y si es moral sacrificar el propio ideal en aras de unos intereses preexistentes e ineludibles; ese ideal, casi siempre utópico, que todo ser humano ha perseguido en un momento determinado de su vida y por el cual se ha sentido capaz de convertirse en el más sacrificado misionero. La obra de Fabbri es la historia de una de esas crisis en el espíritu de sus personajes (1961: 80).

Efectivamente, tanto la representación como la labor de la traductora fueron muy elogiadas en las críticas. Por ejemplo, en el diario *Ya* (Signatura Archivo 32/3), Nicolás González Ruiz opina que:

Ha hecho bien la adaptadora en prescindir de preocupaciones por el equívoco al que podía prestarse el título de la comedia. La palabra «inquisición» resulta perfectamente empleada. Los personajes inquieran sin cesar durante toda la obra, en un esfuerzo por llegar al fondo de su alma y averiguar con certeza lo que pasa allí (1961a: 28).

Además, añade que el autor pretende con esta obra presentar de forma detenida la crisis que atraviesan los personajes y que sólo encuentra solución «en católico», con la idea de que el lector o espectador se percate de ello.

Por otro lado, Gonzalo Torrente Ballester (1961a: 19) en su crítica del diario *Arriba* (Signatura Archivo 32/3) considera que «el conflicto está elevado con especial valentía y al mismo tiempo, con rigor psicológico, que es, a mi juicio, lo más difícil de alcanzar cuando se manejan estos materiales».



Signatura Archivo 32/3



Signatura Archivo 32/3



Siguiendo esta misma línea de pensamiento, en el diario *ABC* (Apéndice II.IX.) (Signatura Archivo 32/3) Alfredo Marquerie opina que la obra es:

Un buen ejemplo de la escena trascendente, de la introspección y del sentido hondo que cabe mantener en el tablado cuando un gran autor como Fabbri plantea y resuelve un conflicto dramático y religioso de carácter estremecedor (1961a: 50).



Signatura Archivo 32/3

### 3.3.2.5.2.3. Proceso a Jesús

*Proceso a Jesús*, una de las obras cumbres del dramaturgo forlívés, se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 20 de enero de 1956, con el título *Proceso de Jesús* bajo la dirección de José Tamayo y la traducción de Giuliana Arioli. Esta pieza gozó de un éxito tan grande en nuestro país que le permitió permanecer en cartelera durante doce semanas con numerosas representaciones.

De hecho, en la crítica del diario *ABC* (Apéndice II.X.) (Signatura Archivo 35/1) Marquerie opina que «el estreno constituyó un éxito rotundo y resonante» (1956a: 41). Asimismo, en el semanario *Dígame* (Signatura Archivo 35/1), Fernando Castán Palomar considera que se trata de una obra «de enorme ambición, intensa por cuanto representa y por cuanto en ella se dice» (1956a) y añade que es esa intensidad la que, en su opinión, mantiene la atención del auditorio.

3.3. Fondo Diego Fabbri



Signatura Archivo 35/1



Signatura Archivo 35/1

También en la crítica del diario *Ya* (Signatura Archivo 35/1), González Ruiz manifiesta que la obra es «de vivo interés en la moderna literatura católica» (1956a: 41) y destaca su evidente influencia pirandelliana. Igualmente, Adolfo Prego en su crítica que apareció en *Informaciones* (Signatura Archivo 35/1) señala que en la pieza «el autor asume la representación de los que parece ser el distintivo de nuestra época: una conciencia inquieta y sedienta» (1956a).



Signatura Archivo 35/1



Signatura Archivo 35/1



No obstante, algunas críticas señalaron ciertos aspectos negativos de la representación, como por ejemplo, la recensión del diario *Signo* (Signatura Archivo 35/1), en la que Pedro Barceló considera que en la obra, a pesar de tener una técnica muy sólida, se advertían errores en los momentos cumbres de la teología que rozaban el panfleto (1956: 21). O también, en el diario *Ya* (Signatura Archivo 35/1), el crítico Esteban Romero insistía en el hecho de que, a pesar del gran éxito del drama en ciudades italianas como Milán y Roma, en España no conseguiría el mismo resultado debido a que «no está sincronizado con nuestro ambiente» (1956: 46) por la diferente realidad social entre España e Italia.



Signatura Archivo 35/1



Signatura Archivo 35/1

Por otro lado, la mayoría de las críticas coinciden en valorar muy positivamente el trabajo de la traductora, cuyo problema principal al que se enfrentó en su labor fue la reducción de la obra para adaptarla a los horarios españoles, lo que conllevaba el riesgo de mutilarla. Por ejemplo, González Ruiz (1956a: 41) opina que la traductora ha realizado esa labor «con el mayor tacto y acierto» y añade que «la poda cuidadosa e inteligente realizada en la versión es digna de elogio, así como el lenguaje, lleno de viveza y animación».

Además, la misma traductora habla en *ABC* (Apéndice II.XI.) sobre su trabajo y el resultado final del que escribe:

Me fue preciso primero encajarla dentro de las exigencias de nuestro horario; segundo, abreviar y explicar algunas de sus situaciones. Y hoy, ya la comedia en pie, la verdad es que me siento terriblemente confusa. No sé si he sido capaz de reflejar, en mi adaptación, la inmensa fuerza dramática y lírica que la obra encierra. Lo único que sé es que he trabajado llena de entusiasmo y de respeto (1956: 43).

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

Dos meses más tarde, la obra se estrenó en el Teatro Comedia de Barcelona, donde fue bien recibida por el público, a pesar de sentirse un poco desconcertados con la pieza. De hecho, en la crítica de *La Vanguardia Española* (Apéndice II.XII.) (Signatura Archivo 35/1/91), Martínez Tomás señala que:

No es frecuente, en efecto, enfrentarse con representaciones en las que se abordan nada menos que la legitimidad del proceso de Cristo [...]. Aunque haya motivos para celebrar que los temas cristológicos sean llevados al teatro, la realidad es que estos exceden con su grandeza al de la técnica teatral [...]. Esto explica tal vez el sentimiento de sorpresa que se advertía en un público que, no obstante las noticias que tenía de la obra, esperaba sin duda una realización de mayor técnica teatral pirandelliana, como se había dicho, pero de un dinamismo más activo (1956: 20).



Signatura Archivo 35/1

Asimismo, el drama también realizó una gira por varias ciudades españolas. Por ejemplo, una de las ciudades en las que se estrenó fue Sevilla el 21 de enero de 1957 en el Teatro Álvarez Quintero. En la recensión que apareció en el *ABC* (Apéndice II.XIII.), se incide en el logrado empleo de la técnica para hacer el espectador forme parte de la función y se valora su factor sorpresa (1957).

Para terminar, en 1974 se realizó la producción cinematográfica de *Proceso a Jesús*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, que fue calificada por Martínez Tomás en *La vanguardia española* (Apéndice II.XIV.) como «una de las más importantes películas españolas de los últimos tiempos. Una cinta que puede situarse, a nuestro juicio entre las tres o cuatro mejores que ha producido el cine español» (1974: 60).

3.3.2.5.2.4. *Pleito de familia*

Fabbri es uno de los pocos autores extranjeros que pudo disfrutar de la representación simultánea de dos de sus obras en España, puesto que esta pieza se estrenó el 1 de abril de 1956 en el Teatro María Guerrero de Madrid, estando aún *Proceso a Jesús* representándose en el Teatro Español.

La obra fue dirigida por Claudio de la Torre y la traducción estuvo a cargo de Félix Ros. A pesar de ser presentada como comedia, pues el mismo dramaturgo la definió como *commedia familiare*, la mayoría de las críticas coinciden en que se trataba más bien de un drama. Por ejemplo, en el *ABC* (Signatura Archivo 32/16/94) (Apéndice II.XV.), Alfredo Marquerie considera que la obra es un «drama profundo y desgarrador», acompañado por un epílogo «osado, audaz y postpirandelliano» (1956b: 45).

También la recensión de *Hoja del Lunes* (Signatura Archivo 32/16/34) hace hincapié en que las últimas obras de Fabbri son «puro melodrama, tenso desde el principio y abiertamente recio hasta el final» y que ésta, en particular, cuenta con un epílogo «brillantemente remarcado por un oscuro». Además, destaca la «picardía y destreza en el desarrollo» que consigue interesar y conmover al público (S.a. 1956a).



Signatura Archivo 32/16/94



Signatura Archivo 32/16/34

Esta misma opinión, la comparte Arcadio Baquero que, en su crítica del diario *El Alcázar* (Signatura Archivo 25/3/32), nos dice que la producción teatral de Fabbri «logra que el interés del público aumente ante lo que él, desde las tablas, brinda en acciones y diálogos» y concluye:

3.3. Fondo Diego Fabbri

Esto, indudablemente, es una de las máximas virtudes que el teatro puede tener; y esto, precisamente, es lo que "Pleito de familia" ofrece desde que se levanta el telón hasta el final de la obra, a ritmo sorprendente, y con arquitectura escénica sólida y eficaz (1956: 10).

Por su parte, en el *Semanario del espectáculo* (Signatura Archivo 32/16/29), Castán Palomar destaca principalmente el primer acto al que considera «modelo de arquitectura teatral» (1956b) y en el diario *Marca* (Signatura Archivo 32/16/85), Valencia describe la pieza como una de las obras capitales del autor en la que nos muestra las facetas más importantes de su pensamiento y de su técnica teatral, así como la exposición de los sentimientos humanos de una manera intelectual (1956: 13).



Signatura Archivo 25/3/32

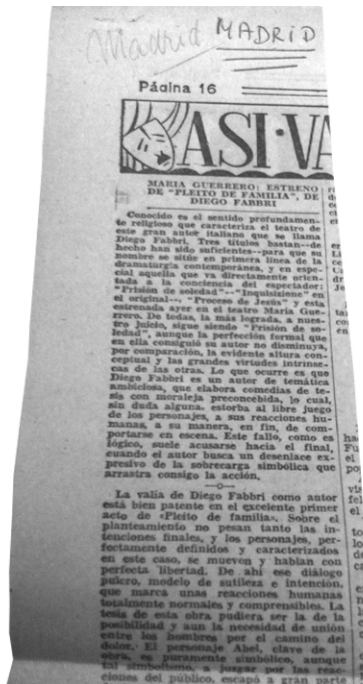


Signatura Archivo 32/16/29



Signatura Archivo 32/16/85

Igualmente, la recensión del diario *Madrid* (Signatura Archivo 25/3/10) considera al drama como «una obra importante, de humanísima y elevada intención moral [...]. Digna, desde luego, de que el público español la conozca» (S.a. 1956b: 16) y en el diario *Ya* (Signatura Archivo 25/3/36), González Ruiz califica la obra como «francamente alleccionadora y moralizadora, presidida por una recta intención» (1956b: 43).



Signatura Archivo 25/3/10



Signatura Archivo 25/3/36

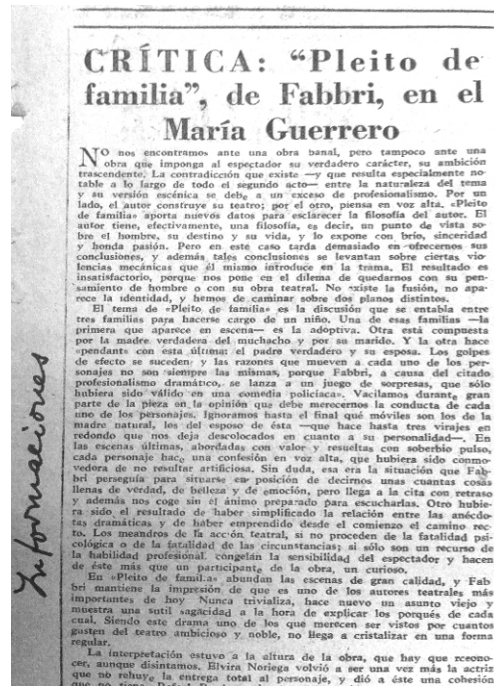
Asimismo, en *Pueblo* (Signatura Archivo 25/3/41), Fernández Asís se centra en señalar los rasgos pirandellianos presentes en la obra como «el propósito de reducir a esquemas intelectuales todos los problemas planteados, sin tolerar la interferencia del sentimentalismo o del amor, que embrolla y no esclarece» o «la brillante manifestación del desajuste entre los hechos y los tiempos en cuanto el autor, por cotejo con el deseo de fundirlos en cada agonista». Sin embargo, al contrario que Pirandello, Fabbri expresa «la conciencia del moralista cristiano, a través de un sentimiento colectivo de culpabilidad y responsabilidad» (1956: 12).

Por otro lado, en el diario *Informaciones* (Signatura Archivo 25/3/17), Adolfo Prego realiza una crítica un tanto negativa que destaca el resultado insatisfactorio a causa de la «contradicción que existe —y que resulta especialmente notable a lo largo de todo el segundo acto— entre la naturaleza del tema y su versión escénica» y que, en su opinión se debe a un exceso de profesionalismo (1956b: 38).

3.3. Fondo Diego Fabbri

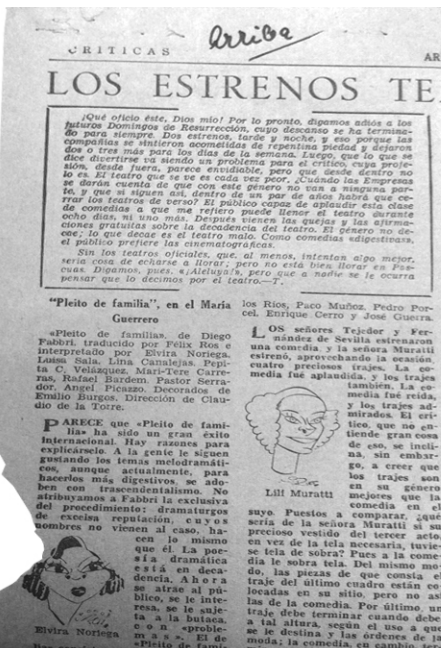


Signatura Archivo 25/3/41



Signatura Archivo 25/3/17

Por su parte, el diario *Arriba* se hace eco del estreno en dos ocasiones. En la primera (Signatura Archivo 25/3/22), publicada el 3 de abril de 1956, Torrente Ballester atribuye el éxito de la obra a la atracción del público por el melodrama adobado con «trascendentalismo», una técnica poco novedosa y muy recurrida por muchos otros dramaturgos (1956). En la segunda (Signatura Archivo 32/16/75), publicada el 11 de abril, se recogen las distintas críticas aparecidas en la prensa hasta ese momento y, tras el análisis, llega a la conclusión de que «si Fabbri, autor católico, pensara menos en hacer teatro “católico” cuando hace teatro, haría mejor teatro desde luego, y, por añadidura, le saldría mucho mejor teatro católico» (1956c).



Signatura Archivo 25/3/22



Signatura Archivo 32/16/75





Por último, la crítica de *Semana* (Signatura Archivo 32/16/10), escrita por Díaz-Cañabate, fue la más dura puesto que calificó la obra como «el más pedantesco, vulgar, absurdo y convencional de todos los folletines y melodramas que uno recuerda», precedido por un «soporífero epílogo» y toda ella carente de «habilidad constructiva» (1956: 48).

Para terminar, muchas críticas halagan el trabajo del traductor como por ejemplo *Digest* (Signatura Archivo 32/16/40), en su sección «¡Oiga, oiga...! Aquí, el crítico», en la que considera la adaptación «francamente buena», ya que opina que «no siempre nuestros adaptadores del teatro extranjero tiene el mismo pulso para acertar» (1956d: 22). Asimismo, la sección «Un famoso cada siete días» de la misma publicación que trata la labor de Félix Ros concluye de la siguiente manera:

Traducir y adaptar es tarea doblemente difícil, pues requiere condiciones especiales, como conocer con la misma profundidad el idioma propio que aquel del que se traduce, hallarse identificado con el autor y poseer personalidad literaria. Félix Ros reúne esas cualidades y en ellas se encuentra el secreto de sus triunfos (*ibidem*).



Signatura Archivo 32/16/10



Signatura Archivo 32/16/40

También el mismo traductor, en una antecrítica publicada por *ABC* (Signatura Archivo 32/16/90) (Apéndice II.XVI.) realiza una presentación de la obra y del dramaturgo e incluso de su propia traducción: «Creo ofrecer material óptimo. Los que no lo vean así, cárguenlo en mi “debe”; ese “debe” en perpetuo medrar...» (1956: 96), de la que también nos hace partícipes:

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

Su éxito influyó en la nomenclatura de la siguiente, última de Fabbri, “Processo de Gesù”. Como el público de Madrid puede admirar ya ésta, en la sobria versión de Giuliana Arioli, sustituiré el motivante por “Pleito”. Lo que, en el fondo, nada varía.



Signatura Archivo 32/16/90

3.3.2.5.2.5. *La embustera*

Esta obra fue estrenada en Madrid el 4 de mayo de 1961 en el Teatro Recoletos, con la dirección y adaptación de Diego Hurtado. Fue muy bien recibida por el público y la crítica. Por ejemplo, en *ABC* (Signatura Archivo 26/7/6) (Apéndice II.XVII.), Marquerie califica la pieza como «un vodevil picante, atrevido, extraordinario» (1961b: 59).

Asimismo, Pombo Angulo en su recensión de *La vanguardia española* (Apéndice II.XVIII.) considera que el ingenio del autor en la obra es «tan chispeante como el que más» y que posee una construcción muy ágil que «gana también en ritmo a medida que transcurre» (1961: 11).

Por su parte, en el diario *Ya* (Signatura Archivo 26/7/1), González Ruiz opina que se trata de una «comedia desenfadada, vodevilesca, que juega con todo, sin detenerse en obstáculos», cuyo divertimento resulta un tanto excesivo (1961b: 30). Igualmente, en la recensión de *Arriba* (Signatura Archivo 26/7/11), Torrente Ballester la tilda de comedia de costumbres al modo antiguo «entretenida y graciosa» (1961b).

DE MAYO DE 1961. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 59

de óperas alemanas. Acierto y sacrificio que son pena: ¡quién duda de que con tiempo cantantes españoles lo hubieran hecho muy bien! Fueron protagonistas Randolph Symonette—Wolau—y Elsa Cavelti—Brunilda—. El primero hace un Wotan extraordinario, lleno de poder, de matices; junto con la Cavelti hizo un tercer acto espléndido: sólo porque Madrid oiga a estos dos artistas extraordinarios podemos felicitarnos. Wilheim Ernest—Sigmundó—es un tenor de gran línea, plenamente wagneriano, dramático a veces con un exceso que hace dura su voz; por esto en el bellissimo dúo del primer acto perdimos ciertos matices, pues además el excesivo "vibrato" de Hilde Zadek, quitaba línea y expresión. Walter Heinrich y Ruth Sliever completaron dignamente el reparto. Los artistas, junto con el maestro Haensslein, recibieron incesantes ovaciones. La temporada comienza con excelente signo: el público se mostró entusiasta en todo momento.—P. F. SOPENA.

**Info moderno a estrenar**

osamente amueblado, con teléfono, hall, salón comedor, dos dormitorios dobles, más servicios, General Yagüe, 8, semiesquina avenida Generalísimo.  
Informes: Teléfono 234 46 00.

**ULTIMOS**

Signatura Archivo 26/7/6

**INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS**

**ESTRENO DE "LA EMBUSTERA" EN EL RECOLETOS**

Ayer se estrenó en el Recoletos con una escenografía muy graciosa y elegantemente agiliada de Emilio Burgos, "La embustera", de Diego Fabbri, adaptada y dirigida magníficamente por Diego Hurtado.

Moreno Ardany, presentador de la obra, puede estar satisfecho del éxito logrado. El público rió continuamente en el desarrollo de las divertidas incidencias y aplaudió con verdadero calor diversos matices y los finales de cada acto y de acto, mientras la cortina se levantaba reiteradamente y se saludaban los intérpretes.



Mari Carrillo y Ramón Corroto

Mary Carrillo estuvo sencillamente deliciosa, con una viveza, una picardía, una malicia y una gracia que dieron a la figura de la protagonista todo cuanto el autor pudo soñar. Consuelo Company hizo una "suégrá" dacha en suelido oficio extraordinariamente loado por Cervantes, que no tuvo ni un error ni un fallo. Irene Gutiérrez Caba, cada día mejor actriz, elevó a categoría máxima una breve intervención. Ramón Corroto y José Calvo, en dos papeles desatados y difíciles, se ganaron a los espectadores con la mejor comicidad. Emilio Berrio, Ardid, Holgado y Carlos Prado completaron el reparto.

**TEATRO**

**Estreno de "La embustera", en el Recoletos**

Ayer tarde asistimos en el Recoletos al estreno de la comedia de Diego Fabbri "La embustera", en la adaptación y con la dirección de Diego Hurtado. El público asistente manifestó su complacencia con risas, con aplausos en los finales y en varios puntos y al



Mary Carrillo

término de la representación haciendo subir el telón muchas veces. Una buena escenografía de Emilio Burgos, muy bien ideada para un oficio juego escénico.

"La embustera" es una comedia desenfadada, vodevilera, que juega con todo, sin detenerse en obstáculos, y que ni aun con el parlativo que la comicidad supone para todo enredo escabroso puede ser juzgado, con benevolencia. A nuestro juicio, los valores literarios de la comedia tampoco impresionan de su atrevimiento. Faltó como dramaturgo entre nosotros aquí, según su adaptador, una "cama al aire". Es el suyo un divertimento un poco excesivo.

Es evidente que en el aplauso logrado por una obra que en realidad carece de valores positivos, tuvo mucha parte la interpretación, que fue de primer orden, singularmente por parte de Mari Carrillo, a la que acompañaron de modo excelente Irene Gutiérrez Caba y Consuelo Company, y entacadas, de una manera muy destacada, Ramón Corroto y José Calvo.—N. G. R.

Signatura Archivo 26/7/1

ARRIBA.—Viernes 5 de mayo de 196

**INFORMACION Y CRITICA DE**

**TEATRO**

**ESTRENO DE LA «NOCHE DEL 5 DE MARZO» Y «LA EMBUSTERA»**

"La noche del 5 de marzo", comedia policiaca de Jack Roffey y Jordan Harbord llega al escenario del Infanta Isabel precedida de mejor reputación. Su éxito en Londres y París ha sido grande. La versión presentada, muy ágil y correcta, se debe a José Luis Alonso. Arturo Serrano dirige la obra impecablemente. De un reparto, destacaron Margarita Zano, Andrés Mejuto—eficacísimo en las escenas dramáticas—; Manuel Díaz González, creador de tipo con su habitual maestría, y Ricardo Alpuente, aplaudido un matiz después de una excelente maestría. El resto de la interpretación se mantuvo a gran altura; hay que citar a Choro Sobro, Jacinto San Emeterio, Féliz Varro, Paul Tarró y J. Martí, digna de ser mencionada también hasta cinco minutos antes de caer el telón. El único entreacto sirvió la noche del estreno, para que se cruzasen apuestas: tal era la popularidad en que el público se hallaba sumido. Nuestra opinión es que, hasta esos cinco minutos anteriores a la caída del telón, "La noche del 5 de marzo" es una de las mejores comedias de su género vistas en Madrid. No creemos equivocarnos si le auguramos una larga vida escénica.

Fue muy aplaudida al final de todos los cuartos y al terminar la representación. Los intérpretes recibieron los aplausos con verdadera satisfacción. De la mejor gana consignamos nosotros la nuestra.

**ESTRENO DE "LA EMBUSTERA" EN EL RECOLETOS**

En entredad y graciosa, y la sátira lo bastante suave—el menos en la versión anoche presentada—para que no llegue la sangre al río.

El papel principal dio ocasión a Mary Carrillo para lucir la variedad de su talento: la simpatía de la actriz nos inclina a perdonar las calaveradas del personaje. Fue aplaudida en un matiz y en los finales de acto. También se aplaudió a Irene Gutiérrez Caba al final de su única intervención, de gran clase. Corroto y José Calvo, admirables de comicidad los dos y por fin estimo, como siempre, Consuelo Company. Completaron el reparto José Luis Ardid, Carlos Prado, Emilio Berrio y Jesús Holgado. Un escenario muy hábil de Emilio Burgos, y una versión muy cuidada y graciosa de Diego Hurtado, que también

Signatura Archivo 26/7/11



## 3.3. Fondo Diego Fabbri

3.3.2.5.2.6. *La señal de fuego*

En realidad se trata de *Vela de armas* que se estrenó por primera vez en España con el título alternativo de *La señal de fuego* en el Teatro Lara de Madrid el 1 de junio de 1962, dirigida por Huberto Pérez de la Ossa en la versión de José María Pemán y Félix Ros. Tanto la obra como su traducción recibieron buenas críticas de la prensa del momento. Por ejemplo, en *ABC* (Apéndice II.XIX.), Marquerie considera que la adaptación castellana «mejora el original», ya que le otorga «más viveza e intención» (1962: 81).

De hecho, en una autocrítica que escribieron y publicaron los traductores para el mismo diario (Apéndice II.XX.), presentaban la obra y explicaban cómo llevaron a cabo su labor: «Hemos querido ser fieles al original de Fabbri y no tocarlo más que en lo que necesitaba la diáfana claridad de su pensamiento polémico» (1962: 81).

Dos años después, el 1 de marzo, esta misma obra se estrenó en el Teatro de la Capilla Francesa de Barcelona con la dirección de Pablo Zabaldescoa. De ella, la reseña de Martínez Tomás en *La vanguardia española* (Apéndice II.XXI.) dijo:

Esta pieza escénica sigue la línea temática de «Proceso de Jesús». El autor insiste en los principios que pudiéramos llamar del progresismo católico, tendencia que no es compartida totalmente por todos los organismos y adeptos de la fe cristiana. En todo caso, es una temática polémica y dialéctica que Diego Fabbri encubre en un bello ropaje literario, pero que no resulta convincente (1964: 32).

3.3.2.5.2.7. *Robo en el Vaticano*

Esta obra fue estrenada el 16 de marzo de 1964 en el Teatro Infanta Beatriz de la capital, aunque en mayo del mismo año se repuso en el Teatro Alcázar al suspenderse el estreno de otra obra. La pieza, en versión de José Méndez Herrera, estaba dirigida por Cayetano Luca de Tena y gozó de una importante fama el tiempo que se mantuvo en la cartelera teatral.

En primer lugar, el diario *ABC* (Apéndice II.XXII.), antes de su estreno, la anunciaba como «la obra más importante de Diego Fabbri». Asimismo, Alfredo Marquerie, en su recensión de *Pueblo* (Signatura Archivo 33/3/10) destaca la lección de buen teatro que es la pieza «no sólo por la belleza y altura de su pensamiento y de su diálogo, sino también por el modo con que sabe conjugar valores de una indudable pureza escénica para hacernos sentir y para hacernos pensar» (1964).

Por otro lado, el estreno también recibió críticas no tan positivas como la del diario *Arriba* (Signatura Archivo 33/3/1), en la que García Pavón calificaba la obra como «pesadota y aburrida en muchas partes» (1964). Además, en *Informaciones* (Signatura Archivo 33/3/13),

Pablo Corbalán considera que la obra es «artificiosa, artificial, con ínfulas de una originalidad formal un tanto trasnochada» (1964).

**ESTRENO DE «ROBO EN EL VATICANO», EN EL BEATRIZ**



Guillermo Marín, Manuel Díaz González, Mercedes Frened y Amparo Baró.

Ayer se estrenó con buenos decorados de Burgos en el teatro Beatriz la comedia de Diego Fabbri, admirablemente traducida por Múñez Herrera, «Robo en el Vaticano». El público escuchó la obra con tanta delicia como interés y aplaudió mucho en las dos partes y al terminar la representación. Saludó el director, Cayetano Laca de Teza, que logró una realización impecable de tono, estilo, matiz y resoluciones escénicas, y el primer actor, Guillermo Marín, que entendió, sintió e hizo vivir a su personaje de manera ejemplar. Y que pronunció unas palabras de gratitud a toda la compañía, al director, al público y a la empresa Fraga, al propio tiempo que excusaba la asistencia del autor, que acaba de sufrir una desgracia familiar.

Manuel Díaz González triunfó en un dificultísimo papel; Mari Carmen Frened fue dechado de sinceridad expresiva; Amparo Baró en un voluminoso periodista; Fernando Marín en un simpático comediante, participaron justamente en el éxito con el resto de los intérpretes: Carmen Gutiérrez, La Riva, Lastra, Reparaz y Fortes.

Fabbri da en «Robo en el Vaticano» una lección de buen teatro, no sólo por la belleza y altura de su pensamiento y de su diálogo, sino también por el modo con que sabe conjugar valores de una indudable pureza escénica para hacernos sentir y para hacernos pensar. A los que gustan de las obras de calidad auténtica se les puede recomendar esta comedia en la seguridad de que no se sentirán defraudados.

Alfredo MARQUERIE

La apasionante comedia de Fabbri comienza con un tono serio, pero pronto se desdobra, pasando de un tono serio a uno más ligero y gracioso. El personaje de Edmundo de Cavani, ladrón internacional especialista en la apertura de cajas fuertes, a medida que la acción avanza, el tono de la obra se va haciendo, de una manera paulatina, con medida y gracia, más y más elevado. Del robo caprichoso y sin motivo aparente que da pie a la trama pasamos a algo mucho más importante: la psicología del protagonista, su vida interior, lo que podríamos llamar su secreto ánimo, la clave de su alma angustiada. Y el desdoblamiento que de esa clave logra su esencia el cardenal de Cavani, extraordinario personaje lleno de sutileza.

Signatura Archivo 33/3/10

**Arriba**

17 Marzo 1964

**TEATRO**

**«ROBO EN EL VATICANO», EN EL TEATRO BEATRIZ**

Después de haber leído de esta comedia se hace saber que han estado en una vez de estudio del espectáculo, lo cual fue estudiado por sus actores, inmediatamente se nos presenta el siguiente trabajo: «El Robo en el Vaticano». Se trata de un trabajo especializado en esta clase de actuaciones, a través de la actuación que le hace una periodista especializada en este género de noticias especiales de su teatro, haciendo de su propia y sus compañeros volantes con la noticia. Todo el acto transcurre, en un tono que podemos llamar serio, pero en la segunda parte las cosas cambian un poco. Se sabe que «El Robo» es el título de una obra de Fabbri.

retrato sobre de haber estado preparando una obra de propaganda artística, pero con un tono serio y aceptable los decorados. Y luego la dirección en toda su parte que se puede llamar la dignidad de la interpretación. Destaca muy sobresaliente en un momento interesante, un momento de una conversación del padre, Manuel Díaz González, actor de primera línea, con su compañero (Cayetano Laca de Teza), que junto a él, Guillermo Marín, desempeñando una gran parte del papel, siempre Guillermo Marín da sus mejores notas en las partes de dramáticos y como actor, se suma en las partes. Mari Carmen Frened, en su parte, cumplió con su parte de siempre. Amparo Baró hablaba demasiado de prisa y con voz tan aguda, que a veces no se le oía. Tiene manera de hacer una vez y de hacer una vez más. Finalmente la Riva de primera en parte de comedia difícil, amparado del teatro y de la vida. Y Fernando Marín estuvo siempre en un momento de seriedad y ser.

El público aplaudió abundantemente al final del primer acto. Repetirá mucho más a la superior calidad del segundo y último, obligando a veces la acción, tras la que aparece Cayetano Laca de Teza con toda la compañía. Guillermo Marín es sobresaliente y merece una buena palabra para elogiar al actor. Diego Fabbri, autor de las gracias humorísticas y representadas, añade con profundidad y gracia.

conversaciones con el cardenal Teresa Dalbora y el padre Erasmo Gallo, que la dramaturgia de Edmundo de Cavani, obra «El Robo en el Vaticano», tiene complicados orígenes religiosos. Cada cual busca a Dios de su manera, y «El Robo» lo busca tan singular: acaso. Es, pues, «un ladrón a lo divino» el que nos presenta el segundo acto.

Tiene esta comedia de asunto extravagante, aunque bien hecha, un no sé qué de comedia de Santos a la moderna, conocida con ingenio. Y como extravagante y tal vez también por la novedad de la representación, pasada y abarada en muchas partes. En el segundo acto y epílogo sale y consigue cantar más en el público. Contra la tesis del cardenal de que «la fantasía no debe prevalecer sobre la verdad», irrida la del «Robo» la obra, que se ve «librada» por Dios mismo, de que la fantasía es la sal de la tierra. Estamos en

Signatura Archivo 33/3/1

**«ROBO EN EL VATICANO», de Diego Fabbri, en el Beatriz**

AUTOR: Diego Fabbri.—VERSION ESPAÑOLA: José Múñez Herrera.—DIRECTOR: Cayetano Laca de Teza.—REPARTO: Manuel Díaz González, Francisco Fortes, Mari Carmen Frened, Carmen Gutiérrez, Amparo Baró, Guillermo Marín, Fernando La Riva, Pablo Lastra, Fernando Marín y Ramón Reparaz.—ESCENOGRAFIA: Emilio Burgos. Realizada por M. López.

De verdad, de verdad, lo que más me gustó de la representación de «Robo en el Vaticano», de Diego Fabbri, fue la labor interpretativa de Manuel Díaz González y Guillermo Marín. Fue un verdadero placer presenciar aquel tarde de matizaciones, de sensibilidad, de acentuaciones psicológicas del primero, y aquella entrega del segundo a un papel de características muy difíciles en cuanto participan en él verentes como la del cinismo y la fe. Haber sabido terminar ambas e incluso amarlas revolví una vez más el buen arte de Marín. Para mí, esto fue lo importante, porque la obra en sí me parecía artificiosa, artificial, con ínfulas de una originalidad formal un tanto trasnochada. Nada en tanto como lo que está pensado como nuevo carece de autenticidad. Y la pieza de Fabbri creo que posea esta cualidad, esencial para el arte, que se respeta.

Fabbri presenta un conflicto de fe religiosa: hay un hombre que busca a Dios sin poder hallarlo. Recorre el mundo y busca al Vaticano mismo. Se trata de un ladrón profesional. Nuestro hombre es que introduciéndose en el terreno de la fe para cometer su delito, Dios se le revela.

tarse el telón, Edmundo de Cavani expresa de su tarea, pero luego aborta. No ha habido muerte. La primera parte de «Robo en el Vaticano» resulta un tanto pesada y reiterativa, apoyada y simple. Luego se produce la escena clave de la obra, cuando el ladrón, preso, tiene que enfrentarse con la tremenda personalidad del cardenal Dalbora. Es en este punto cuando la pieza se eleva y adquiere su razón de ser. A partir de entonces, todo está decidido y viene el epílogo, en el que Marín despliega su soberbia. Poco antes de la había desplegado Manuel Díaz González. Fue lo mejor de la noche. Lo he dicho y lo repito. Y todos los aplausos que se escucharon cuando el telón cayó finalmente y tuvo que ser levantado fueron para estos dos actores, sobre todo para el primero. Guillermo Marín tuvo que pronunciar unas palabras de agradecimiento, que fueron acogidas con nuevas muestras de entusiasmo.

La dirección, de Cayetano Laca de Teza, fue muy hábil y eficaz. Y los decorados de Emilio Burgos, muy sencillos y elegantes. De la versión castellana de «Robo en el Vaticano», hecha por Múñez Herrera, tengo que decir que me pareció excelente.

Pablo CORBALÁN

Signatura Archivo 33/3/13

Por su parte, en la crítica que aparece en *Madrid* (Signatura Archivo 33/3/5), Gómez Picazo señala que durante el primer acto resulta difícil dilucidar el mensaje de la obra, por lo que el espectador «se encuentra en esta parte sumido en un mar de confusiones» y que sólo se



## 3.3. Fondo Diego Fabbri

consigue reconstruir su significado en el último acto. También comparte esta misma opinión Fernández Asís en su recensión de *El Español* (Signatura Archivo 33/3/16), en la que además destaca los monólogos que realizan los personajes como lo mejor de la obra (1964: 23).



Signatura Archivo 33/3/5



Signatura Archivo 33/3/16

## 3.3.2.5.3. Argentina

3.3.2.5.3.1. *Proceso a Jesús*

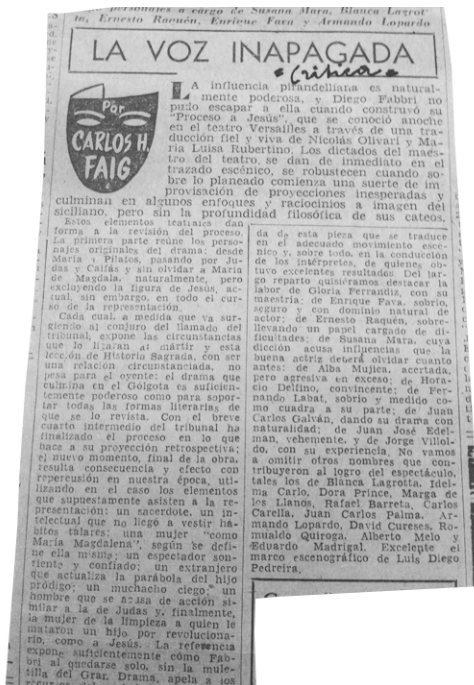
La primera obra de Fabbri que se estrenó en Latinoamérica de la que tenemos constancia es *Proceso a Jesús* que se estrenó el 29 de febrero de 1956 en el Teatro Versailles de Buenos Aires, con la dirección de Luis Mottura y la traducción de María Luisa Rubertino y Nicolás Olivari.

La pieza fue anunciada en *Noticias Gráficas* (Signatura Archivo 35/1/67) como la puesta en escena de mayor éxito del año en España e informa de que en París y en Londres también estrenarán sus propias versiones (1956e). Después de su estreno, la mayoría de las críticas publicadas coinciden en destacar principalmente la influencia pirandelliana latente en la obra. Por ejemplo, en la recensión del diario bonaerense *Crítica* (Signatura Archivo 35/1/36), Carlos H. Faig señala que los rasgos del siciliano «se dan de inmediato en el trazado escénico, se robustecen cuando sobre lo planeado comienza una suerte de improvisación de proyecciones inesperadas y culminan en algunos enfoques y raciocinios» (1956). Asimismo, la crítica de *El Mundo* (Signatura Archivo 35/1/70) opina que:

La técnica del desarrollo escénico es típicamente pirandelliana, a base de improvisaciones argumentales, y, el acento del inmortal siciliano asoma también en la dialéctica utilizada por Fabbri para el raciocinio de sus personajes (1956f).



Signatura Archivo 35/1/67



Signatura Archivo 35/1/36



Signatura Archivo 35/1/70

Por su parte, en *Para Ti* (Signatura Archivo 35/1/63), Jorge Montes en su crítica apunta que en el caso de Fabbri, en oposición a Pirandello, los actores «trepan nuevamente al tablado, pero no ya en calidad de individuos que reclaman para sí el rodaje de la farsa, ni tampoco a

## 3.3. Fondo Diego Fabbri

condición de pretender ver expuesto su drama; suben porque también ellos desean verter su opinión en la causa tratada» y continúa:

La irrupción de espectadores-actores, que no sólo vienen a vocabulizar su papel sino que tal vez les toca transportar al escenario los problemas que preocupan a su vecino de asiento, es índice de acción y colorido, incorpora asimismo la palabra del público al debate [...] y confunde en mayor grado los mundos de realidad e irrealidad que separan a espectadores y actores (1956).



Signatura Archivo 35/1/63

Por otro lado, en *La Nación* (Signatura Archivo 35/1/75), Monseñor Gustavo J. Franceschi elogia la labor del dramaturgo con esta obra y considera maravilloso que «haya sabido concretar en dos actos, sin declamaciones ni alegatos, [...] el problema supremo que se plantea no sólo a una raza, sino a todas las razas» (1956). Igualmente, en *La Razón* (Signatura Archivo 35/1/89) la crítica considera que el tema junto con el ambiente y la presencia de personajes conocidos por los cristianos «obligan al espectador a una continua atención respetuosa hacia un texto en que hay mucho que escuchar para pensar luego, y del que está ausente toda irreverencia, aún en los que con más encarnizamiento atacan» (1956g).



3.3. Fondo Diego Fabbri



Signatura Archivo 35/1/75

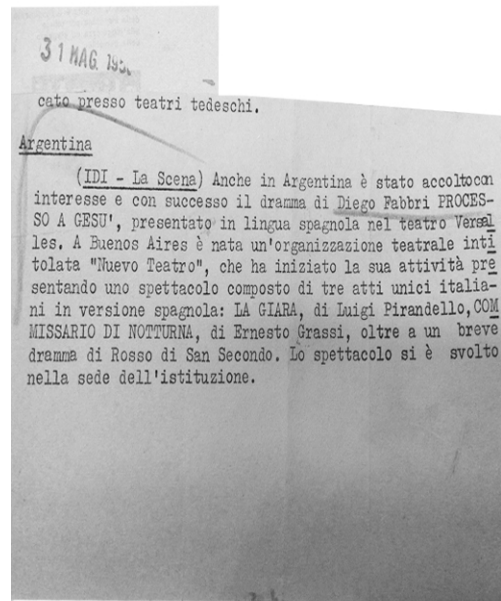


Signatura Archivo 35/1/89

Para terminar, la prensa italiana también se hizo eco del éxito del estreno de *Proceso a Jesús* en Buenos Aires, entre ellas, la revista milanese *Candido* (Signatura Archivo 35/1/77); *La scena*, la publicación del Istituto del drama italiano (Signatura Archivo 35/1/81) y *Mezzogiorno illustrato* (Signatura Archivo 35/1/82) También la publicación porteña *La Época* (Signatura Archivo 35/1/95) informa de dichas noticias y del posible viaje a Buenos Aires del dramaturgo (1956h).



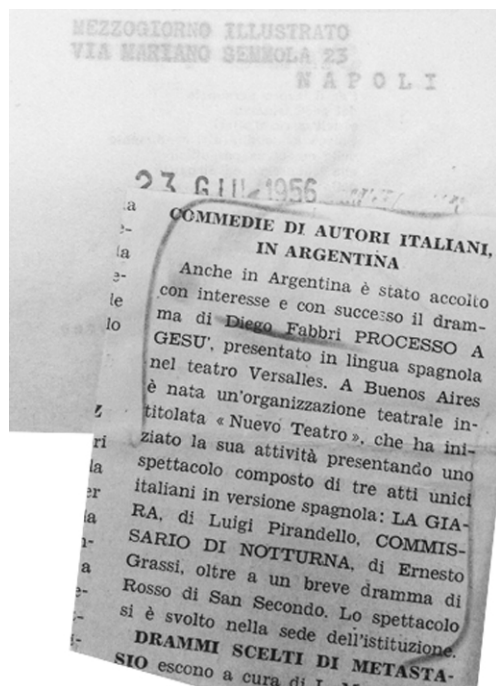
Signatura Archivo 35/1/77



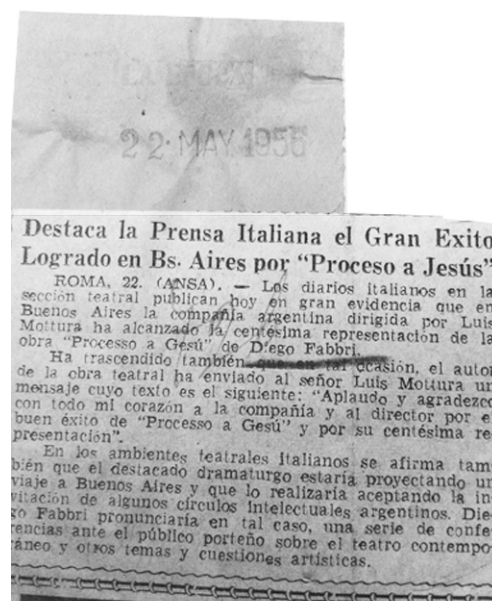
Signatura Archivo 35/1/81



## 3.3. Fondo Diego Fabbri



Signatura Archivo 35/1/82



Signatura Archivo 35/1/95

3.3.2.5.3.2. *Vigilia de armas*

En 1957 se estrenó *Vigilia de armas* en el Auditorium de Mar de Plata, dentro del marco del Festival de Teatro de la ciudad. La obra fue nuevamente dirigida por Luis Mottura y traducida por María Luz Regás y Eliseo Montaine. Del estreno de esta obra se conserva una entrevista realizada al dramaturgo por el periódico *Hogar* (Signatura Archivo 35/1/101), en la que el poeta argentino Armando Mottura, afincado en Italia, dialoga con el forlivese sobre su trabajo. En la entrevista se habla principalmente del amor, que es el centro del debate que se origina en esta obra, para el que el autor reconoce que ha empleado novedosos procedimientos teatrales, como por ejemplo «la técnica de hacer hablar a los personajes de forma que cada espectador sienta que se dirigen a él en persona, sumando a las situaciones planteadas un nuevo tipo de suspenso» y continúa: «como ustedes los habrán visto y oído, no es solamente el suspenso físico el que irradia su poder hacia la platea, sino también el suspenso del alma...» (1957: 30).



Signatura Archivo 35/1/101

3.3.2.5.3.3. El seductor

Varios años más tarde, concretamente en 1963, se estrenó *El seductor* en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, con la dirección de Eduardo Vega y la traducción de Javier Farías. De esta obra sólo se conserva una breve noticia de *La Nación* (Signatura Archivo 49/10/1) que anuncia su próximo estreno.



Signatura Archivo 49/10/1

3.3. Fondo Diego Fabbri

3.3.2.5.4. Uruguay

3.3.2.5.4.1. Herencia para tres mujeres

Para terminar, Uruguay fue otro país Hispanoamericano que gozó del estreno de las obras de Fabbri, en concreto, *Herencia para tres mujeres* que se estrenó el 6 de noviembre de 1969 en el Teatro Palacio Salvo de la capital uruguaya. La obra fue puesta en escena por la compañía de Teatro Italiano para América Latina (TIAL), dirigida por Alfredo de la Peña con la traducción de Adda Laguardia.

Del estreno de esta pieza se conserva una noticia del periódico *Marcha* (Signatura Archivo 31/2/7) en la que informa de su estreno (1969a) y la crítica de *El Día* (Signatura Archivo 31/2/11) que considera que la comedia «muestra la facultad del autor para hacer reír de una manera liviana, en un nivel que se ubica entre el boulevard francés y el sainete del Río de la Plata» (1969b).

GIORNALE: "Marcha"  
TITOLO: "Lascio alle mie donne"



Signatura Archivo 31/2/7



Signatura Archivo 31/2/11



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## **CAPÍTULO 4**

---

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 4

---

### ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO

#### 4.1. Consideraciones metodológicas

En este capítulo realizaremos un análisis comparativo-descriptivo de varias obras originales de Fabbri y de sus traducciones al español de España y al español de Argentina. Para ello, seguiremos el modelo de análisis textual, propuesto por Gideon Toury en su obra *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995).

La teoría de este autor, siguiendo la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar (1978), está basada principalmente en los Estudios Descriptivos y, más concretamente, en el estudio de las normas a través del comportamiento del traductor a la hora de realizar su labor, puesto que considera que la conducta del traductor está regida por una serie de pautas o normas que regulan el proceso de traducción. Asimismo, el autor clasifica dichas normas en normas iniciales y en normas de traducción.

Según Toury (1995: 56-57), las normas iniciales son aquellas que conducen, desde un primer momento, las elecciones generales del traductor, ya que en su opinión «a translator may subject him-/herself to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture, or in that section of it which would host the end product». En otras palabras, las decisiones del traductor se pueden mover entre la adecuación del texto traducido a las normas que imperan en el texto original y la adhesión del texto traducido a las normas que predominan en la cultura meta (también llamada aceptabilidad).

#### 4.2. Análisis de la información preliminar

En ambos casos, las traducciones presentan cambios en relación a los dos sistemas. Por un lado, una traducción regida por la adecuación puede acarrear una serie inconvenientes a la hora de reproducir los elementos extralingüísticos del texto en la cultura meta. Por otro, una traducción que se adhiere a las normas de la cultura meta producirá cambios obligatorios en el texto origen.

En segundo lugar, nos encontramos con las normas de traducción divididas, a su vez, en normas preliminares y en normas operacionales. Las primeras preceden a la transferencia y están relacionadas con la «translation policy [...] that govern the choice of text-types, or even individual texts, to be imported through translation into a particular culture/language at a particular point in time» (*ibidem*, 57-58). En cambio, las normas operacionales son las que dirigen las decisiones durante el proceso de traducción en sí; es decir, son las que afectan a la distribución del material lingüístico y a las relaciones que se establecen entre el texto origen y el texto meta.

Dentro de las normas operacionales, el autor distingue entre normas matriciales y normas lingüístico-textuales. Las primeras afectan al nivel macrotextual y regulan la distribución y segmentación del material lingüístico a través de las omisiones, adiciones y cambios en dicha distribución. Las segundas, que afectan al nivel microtextual, atañen a la selección del material lingüístico con el que se elaborará la traducción.

El análisis traductológico que presentamos a continuación estará dividido en dos fases bien diferenciadas: un análisis preliminar con el que nos acercaremos al contexto que rodea a los textos que forman nuestro corpus, para así adentrarnos posteriormente en el análisis comparativo-descriptivo, en el que nos centramos en el estudio del nivel macrotextual de los textos origen y de sus respectivas traducciones.

#### 4.2. Análisis de la información preliminar

Para comenzar, nuestro corpus está formado por algunas de las obras más conocidas del dramaturgo forlívés, tanto los textos originales como sus respectivas traducciones en ediciones impresas y en formato audiovisual (cine y televisión), a la mayoría de las cuales pudimos acceder a través del Fondo Documental de RTVE.

Acto seguido, presentamos los documentos obtenidos sobre las obras que conforman nuestro corpus, en los que analizamos las ediciones impresas (TI) y las transcripciones de las representaciones realizadas en los medios audiovisuales (TA).

1.– *La librería del sol*

**TI:** Edición impresa en Argentina ..... **Analizada**

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... **Analizada**

2.– *Inquisizione*

**TI:** Edición impresa ..... No encontrada

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... **Analizada**

3.– *Rancore*

**TI:** Edición impresa en Argentina ..... **Analizada**

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... **Analizada**

4.– *Processo a Gesù*

**TI:** Edición impresa ..... No encontrada

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... No encontrada

Transcripción de película ..... **Analizada**

5.– *Processo di famiglia*

**TI:** Edición impresa en España ..... **Analizada**

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... **Analizada**

6.– *Veglia d'armi*

**TI:** Edición impresa en Argentina ..... **Analizada**

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... No encontrada

7.– *Lo Scoiattolo*

**TI:** Edición impresa en España ..... **Analizada**

**TA:** Transcripción de la representación en TVE ..... **Analizada**

A continuación, presentamos los textos originales y una relación de las ediciones impresas y fichas técnicas de los vídeos de los programas de televisión que conforman nuestro corpus, así como los elementos paratextuales y las características de cada una de ellas.

## 4.2. Análisis de la información preliminar

### 4.2.1. Textos originales

#### 4.2.1.1. Edición impresa

Los textos originales (de ahora en adelante TO) que aparecen en nuestro corpus están recogidos en los volúmenes recopilatorios titulados *Tutto il teatro di Diego Fabbri. Volume 1 y 2* publicados por la editorial Rusconi Libri en septiembre de 1984.

#### 4.2.1.2. Elementos paratextuales de la edición impresa

Se trata de dos volúmenes recopilatorios de tapa dura que contienen toda la producción dramática del autor en un total de 2346 páginas. El contenido de cada volumen está precedido por una fotografía en blanco y negro del forlivese y cuatro prefacios (dos por volumen) escritos por especialistas en el que nos descubren al dramaturgo, su estilo y su obra.

La mayoría de los textos están compuestos solamente por uno, dos o tres actos, excepto *Processo a Gesù* que está formado por dos tiempos y un intermedio y *Lo Scoiattolo*, que también va acompañado de un prólogo y un epílogo.

### 4.2.2. Traducciones

#### 4.2.2.1. *La librería del sol*

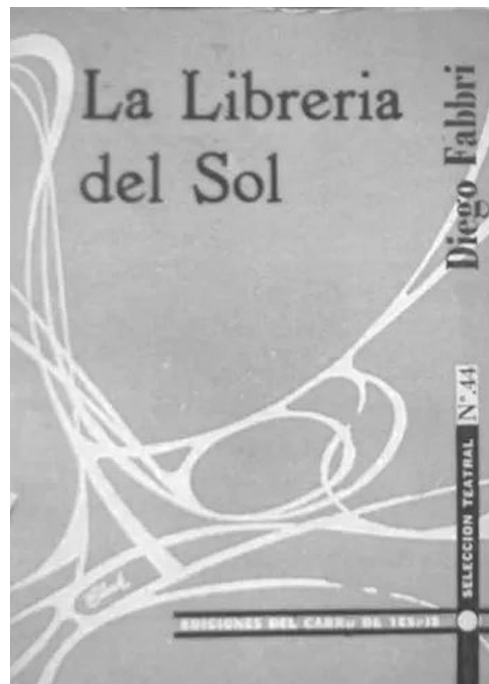
##### 4.2.2.1.1. Edición impresa

La traducción fue realizada por Alma Bressan y Jorge A. Audiffred y publicada bajo el título *La librería del sol* por la editorial argentina Ediciones del Carro de Tespis en 1959, dentro de su colección «Selección Teatral» (n.º 44).

##### 4.2.2.1.2. Elementos paratextuales de la edición impresa

Esta edición está presentada en formato libro con tapa blanda y solapas en la cubierta y en la contracubierta. En las solapas de la cubierta se realiza una presentación de la obra. Y en las solapas de la contracubierta aparecen otros títulos publicados por la editorial dentro de esa misma colección.

Por otro lado, el texto está precedido por un prólogo introductorio en el que se presenta de forma breve al autor y se hace repaso de los estrenos de algunas de sus obras en Italia.



#### 4.2.2.1.3. Ficha técnica del programa

<b>Programa</b>	<i>Estudio 1</i>
<b>Título</b>	<i>La librería del sol</i>
<b>Fecha de emisión</b>	12/03/1968
<b>Autor</b>	Diego Fabbri.
<b>Guión para TVE</b>	José María Rincón.
<b>Dirección y realización</b>	Pedro Amalio López.
<b>Intérpretes</b>	María Luisa Merlo (VELIA), Fernando Delgado (ANSELMO), Manuel Gallardo (LUCAS), José Orjas (ISIDORO), Ricardo Merino (ÁLVARO), María Luisa Rubio (LENA), Diana Salcedo (CAROLA), Lola Lemos (CLARA), Pedro Simpson (JACINI), Antonio Queipo (MOMBELLI), Francisco Merino (TRAMPAS).

#### 4.2.2.1.4. Características del formato audiovisual

El formato audiovisual está presentado en cinta de vídeo que contiene la grabación del programa de televisión española *Estudio 1*, que se emitió por primera vez el 12 de marzo de 1968. El programa está grabado en blanco y negro y cuenta con intermedios y con una presentación de la obra, realizada por el popular presentador de televisión Ángel Losada, en la que explica la obra y su temática antes del comienzo de la misma. La duración de la cinta es de una hora y 45 minutos.

## 4.2. Análisis de la información preliminar

4.2.2.2. *Inquisizione*

## 4.2.2.2.1. Ficha técnica del programa

<b>Programa</b>	<i>Estudio 1</i>
<b>Título</b>	<i>Inquisición de Diego Fabbri</i>
<b>Fecha de emisión</b>	11/04/1982
<b>Autor</b>	Diego Fabbri.
<b>Adaptación y dirección</b>	Alberto González Vergel.
<b>Intérpretes</b>	Francisco Valladares, Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa y Javier Loyola.

## 4.2.2.2.2. Características del formato audiovisual

Como el anterior, el formato está presentado en cinta de vídeo que contiene la grabación, aunque esta vez está contenida en dos cintas con una duración total de dos horas y dos minutos. El programa, *Estudio 1*, está grabado en color y también cuenta con intermedios entre actos.

4.2.2.3. *Rancore*

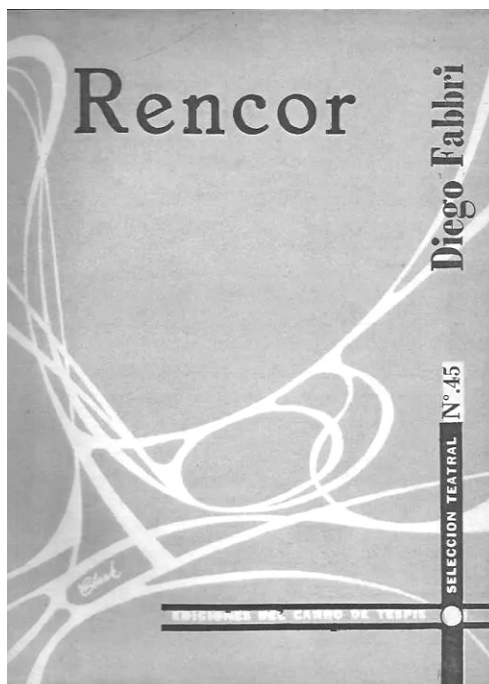
## 4.2.2.3.1. Edición impresa

La edición impresa de esta obra fue publicada con el título *Rencor* y traducida por Alma Bressan y Jorge A. Audiffred. Fue editada por Ediciones del Carro de Tespis en 1959, dentro de su colección «Selección Teatral» (n.º 45).

## 4.2.2.3.2. Elementos paratextuales de la edición impresa

Al pertenecer a la misma colección de Ediciones del Carro de Tespis que *La librería del sol*, los elementos paratextuales siguen patrones muy similares: tapa blanda con solapas en la cubierta y en la contracubierta, en las que se reflejan una presentación de la obra y otros títulos publicados por la editorial dentro de esa misma colección.

Además, también cuenta con un prólogo introductorio, precedente al texto, donde se presenta brevemente al dramaturgo y repasa alguno de sus estrenos en su país de origen.



#### 4.2.2.3.3. Ficha técnica del programa

<b>Programa</b>	<i>Teatro de siempre</i>
<b>Título</b>	<i>Rencor</i>
<b>Fecha de emisión</b>	20/10/1970
<b>Autor</b>	Diego Fabbri.
<b>Adaptación y realización</b>	José Zamit.
<b>Intérpretes</b>	María Fernanda d'Ocón, José Martín, Jaime Blanch, Pilar Muñoz, Nelida Quiroga, Maribel Hidalgo, Pedro Mary Sánchez, Clara Suñer, Magda Rotger.

#### 4.2.2.3.4. Características del formato audiovisual

El formato audiovisual está presentado también en cinta de vídeo y contiene la grabación del programa de televisión *Teatro de siempre*, que se emitió por primera vez el 20 de octubre de 1970. El programa está grabado en blanco y negro y cuenta con intermedios y también con una introducción a la obra y su temática, realizada por un presentador de TVE. La duración de la cinta es de una hora y 20 minutos.

## 4.2. Análisis de la información preliminar

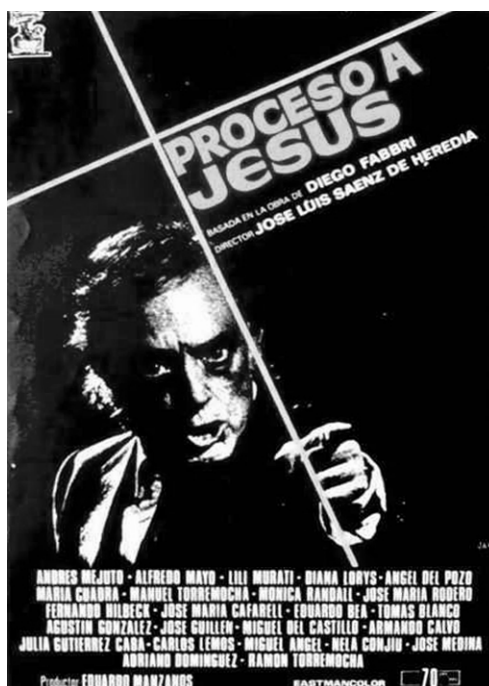
4.2.2.4. *Processo a Gesù*

## 4.2.2.4.1. Ficha técnica de la producción

<b>Título</b>	<i>Processo a Jesús</i>
<b>Año de realización</b>	1974
<b>Autor</b>	Diego Fabbri.
<b>Director</b>	José Luis Sáenz de Heredia.
<b>Adaptación</b>	José María Sánchez Silva y José Luis Sáenz de Heredia.
<b>Productor</b>	Eduardo Manzanos Brochero.
<b>Música</b>	Salvador Ruíz de Luna.
<b>Fotografía</b>	Luis Cuadrado.
<b>Intérpretes</b>	Andrés Mejuto, Alfredo Mayo, Lili Murati, Diana Loris, Ángel del Pozo, María Cuadra, Manuel Torremocha, Mónica Randall, Jose María Rodero, Fernando Hilbeck, José María Caffarel, Eduardo Bea, Tomás Blanco, Agustín González, José Guillén, Miguel del Castillo, Armando Calvo, Julia Gutiérrez Caba, Carlos Lemos, Miguel Ángel, Nela Conjiu, José Medina, Adriano Domínguez y Ramón Torremocha.

## 4.2.2.4.2. Características del formato audiovisual

Se trata de una producción cinematográfica en color estrenada en 1974 de una hora y 35 minutos de duración. La introducción está formada por imágenes de temática religiosa, como la Pasión de Jesucristo, alternadas con fotografías clásicas propias de los años setenta, acompañadas de música instrumental compuesta por Salvador Ruíz de Luna.





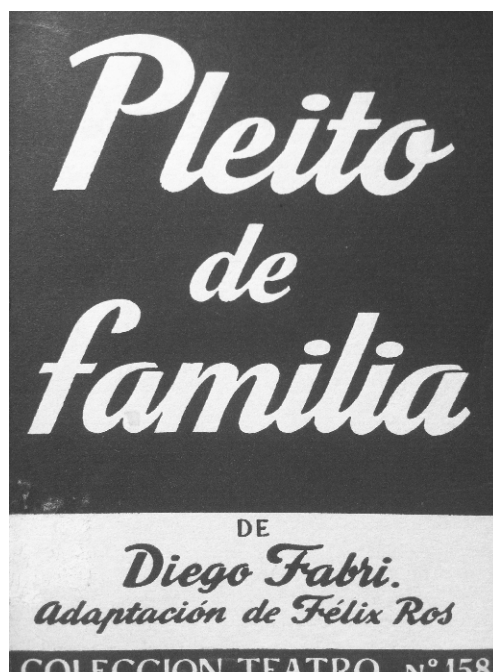
#### 4.2.2.5. *Processo di famiglia*

##### 4.2.2.5.1. Edición impresa

Esta traducción en edición impresa fue realizada por Félix Ros y publicada con el título *Pleito de familia* por Ediciones Alfil en 1956, dentro de su colección «Teatro» (n.º 158). Esta publicación reproduce la versión de la obra que se estrenó en Madrid el 1 de abril de 1956, en el Teatro María Guerrero.

##### 4.2.2.5.2. Elementos paratextuales de la edición impresa

Esta edición está presentada en formato de libro de bolsillo con tapa blanda simple y carece de prólogo introductorio.



##### 4.2.2.5.3. Ficha técnica del programa

<b>Programa</b>	<i>El teatro</i>
<b>Título</b>	<i>Pleito familiar, original de Diego Fabri</i>
<b>Fecha de emisión</b>	09/06/1975
<b>Autor</b>	Diego Fabbri.
<b>Adaptación, dirección y realización</b>	Alberto González Vergel.
<b>Regidor</b>	Vicente Navarro.
<b>Intérpretes</b>	Berta Riaza (SANDRA), José Vivo (VITORIO), David Osuna (ABEL), Manuel Tejada (ALDO), María José Alfonso (IRMA), Pilar Laguna (GINA), Víctor Valverde (CARLO), May Karol y Juana Jiménez.

## 4.2. Análisis de la información preliminar

## 4.2.2.5.4. Características del formato audiovisual

El formato audiovisual está presentado en cinta de vídeo que contiene la grabación del programa de televisión *El teatro*, que se emitió por primera vez el 09 de junio de 1975. El programa está grabado en blanco y negro y cuenta con intermedios. La duración de la cinta es de una hora y 34 minutos.

4.2.2.6. *Veglia d'armi*

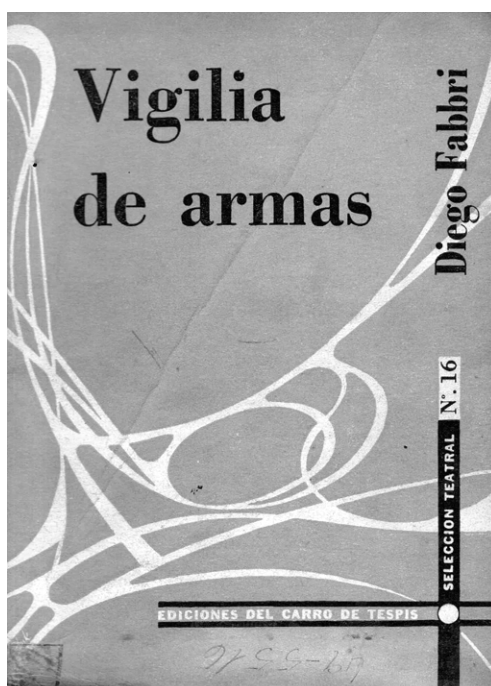
## 4.2.2.6.1. Edición impresa

La traducción fue realizada por María Luz Regás y Eliseo Montaine y publicada con el título *Vigilia de armas* por Ediciones del Carro de Tespis en 1957, dentro de su colección «Selección teatral» (n.º 16). Esta edición reproduce la versión de la obra que se estrenó el 4 de enero de 1957 en el Primer Festival del Teatro de Mar del Plata (Argentina).

## 4.2.2.6.2. Elementos paratextuales de la edición impresa

Como hemos visto anteriormente en otros libros de la colección de dicha editorial, la edición posee una tapa blanda y solapas en la cubierta y en la contracubierta, en la que aparece una presentación de la obra y un listado de otros títulos publicados por la editorial dentro de esa misma colección, respectivamente.

Asimismo, el texto está precedido por un prólogo donde se realiza una breve introducción sobre el autor, su estilo y los estrenos de algunas de sus obras en Italia.



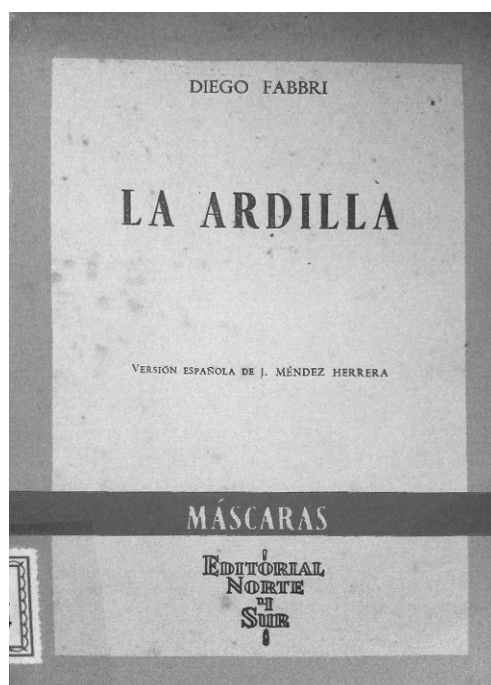
#### 4.2.2.7. *Lo Scoiattolo*

##### 4.2.2.7.1. Edición impresa

En esta edición impresa, la traducción fue realizada por José Méndez Herrera y publicada bajo el título *La Ardilla* por la editorial madrileña Norte y Sur en 1964, en su colección «Máscaras» (n.º 4).

##### 4.2.2.7.2. Elementos paratextuales de la edición impresa

Esta edición impresa de la traducción está presentada en formato de libro con tapa blanda simple y, al igual que el texto original, también cuenta con un prólogo y un epílogo.



##### 4.2.2.7.3. Ficha técnica del programa

<b>Programa</b>	<i>Estudio 1</i>
<b>Título</b>	<i>Robo en el Vaticano</i>
<b>Fecha de emisión</b>	11/08/1975
<b>Autor</b>	Diego Fabbri.
<b>Versión española</b>	José Méndez Herrera.
<b>Dirección</b>	Cayetano Luca de Tena.
<b>Intérpretes</b>	Fernando Delgado, Guillermo Marín, Carmen de la Maza, José María Caffarel, Maribel Hidalgo, José Caride, Sofía Casares, Francisco Racionero, Marcial Zambrana, Lorenzo González.

## 4.2. Análisis de la información preliminar

## 4.2.2.7.4. Características del formato audiovisual

El formato audiovisual está presentado en cinta de vídeo con la grabación del programa de *Estudio 1*, que se emitió por vez primera el 11 de agosto de 1975. Está grabado en blanco y negro y cuenta con intermedios. La grabación está dividida en dos cintas con una duración total de una hora y 44 minutos.

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

A continuación, nos adentramos en el estudio del nivel macrotextual de los textos origen y de sus respectivas traducciones. Siguiendo la teoría de las normas de Toury (1995, 57-58), centraremos nuestro análisis en la distribución y segmentación del material lingüístico, es decir, en las modificaciones producidas en el título, la presentación de personajes y en sus intervenciones, ya que se han podido ver alteradas por omisiones, adiciones o cambios (como por ejemplo la intervención de un personaje en el original que pasa a ser dos o más intervenciones de personajes distintos en la traducción o viceversa).

## 4.3.1. Traducción de título

En el ámbito macrotextual, uno de los primeros elementos que debemos analizar es el título. En general, podemos observar la tendencia a la literalidad en la traducción de los títulos originales, tanto en las ediciones argentinas como en las españolas, puesto que cumplen la misma función en ambos sistemas.

Texto Origen (TO)	Traducción impresa (TI)
<i>La librería del sole</i>	<i>La librería del sol</i>
<i>Rancore</i>	<i>Rencor</i>
<i>Processo di famiglia</i>	<i>Pleito de familia</i>
<i>Veglia d'armi</i>	<i>Vigilia de armas</i>
<i>Lo Scoiattolo</i>	<i>La ardilla</i>

## 4.3.2. Presentación de personajes

Con respecto a la presentación de los personajes, la única obra que se mantiene fiel al original es *La ardilla*, puesto que mantiene la misma estructura en la presentación de los personajes que el original. A ella le siguen dos de las traducciones publicadas por Ediciones Carro de Tespis (*Rencor* y *La librería del Sol*), cuya estructura se mantiene fiel, salvo en la breve información que añaden sobre la fecha y lugar de estreno de la obra en su país origen.

En cambio, en la traducción de *Vigilia de armas*, a pesar de pertenecer a la misma colección de la editorial, se pueden observar cambios significativos. Aparte de la información añadida en relación a la fecha y lugar de estreno de la obra original, incorpora también la fecha y lugar de estreno de la obra en Argentina. De hecho, cada uno de los personajes lleva adjunto el nombre del actor/actriz que lo interpretó en su estreno en Mar del Plata. Asimismo, se puede observar que el número de personajes que intervienen en la obra cambia, ya que en la traducción se han omitido algunos de ellos que aparecen en el texto original, como «Monsignore» o «Barman».

Texto Origen (TO)	Traducción impresa (TI)
<p><i>Personaggi:</i></p> <p>I RAPPRESENTANTI DELLA COMPAGNIA</p> <p>IL DIRETTORE</p> <p>FARREL</p> <p>HUDSON</p> <p>«PEDRO»</p> <p>«STEFANO»</p> <p>«ALESSIO»</p> <p>GLI OSPITI E IL PERSONALE DELL'ALBERGO</p> <p>MONSIGNORE</p> <p>LA STRANIERA</p> <p>UN VIAGGIATORE D'ORIENTE</p> <p>LA RAGAZZA DEL BALLO (ADA)</p> <p>IL GIOVANOTTO (GINO)</p> <p>MAÎTRE D'HOTEL</p> <p>2° MAÎTRE</p> <p>CAMERIERE</p> <p>BARMAN</p> <p>LIFT</p> <p>TELEFONISTA</p> <p>ALTRI OSPITI</p>	<p>REPARTO DEL ESTRENO EN MAR DE PLATA</p> <p>REPRESENTANTES DE LA COMPAÑÍA</p> <p>EL DIRECTOR – Elías Herrero</p> <p>FARREL – Carlos Carella</p> <p>HUDSON – Fernando Siro</p> <p>PEDRO – Vicente Ariño</p> <p>STEFANO – Enrique Fava</p> <p>ALEXIS – Alberto Melo</p> <p>LOS HUESPEDES Y EL PERSONAL DEL HOTEL</p> <p>MAÎTRE DE HOTEL – Fernando Vegal</p> <p>UN VIAJERO DE ORIENTE – Eduardo Vega</p> <p>UNA MUJER EXTRANJERA – Alba Mújica</p> <p>LA MUCHACHA DEL BAILE – Susana Mara</p> <p>SU COMPAÑERO DE BAILE – David Curese</p> <p>UN FUNCIONARIO – Jorge Villoldo</p> <p>OTRO MAÎTRE DE HOTEL – Juan A. Domínguez</p> <p>UNA TELEFONISTA – Helen Cruz</p> <p>GROOM – Mario Valette</p> <p>MÚSICA DE LA ESCENA</p> <p>W. de los Ríos</p> <p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Domingo Cullen</p> <p>DIRECCIÓN</p> <p>LUIS MOTTURA</p>

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

Por último, siguiendo el ejemplo de *Vigilia de armas*, en la presentación de los personajes en *Pleito de familia* se añade información sobre la fecha y lugar de estreno en España, así como el nombre de los actores y actrices que representaron a cada uno de los personajes. Además, podemos observar que en el TO aparece una simple lista de los personajes, mientras que en la TI, dichos personajes están agrupados por familias.

Texto Origen (TO)	Traducción impresa (TI)
<i>Personaggi:</i>	REPARTO
EUGENIO	LOS VALENTI:
ISOLINA	EUGENIO – <i>Rafael Bardem</i>
LIBERO	MARTA – <i>Elvira Noriega</i>
BICE	LOS CASIDEI:
ROLANDO	VICTOR – <i>Pastor Serrador</i>
VANNA	NINA – <i>Luisa Sala</i>
ABELE	LOS RANIERI:
UNA CAMARIERA	RICARDO – <i>Ángel Picazo</i>
	DIONI – <i>Lina Rosales</i>
	LA DONCELLA – <i>Pepita C. Velázquez</i>
	... Y ABEL – <i>Mari-Tere Carreras</i>
	Roma, hoy
	Dirección – CLAUDIO DE LA TORRE
	Decorado – EMILIO BURGOS

## 4.3.3. Intervención de personajes

En lo relativo a la intervención de los personajes, en la mayor parte de las ediciones de las traducciones no se aprecian cambios significativos, excepto en el orden de aparición del nombre del personaje y de la acción que lleva a cabo, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos.

*Ejemplo 1: La librería del sol*

TO (pág. 547)
VELIA ( <i>fermandosi all'entrata della libreria</i> ): Tu però, volevi dire...
ANSELMO ( <i>irritato</i> ): Niente. Ti sei fissata?

**TI** (pág. 12-13)

VELIA. — *(Se detiene en la entrada de la librería.)* Tú, sin embargo, quisiste decir...

ANSELMO. — *(Irritado.)* Nada. Estás obsesionada.

*Ejemplo 2: Rencor***TO** (pág. 698)

MARGHERITA: Eccoli, Renato! Si vedono già... *(E va alla finestra.)*

RENATO *(come se volesse istintivamente fuggire, si allontana verso il fondo della stanza).*

STELLA *(segue Renato).*

RENATO *(invitando Stella):* Valle incontro... tu...

**TI** (pág. 47-48)

MARGARITA. — ¡Ya han llegado, Renato! ¡Ya se los ve...! *(Va a la ventana. Renato, como si instintivamente quisiera huir, se aleja hacia el fondo de la habitación. Stella lo sigue.)*

RENATO. — *(invitando a Stella.)* Ve a su encuentro... ve tú...

*Ejemplo 3: Pleito de familia***TO** (pág. 842)

ISOLINA *(senza alzare gli occhi dal libro, sottovoce, con disinvoltura):* Abele, non si saluta? Ti abbiamo sentito!

ABELE: Ho fatto molto tardi, mamma? Che ora è?

ISOLINA *(alza la testa e lo guarda):* Certo che hai fatto tardi. Ma non è una buona ragione per non salutare. Vieni qui.

**TI** (pág. 8)

MARTA. *(Desenvuelta y en lo suyo aún)* — Abel, ¿no dices ni buenas tardes?

ABEL. — ¿Me he retrasado mucho, mamá? ¿Qué hora es?

MARTA. *(Ya le mira)*— Sí, te has retrasado, hijo. Pero ésa no es razón para que no saludes. Acércate.

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

En cambio, en *La ardilla*, podemos apreciar un cambio completo con respecto al texto original en la intervención de cada personaje. Pensamos que esta drástica modificación puede ser debida a una decisión editorial.

*Ejemplo 4: La ardilla*

<b>TO</b> (pág. 1535)
<p>EDMONDO (<i>prendendo il breviario che aveva con sé entrando, e mostrandolo a Giuditta</i>): Tutto qui. E dentro c'è un ricordino. Attenta. Te lo do. Custodiscilo. (<i>E consegna il breviario con l'orlo d'oro a Giuditta.</i>)</p> <p>GIUDITTA: Tracce, nessuna? (<i>Edmondo scuote la testa negativamente.</i>) Pensaci bene prima di dire no. Sei sempre così distratto appena hai fatto il colpo... smemorato. Pensa a quelli che hai incontrato nel tragitto. Nessuno che ti abbia notato?</p>
<b>TI</b> (pág. 38)
<p style="text-align: center;">EDMUNDO</p> <p style="text-align: center;"><i>(Cogiendo el breviario que traía consigo al entrar y mostrándoselo a Judit.)</i></p> <p>Esto sólo. Dentro, hay un recuerdo. Te lo regalo. Pero guárdalo bien.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Y le da el breviario a Judit.)</i></p> <p style="text-align: center;">JUDIT</p> <p>¿Ningún rastro?</p> <p style="text-align: right;"><i>(Edmundo niega con la cabeza.)</i></p> <p>Piensa bien antes de decir que no. Apenas has dado un golpe, te quedas como ido... desmemoriado... ¿No viste a nadie en el trayecto?</p>



#### 4.3.4. Omisiones

En lo que concierne a las omisiones, en la mayoría de las ediciones impresas, los traductores procuran mantenerse fieles a los textos originales, por lo que apenas hay presencia de omisiones notables que puedan afectar al macrotexto.

Sin embargo, las traducciones de *Pleito de familia* y de *Vigilia de armas* sí han sufrido numerosas omisiones en su estructura macrotextual con respecto al original, posiblemente debido a que son ediciones que reproducen una representación teatral hecha con anterioridad. Dichas omisiones están recogidas y numeradas en tablas en los apéndices III.I. y III.II. A continuación, veremos algunos de los ejemplos más destacados.

##### *Ejemplo 5 – Pleito de familia (Caso n.º 4)*

TO (págs. 855-856)
<p>ISOLINA: E chi le ha detto che il bambino l'avevo io?</p> <p>LIBERO: Bice.</p> <p>ISOLINA: Ah, Bice. Proprio Bice... È viva allora!</p> <p>LIBERO: Come viva?</p> <p>ISOLINA: Chissà come gliel'avrà strappata la confessione. L'avrà messa alla tortura.</p> <p>LIBERO: Macché. Credevo anch'io che l'avrei ammazzata. Invece.</p> <p>ISOLINA: Lo credeva anche lei, prima.</p> <p>LIBERO: Ci siamo sbagliati. Non sappiamo nemmeno noi come le prendiamo certe cose... gravi, enormi. Sono rimasto sorpreso anch'io dal come l'ho presa!</p> <p>ISOLINA: Perché?</p> <p>LIBERO: Perché le ho detto: non ti ammazzo, non ti mando via, ma voglio vedere il bambino.</p> <p>ISOLINA: E la ragione di questa... curiosità?</p>
TI (pág. 22)
<p>MARTA. — ¿Quién le informó de que lo teníamos nosotros?</p> <p>VÍCTOR. — Nina.</p> <p>MARTA. — ¿Y para qué lo quiere ahora?</p>

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

*Ejemplo 6 – Vigilia de armas (Caso n.º 8)*

TO (pág. 1112-1113)
<p>STRANIERA: E perché?</p> <p>DIRETTORE: Ci sono alcuni punti che desideriamo chiarire... insieme... di fronte a tutti... Ritornate a sedervi – e... laggiù, per favore... <i>(E le indica una poltrona vicino alla finestra nell'angolo più remoto della scena.)</i></p> <p>STRANIERA <i>(fremete, va a sedersi dove le ha indicato il Direttore.)</i></p> <p>DIRETTORE <i>(preso da un certo orgasmo)</i>: Possibile che sia sparito così proprio pochi momenti prima che giungesse la... <i>(E accenna alla Straniera.)</i></p> <p>PEDRO: Non è poi una lunga assenza... Vorrà rendersi conto con esattezza...</p> <p>ALESSIO <i>(interessato)</i>: Di che?</p> <p>PEDRO <i>(lo guarda)</i>: Sull'identità di una persona... qui nell'albergo... <i>(E si dirige all'angolo dove è seduta la Straniera; con un tono confidenziale e perfino leggermente mondano)</i> Gli amici di Stefano saranno anche i vostri amici?</p>
TI (pág. 41)
<p>EXTRANJERA. — ¿Y por qué?</p> <p>PEDRO. — Hay algunos puntos que aclarar... delante de todos. Siéntese, por favor. ¿Los amigos de Stéfano son también sus amigos?</p>

Por otro lado, en *Vigilia de armas*, se produce un par de omisiones que llegan a afectar incluso al desarrollo de la trama. Como hemos comentado antes, algunos de los personajes que intervienen en el TO no coinciden en la TI, básicamente porque los traductores omitieron algunos de ellos, como por ejemplo el papel de «Monsignore», o añadieron otros diferentes, como «un funcionario» con el objetivo de llevar a cabo la puesta en escena.

En la primera de dichas omisiones (págs. 1136-1140 del TO), el personaje de «Monsignore» entra a formar parte de la escena que está teniendo lugar y mantiene una larga conversación con los personajes que ya están en ella. Además, a partir de ese momento, desempeña un importante papel en la trama del TO. Sin embargo, en la TI (págs. 63-64) se omite esta parte y, en su lugar, desarrollan una conversación distinta entre los personajes que ya estaban en escena. Igualmente, para solventar la ausencia de «Monsignore» en el resto de la trama, los traductores omiten las intervenciones o se las adjudican a otros personajes, como vemos en el siguiente ejemplo:

## Ejemplo 7 – Vigilia de armas

TO (pág. 1141)
<p>DIRETTORE: Ssst! (<i>Accennando alla camera de letto</i>) Dobbiamo chiarire anzitutto noi... senza interventi... estranei. (<i>A Stefano</i>) Venite avanti. (<i>Ad Alessio</i>) Lo... conoscete?</p> <p>ALESSIO (<i>fa per alzarsi</i>): No.</p> <p><b>MONSIGNORE: Non vi muovete da qui... Riprenderemo subito. Ho bisogno di voi.</b></p> <p>DIRETTORE: E tutto questo tempo?</p>
TI (págs. 64-65)
<p>DIRECTOR. — Ssst... (<i>Señalando la puerta del dormitorio.</i>) Debemos aclarar las cosas entre nosotros, sin la intervención de extraños... (<i>A Stéfano.</i>) Adelante.</p> <p>PEDRO. — (<i>A Alexis.</i>) ¿Lo conoce?</p> <p>ALEXIS. — (<i>Como si fuera a levantarse.</i>) No.</p> <p>PEDRO. — No se mueva... Enseguida seguiremos con la lectura. Tengo necesidad de usted.</p> <p>DIRECTOR. — (<i>A Stéfano.</i>) ¿Dónde ha estado todo este tiempo?</p>

Por último, la segunda omisión que afecta a la trama de la obra, se produce al final de la misma (págs. 1148-1156) y en circunstancias muy parecidas a la anterior, ya que el personaje de «Monsignore» juega un papel relevante con otro de los personajes clave de la historia, pero el diálogo que mantienen aparece omitido en la traducción. En su lugar, en la TI (págs. 71-77) aparece un nuevo personaje («un funcionario») que desarrolla un diálogo completamente distinto con el resto de los personajes que están en la escena.

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

## 4.3.5. Adiciones

Al igual que sucede con las omisiones, la mayor parte de los textos apenas cuenta con adiciones reseñables que afecten a la estructura. Sólo en la edición impresa de *Vigilia de armas* (Apéndice III.II.), se producen algunas adiciones como la que reproducimos acto seguido.

*Ejemplo 8 – Vigilia de armas (Caso n.º 9)*

<b>TO</b> (pág. 1116)
<p>LA RAGAZZA (<i>accanendosi un poco</i>): Ma perché?</p> <p>IL GIOVANE: E che t'importa! Non hai capito che vuol chiacchierare?! (<i>I due entrano.</i>)</p> <p>LA RAGAZZA: Ma... non è libera?</p>
<b>TI</b> (pág. 45)
<p>MUCHACHA. — (<i>Cohibida.</i>) ¿Y por qué todo esto?</p> <p>MUCHACHO. — ¿Qué te puede importar a ti? Cállate, a ver si se va... No has comprendido que nos está dando la lata para conseguir la... (<i>Hace un gesto que quiere decir la propina.</i>)</p> <p style="text-align: center;"><i>La Muchacha se aleja hacia el dormitorio, entra y el Maître, dándose vuelta desde la ventana, dice:</i></p> <p>MAÎTRE. — Se dirá: fue aquí donde se reunieron los cinco aquella noche... Habían llegado de todas partes del mundo...</p> <p><i>La Muchacha vuelve del dormitorio.</i></p> <p>MUCHACHA. — Pero este departamento está ocupado...</p>

#### 4.3.6. Cambios de segmentación

Con respecto a los cambios en la segmentación del macrotexto, podemos destacar algunas alteraciones interesantes que aparecen en *La librería del sol*, *Pleito de Familia* y *Vigilia de armas*.

En el primer caso, *La librería del sol*, nos centraremos en los cambios significativos que se originan al reproducir en la traducción las canciones que cantan algunos de los personajes. A continuación, tenemos dos ejemplos llamativos de la misma obra.

##### Ejemplo 9 – *La librería del sol*

<b>TO</b> (pág. 554)
<p>VELIA (<i>segue con gli occhi Anselmo; va accanto alla finestra; canticchia</i>): «È sbocciato per me/ nel giardino del re./ Con la bocca profumata/ un mattino m’ha baciata. / È fuggito da me/ dal giardino del re.»</p> <p>ALVARO (<i>è entrato</i>).</p> <p>VELIA (<i>si volge, il volto le sorride</i>): Alvaro!</p>
<b>TI</b> (pág. 20)
<p>VELIA. — (<i>Sigue a Anselmo con los ojos; se acerca a la ventana; canturrea.</i>) “Al jardín del rey / saltó por mí. / Con la boca perfumada una / mañana me besó. / Del jardín del rey, / huyó por mí”. (<i>Entra Álvaro. Velia se vuelve, le sonríe.</i>) ¡Álvaro!</p>

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

*Ejemplo 10 – La librería del sol*

<b>TO</b> (pág. 577)
<p>VELIA (<i>viene dalla libreria. Canta a mezza voce, saltellando</i>): «Sul vestito della sposa/ son cadute cento stelle/ tutte belle. Tutte belle/ cento stelle/ sul vestito della sposa.» (<i>Entra. È senza cappello, accaldata, sorridente.</i>) Oooh! Che fatica, sapeste, per arrivare fino a casa! Quanta gente! Trascina...</p>
<b>TI</b> (pág. 42)
<p>VELIA. — (<i>Viene de la librería. Canta a media voz, brincando.</i>)</p> <p style="padding-left: 40px;">En el vestido de la esposa cayeron mil estrellas todas lindas, mil estrellas en el vestido de la esposa.</p> <p>(<i>Entra. Está sin sombrero, acalorada y sonriente.</i>) ¡Ufff...! ¡Qué trabajo para llegar hasta aquí, si supiesen! ¡Cuánta gente! Me arrastraban...</p>

Como podemos apreciar, el primer ejemplo reproduce la canción de la misma manera que aparece en el TO; sin embargo, ya en el segundo ejemplo, tratándose de la misma obra y de otra reproducción de una canción, la TI cambia la estructura sin ningún motivo aparente.

Por otro lado, en *Pleito de familia* (Apéndice III.I.), uno de los cambios de segmentación más destacables, se produce en el final de la obra como se observa a continuación.

*Ejemplo 11 – Pleito de familia (Caso n.º 14)*

<b>TO</b> (pág. 910)
<p>EUGENIO: Perché non sai cosa sia la pace, Isolina, la pace e il perdono: non lo sai. Non è dimenticanza, come pensi tu. È... è... la pace! Se lo sapessimo la invocheremmo! Dal padre, da quel padre che può darcela. Basta invocare, non importa credere. Invocare, pregare... Poi qualcuno a furia di invocare giunge anche a vedere, a credere... È il premio. Intanto invociamo. Tutti. Diciamo: «Perdonateci, padre – c'è sangue sulle nostre mani – ma perdonateci lo stesso. – Solo voi lo potete – perché gli uomini come noi – che uccidono i loro figli – non sapranno mai perdonare – gli altri uomini che uccidono – gli altri figli. – Scendete voi – e perdonateci – finalmente!». (<i>Tutti si sono variamente raccolti e atteggiati attorno ad Eugenio. Si trovano di faccia al pubblico, e sembrano aspettare e offrire insieme quel dono del perdono. Mormorano</i></p>

*alcune delle parole di Eugenio facendo coro. Un silenzio. Poi il campanello suonato più a lungo, impazientemente. Si scuotono. Si volgono.) Ecco. Vengono. E ora andiamo coraggiosamente a consegnare la cara spoglia insanguinata a questi uomini che s'illudono d'essere giusti. (Si avvia verso la porta.)*

VELARIO

TI (pág. 74)

EUGENIO. — Porque ignoras lo que es la Paz; la Paz y el perdón. No es el olvido, como temes. Es... ¡Si lo supiésemos, se la pediríamos al Padre, a Ese único Padre que nos la puede conceder! Basta pedírsela; ni que creamos lo considera Él preciso. Pedir, pedir... Y después, a fuerza de pedir, se llega a creer, a ver con claridad... Es la recompensa. Pidamos todos:

“Perdónanos, Padre.

Están tintas en sangre nuestras manos.

Pero perdónanos, a pesar de ella.

Sólo tú puedes perdonarnos;

pues los hombres como nosotros,

que matan a sus hijos,

nunca sabrán perdonar

a los otros hombres: a los que matan

a los hijos de los otros...

Desciende sobre nosotros, Señor,

y Tus manos

nos absuelvan”.

*(De diversa manera, todos habíanse agrupado en torno a EUGENIO. Los vemos de frente, y cada rostro se diría que pide y ofrece a un tiempo tal don supremo de perdonar... Acompañan en coro algunas de las palabras de la oración. Una pausa. Al fin, suena prolongadamente el timbre de la escalera, impacientando. Vuélvese alguno. Y, más que a separarse, van como a dispersarse con lentitud... Es la voz de EUGENIO, otra vez, la que los agrupa.)*

Ya están ahí. Ahora... tengamos valor para entregar el pobre cuerpo del niño, de nuestro querido niño, a esos hombres que se creen justos.

*(Va hacia la puerta.)*

TELON

## 4.3. Análisis macrotextual de las ediciones impresas

Por último, en *Vigilia de armas* (Apéndice III.II.), es notable la intervención de los traductores que consideran necesario realizar numerosos cambios de segmentación, como el que vemos a continuación. Pensamos que estas intervenciones están enfocadas a conseguir una mayor representabilidad de la obra.

*Ejemplo 12 – Vigilia de armas (Caso n.º 5)*

<b>TO</b> (págs. 1099-1100)
<p>FARRELL: Lo auspichiamo o no, questo giorno verrà. Viene. È ineluttabile! In questo senso mi sembra un giorno provvidenziale. Allora bisogna aspettarlo; non osteggiarlo, ma andargli incontro quando sentiremo che è alle porte. Ecco.</p> <p>PEDRO: Perché non osteggiarlo? Lo si potrebbe anche osteggiare, se si giudicasse pericoloso per i principi e la prassi della vita cristiana. Lo si dovrebbe osteggiare anzi, in questo caso!</p> <p>FARRELL: Si commetterebbe uno dei soliti errori storici che noi abbiamo il cattivo gusto di commettere!</p> <p>DIRETTORE: Noi... chi?</p>
<b>TI</b> (págs. 29-30)
<p>FARRELL. — Lo deseemos o no, ese día llegará. Ya se acerca. Es ineludible. Y yo creo que será un día providencial. Hay que saber esperararlo. No atacarlo... ir a su encuentro en el momento que aparezca. De lo contrario, sería cometer uno de los típicos errores históricos que durante tanto tiempo hemos tenido el mal gusto de cometer.</p> <p>DIRECTOR. — Nosotros... ¿qué dice?</p>



## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

Al igual que hemos hecho con las ediciones impresas y siguiendo la teoría de las normas de Toury (1995, 57-58), nuestro análisis se centra en la distribución y segmentación del material lingüístico, es decir, en las modificaciones producidas en el título, la presentación de personajes y en sus intervenciones, ya que se han podido ver alteradas por omisiones, adiciones o cambios (como por ejemplo la intervención de un personaje en el original que pasa a ser dos o más intervenciones de personajes distintos en la traducción o viceversa).

### 4.4.1. Traducción de título

Con respecto a las traducciones para el medio audiovisual, consideramos que, al igual que las ediciones impresas, se tiende hacia una traducción literal de los títulos de los textos originales, como podemos apreciar en la siguiente tabla:

Texto Origen (TO)	Traducción impresa (TI)
<i>La librería del sol</i>	<i>La librería del sol</i>
<i>Inquisizione</i>	<i>Inquisición</i>
<i>Rancore</i>	<i>Rencor</i>
<i>Processo a Gesù</i>	<i>Proceso a Jesús</i>
<i>Processo di famiglia</i>	<i>Pleito familiar</i>
<i>Lo Scoiattolo</i>	<i>Robo en el Vaticano</i>

Sólo *Lo Scoiattolo* varía considerablemente en relación a los textos originales que forman parte de nuestro corpus, puesto que, según la investigación que llevamos a cabo en el Fondo Diego Fabbri, queremos señalar que el autor con frecuencia apuntaba en sus manuscritos algunos títulos alternativos para sus obras y, en ocasiones, realizaba alguna reelaboración que volvía a estrenar con dichos títulos, siendo *Un ladro in Vaticano* (*Un ladrón en el Vaticano*) uno de los nombres alternativos que dio a *Lo Scoiattolo* y que se representó por primera vez en Roma en 1974.

### 4.4.2. Presentación de personajes

Con respecto a la presentación de los personajes, en la mayor parte de los programas de televisión se omite dicha presentación y, en su lugar, aparece una cabecera musical en la que se presentan los títulos de crédito en los que se muestran, entre otras cosas, los nombres del director, del adaptador y de los intérpretes.

Sin embargo, en los títulos de créditos de *La librería del sol* y de *Pleito familiar*, los nombres de los intérpretes aparecen acompañados del personaje al que interpretan.

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

## 4.4.3. Omisiones

En las representaciones audiovisuales hemos observado un número considerable de omisiones con respecto a sus originales correspondientes. A continuación, comentaremos varios ejemplos, recogidos en los anexos, de cada una de las obras analizadas.

Para empezar, en *La librería del sol* (Apéndice IV.I.) se producen numerosas omisiones que afectan al macrotexto. Acto seguido, podemos ver en las siguientes tablas, en las que TO es el texto original y TA es la transcripción del programa de televisión, algunos de los ejemplos más destacados.

*Ejemplo 13 – La librería del sol (Caso n.º 28)*

TO (pág. 565)
<p>ANSELMO: Così come speriamo, no, non accade. Ma perché si spera? Che qualcuno giunga misteriosamente e metta tutto a posto e ci doni la gioia – non lo credi, Velia? Un giorno dovrà accadere – accadrà. E sarà quella confusa speranza di ogni mattina che finalmente s'avvera.</p> <p><i>VELIA: Tu capisci tutto, com'è. (Pausa) Mi hai quasi consolata.</i></p> <p><i>ANSELMO: Ci siamo consolati insieme. Te l'ho detto: noi ci aiuteremo. (Velia torna a piangere sommestamente.) Non piangere, adesso.</i></p> <p>VELIA: È diverso. Fa bene, questo. Fa bene... <i>(Tacciono. Un suono di campane: lontano, a onde)</i></p> <p><i>ANSELMO (s'è seduto. Dice piano): Anch'io comincio a ritrovare la mia pace. Non hai mai pensato che anch'io avessi bisogno d'essere aiutato?</i></p> <p><i>VELIA: Sul principio, quando sei uscito dal seminario, e sei venuto qua, e noi t'abbiamo accolto come... come un intruso... Avrai sofferto, allora... (Pausa)</i></p> <p>ANSELMO: Perché sono uscito dal seminario non te lo sei mai chiesto?</p>
TA (pág. 601)
<p>ANSELMO: ¿Y por qué lo esperamos si no sucede?, ¿por qué esperamos que alguien, misteriosamente, vuelva a darnos la felicidad poniendo todo en su sitio?, ¿por qué pensamos los dos lo mismo? La misma confusa esperanza. ¿No crees que si pensamos en ello es porque sí que es posible?</p> <p>VELIA: Entonces... tener esperanza no es una tontería.</p> <p>ANSELMO: ¿Nunca te has preguntado por qué salí del seminario?</p>

*Ejemplo 14 – La librería del sol (Caso n.º 8)*

<b>TO</b> (pág. 549)
<p>LUCA: Il babbo? Perché non parli, allora? (<i>S'allontana e guarda mitemente il fratello.</i>)</p> <p>VELIA: Sei così irritato, Dio mio!</p> <p>LUCA: Sono... (<i>Rumore in libreria; a Velia</i>) Senti?</p> <p>VELIA: Ci sarà qualcuno. (<i>Va di là e si chiude la tenda alle spalle. La si sente borbottare con un cliente.</i>)</p> <p>ANSELMO (<i>s'è rimesso ad ordinare i libri</i>).</p> <p>LUCA: Lavoro inutile.</p> <p>ANSELMO: Vuoi che smetta? Per me: obbedisco.</p>
<b>TA</b> (pág. 586)
<p>LUCAS: Y papá... ¿por qué no me lo dice a mí?</p> <p>ANSELMO (<i>con voz más baja de lo normal</i>): Si no quieres, no volveré a bajar a la tienda.</p>

Para terminar, una de las omisiones más importantes que se produce en el texto aparece al final de la obra y llega incluso a afectar a la trama, puesto que el TO (pág. 589-590) acaba en una escena en la que los personajes se enteran del fallecimiento de uno de ellos y, en cambio, en la TA el traductor solventa esa omisión añadiendo un discurso final que realiza ese personaje fallecido en la obra original, modificando así el mensaje del TO.

Por otro lado, también en *Inquisición* (Apéndice IV.II.) y en *Rencor* (Apéndice IV.III.) se producen muchas omisiones que influyen en la estructura del texto, como las que vemos a continuación.

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 15 – Inquisición (Caso n.º 28)*

<b>TO</b> (pág. 629)
<p>SERGIO: Se mi concedeste di parlare un minuto col professore...</p> <p><b>ANGELA</b> (<i>guardandolo con ostilità</i>): Lo so, lo so che volete parlargli – ma io non mi fermo. – Tu che fai, Renato?</p> <p>RENATO: Aspettami a basso, Angela. Un minuto solo. (<i>Secco a don Sergio</i>) Credo che faremo presto, è vero?</p> <p><b>SERGIO</b>: Prestissimo. Un minuto, ho detto. (<i>Ambiguo</i>) Poi... partirò anch'io.</p> <p>ANGELA (<i>li guarda attentamente mentre va, lenta, verso la porta</i>): Va bene, allora... A presto... Sono giù... (<i>Esce.</i>)</p>
<b>TA</b> (pág. 644)
<p>DON SERGIO: ¿Me permite hablar unos minutos con su marido?</p> <p>RENATO (<i>a Ángela</i>): Espérame abajo.</p> <p>ÁNGELA: De acuerdo. (<i>Coge su bolso y su chaqueta y se marcha.</i>)</p>

*Ejemplo 16 – Inquisición (Caso n.º 40)*

<b>TO</b> (pág. 648)
<p>ABBATE (<i>amaro</i>): La vera...</p> <p><b>RENATO</b>: Se ci siamo ingannati una volta... – non è detto... – può accadere d'ingannarsi... Rimediamo...</p> <p><b>ABBATE</b>: V'illudete. V'ingannerete un'altra volta ancora, e poi un'altra ancora... Perché nessuna compagnia, in fondo, ci va bene, ci soddisfa. Nessuna.</p> <p>ANGELA (<i>stupita</i>): E lo dite voi?</p>
<b>TA</b> (pág. 657)
<p>ABAD: ¿La verdadera...?</p> <p>ÁNGELA: ¿Duda usted?</p>

*Ejemplo 17 – Rencor (Caso n.º 1)*

TO (pág. 655)
<p>EVA: È la signora Linda?</p> <p>SIRO: No. Linda non c'è. È fuori. Sono loro. Senti. <i>(Rumore di gente che viene chiacchierando)</i> Pare che ci siamo.</p> <p><b>EVA: Si comincia subito.</b></p> <p><b>SIRO: Subito. Ma che hai?</b></p> <p><b>EVA: Hanno intenzione d'imbastire una specie di processo, lo sai? La signora Lucia è inflessibile.</b></p> <p><b>SIRO: Vedremo, vedremo...</b> <i>(Entrano, la signora Stella e la signora Lucia. [...] Sottolinea i discorsi che non approva alzando le sopracciglia.)</i></p>
TA (pág. 661)
<p>EVA: Debe ser Linda.</p> <p>SIRO: No. Linda salió. Son ellos.</p> <p><i>(Siro va a abrir y entran dos señoras: Estela y Lucía.)</i></p>

*Ejemplo 18 – Rencor (Caso n.º 34)*

TO (pág. 690)
<p>MARGHERITA: Non era meglio che fosse andato anche Renato a prenderla?</p> <p><b>DON ANSELMO <i>(fa un gesto vago, e riabbassa gli occhi)</i>.</b></p> <p><b>MARGHERITA: Ho insistito tanto. Macchè!</b></p> <p><b>STELLA: Avete insistito troppo. Temevo anzi che s'inquietasse... È andato Siro, il fratello, non basta?</b></p> <p><b>MARGHERITA: Almeno essere alla stazione ad aspettarla. S'è chiuso lassù...</b></p> <p><b>STELLA: Si secca d'aspettare alla stazione. Sapete com'è fatto.</b></p> <p><b>MARGHERITA: Lo so, lo so.</b></p> <p>STELLA: Appena arriva, lo chiamiamo.</p>
TA (pág. 684)
<p>MARGARITA <i>(a Estela)</i>: ¿No era mejor que hubiera ido también Renato a buscarla?</p> <p>ESTELA: No... le llamaremos cuando llegue.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

Por otra parte, *Proceso a Jesús* (Apéndice IV.IV.) es una de las obras en la que se aprecia más la participación de los traductores que, a través del empleo de las omisiones, alteran profundamente la estructura macrotextual del TO e incluso el desarrollo de la historia. Por un lado, una de las partes más importantes que se ha omitido en la TA es el intermedio que aparece en el TO (págs. 1043-1049), donde tiene lugar un momento clave de la trama. Asimismo, se han producido otras omisiones importantes, pero en menor grado, como las que vemos a continuación.

*Ejemplo 19 – Proceso a Jesús (Caso n.º 11)*

TO (pág. 1015)
<p>MARIA: Oh! Non era davvero come tutti gli altri.</p> <p>DAVIDE: Perché?</p> <p>MARIA: Fin da piccolo, all'età che i bambini s'attaccano alla sottana della madre e non la lasciano mai un momento, lui se ne restava solo, in disparte, e faceva molte cose senza di me. Io mi resi conto che pur così bambino aveva già certi pensieri da cui io ero esclusa.</p> <p>DAVIDE: Questa non fu per caso una vostra idea, una vostra suggestione di madre? Ogni madre in cuor suo vede il proprio figlio come una creatura straordinaria.</p> <p>MARIA: Oh, no! Quanto sarebbe stato più facile il mio compito se Gesù fosse stato come gli altri!</p> <p>DAVIDE: Allora ditemi: con i compagni com'era? Che faceva?</p>
TA (pág. 706)
<p>MARÍA: Mucho antes de eso sabíamos que él no era como los demás niños.</p> <p>DAVID: Dígame, ¿cómo era con los otros muchachos? ¿Qué hacía?</p>

*Ejemplo 20 – Proceso a Jesús (Caso n.º 22)***TO** (págs. 1031)

GIUDA (*ai Giudici*): Non vuol parlare. È evidente. Ma io vi giuro che ci furono parlamentari e intese, anche se Caifa vorrà smentirle.

DAVIDE: Parla. Di' quel che passò in quei giorni.

GIUDA: Quando entrammo a Gerusalemme, prima della Pasqua, e fummo accolti con fiori e drappi stesi per terra, io ero oramai convinto che Gesù aveva abbandonato ogni proposito di sollevare Israele. Fu proprio in quei giorni che i vostri emissari mi invitarono a parlamentare.

ELIA (*a Caifa*): È vero?

CAIFA: Non nego che qualcosa del genere possa essere accaduto.

GIUDA: Non lo nega.

CAIFA: In una riunione tra anziani, all'indomani dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme, s'era infatti deciso di giungere a un accordo con lui.

**TA** (pág. 716)

JUDAS (*acercándose al estrado*): Es evidente que no quiere testimoniar, pero yo les juro que existieron conversaciones previas, aunque Caifás ahora quiera desmentirme.

CAIFÁS: Sé que en una reunión de los ancianos, al día siguiente de la entrada de Jesús en Jerusalén, se había hablado de intentar llegar a un acuerdo con él.

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

Para terminar, podemos observar a continuación algunos ejemplos de omisiones de *Pleito familiar* (Apéndice IV.V.) y de *Robo en el Vaticano* (Apéndice IV.VI.).

Ejemplo 21 – *Pleito familiar* (Caso n.º 4)

TO (pág. 846)
LIBERO ( <i>sempre in orgasmo</i> ): Perché, non ci crede?
EUGENIO: Sì, sì. È possibile. Possibilissimo. ( <i>Un silenzio</i> ) Noi abbiamo conosciuto la madre del bambino. Soprattutto mia moglie si è incontrata con lei... varie volte.
LIBERO ( <i>accigliato</i> ): Varie volte... quando?
EUGENIO: Saranno ormai degli anni. ( <i>Una pausa</i> ). Tre. Tre anni fa.
LIBERO ( <i>mugola</i> ): Mmm... E con questo? Che vorrebbe dire che loro hanno conosciuto la madre?
EUGENIO: Niente. Una precisazione. Sto a pensare a quel che mi ha detto. È stato un colpo.
LIBERO: C'è poco da pensare. Mi sembra così chiaro. Semplice.
EUGENIO: Forse. Il bambino ha sette anni... compiuti, lo sa?
LIBERO ( <i>superficialmente</i> ): Sì che lo so.
EUGENIO: Noi l'abbiamo preso che ne aveva appena due. In quegli anni lei non s'era fatto vivo con la giovane madre. Era sparito. O mi sbaglio?
TA (pág. 741)
ALDO: ¿Duda de mi palabra?
VITORIO: Es que la madre del niño nunca habló de usted.
ALDO: ¿Es que la ha visto?
VITORIO: Sí. Hace algún tiempo cuando adoptamos al niño. Entonces aún no había dado usted señales de vida.



*Ejemplo 22 – Pleito familiar (Caso n.º 23)*

<b>TO</b> (pág. 876)
<p>ROLANDO: Veramente, Bice mi disse una volta che temeva di essere rimasta... Io le dissi di no, che non poteva essere. E che se anche fosse stato, probabilmente non ero solamente io il responsabile.</p> <p>VANNA: <i>Che garbo, eh! Il Rolando della «prima maniera»!</i></p> <p>ISOLINA (<i>che non capisce</i>): Come?</p> <p>ROLANDO: <i>Vuol dire che a quel tempo ero molto diverso da adesso. Non ci badavo affatto a queste storie di ragazze. Passavo oltre come se niente fosse.</i></p> <p>VANNA: <i>Faceva il chilometro lanciato, allora! S'immagini!</i></p> <p>ISOLINA: Lo so. Era considerato un campione d'automobile. Il bambino, comunque, è suo. Le assomiglia in modo... impressionante.</p>
<b>TA</b> (pág. 757)
<p>CARLO: Bueno, sí. Si he de serle sincero, le diré que ella me confesó en cierta ocasión que temía encontrarse embarazada. Yo le dije que, dada su conducta habitual, no podía considerarme único responsable.</p> <p>SANDRA: Yo, por el contrario, estoy segura de que el niño es hijo suyo. El parecido entre ambos es realmente extraordinario.</p>

*Ejemplo 23 – Robo en el Vaticano (Caso n.º 12)*

<b>TO</b> (pág. 1557)
<p>EDMONDO: È stato sempre così. Ho sempre cotto nel brodo mio.</p> <p>CORINNA (<i>guardandolo</i>): <i>Devo dirvi, che crescete... venite fuori poco alla volta... – e se aveste avuto a fianco una donna come me chissà quel che avreste fatto!</i></p> <p>EDMONDO (<i>professionalmente</i>): <i>Molto meno. Posso garantivelo. Nel mio mestiere, in due, ce n'è almeno uno di più. (Giunge di corsa il 1º Agente seguito dal Secondo.)</i></p> <p>1º AGENTE (<i>a Edmondo</i>): Presto, signor Edmondo: dentro, dentro! Arrivano...</p>
<b>TA</b> (pág. 802)
<p>EDMUNDO: Siempre he tenido que hacer lo mismo.</p> <p>(<i>Aparecen los dos agentes por la puerta.</i>)</p> <p>AGENTE 1: ¡Pronto, don Edmundo!, ¡dentro, dentro!, ¡que llegan!</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 24 – Robo en el Vaticano (Caso n.º 20)*

<b>TO</b> (pág. 1566)
<p>EDMONDO: Perché? Cerco il mio naturale <i>ubi consistam</i>. È là.</p> <p>CORINNA (<i>che ha scritto vertiginosamente una, due cartelle, chiama col gesto uno dei due Agenti, gliela passa, borbotta qualcosa all'orecchio, e gli dà una grossa mancia. L'Agente soddisfatto fa per avviarsi</i>).</p> <p>DALLORO (<i>pronto</i>): Ehi, là! Che avete? (<i>L'Agente si ferma, si volge.</i>)</p> <p>CORINNA: La notizia, Eccellenza. La pura e semplice notizia, senza commenti. Uscirà per prima nei giornali americani: «Processo in Vaticano».</p> <p>NICOLA: Dai qui, idiota! (<i>Prende i due foglietti e li passa a Dalloro; a Corinna</i>) Signora: non facciamo sciocchezze, state al vostro posto.</p> <p>GIUDITTA (<i>che si è avvicinata al marito</i>): Ma perché Edmondo vuoi andare... di là?</p>
<b>TA</b> (pág. 807)
<p>EDMUNDO: ¿Por qué no? Busco mi sitio natural. El lugar que me corresponde está allí.</p> <p>JUDIT: ¿Pero por qué, Edmundo, quieres ir allí?</p>

#### 4.4.4. Adiciones

Con respecto a las adiciones, percibimos que en la mayor parte de los textos transcritos, éstas no son muy numerosas e importantes. Solamente hemos considerado relevantes algunas que aparecen en *La librería del sol* (Apéndice IV.I.) y en *Proceso a Jesús* (Apéndice IV.IV.), cuyos ejemplos veremos a continuación.

##### *Ejemplo 25 – La librería del sol (Caso n.º 1)*

<b>TO</b> (pág. 544)
<p>JACINI: Ero desideroso di conoscervi, signor Normandi. In città si parla di voi con molta simpatia, e vi assicuro che la vostra iniziativa libraria è seguita con interesse dalle nostre «Messaggerie Riunite». Voi date modo a molti autori pressoché ignoti di arrivare al pubblico.</p> <p>MOMBELLI: È appunto il suo scopo.</p>
<b>TA</b> (págs. 581-582)
<p>JACINI: No sabe cuánto me alegra conocerle. En la ciudad se habla de usted con mucha simpatía y es famosa su iniciativa de editar autores noveles. Nuestra entidad sigue con enorme respeto los pasos de la librería del sol.</p> <p>ISIDORO: Señor Jacini, es muy modesta mi iniciativa...</p> <p>VELIA (<i>acercándose</i>): Perdón, ¿les molesto?</p> <p>ISIDORO: Velia, hija mía, espérate, te voy a presentar al señor Jacini, pertenece a Libreros Reunidos. Señor Mombelli, eh, ya lo conoces.</p> <p>MOMBELLI: ¿Qué tal, Velia?</p> <p>VELIA: Muy bien, ¿y usted señor Jacini?</p> <p>ISIDORO: ¡Je!, ¡je!, ¡je!, ¡anda!, ¡anda! sigue con lo que estuvieras haciendo. No te preocupes por nosotros.</p> <p>JACINI: Éste es el único sistema de descubrir nuevos valores.</p> <p>MOMBELLI: Es justamente lo que él persigue.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 26 – La librería del sol (Caso n.º 20)*

TO (págs. 557-558)
<p>ANSELMO (<i>muovendo verso Alvaro, rauco</i>): Lasciala!</p> <p>ALVARO (<i>si volta. I due uomini sono ancora lontani</i>).</p> <p>VELIA (<i>s'è staccata</i>)</p> <p>ANSELMO (<i>immobile, adesso, come una statua, fissa Alvaro con gli occhi socchiusi</i>).</p> <p>ALVARO (<i>comincia ad andargli contro lento, lento. Un passo, un altro, misurati, pesanti. Si curva come sotto il peso di una collera violenta. Sibila</i>): Vuoi graffiare, gatto nero. (<i>E inarca il braccio per colpire.</i>)</p> <p>VELIA (<i>risoluta</i>): No, no... (<i>Lotta col polso di Alvaro. Glielo frena.</i>) Che fate... pazzi... (<i>Ansimando nel silenzio</i>).</p>
TA (pág. 594)
<p>(<i>Entra Anselmo enfadado.</i>)</p> <p>ANSELMO: ¡Déjala!</p> <p>(<i>Álvaro y Velia se separan.</i>)</p> <p>ÁLVARO: ¡Te repugna que la gente se ame y se bese en la boca!, ¡te molesta que la gente sea feliz!</p> <p>ANSELMO (<i>negando con la cabeza</i>): No sabes amar. Tú no sabes ser feliz. (<i>Se abalanza sobre Álvaro, pero Velia lo para colocándose delante.</i>)</p> <p>VELIA: No, Anselmo, él no es como tú piensas.</p>

*Ejemplo 27 – Proceso a Jesús (Caso n.º 12)*

<b>TO</b> (pág. 1018)
<p>GIUSEPPE: Lo confermo. Io fui contento di proteggerla e di viverle accanto. Mi piacque di viverle accanto. Mi piacque di vivere all’ombra di Maria: il suo sorriso, il suo respiro bastarono al mio amore.</p> <p>ELIA: Parlateci dell’evento. Giuseppe.</p>
<b>TA</b> (pág. 708)
<p>JOSÉ: Lo confirmo.</p> <p>REBECA: ¿Había precedentes de casos como el suyo?</p> <p>JOSÉ: Los hubo. Era normal.</p> <p>REBECA: Explique si puede al tribunal la fórmula del matrimonio judío en aquella época.</p> <p>JOSÉ: El matrimonio legal se realizaba mediante dos ceremonias sucesivas: los desposorios y las nupcias. Los desposorios no eran como hoy la simple promesa de matrimonio, sino el perfecto contrato legal: la mujer desposada era esposa con todas las de la ley, era viuda si el esposo moría y castigada como adúltera si era infiel.</p> <p>REBECA: ¿Vivían juntos los desposados?</p> <p>JOSÉ: No. Permanecía cada uno con familia mientras se preparaba el ajuar de la nueva casa.</p> <p>REBECA: ¿Mediaban entre ellos relaciones matrimoniales?</p> <p>JOSÉ: Aunque alguna vez así ocurriera, no debían mediar hasta contraer nupcias... entonces la mujer era introducida solemnemente en casa del esposo.</p> <p>REBECA: María acaba de referirse a un primer gran misterio, ¿vivían ustedes juntos cuando ese suceso?</p> <p>JOSÉ: No. Vivíamos separados.</p> <p>REBECA: Refiéranos ahora lo que atañe ese primer misterio, cómo y cuándo tuvo noticias de él.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 28 – Proceso a Jesús (Caso n.º 39)*

<b>TO</b> (págs. 1071-1072)
<p>DAVIDE (<i>fa un cenno alla donna di fermarsi</i>): Fui io... a denunciarlo... perché venissero a prenderlo. «È Daniele, è lui.» Non vostro figlio... ma è lo stesso. Fermatevi a sentire anche voi.</p> <p>SARA (<i>ha un grido soffocato e si mette a singhiozzare</i>): No! Daniele no!</p>
<b>TA</b> (pág. 736)
<p>DAVID (<i>levantándose gritando</i>): ¡Sí!, ¡y también fui el que acusó a su hijo!</p> <p>MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿Usted?</p> <p>DAVID: Sí.</p> <p>MUJER DE LA LIMPIEZA: No puede ser.</p> <p>DAVID (<i>gritando</i>): No fue a su hijo, pero hice la misma cosa. Acusé a otro y también le mataron.</p> <p>DORENI (<i>a David</i>): ¿Pero qué estás diciendo, David?</p> <p>DAVID (<i>señalando a Sara</i>): Ella sabe que es verdad lo que digo.</p> <p>SARA (<i>sintiéndose culpable</i>): Sí, lo sé. Lo sabía. (<i>Se levanta y se marcha muy apenada.</i>)</p>

Igualmente, en esta última obra, podemos destacar una adición notable que realizan los traductores al principio de la TA y que condiciona la trama y la estructura del macrotexto, puesto que en el TO, desde el inicio hasta el final, la historia discurre en su totalidad en un teatro; mientras que en la TA la trama que se desarrolla en el teatro está precedida por una serie de escenas y diálogos añadidos que tienen lugar en exteriores.

#### 4.4.5. Cambios en la segmentación

Por último, los cambios en la segmentación son muy usuales en los textos transcritos que conforman nuestro corpus y, en muchas ocasiones, afectan tanto a la trama como a la estructura de los mismos. A continuación, comentaremos los ejemplos más destacados de cada una de las obras analizadas.

En el primer caso, *La librería del sol* (Apéndice IV.I.), se produce una modificación importante que incluye hasta un cambio de escena. En el TO (pág. 569) se desarrolla un primer diálogo entre dos personajes y cuando finaliza, continúa un segundo diálogo entre dos personajes distintos. Sin embargo, en la TA, el primer diálogo se ve interrumpido sin finalizar al producirse un cambio escena en el que tiene lugar el segundo diálogo ya mencionado. Una vez acabado este segundo diálogo, se vuelve a la escena inicial y se reanuda el primer diálogo hasta su final. Opinamos que los traductores han llevado a cabo esta modificación para dar más fluidez a la representación.

Asimismo, en esta obra podemos encontrar más cambios como los que observamos acto seguido.

#### Ejemplo 29 – *La librería del sol* (Caso n.º 2)

<b>TO</b> (pág. 544)
<p>ISIDORO: Che c'entra questo?</p> <p>MOMBELLI: C'entra, c'entra. Io sono alla biblioteca, va bene: alla biblioteca comunale. Ma credete che fino a una certa età non abbia avuto altre mire per il mio domani? Ah!... Poi ci si rassegna. Si pensa: la biblioteca comunale è una provvida istituzione. Ma anno per anno, ci si accorge che la biblioteca rimane sempre vuota. Vengono in certi mesi, gli studenti a consultare le traduzioni latine. Allora ci si vorrebbe indignare... ma non se ne ha più la forza. Così la nostra vita si consuma lì dentro.</p>
<b>TA</b> (págs. 582)
<p>ISIDORO (<i>sonriendo</i>): ¿Y eso qué tiene que ver?</p> <p>MOMBELLI: ¡Claro que tiene que ver!, ¿qué puedo hacer yo de director en una biblioteca municipal a la que no acude nadie?</p> <p>JACINI: Cerrarla, señor, ¿qué va a hacer usted?</p> <p>MOMBELLI: Bueno, quiero decir casi nadie... algún jubilado a leer la prensa, algún estudiante a consultar una traducción... quiero decir... que uno se cansa. Uno quisiera indignarse, pero ya le faltan las fuerzas. Uno cobra su sueldo, se resigna, y ve pasar la vida sin pena ni gloria.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 30 – La librería del sol (Caso n.º 21)*

<b>TO</b> (pág. 558)
<p>LENA (<i>si avvia da Alvaro. Gli altri li guardano uscire in silenzio. Sulla porta, Lena si volge</i>): Ma che avete, tutti? State muti ed è più che se gridaste. Si sente. (<i>Silenzio. La fissano, smarrendosi un po'.</i>) Guardate me? (<i>Cambiando</i>) Non avete mai pensato a liberare la finestra dal troppo fogliame? Entrebbe più aria, più luce...</p>
<b>TA</b> (pág. 595)
<p>LENA: ¿Pero qué os pasa? antes os llevabais tan bien, que...</p> <p>ÁLVARO (<i>se dirige a Anselmo con tono muy chulesco</i>): ¿La oyes, Anselmo?</p> <p>LENA: Perdonad, no sé lo que digo. (<i>Se hace un silencio incómodo.</i>) ¿No os molesta este ambiente tan cerrado?, ¿no habéis pensado nunca en quitar alguna vez esa enredadera de la ventana? Dejad que el sol entre aquí...</p>



Por otro lado, en *Inquisición* (Apéndice IV.II.) y *Rencor* (Apéndice IV.III.) se suceden también numerosos cambios de segmentación como los que aparecen en los ejemplos que aquí mostramos.

*Ejemplo 31 – Inquisición (Caso n.º 7)*

<b>TO</b> (págs. 601-602)
<p>ABBATE (<i>la interrompe con un gesto</i>): I vostri genitori?</p> <p>ANGELA: Brava gente. Si sono sforzati di educarmi bene, anche religiosamente; ma la religione non ha mai avuto molta presa su di me. Io, per esempio, non ho mai creduto all’Ostia consacrata, nemmeno da piccola; ho sempre pensato a un inganno, a un trucco. – Credo che si nasca così.</p> <p>ABBATE (<i>fa il solito gesto brusco, d’interruzione</i>): Lo incontraste, dicevate...?</p> <p>ANGELA: Ecco, a questo punto dovrei parlavi di lui. È un uomo pieno di fede e di inquietudini spirituali. Lo trovai, proprio per questo, un po’ ridicolo, ma lo amai subito in modo intenso, sincero. Anche lui era preso di me, acceso, ma, direi, di una passione bianca... Io lo deridevo un po’. Mi pareva che il nostro amore sarebbe maturato, si sarebbe ingrandito se avessimo, insieme, varcato coraggiosamente certi... limiti di moralità convenzionale. Perché temevo che potesse sempre sfuggirmi rimanendo fermo in quella zona... di passionalità bianca.</p>
<b>TA</b> (pág. 624)
<p>ABAD: ¿Viven sus padres?</p> <p>ÁNGELA: Sí. Han hecho todo lo posible por darme una buena educación, incluso religiosa, pero ésta jamás hizo huella en mí, ni siquiera de pequeña he sido creyente. En cambio, mi marido es un hombre lleno de fe y de inquietudes espirituales. Quizás por eso, al principio, me pareció un ser ridículo. Pero muy pronto lo amé sinceramente, con toda intensidad. Él también me quiso, pero con una pasión... digamos pura. Pensé que si lográbamos traspasar juntos ciertos límites de la moral convencional, nuestro matrimonio se salvaría.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 32 – Inquisición (Caso n.º 36)*

<b>TO</b> (pág. 641)
<p>ABBATE: Mio Dio. Credo che questo Santuario non abbia mai visto né udito niente di eguale!</p> <p>RENATO: Meglio! Noi inauguriamo una nuova epoca nella storia del Santuario! Come se fossimo i primi cristiani! (<i>A don Sergio</i>) Avanti.</p> <p>ANGELA (<i>ironica</i>): Cominciate voi con la confessione dei primi cristiani! (<i>Un breve silenzio.</i>)</p> <p>SERGIO (<i>nudo</i>): Si dice in due parole: noi – io e il professore – riprendiamo la nostra libertà.</p>
<b>TA</b> (págs. 653)
<p>ABAD: Este Santuario jamás vio ni oyó nada semejante.</p> <p>ÁNGELA: Nosotros abriremos una nueva etapa en la historia de este recinto. Vamos, emiece... emiece su confesión a la manera de los primeros cristianos.</p> <p>DON SERGIO: La diré en dos palabras: el profesor y yo vamos a recobrar nuestra libertad.</p>

*Ejemplo 33 – Rencor (Caso n.º 5)*

<b>TO</b> (pag. 662)
<p>STELLA (<i>vivace</i>): È quello! L'ho pur detto! Viene dalla città... Siro? (<i>Siro non volge nemmeno la testa.</i>) È quello, sai! Il treno di Linda! Sarà qui a momenti, e arriverà prima di Renato, se Iddio vuole. (<i>Alla Betta</i>) Tu per piacere, va' fuori a incontrarla... e dille che si sbrighi...</p> <p>LA BETTA (<i>esce</i>)</p> <p>STELLA: Ooooh! Così per stasera tutto sarà in ordine, non avremo malumori. Siro?</p> <p>SIRO (<i>non risponde; volge soltanto la testa</i>).</p> <p>STELLA: Ma Siro! Non mi rispondi nemmeno?</p> <p>SIRO (<i>le si avvicina tenendo l'indice infilato tra le pagine di un libro</i>): Non vuoi proprio lasciarmi leggere, eh mamma?</p> <p>STELLA: Che discorso facevamo un momento fa? L'abbiamo interrotto a mezzo. Era un discorso interessante. Ecco: tu mi dicevi ch'io debbo essere saggia come deve esserlo una donna della mia età; vecchia...</p>
<b>TA</b> (pág. 666-667)
<p>ESTELA (<i>riendo</i>): ¡Ay!, ¡Ya lo decía yo!, ¡Es el tren de Linda! Dentro de un momento estará aquí y llegará antes que Renato... (<i>A Betta.</i>) ¡Anda!, ve a buscarla y dile que se dé prisa, así todo estará en orden para esta noche y no tendremos disgustos, ¿eh? (<i>Betta se marcha. Estela se dirige a Siro.</i>) ¿De qué estábamos hablando? Era algo interesante. ¡Ah, sí! Ya recuerdo. Decías que debo ser sensata, como corresponde a una mujer de mi edad, a una vieja...</p>

*Ejemplo 34 – Rencor (Caso n.º 18)*

<b>TO</b> (págs. 674-675)
<p>MARGHERITA: Adesso, adesso che c'è di mezzo vostra figlia, ma fino a ieri non vi dispiaceva contrariarlo – non andavate d'accordo con Renato. Non è stato lui a dirmelo, badate, ma io lo sapevo. Pareva che qui ci fosse la pace, e invece c'era la discordia. Lo sapevo.</p> <p>STELLA: È vero, non c'era la pace. Sono i figli che ci fanno diventare ciechi e ingiusti.</p> <p>MARGHERITA (<i>entrando di più in confidenza, pur mantenendo il suo tono un po' brusco</i>): Com'è diventato? Soffre?</p> <p>STELLA: Si vede poco, di fuori – ma soffre.</p> <p>MARGHERITA: È stata un'infamia. Non meritava... – E di lei, che notizie?</p> <p>STELLA (<i>tesa, sulla difensiva</i>): Che notizie?</p> <p>MARGHERITA: Non si sa dove sia?</p> <p>STELLA: È in città.</p>
<b>TA</b> (pág. 675)
<p>MARGARITA: Ahora, ahora que su hija está en juego. Pero hasta ayer bien que le gustaba contrariarle. Nunca estuvo de acuerdo con Renato. Él no me lo dijo nunca, pero yo lo sabía. Ha sido una infamia que él no se merecía. ¿Y ella?, ¿se sabe dónde está?</p> <p>ESTELA: En la ciudad.</p>

También en *Proceso a Jesús* (Apéndice IV.IV.) podemos destacar numerosos cambios de segmentación, como el que aparece al final del TO (págs. 1072-1075), ya que la acción en el TO, como hemos dicho anteriormente, se desarrolla en el escenario de un teatro y, sin embargo, en la TA los diálogos se ven alterados y la escena final tiene lugar en otro emplazamiento. Igualmente, se producen otros cambios como los que aparecen acto seguido.

*Ejemplo 35 – Proceso a Jesús (Caso n.º 8)*

<b>TO</b> (pág. 1011)
<p>ELIA: Ti sbagli, Sara; o per lo meno, hai soltanto una piccola parte di ragione. Noi non fingiamo niente, noi non ripetiamo niente, come tu credi; noi, al contrario, facciamo ogni giorno del nuovo, perché se quello che succede quassù, tra noi, è quasi sempre lo stesso dibattito, quel che invece cambia sempre, ogni sera, è ciò che accade attorno a noi, tra la gente che ci ascolta. Noi, qui, non siamo che una occasione, un'esca... un fiammifero che dovrebbe servire ad appiccare il fuoco. Se trova della legna ben stagionata anche un piccolo fiammifero... eh, eh!</p>
<b>TA</b> (págs. 704)
<p>DORENI: Te equivocas, Sara. El interrogatorio puede rendirnos a todos una utilidad de meditación.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 36 – Proceso a Jesús (Caso n.º 17)*

<b>TO</b> (pág. 1025)
<p>TOMMASO: È vero che dubitai. Ma quando vidi e... toccai, mi pentii d'aver dubitato, e tornai a credere.</p> <p>DAVIDE: Ricordati che vedesti e toccasti le ferite di un vivo, non di un morto.</p> <p>TOMMASO: Di un resuscitato da morte.</p> <p>DAVIDE: Ecco: questo del resuscitato resta da vedere, da provare. E lo vedremo. (<i>Verso il gruppo dei Testimoni</i>) Ehi, tu... tu, Giuda! Vieni avanti, che è il tuo turno.</p>
<b>TA</b> (pág. 714)
<p>TOMÁS: Es verdad que dudé, pero fue porque toda mi fe había sido crucificada con él en la misma cruz. No pude comprender que Dios pudiera morir.</p> <p>DAVID (<i>irónico</i>): Y pensaste que todo había sido una alucinación, ¡claro! ¿Qué podemos pensar entonces los que estamos distanciados de él no por centímetros como estuviste tú, sino por veinte siglos como yo? Creo que, para mayor abundamiento, debemos escuchar la declaración de otro discípulo menos sugestionable, más apegado a lo material. Requiero al testigo Judas Iscariote.</p>

En *Pleito familiar* (Apéndice IV.V.), al igual que en *Proceso a Jesús*, se produce un cambio significativo al final, ya que en la TA los diálogos de dicha parte están completamente modificados y la escena final tiene lugar en un emplazamiento diferente al del TO (págs. 909-910). Asimismo, podemos observar otros ejemplos de cambios de segmentación a continuación.

*Ejemplo 37 – Pleito familiar (Caso n.º 8)*

TO (págs. 851)
<p>ISOLINA: No. Ero venuta per Abele. Sono sempre venuta solo per Abele. Non era la prima volta che venivo, quella. (<i>Liberò ha un gesto di rabbia, e scuote la testa.</i>) Capisco. Ma Bice, allora, non poteva dirle la verità.</p> <p>LIBERO: Già. E scelse la politica! Una buona scusa. Mi conosceva bene. Sa che la politica è il mio debole. Lo sa, signora, che io la mandai a quel paese, quella volta! Bice mi aveva detto che era lì per la propaganda elettorale, e l'indirizzo gliel'aveva dato il prete. Si immagini che cosa le sputai contro! A lei e al prete. Invece: tutto inventato di sana pianta. Fino a poco fa io credevo che Bice fosse una ragazza semplice, proprio incapace di... di... (<i>E fa con le mani il gesto di «pasticciare».</i>) Ah! (<i>Un silenzio</i>) Dopo quella volta s'è più fatta viva?</p> <p>ISOLINA: Come no! Mi son rifatta viva circa sei mesi dopo. Il cinque settembre, quando vi siete sposati.</p>
TA (pág. 744)
<p>SANDRA: Siempre que hablo con Irma es sobre el niño.</p> <p>ALDO: ¿Y volvió Irma a saber de ustedes desde entonces?</p> <p>SANDRA: Sí, unos seis meses más tarde. El día que ustedes se casaron.</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

*Ejemplo 38 – Pleito familiar (Caso n.º 15)***TO** (pág. 861)

ISOLINA: Interesse. Ci hai pensato all'interesse?

EUGENIO: Non con noi. Ha già messo le mani avanti con me, prima.

ISOLINA: Vedi! Non con noi, magari! Motivi di parentele... Una eredità. Chi lo sa! Avranno bisogno di un figlio. Subito. Perché altrimenti come si spiega? Hai sentito anche a proposito del padre? Chissà che padre gli ha inventato! Un padre misterioso, che non si trova più, che non c'è più, hai sentito? O magari un padre falso che si presta al loro gioco...

EUGENIO: Bice non suppose che tu conosca ormai la verità anche sul padre?

ISOLINA: Bice non me lo disse mai chi era. Fece solo certi accenni... Sono certa che deve esserci una ragione concreta, precisa che ci sfugge. Non sei d'accordo?

EUGENIO: E se fossero migliori di quanto non pensiamo? Sì, più disinteressati, guidati veramente da un sentimento sincero per il bambino.

**TA** (pág. 749)

SANDRA: Sí, la del interés.

VITORIO: No entiendo

SANDRA: Supón que existe una herencia... incluso llego a más, ¿no oíste la alusión al padre de Abel? A lo mejor han inventado uno para poder reclamar al niño.

VITORIO: ¿Y si fuesen bastante mejores de las que supones? Imagínate que se trate de sentimientos nobles y desinteresados.

Por último, una de las obras en la que se aprecia menos la intervención de los traductores, a través de los cambios de segmentación, es *Robo en el Vaticano* (Apéndice IV.VI.), cuyos ejemplos vemos acto seguido.

*Ejemplo 39 – Robo en el Vaticano (Caso n.º 6)*

<b>TO</b> (pág. 1539)
<p>CORINNA: Raccontatemi il primo furto!</p> <p>EDMONDO (<i>china la testa e rimane pensoso</i>).</p> <p>CORINNA: Ci pensate? Il primo furto deve essere per voi come il primo amore!</p>
<b>TA</b> (pág. 789-790)
<p>PERIODISTA: Cuénteme la historia de su primer robo.</p> <p>EDMUNDO: Mi primer robo...</p> <p style="text-align: center;"><b>Intermedio</b></p> <p>PERIODISTA: Vamos, cuénteme... porque para usted su primer robo debió de ser algo así como el primer amor, ¿no?</p>

## 4.4. Análisis macrotextual de la transcripción de los programas

En la mayoría de las obras analizadas, los intermedios de los programas suelen coincidir con el final de cada acto del TO; sin embargo, en algunas ocasiones esta interrupción se puede producir en cualquier momento durante el desarrollo de la trama, como acabamos de ver en este ejemplo.

*Ejemplo 40 – Robo en el Vaticano (Caso n.º 16)*

<b>TO</b> (pág. 1562)
<p>DALLORO: Voi sovvertite così l'essenza delle istituzioni più sacre. In due, in tre... famiglia no, famiglia sì... uhm... chi ve lo dà il diritto di far le cose a modo vostro?</p> <p>EDMONDO: Io non sovverto affatto... dite, don Ernestino: sovverto, forse? Soltanto credo bene comportarmi così, personalmente.</p> <p>DON ERNESTINO (<i>intervenendo</i>): S'è comportato sempre come se...</p> <p>DALLORO: Come se... – peggio, peggio! E mi meraviglio di voi! Sacerdote! Ssst! (<i>A Edmondo</i>) Lo sapete che cosa siete? Un anarchico, un vero anarchico. Un fuori legge. <i>Ex lege</i>. Moralmente, prima ancora che socialmente. Un <i>ex lege</i> costituzionale, che sobo quelli della peggior specie. E la società deve difendersi da tipi come voi.</p>
<b>TA</b> (pág. 805)
<p>CARDENAL: Supirten ustedes así la esencia de la más sagrada institución. Dos, tres... familia sí, familia no... pero ¿quién les da derecho a hacer las cosas a su manera? ¿Sabe lo que es usted? Un anarquista, un verdadero anarquista. Un hombre fuera de la ley. Y la sociedad hace bien en defenderse de tipos como usted.</p>





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# CAPÍTULO 5

---

CONCLUSIONES



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 5

---

### CONCLUSIONES

Realizar este estudio nos ha servido para reivindicar la importante labor del polifacético Diego Fabbri y su influencia en el teatro moderno mediante ideas innovadoras.

En primer lugar, siguiendo el primer objetivo planteado, hemos conseguido posicionar las obras originales en su contexto histórico, atendiendo principalmente a la importante figura del dramaturgo y a las emociones que pretendía provocar en el público. Fiel seguidor de las formas teatrales pirandellianas, las novedades que aportó al teatro estaban centradas principalmente en el uso de situaciones de la vida cotidiana en las que se reflexionaba sobre moral y religión, con el fin de que los espectadores se sintieran más fácilmente identificados con la lucha interna que experimentaban los personajes y con el mensaje que se transmitía.

Asimismo, hemos logrado cumplir con otro de los objetivos propuestos mediante el estudio de la recepción de las obras analizadas en el ámbito hispano, a través del cual hemos descubierto que las aportaciones al teatro referidas anteriormente permitieron que el forlivés gozara de una gran popularidad en aquel momento, tanto en su país como en el extranjero, ya que fueron traducidas y representadas en numerosas lenguas (inglés, francés, alemán, ruso, sueco, japonés...). Tal y como muestra el análisis de la correspondencia personal, los artículos y las noticias de prensa conservados en el Fondo Diego Fabbri de Forlì (Cf. 3.3.2. Documentos sobre España y América Latina), su producción dramática obtuvo un éxito enorme en los países de habla hispana en las décadas de los 50, 60 y 70, ya que se adecuaba casi perfectamente a la situación social de aquellos lugares en los que se publicaba o estrenaba, ya sea en teatros como en televisión (medio gracias al cual llegaba también al gran público). Concretamente, la recepción exitosa de su obra en España se explica por la

carencia de autores como Fabbri en el polisistema literario español, con un perfil que agradaba a las autoridades del momento, lo que fomentó su triunfante acogida.

Por otro lado, continuando con los objetivos marcados, hemos desarrollado un estudio comparativo-descriptivo de los textos originales y sus traducciones (en ediciones impresas y en formato audiovisual), al igual que de las traducciones entre sí. Esto nos ha permitido observar las diferencias notables, no sólo en la presentación del formato, sino también en la estructura de los textos. A través del estudio realizado, hemos podido examinar la tendencia de las traducciones hacia la adecuación o hacia la aceptabilidad, ligada a la dualidad propia de los textos teatrales.

Además, dentro de dicho estudio, hemos elaborado una descripción comentada de los problemas de traducción más destacados que presentan los textos originales, centrandó nuestra atención en aquellos que comprenden el nivel macrotectual (títulos, personajes, omisiones, adiciones, cambios en la distribución y en la segmentación, etc.) y hemos desarrollado un análisis de las soluciones que han propuesto los traductores, así como de los procedimientos, técnicas y estrategias traductológicas de las que se han servido, cumpliendo así con los objetivos planteados en la introducción, cuyos resultados son de muy diversa índole.

En primer lugar, tanto en los programas como en las ediciones impresas, se percibe una cierta fidelización en cuanto al traslado de los títulos a la lengua meta, ya que éstos, en general, apenas sufren algún tipo de modificación. Desde un punto de vista lingüístico, observamos el empleo de la técnica de traducción literal para llevarla a cabo, como vemos claramente en los siguientes ejemplos: *La librería del sole* [*La librería del sol*], *Rancore* [*Rencor*], *Lo Scoiattolo* [*La Ardilla*], etc.

En segundo lugar, en la mayor parte de las ediciones impresas la presentación de los personajes se mantiene fiel a sus respectivos textos originales en cuanto a su estructura. Además, al igual que sucede con los títulos, los nombres de los personajes apenas varían en relación a los originales, por lo que se hace evidente el uso de la traducción literal. Por otra parte, en la mayoría de los programas televisivos se omite dicha presentación y, en su lugar, aparece una cabecera musical con los títulos de crédito y, entre ellos, los nombres de los intérpretes. A excepción de *Pleito familiar* y *La librería del sol*, en cuyas cabeceras se especifican los personajes a los que interpretan cada actor o actriz.

En lo que atañe a las omisiones, adiciones y cambios en la segmentación, en general, su presencia no es muy numerosa en la mayoría de las ediciones impresas de las traducciones, por lo que percibimos la tendencia de dichos textos a la adecuación a sus respectivos originales. No obstante, en las publicaciones que se corresponden con la reproducción de una puesta en escena del texto original en la cultura meta (Cf. 4.2.7. *Pleito de familia* y 4.2.8. *Vigilia de armas*) sí se producen algunas alteraciones con la que se busca la aceptabilidad en el sistema de llegada.

Por otra parte, en los programas de televisión, observamos un importante número de cambios, omisiones y adiciones que afectan de forma considerable a la estructura del macrotecto e incluso, a veces, los cambios referidos llegan a influir en el desarrollo de la trama, por lo que podemos advertir la tendencia de los programas de televisión hacia la aceptabilidad en el sistema meta.

Por ejemplo, en *Inquisición* y en *Robo en el Vaticano* encontramos en total 41 y 27 casos respectivamente en los que se producen modificaciones de algún tipo en el macrotexto. Lo mismo ocurre con *Rencor*, en la que descubrimos 46 casos.

Por otra parte, en *La librería del sol*, *Proceso a Jesús* y *Pleito familiar*, algunas de las modificaciones que se producen afectan también a la trama de la obra. Por ejemplo, en *La librería del sol*, hallamos 50 casos de los cuales al menos tres de ellos cambian el desarrollo de la historia como uno, en particular, que afecta a la acción que tiene lugar al final de la trama.

Esto mismo sucede con *Pleito familiar* (la versión televisiva española de *Processo di famiglia*), en la que descubrimos unos 37 casos de modificaciones entre las cuales se pueden destacar aquellas que alteran principalmente el principio y el final de la historia.

Por último, *Proceso a Jesús*, con un total de 39 casos, es una de las obras que más modificaciones ha sufrido en el desarrollo de la narración de la trama. En primer lugar, entre estas importantes alteraciones podemos encontrar la omisión del intermedio, una de las partes principales del texto original y, por otro lado, descubrimos adiciones de diálogos y cambios de segmentación que hasta incluyen la incorporación de nuevas escenas.

Para terminar, los resultados obtenidos en el estudio comparativo-descriptivo nos confirman la idea que la traducción teatral es uno de los géneros de traducción más complejos que existe por muy diversas razones:

Ante todo, por la naturaleza dual de los textos dramáticos, puesto que escribir un texto para su representación difiere mucho de escribir un texto para su lectura, lo que dificulta enormemente la labor del traductor, como hemos podido ver en el análisis traductológico que hemos realizado.

Por otro lado, como representación, el texto teatral incluye elementos no verbales (gestuales y paralingüísticos) propios del lenguaje hablado, lo que causa que el texto tenga múltiples formas de traducción y muchas posibles lecturas. Asimismo, el traductor no debe traducir sólo la parte lingüística, sino también el resto de códigos propios de la representación y los factores que le rodean como las convenciones culturales del sistema de llegada (Mateo, 2002).

Del mismo modo, tras finalizar el análisis de nuestro corpus hemos llegado a la conclusión de que existen diferencias ostensibles entre las traducciones de un mismo texto origen, según su objetivo final. Como hemos visto, las traducciones cuyo fin es la representación (como los programas de televisión y las publicaciones de puestas en escena) están repletas de modificaciones de la estructura macrotextual, con las que procuran conseguir la adaptación a la cultura de llegada y, por otro lado, aquellas cuyo fin es la lectura tratan de respetar las directrices marcadas en sus textos originales respectivos y, por ende, alcanzar la adecuación.

Llegando al final de esta tesis doctoral, creemos que hemos redescubierto la obra de un dramaturgo injustamente olvidado, por lo que consideramos nuestro trabajo como un estudio preliminar que abre el camino a futuras investigaciones.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## **BIBLIOGRAFÍA**

---

FUENTES CONSULTADAS



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# BIBLIOGRAFÍA

---

FUENTES CONSULTADAS

## 1. Fuentes Primarias

### 1.1. Ediciones en italiano

FABBRI, Diego (1942). «La libreria del sole» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi livri. p. 539-590.

FABBRI, Diego (1946). «Inquisizione» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi livri. p. 591-650.

FABBRI, Diego (1948). «Rancore» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi livri. p. 651-706.

FABBRI, Diego (1952-54). «Processo a Gesù» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*. vol. I, Milán: Rusconi livri. p. 995-1075.

FABBRI, Diego (1953). «Processo di famiglia» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi livri. p. 837-910.

FABBRI, Diego (1956). «Veglia d'armi» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi livri. p. 1077-1156.

## 1. Fuentes primarias

FABBRI, Diego (1961). «Lo Scoiattolo» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.) (1984), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. II. Milán: Rusconi libri. p. 1521-1580.

**1.2. Ediciones en español**

FABBRI, Diego (1956). *Pleito de familia*. Madrid: Ediciones Alfil (Colección Teatro, n.º 158). Traducción: Félix Ros.

FABBRI, Diego (1957). *Vigilia de armas*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis (Selección teatral, n.º 16). Traducción: María Luz Regás y Eliseo Montaine.

FABBRI, Diego (1959). *La librería del sol*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis (Selección teatral, n.º 44). Traducción: Alma Bressan y Jorge A. Audiffred.

FABBRI, Diego (1959). *Rencor*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis (Selección teatral, n.º 45). Traducción: Alma Bressan y Jorge A. Audiffred.

FABBRI, Diego (1964). *La Ardilla*. Madrid: Editorial Norte y Sur (Colección Máscaras, n.º 4). Traducción: J. Méndez Herrera.

**1.3. Material Audiovisual**

FABBRI, Diego (Autor) & AMALIO LÓPEZ, Pedro (Director). (1968). *La librería del sol* [Programa de televisión]. En Televisión española (productor ejecutivo). *Estudio 1*. Madrid: RTVE.

FABBRI, Diego (Autor) & NAVARRO, Vicente (Director). (1975). *Pleito familiar, original de Diego Fabbri* [Programa de televisión]. En Televisión española (productor ejecutivo). *El teatro*. Madrid: RTVE.

FABBRI, Diego (Autor) & LUCA DE TENA, Cayetano (Director). (1975). *Robo en el Vaticano* [Programa de televisión]. En Televisión española (productor ejecutivo). *Estudio 1*. Madrid: RTVE.

FABBRI, Diego (Autor) & GONZÁLEZ VERGEL, Alberto (Director). (1982). *Inquisición* [Programa de televisión]. En Televisión española (productor ejecutivo). *Estudio 1*. Madrid: RTVE.

FABBRI, Diego (Autor) & ZAMIT, José (Director). (1970). *Rencor* [Programa de televisión]. En Televisión española (productor ejecutivo). *Teatro de siempre*. Madrid: RTVE.

MANZANOS BROCHERO, Eduardo (Productor) & SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (Director). (1974). *Proceso a Jesús* [Archivo de vídeo]. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=svppnsiVgTE>>. [Consulta: 23/01/2017].

SOLER SERRANO, Joaquín (Director). (1979). *Entrevista a Diego Fabbri* [Programa de televisión]. En Televisión española (productor ejecutivo). *A fondo*. Madrid: RTVE.

## 2. Fuentes secundarias

### 2.1. Principales fuentes secundarias

AALTONEN, Sirkku. (2000). *Time-sharing on stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Cleveland: Multilingual Matters Ltd.

AISEMBERG, Alicia (2001). «Grupos independientes. El teatro del Pueblo y sus epígonos» en O. PELLETTIERI (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna. p.101-109.

ALESSIO, Antonio (1970). *Il teatro di Diego Fabbri*. Savona: Sabatelli.

ALLEGRI, Luigi (1988). *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma/Bari: Laterza.

ALONGE, Roberto (2001). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*, vol. III. Turín: Einaudi.

ALONGE, Roberto y TESSARI, Roberto (2001). *Manuale di storia del teatro. Fantasmii della scena d'Occidente*. Turín: Utet.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (2003). «Desde los orígenes hasta el siglo XV» en J. HUERTA CALVO (ed.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los siglos de oro*. Madrid: Gredos, D.L. p. 109-136.

ÁLVAREZ, Román y VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> Carmen África (1996): «Translating: A Political Act» en R. ÁLVAREZ, y M.<sup>a</sup> Carmen África VIDAL CLARAMONTE (eds.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters. p. 1-9.

ANDERMAN, Gunilla M. (2005). *Europe on stage: translation and theatre*. Londres: Oberon Books.

ANDERSON, Laurie (1984). «Pragmatica e Traduzione teatrale» en *Lingua e Letteratura*, núm. 2. p. 224-235.

ANGELINI, Franca (1976). *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma/Bari: Laterza.

ANGELINI, Franca (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma/Bari: Laterza.

ANTONUCCI, Giovanni (1985). *Diego Fabbri e il teatro italiano del novecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

## 2. Fuentes secundarias

- ANTONUCCI, Giovanni (1986). *Storia del teatro italiano del Novecento*. Roma: Studium.
- ARIANI, Marco y TAFFON, Giorgio (2001). *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*. Roma: Carocci.
- ARIAS, Rosario (2001): «Paratexto y metatexto en la recepción de las traducciones españolas de *Twelfth Night*». *Trans. Revista de traductología* [en línea], núm. 5. <[http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_5/t5\\_57-75\\_RArias.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_5/t5_57-75_RArias.pdf)>. p. 57-75. [Consulta: 14/09/2015].
- ARTAUD, Antonin (1972). *Le théâtre et son doublé*. París: Gallimard.
- ATTISANI, Antonio (1980). *Enciclopedia del teatro del '900*. Milán: Feltrinelli.
- ATTISANI, Antonio (1989). *Breve storia del teatro*. Milán: BCM.
- BACHTIN, Michail (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Turín: Einaudi.
- BAKER, Mona (1998): «Norms» en Mona BAKER (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge. p. 277-285.
- BAKER, Mona (2000): «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator». *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 12.2. p. 241-266.
- BALFOUR, Sebastian (2001). «España desde 1931 hasta hoy» en R. CARR (ed.), *Historia de España*. Barcelona: Península. Traducción de José Luis Gil Aristu. p. 249-291.
- BASSNETT, Susan (1985). «Ways through the labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre texts» en T. HERMANS (ed.), *The Manipulation of Literature*. Londres/Sídney: Croom Helm. p. 87-103.
- BASSNETT, Susan (1988). *Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.
- BASSNETT, Susan (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Performability» *TTR: traduction, terminologie, rédaction* [en línea], vol. 4, núm. 1. <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>>. p. 99-111. [Consulta: 12/09/2015].
- BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André (1998). *Constructing cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BATTY, Mark (1999). «Translation in the theatre I: Directing as Translating: Sir Peter Hall in interview with Mark Batty» en S. CHEW y A. STEAD (eds.), *Translating Life. Studies in Transpositional Aesthetics*. Liverpool: Liverpool University Press. p. 387-396.
- BATTY, Mark (1999). «Translation in the theatre II: Translation as Adaptation: John Barton in interview with Mark Batty» en S. CHEW y A. STEAD (eds.), *Translating Life. Studies in Transpositional Aesthetics*. Liverpool: Liverpool University Press. p. 397-412.

- BERMAN, Antoine (2000): «Translation and the Trials of the Foreign» en L. VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*, (2.ª reimpr., 2002). Londres/Nueva York: Routledge. p. 284-297.
- BIASCAS, José Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel (1990): «España bajo la dictadura franquista (1939-1975)» en M. TUÑÓN DE LARA (dir.), *Historia de España*, vol. 10, (11.ª reimpr.; 1.ª ed., 1980). Barcelona: Labor.
- BOZZA, Carlo (2012). *Prodigio o Delirio? Note su alcuni inediti di Diego Fabbri*. Napolés: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2007). «Del arte nuevo de deshacer comedias en este tiempo o la adaptación del teatro clásico a la escena actual» en H. BRIOSO SANTOS y J. V. SAVAL (eds.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales (del Siglo de Oro a nuestros días)*. Alcalá: Universidad. p. 11-24.
- BROCKETT, Oscar G. (1988). *Storia del teatro*, Venecia: Marsilio.
- BROCKETT, Oscar G. (1996). *Storia del teatro, dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Novanta*. Venecia: Marsilio.
- BROOK, Peter (1998). *Lo spazio vuoto*. Roma: Bulzoni.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José (2005). *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Siglo XXI*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- CAPPELLETTI, Dante (1984). «La “segreta” realtà della vita nella divina mania del teatro»; en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi libri. p. XVIII-LXVI.
- CAPPELLO, Giovanni (1979). *Invito alla lettura di Diego Fabbri*. Milán: Mursia editore.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARLSON, Marvin (1997). *Teorie del teatro: panorama storico e critico*. Bolonia: Il Mulino.
- CARLUCCI, Laura (1998). «*Gli ingannati – Los engañados – Gl'Inganni*. Un viaje de ida y vuelta a través de una traducción teatral» en R. RUIZ ÁLVAREZ, R. LÓPEZ CARRILLO, J. SUSO LÓPEZ y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Granada: Jizo. p. 23-36.
- CASCETTA, Annamaria (2009). *La tragedia nel teatro del Novecento: coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al limite*. Roma/Bari: Laterza.

## 2. Fuentes secundarias

- CASTRO CARIDAD, Eva (2003). «El arte escénico en la Edad Media» en J. HUERTA CALVO (ed.), *Historia del teatro español I, De la Edad Media a los siglos de oro*. Madrid: Gredos, D.L. p. 55-84.
- CHE JOSEPH, Suh (2005). «Drama Translation: Principles and Strategies». *Translation Today* [en línea], vol. 2, núm. 2. <[http://www.ntm.org.in/download/ttvol/volume2\\_N2/ARTICLES/05%20-%20Drama%20Translation%20-%20Principles%20and%20Strategies%20-%20Suh%20Joseph%20Che.pdf](http://www.ntm.org.in/download/ttvol/volume2_N2/ARTICLES/05%20-%20Drama%20Translation%20-%20Principles%20and%20Strategies%20-%20Suh%20Joseph%20Che.pdf)>. p. 53-70. [Consulta: 03/05/2014].
- CHE JOSEPH, Suh (2011). «The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts». *Intralinea. Online Translation Journal* [en línea], núm. 13. <[http://www.intralinea.org/archive/article/The\\_Performability\\_and\\_Speakability\\_Dimensions\\_of\\_Translated\\_Drama\\_Texts](http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts)>. [Consulta: 03/05/2014].
- Comune di Forlì (1996). *Cerimonia di consegna alla Città dei manoscritti documenti e carteggi di Diego Fabbri*. Forlì: Comune di Forlì.
- CONEJERO, Manuel Ángel. (1991). *Rhetoric, Theatre and Translation*. Valencia: Fundación Shakespeare de España.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Editorial Gredos.
- CORSINOVI, Graziella (1996). *Diego Fabbri tra seduzione e rivelazione*. Milán: Edizioni San Paolo.
- COSERIU, Eugenio (1973). «Sistema, norma y habla» en *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, (3.<sup>a</sup> reimpr., 1989; 1.<sup>a</sup> ed., 1962). Madrid: Gredos. p. 11-113.
- COSERIU, Eugenio (1991). «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción» en *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, (2.<sup>a</sup> ed. rev.; 1.<sup>a</sup> ed., 1977). Madrid: Gredos. p. 214-239.
- CRESPO HIDALGO, Juan (2003). «Cómo nace la bibliografía de traducción e interpretación en España. Treinta años de tesis doctorales» en E. ORTEGA ARJONILLA (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, vol. 1. Granada: Atrio. p. 15-54.
- CRUCIANI, Fabrizio (1985). *Teatro nel Novecento. Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*. Florencia: Sansoni.
- CRUCIANI, Fabrizio (1991). *Teatro*. Milán: Garzanti.
- CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI, Clelia (1986). *Civiltà teatrale del XX secolo*. Bolonia: Il Mulino.



- D'AMICO, Silvio (1968). *Storia del Teatro drammatico*. Milán: Garzanti.
- DE MARINIS, Marco (1980). *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*. Florencia: La casa Usher.
- DE MARINIS, Marco (1993). *Mimo e teatro nel Novecento*. Florencia: La casa Usher.
- DE MARINIS, Marco (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni.
- DE MARINIS, Marco (2013). *Il teatro dopo l'età d'oro: Novecento e oltre*. Roma: Bulzoni.
- DENGLER, Roberto (1997). «Théâtre et Traduction» en L. FÉLIX FERNÁNDEZ y E. ORTEGA ARJONILLA (eds.), *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*. Málaga: Universidad de Málaga. p. 65-76
- DRUMBL, Johann (1989). *Il teatro medievale*. Bolonia: Il Mulino.
- ECO, Umberto (2010). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa. Traducción: Lucía Barandas y Alberto Clavería Ibáñez.
- ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes (2007). *Recepción y traducción: síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ENTE TEATRALE ITALIANO (1986). *Atti del Convegno Internazionale Diego Fabbri*. Roma: Il ventaglio.
- ESPASA, Eva (2000). «Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?» en Carole-Anne UPTON (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. p. 49-62.
- ESPASA, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.
- ESPASA, Eva (2009). «Repensar la representabilidad». *Trans. Revista de traductologia* [en línea], núm. 13. <[http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_13/t13\\_095-105\\_EEspasa.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_095-105_EEspasa.pdf)>. p. 95-105. [Consulta: 14/09/2015].
- ESPASA, Eva (2013). «Stage translation» en C. MILLÁN y F. BARTRINA (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres: Routledge. p. 317-331.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978). «The position of translated literature within the literary polysystem» en J. S. HOLMES, J. LAMBERT y R. VAN DEN BROECK (eds.), *Literature and Translation: new perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco. p. 117-127.
- EZPELETA PIORNO, Pilar (2007). *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.

## 2. Fuentes secundarias

- FABBRI, Diego (1954). *Ambiguità cristiana*. Rocca San Casciano: Cappelli, editore.
- FABBRI, Nanni, CASTELLI, Ferdinando y LANGELLA Giuseppe (2014). *Diego Fabbri, nel crogiuolo della fede*. Prato: Città Ideale.
- FERNANDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (1995). «El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral» en F. LAFARGA y R. DENGLER (eds.), *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. p. 37-46.
- FLASZEN, Ludwik, POLLASTRELLI, Carla y MOLINARI, Renata (2007). *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*. Florencia: La casa Usher.
- Fondo «Diego Fabbri»; Unità fondi antichi, manoscritti e piancastelli; Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi», Forlì.
- Fondo Documental de Radio Televisión Española. Madrid
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, Jose Manuel (2004). *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José Enrique (2005). *Traducción y recepción de Walter Scott en España: Estudio descriptivo de las traducciones de Waverley al español*. (Tesis doctoral. Universidad de Sevilla). Disponible en <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/883/traduccion-yrecepcion-de-walter-scott-en-espana-estudio-descriptivo-de-lastraduccion-de-waverley-al-espanol/>>. [Consulta: 15/03/2014].
- GRILLO TORRES, María Paz (2004). *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GUIRAO, Marta (1999). «Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*». *Trans: revista de Traductología* [en línea], núm. 3. <[http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_3/t3\\_37-51\\_MGuirao.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_3/t3_37-51_MGuirao.pdf)>. p. 37-51. [Consulta: 14/09/2015].
- GUNTER, Ben (2008). «Translation as Relocation» en Susan PAUN DE GARCÍA y Donald R. LARSON (eds.), *The Comedia in English. Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis Books. p. 108-124.
- HARDWICK, Lorna (2003). *Reception Studies*. Oxford: University Press.
- HERMANS, Theo (1985). «Translation Studies and a New Paradigm» en Theo HERMANS (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres/Sídney: Croom Helm Ltd. p. 78-15.
- HUERTA CALVO, Javier (2003). *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. II. Madrid: Gredos, D.L.

- HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, (3.<sup>a</sup> edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- INCONTRI INTERNAZIONALI DIEGO FABBRI (1990). *Diego Fabbri dieci anni dopo: ricordi testimonianze iniziative a dieci anni dalla sua scomparsa*. Milán: Ricordi.
- INCONTRI INTERNAZIONALI DIEGO FABBRI (1991). *Fabbri e Pirandello: il teatro, la persona, l'oltre*. Forlì: Ateneo.
- ISGRÒ, Giovanni (2011). *Il sacro e la scena*. Roma: Bulzoni.
- JÄNIS, Marja (1996). «What Translators of Plays Think About Their Work» *Target* 8(2), p. 341-364.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2007). *Análisis y estudio comparativo de tres traducciones de Pride and Prejudice*. (Tesis doctoral. Universidad de Málaga). Disponible en <<http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17114858.pdf>>. [Consulta: 18/04/2014].
- JOHNSTON, David (2004). «Securing the Performability of the Play in Translation» en S. COELSCH-FOISNER y H. KLEIN (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*. Fráncfort: Peter Lang, p. 25-39.
- KOUSTAS, Jane (1988). «Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique» *TTR: traduction, terminologie, rédaction* [en línea], vol. 1, núm. 1. Disponible en <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1988/v1/n1/037009ar.pdf>>, p. 127-138. [Consulta: 18/04/2014].
- KREBS, Katja (2014). *Translation and adaptation in theatre and film*. Nueva York: Routledge.
- LAFARGA, Francisco (1998). «La traducción teatral: problemas y enfoques» en R. RUIZ ÁLVAREZ, R. LÓPEZ CARRILLO, J. SUSO LÓPEZ y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*, Granada: Jizo. p. 101-116.
- LAFARGA, Francisco y DOMÍNGUEZ, Antonio (eds.) (2001). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU.
- LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.
- LAMBERT, José y VAN GORP, Hendrik (1985). «On describing translations» en T. HERMANS (ed.), *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm. p. 42-53.
- LAPEÑA, Alejandro L. (2014). «Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral» *Sendeban* [en línea], núm. 25. <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/650>>. [Consulta: 14/09/2015].

## 2. Fuentes secundarias

- LAPEÑA, Alejandro L. (2016). *A pie de escenario: guía de traducción teatral*. Valencia: JPM Ediciones.
- LAPOLLA, Alberto (2006). *Argentina: Apuntes sobre su historia, política reciente*, Tomo II. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. Londres/Nueva York: Routledge.
- LEFEVERE, André (1995). «La literatura comparada y la traducción» en M. J. VEGA y N. CARBONELL (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos. p. 206-214.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio (2013). «La traducción dramática: textos para ver, oír...sentir» *Estudios de Traducción* [en línea], vol. 3. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/42004>>. p. 269-281. [Consulta: 14/09/2015].
- LOTTI, Renato (1985). *Diego Fabbri: dal «Bel campanile» al «Cupolone»*. Forlì: Edizione C.C.I.A.A.
- LOTTI, Renato (1989). *Diego Fabbri: il giuoco della verità*. Roma: Edizioni Rari Nantes.
- MACCARRONE, Michele (1982). *Diego Fabbri e i suoi rapporti con personalità della cultura cattolica forlivese*. Forlì: CCIAA.
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro. (2011). «La recepción del teatro de A. Benedetti en la España franquista». *Transfer* [en línea], vol. 6. <<http://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/19946/22147>>. p. 27-42. [Consulta: 22/06/2014].
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro. (2012). «La recepción del teatro italiano durante el franquismo» en A. CAMPS (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB. p. 283-296.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA VIZERDA, Ana. (1986). *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979)*. (Colección Tesis doctorales 40/86). Madrid: Universidad Complutense.
- MARTINO ALBA, Pilar (2012). *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson.
- MATEO, Marta (2002). «Power Relations in Drama Translation». *Current Writing*, vol. 14, núm. 2. p. 45-63.
- MELDOLESI, Claudio (2008). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Roma: Buizoni.
- MEREGALLI, Franco (1989). *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.

- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España, 1950- 1990*. León: Universidad de León.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2001). «Drama Translation Strategies: English-Spanish (1950-1990)» *Babel*, vol. 46, issue 4. p. 357-365.
- MESEGUER CUTILLAS, Purificación (2015). *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*. Berlín: Peter Lang.
- MEYERHOLD, Vsévolod (1986). *Teoría teatral*, (7.<sup>a</sup> edición). Madrid: Fundamentos.
- MORESSA, Pierluigi (2012). *Il teatro di Diego Fabbri. Gesù e il seduttore*. Bolonia: Paolo Emilio Persiani.
- MORILLAS GARCÍA, Esther (2002). «A ver, ¿qué tenemos por ahí? La recepción de literatura italiana contemporánea en España» en M. A. GARCÍA PEINADO y E. ORTEGA ARJONILLA (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, vol. 2, (1.<sup>a</sup> ed., 2003). Granada: Atrio. p. 53-64.
- NIDA, Eugene A. y. TABER, Charles R. (1974). *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- NORD, Christiane (2002). «Manipulation and Loyalty in Functional Translation». *Current Writing*, vol. 14, núm. 2. p. 32-44.
- OLIVA, César (1992). *Teatro español contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ORDUÑA, Javier (1991). «Pragmática, análisis estructural y traducción teatral» en *Actas del primer coloquio internacional de traductología*. Valencia: Universitat de València. p. 163-165.
- ORTEGA Y GASSET, José (1937). «Miseria y esplendor de la traducción» en F. LAFARGA (ed.) (1996). *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB. p. 471-477.
- PASSERI PIGNONI, Vera (1981a). *Diego Fabbri: una presenza cristiana*. Bolonia: Barghigiani.
- PASSERI PIGNONI, Vera (1981b). *Ricordo di Diego Fabbri*. Forlì: Cassa dei Risparmi.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1994). *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna.

## 2. Fuentes secundarias

- PEÑA, Salvador (1997). «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones» en E. MORILLAS y J. P. ARIAS (eds.), *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España. p. 19-57.
- Peña, Salvador y HERNÁNDEZ GUERRERO, M.<sup>a</sup> José (1994). *Traductología*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María (2002). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)* (Tesis doctoral. Universidad del País Vasco).
- PÉREZ PICAZO, M.<sup>a</sup> Teresa (1996). *Historia de España del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- PERTEGHELLA, Manuela (2004). «A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation»; en S. COELSCH-FOISNER y H. KLEIN (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*. Berna: Peter Lang. p. 3-23.
- PROSPERI, Giorgio (1986). *Maestri e compagni di ventura: profili e problemi di autori italiani da Giovanni Verga a Diego Fabbri*. Roma: Serarcangeli.
- PULLINI, Giorgio (1971). *Teatro italiano del Novecento*. Bologna: Cappelli.
- PUPPA, Paolo (1990). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma/Bari: Laterza.
- PUPPA, Paolo (2003). *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Turín: Utet.
- PYM, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Mánchester: St. Jerome Publishing.
- RIBAS, Albert (1995). «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos» en F. LAFARGA y R. DENGLER (eds.), *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. p. 25-35.
- RICETTO, María Nélide (1993). *Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología*. Buenos Aires: Colihue.
- ROMERO, Luis Alberto (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- ROMERO PÉREZ, María Clara (1998). «L'espace scénique comme lieu de mémoire et d'imagination» en R. RUIZ ÁLVAREZ, R. LÓPEZ CARRILLO, J. SUSO López y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Granada: Jizo. p. 165-176.
- RONFANI, Ugo (1983). «Diego Fabbri o la verità della parola recitata» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi libri. p. LXXXII-CXVIII.
- RUIBAL, José (1984). *Teatro sobre teatro*, (4<sup>a</sup> ed.). Madrid: Cátedra, D.L.

- SÁENZ, Miguel (1997). «La traducción literaria» en E. MORILLAS y J. P. ARIAS (eds.), *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España. p. 405-413.
- SALES, Dora (2009). *El compromiso a escena*. Cádiz: Sociedad General de Autores y Editores.
- SANTINI, Orazio (1976). *Il teatro drammatico contemporaneo*. Mantua: Grassi.
- SANTOYO, Julio César (1989a). «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 4. p. 95-112.
- SANTOYO, Julio César (1989b). *El delito de traducir*. León: Universidad de León.
- SANTOYO, Julio César (1995). «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español» en F. LAFARGA y R. DENGLER (eds.), *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. p. 13-24.
- SANTOYO, Julio César (1999). *Historia de la traducción: quince apuntes*. León: Universidad de León.
- SANTOYO, Julio César (2008). *Historia de la traducción: viejos y nuevos apuntes*. León: Universidad de León.
- SCHINO, Mirella (1995). *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- SCHUMACHER, Claude (1996). «Mise en scène or translation? From Richard the Thug to Ubu the Slug...» en R. RUIZ ÁLVAREZ y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Propuestas Metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras: Texto dramático y Representación teatral*. Granada: Universidad de Granada. p. 89-106.
- SINISI, Silvana (1995). *Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- SPADOLINI, Giovanni (1983). «Un uomo intero» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi libri. p. VIII-XVI.
- TAFFON, Giorgio (2005). *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*. Roma/Bari: Laterza.
- TATU, Oana (2011). «A few Considerations on Drama Translation». *Bulletin of the Transilvania University of Brasov* [en línea], serie IV, núm. 1. <<http://webbut.unitbv.ro/BU2011/Series%20IV/BULETIN%20IV%20PDF/29%20TATU.pdf>>. p. 195-200. [Consulta: 02/09/2014].
- TAVIANI, Ferdinando (1995). *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino.

## 2. Fuentes secundarias

- TESSARI, Roberto (1996). *Teatro italiano del Novecento: fenomenologie e strutture: 1906-1976*. Florencia: Le Lettere.
- TOTZEVA, Sophia (1999). «Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance Translation» en J. BOASE-BEIER y M. HOLMAN (eds), *Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Mánchester: St. Jerome, p. 81-90.
- TOURY, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- TRIFONE, Pietro (2000). *L'italiano a teatro: dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa: Istituti editoriali poligrafici internazionali.
- VIGORELLI, Giancarlo (1983). «Quel che sta dietro al teatro di Diego Fabbri» en CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ (ed.), *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Milán: Rusconi libri. p. LXIV-LXXX.
- VIGOROUX-FREY, Nicole (1996). «Traduire le théâtre: le jeu de la différence» en R. RUIZ ÁLVAREZ y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Propuestas Metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras: Texto dramático y Representación teatral*. Granada: Universidad de Granada. p. 13-20.
- VV. AA. (1990). «Diego Fabbri: il drammaturgo, l'operatore culturale, Fabbri oggi, gli spettacoli in Italia e all'estero» en *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, núm. 502. (octubre)
- WICKHAM, Glynne (1985). *Storia del teatro*. Bolonia: Il Mulino.
- WILLSON, Patricia (2004). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun (ed.) (1984). *Page to Stage. Theatre as Translation*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.

## 2.2. Artículos periodísticos (reseñas y críticas)

- ARIOLI, Giuliana (1956). «“Proceso de Jesús” de Diego Fabbri, en el teatro Español». *ABC*, 20 de enero. p. 43.
- ARIOLI, Giuliana (1961). «Autocríticas (Giuliana Arioli)». *ABC*, 28 de febrero. p. 80.
- BAQUERO, Arcadio (1956). «María Guerrero: Pleito de familia, de Diego Fabbri». *El Alcázar*, 2 de abril. p. 10.
- BARCELÓ, Pedro (1956). «“Proceso de Jesús”, teatro católico». *Signo*, 28 de enero. p. 11.



- BERTANI, Odoardo (1980). «Morto lo scrittore Diego Fabbri», *L'Avvenire*, 15 agosto.
- CALVO, Luis (1952). «El teatro de ensayo estrena en el Infanta Beatriz “El seductor”, comedia de Diego Fabbri». *ABC*, 9 de abril. p. 33.
- CASTÁN PALOMAR, Fernando (1956a). «“Proceso de Jesús”, en el Español». *Dígame*, 24 de enero.
- CASTÁN PALOMAR, Fernando (1956b). «“Pleito de familia”, en el María Guerrero». *Semanario del espectáculo*, 4 de abril.
- CASTELLI, Ferdinando (1988a). «Diego Fabbri: dall’amor sacro all’amor profano» en *La civiltà cattolica*. Roma. 17 settembre.
- CASTELLI, Ferdinando (1988b). «La drammaturgia di Diego Fabbri» en *La civiltà cattolica*. Roma. 15 ottobre.
- CLAVER, José María (1973). «Un gran autor y un gran actor para un extraño y seductor personaje». *YA*, 4 de marzo.
- CORBALÁN, Pablo (1964). «“Robo en el Vaticano”, de Diego Fabbri, en el Beatriz». *Informaciones*, 17 de marzo.
- DÍAZ-CAÑABATE, Antonio (1956). «María Guerrero: “Pleito de familia”». *Semana*, 4 de abril. p. 48.
- ESTEBAN ROMERO, Avelino. (1956). «El “proceso de Jesús”, de Fabbri, conmueve y convence a la par». *Ya*, 31 de enero. p. 46.
- FAIG, Carlos H. (1956). «La voz inapagada». *Crítica*, 1 de marzo.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano (1952). «Beatriz: “El seductor”, de Diego Fabbri». *Pueblo*, 9 de abril.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano (1956). «María Guerrero: “Pleito de familia”, de Diego Fabbri». *Pueblo*, 2 de abril. p. 12.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano (1964). «“Robo en el Vaticano”, caso de conciencia». *El Español*, 17 de marzo. p. 23.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1964). «“Robo en el Vaticano”, en el teatro Beatriz». *Arriba*, 17 de marzo.
- GÓMEZ PICAZO, Elías (1964). «Beatriz: estreno de “Robo en el Vaticano”, de Diego Fabbri». *Madrid*, 17 de marzo.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1956a). «Estreno de “Proceso de Jesús”, de Fabbri, en el Español». *Ya*, 21 de enero. p. 41.

## 2. Fuentes secundarias

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1956b). «María Guerrero: “Pleito de familia” ». *Ya*, 3 de abril. p. 43.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1961a). «Estreno de “Inquisición” en el Eslava». *Ya*. p. 28.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1961b). «Estreno de “La embustera”, en el Recoletos». *Ya*. p. 30.

J.R.C. (1969). «Discreto entretenimiento». *El Día*, 8 de noviembre.

JIM (1957). «Ayer se estrenó en Álvarez Quintero, con señalado éxito, “Proceso de Jesús” de Diego Fabbri»». *ABC*, 22 de enero. p. 25.

LABORDA, Ángel (1973). «Diego Fabbri habla de “El seductor”». *ABC*, 13 de marzo. p. 87-88.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1973). «El seductor, de Diego Fabbri». *La Gaceta Ilustrada*, 865, 6 de mayo. p. 24.

MARQUERIE, Alfredo (1956a). «En el Español se estrenó “Proceso de Jesús”, de Fabbri, en versión de Giuliana Arioli». *ABC*, 21 de enero. p. 41.

MARQUERIE, Alfredo (1956b). «“Pleito de familia”, de Fabbri». *ABC*, 3 de abril. p. 45.

MARQUERIE, Alfredo, (1961a). «Estreno de “Inquisición”, de Fabbri, en el Eslava». *ABC*, 1 de marzo. p. 50.

MARQUERIE, Alfredo (1961b). «Estreno de “La embustera” en el Recoletos». *ABC*, 5 de mayo. p. 59.

MARQUERIE, Alfredo (1962). «Estreno de “La señal de fuego”, en Lara». *ABC*, 2 de junio. p. 81.

MARQUERIE, Alfredo (1964). «Estreno de “Robo en el Vaticano”, en el Beatriz». *Pueblo*, 17 de marzo.

MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio (1956). «Comedia: Estreno de “Proceso de Jesús” de Diego Fabbri». *La Vanguardia Española*, 3 de marzo. p. 20.

MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio (1964). «El grupo escénico “Bambalinas” estrena “La señal de fuego” de Diego Fabbri». *La Vanguardia española*, 6 de marzo. p. 32.

MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio (1974). «“Proceso a Jesús”». *La Vanguardia Española*, 28 de abril. p. 60.

MONSEÑOR GUSTAVO, J. Franceschi (1956). «“El proceso a Jesús” de Diego Fabbri». *La Nación*.

MONTANER, Joaquín (1957). «Teatro Español Universitario. Estreno de “Prisión de soledad” de Diego Fabbri». *La Vanguardia Española*, 12 de mayo. p. 29.

MONTES, Jorge (1956). «Ficción-realidad, realidad-ficción». *Para Ti*, 12 de junio.

MOTTURA, Armando (1957). «Una vacilante humanidad en medio de las pasiones enemigas del verdadero amor». *Hogar*. p. 30.

- NERVA, Sergio (1952). «“El seductor”, de Diego Fabbri». *España*, 23 de marzo.
- PEMÁN, José María y ROS, Félix (1962). «Autocritica de “La señal del fuego”». *ABC*, 1 de junio. p. 81.
- POMBO ANGULO, Manuel (1961). «Estreno de “La embustera” en el Teatro Recoletos». *La vanguardia española*, 6 de mayo. p. 11.
- PREGO, Adolfo (1956a). «“Proceso de Jesús”, de Diego Fabbri, en el Español». *Informaciones*, 21 de enero.
- PREGO, Adolfo (1956b). «“Pleito de familia”, de Fabbri, en el María Guerrero». *Informaciones*, 2 de abril. p. 38.
- PREGO, Adolfo (1973). «“El seductor” de Diego Fabbri». *ABC*, 4 de marzo. p. 79.
- ROS, Félix (1956). «Antecrítica». *ABC*, 1 de abril. p. 96.
- S. a. (1953). «“La Garnacha” representa de nuevo “Prisión de soledad”». *ABC*, 14 de junio. p. 64.
- S. a. (1956a). «Estreno de “Pleito de familia”, de Diego Fabbri». *Hoja del Lunes*, 2 de abril.
- S. a. (1956b). «María Guerrero: estreno de “Pleito de familia”, de Diego Fabbri». *Madrid*, 2 de abril. p. 16.
- S. a. (1956c). «Diego Fabbri, otra vez». *Arriba*, 11 de abril.
- S. a. (1956d). «Pleito de familia» y «Félix Ros», *Digest*, 7 de febrero. p. 22.
- S. a. (1956e). «Nos pondrá frente a una de las obras más aplaudidas del teatro moderno el estreno de “Proceso a Jesús”, de Fabbri». *Noticias Gráficas*, 29 de febrero.
- S. a. (1956f). «Obra polemizante en el Versailles». *El Mundo*, 1 de marzo.
- S. a. (1956g). «Una obra de polémica de D. Fabbri se dio a conocer en el T. Versailles». *La Razón*, 1 de marzo.
- S. a. (1956h). «Destaca la prensa italiana el gran éxito logrado en Bs. Aires por “Proceso a Jesús”». *La Época*, 22 de mayo.
- S. a. (1957). «Ayer se estrenó en Álvarez Quintero, con señalado éxito, «Proceso de Jesús», de Diego Fabbri». *ABC, Edición de Andalucía*, 22 de enero. p. 25.
- S. a. (1963). «“El seductor” se estrenará próximamente». *La Nación*, 17 de abril.
- S. a. (1969a). «Estrenan el TIAL y Los 5». *Marcha*, 7 de noviembre. p. 27
- S. a. (1969b). «Discreto entretenimiento: Herencia para tres mujeres». *El día*, 8 de noviembre.

## 2. Fuentes secundarias

- S. a. (1973a). «Estreno en España de “El seductor”». *Informaciones*, 1 de marzo.
- S. a. (1973b). «“El seductor” de Diego Fabbri adaptado por Natividad Zaro, en la Comedia». *La Vanguardia Española*. 7 de marzo. p. 55.
- T. (1952). «Instituto de Cultura Italiana: Estreno de “El seductor”». *Arriba*, 13 de marzo.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1956). «“Pleito de familia”, en el María Guerrero». *Arriba*, 3 de abril.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1961a). «Estreno de “Inquisición”, de Fabbri, en el Eslava». *Arriba*, 1 de marzo. p. 19.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1961b). «Estreno de la “Noche del 5 de marzo” y “La embustera”». *Arriba*, 5 de mayo.
- VALENCIA (1956). «Estreno de pleito de familia, en el María Guerrero». *Marca*, 2 de abril. p. 13.

### 2.3. Sitografía

- Centro Diego Fabbri. «Biografía di Diego Fabbri» [en línea] <<http://www.centrodiegofabbri.it/il-centro/diego-fabbri/biografia>>. [Consulta: 03/03/2015].
- Centro Diego Fabbri. «Opere letterarie» [en línea] <[http://www.centrodiegofabbri.it/images/Allegati\\_Centro/DiegoFabbri\\_OPERE.pdf](http://www.centrodiegofabbri.it/images/Allegati_Centro/DiegoFabbri_OPERE.pdf)>. [Consulta: 03/03/2015].
- Centro Diego Fabbri. «Opere teatrali» [en línea] <[http://www.centrodiegofabbri.it/images/Allegati\\_Centro/Diego\\_Fabbri\\_OPERE\\_TEATRALI.pdf](http://www.centrodiegofabbri.it/images/Allegati_Centro/Diego_Fabbri_OPERE_TEATRALI.pdf)>. [Consulta: 03/03/2015].
- Centro Diego Fabbri. «Sceneggiature per Cinema e Televisione» [en línea] <[http://www.centrodiegofabbri.it/images/Allegati\\_Centro/DiegoFabbri\\_SCENEGGIATURE\\_CINEMA\\_E\\_TELEVISIONE.pdf](http://www.centrodiegofabbri.it/images/Allegati_Centro/DiegoFabbri_SCENEGGIATURE_CINEMA_E_TELEVISIONE.pdf)>. [Consulta: 03/03/2015].
- FABBRI, Benedetta: «Diego Fabbri 1911-1980» en Teatro Diego Fabbri Forlì [en línea] <<http://www.teatrodiegofabbri.it/wp-content/uploads/2013/10/Diego-Fabbri-approfond.pdf>>. [Consulta: 23/02/2015].
- TORRESANI, Sergio (1993). «FABBRI, Diego» en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, 1993 [en línea] <[http://www.treccani.it/enciclopedia/diego-fabbri\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/diego-fabbri_%28Dizionario-Biografico%29/)>. [Consulta: 23/01/2015].



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# APÉNDICES

---

DOCUMENTOS COMPLEMENTARIOS



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



# APÉNDICE I

---

ENTREVISTAS

## I.I. Entrevista a Ilaria Fabbri (12 de mayo de 2015, Florencia)

**Rocío:** Cominciamo con una piccola presentazione...

**Ilaria Fabbri:** Sono Ilaria Fabbri, l'ultima dei figli di Giuliana e sono quella più piccola dei figli che aveva papà, e quindi, in qualche modo, le potrò rispondere in una maniera più parziale; comunque non nel atto storico di tutta la sua vita perché ne ho condiviso un pezzo praticamente però, poi attraverso di ricordi, racconti e memorie variamente raccontate, spero di darle un quadro sufficiente, insomma, perché lei si possa formare un'idea sulle domande che mi porrà... insomma, e quindi che li posso dare delle risposte sicuramente attendibili... ecco, è questo che voglio dire.

**R:** Riguardo al suo lavoro, dove lavorava?

**IF:** Lui lavorava prioritariamente, diciamo, quando componeva l'opera lavorava prioritariamente in casa. In realtà, poi soprattutto guardando anche tutti gli archivi che noi abbiamo ritrovato, c'erano una serie di appunti che lui prendeva in qualunque circostanza perché si trovano... che le posso dire? abbozzi di una scena sui tovagliolini dei bar in sostanza. Quindi credo che lui avesse come degli spunti che magari potevano venire anche dalle conversazioni, ma magari si segnava e poi componeva dentro la sua testa e riutilizzava parte di quegli appunti chiaramente poi costruendo l'impianto dell'opera e, comunque, lavorava prioritariamente

a casa e molto spesso dedicava al lavoro il periodo delle feste, delle ferie... e quindi era frequente che lui venisse in vacanza a Riccione, soprattutto nel mese di agosto.

Stava fisso in una certa terrazzina che era all'ombra ed era lì. Si metteva con la sua macchina da scrivere perché noi andavamo al mare quindi, insomma, la casa era anche più silenziosa e lavorava, magari, tutto il giorno. Stava tranquillo e scriveva moltissime delle sue opere. Infatti, se lei vede anche nella documentazione che ha il Centro Studi, soprattutto tutta una serie di manoscritti, sono datati: Riccione. Oppure Riccione e poi dopo l'avvio e la conclusione invece, Roma; per cui lui prioritariamente, però, lavorava in una situazione... a casa, insomma, sostanzialmente a casa.

**R:** E lui seguiva un orario definito o era sempre l'ispirazione?

**IF:** No, no, no. Nel momento in cui si metteva a scrivere, appunto, avendo fatto un po' il percorso che le dicevo che era un percorso più... io non credo che fosse un percorso legato a quella specifica idea. Lui si segnava, sentiva delle cose che magari... la sua testa aveva l'idea che li potessero... lo incuriosivano sicuramente. Quindi in qualche maniera prendeva spunto da... anche da ciò che lo circondava e, in realtà, poi si metteva a scrivere e scriveva abbastanza tutto di fila e quindi poteva lavorare anche otto, dieci, dodici ore prendeva... insomma, non c'era un tempo, un ritmo, no.

Concentrato in particolare soprattutto dell'impianto principale, per quello che riguardava... d'estate perché aveva solo quello da fare, se non c'era anche altre cose e comunque lui aveva un'abitudine che era una cosa importante, secondo me, per la realizzazione scenica che, tutte le volte che un'opera veniva messa in scena, poi in qualche modo con il regista, la compagnia... la riadattava a quella compagnia. Questo è una cosa che chiaramente rendeva più fruibile dal pubblico, detto da quell'attore quella messa in scena perché era ovvio che, magari, un attore aveva una capacità più concisa di dire delle cose, un altro invece aveva bisogno di un tempo più lungo della battuta quindi lui ricalibrava e poi modificava anche proprio delle parti.

**R:** Lui aveva una routine: passeggiare, fumare... quando lavorava?

**IF:** Non, fumare, mio padre non ha mai fumato, no. Lui quando lavorava proprio lavorava e basta. Sostanzialmente faceva quello, sempre beveva l'acqua, che ne so... ci faceva portare a un certo punto della giornata una cosa da mangiare...

**R:** Il rumore non lo disturbava? Il rumore dei figli...

**IF:** No, no guardi, quando capitava... capitava anche abbastanza frequentemente che mentre noi eravamo tutti a tavola a guardare la televisione, lui magari si mettesse con la macchina da scrivere. Lui dava fastidio a noi. Insieme a noi a tavola allontanava la tovaglia e poi si metteva a scrivere con la macchina, diciamo, mentre noi guardavamo la televisione.

Ora non era... non è detto che sempre scrivesse necessariamente qualcosa legato proprio direttamente alla sua opera drammaturgica, magari scriveva un articolo... però, lui aveva una grandissima capacità d'astrazione e credo, questo lo intuisco più che mi accade che troppo silenzio, essendo abituato a stare in una casa sempre piena, capisci bene, di rumore con tutti..., e quindi, sa delle volte che quando c'è il silenzio completo non riesci a concentrarti perché c'è troppo silenzio, quindi lui aveva come un bisogno poi alla fine di rumore di sottofondo. Non aveva bisogno di chiudersi proprio, di un isolamento... no... questo credo che è una dote perché ti consente di fare delle cose, anche di astrarti quando c'è un contesto anche diverso però tu riesci a restare concentrato sui tuoi pensieri.

**R:** Secondo Lei, quale era la sua opera preferita?

**IF:** Lei parla delle sue opere scritte da lui?

**R:** Sì, da lui.

**IF:** Ah, da lui medesimo... Ma io, su questo, non so. Lui aveva con le cose che scriveva sempre un rapporto... come dirle, proprio molto... molto intimo. Cioè in quel momento che scriveva quella cosa, quella era per lui abbastanza idea esclusiva che aveva nella sua mente... eh... quindi, pensando che lui... diciamo che da io sono nata... sono nata nel senso che io ho memoria, mi ricordo... insomma, perché calcoli che io sono nata nel '55 che è giusto appunto l'anno in cui aveva scritto *Processo a Gesù*, poi ne ha scritte tante di opere dopo *Processo a Gesù*, credo che sostanzialmente non aveva un... forse *La bugiarda* come opera, ma perché era anche nata per una Compagnia che lui apprezzava molto. Era stata un'opera dedicata, scritta proprio per una attrice, quindi... questo nella parte delle commedie.

Probabilmente se penso al filone drammaturgico del teatro, la tematica diciamo più etica ecco, usiamo questo termine... io credo che non le potrei dire. *Processo a Gesù* gli ha dato la fortuna e credo che quell'opera, nel contesto storico, quella è stata l'opera che lo ha reso più noto e, nello stesso tempo, è anche un'opera che gli ha creato parecchie difficoltà perché a quell'epoca fu anche in qualche modo inquisito dal Vaticano; quindi in qualche misura io credo che nella costruzione di *Processo a Gesù*, che poi appunto è una delle opere ancora oggi, anche dagli amatori, molto rappresentata in teatro non-professionale, molto rappresentato... forse, lui lì ha sentito anche questa idea di essere... come dire, di essere portatore di un'idea che evidentemente era più forte di quanto potessero essere le cose che gli ostacolavano il percorso; quindi un po' credo anche per questo

Però penso anche che poi opere successive come *Veglia d'armi*, di quel filone sicuramente, sono state opere, che per la complessità proprio drammaturgica che contengono che, in qualche misura, gli sono state molto care. Infatti, nel caso di *Veglia d'armi* con tutto quel dialogo sull'amore che è un pezzo straordinario, quindi in qualche misura... però ecco io non credo che lui ne avesse una preferita per sé, perché poi in qualche modo c'era

sempre un'affezione ma soprattutto era proprio obbligato molto a come il pubblico cioè, gli altri in qualche misura, percepivano. Era il senso del messaggio che a lui gli interessava, per cui è chiaro che di tutto quello che scriveva era convinto, perché questo è così. Si sente, insomma, non è una costruzione che non lascia dubbi su queste cose, proprio una costruzione linguistica e quindi, in qualche misura, io penso che forse sempre l'ultima che scriveva era quella che aveva più nel cuore.

**R:** Allora lui non aveva neanche un'opera che non gli piaceva tanto?

**IF:** Che non gli piaceva? Io penso che lui fosse poi anche con se stesso più critico con le opere giovanili, no? *Il prato*, perché era chiaro lì, letta dopo c'era... vedeva anche dell'immaturità drammaturgiche come era ovvio che fosse, per cui credo che poi ci sia stato anche... come dire... uno sguardo che era quello della distanza.

Un'opera che sicuramente ha sentito importante e poi l'ultima cosa che lui ha scritto e che, in qualche modo, non è scritta solo attraverso le sue parole ma è *Al Dio ignoto*. Quello è stato variamente sentito forse anche per la concomitanza proprio banalmente della realtà, come una sorta di testamento perché poi papà è morto poco dopo, 20 giorni dopo e lì però, ci potrebbe essere un po' questo aspetto del testamento perché forse per la prima volta lui utilizza anche pezzi di attori, utilizza opere di altri: quindi come aver lasciato una sorta di traccia un po' di quale erano state le sue piste d'indagine in un insieme di contesto che era chiaramente quello che per lui significava il dramma, insomma, ecco.

**R:** Quale opera è stata più difficile da scrivere?

**IF:** Per mio padre?

**R:** Sì. Secondo lei...

**IF:** Secondo me, forse l'opera più difficile perché si è confrontato con... non partiva da un'idea solo sua, ma doveva lavorare insieme ad un'altra persona ed a partire, come dire... da un diario, da una situazione... è stato *Il vizio assurdo*, che è un'opera scritta con Davide Lajolo come sa. Dal punto di vista drammaturgico sostanzialmente scritta da mio padre perché poi lui era quello il suo mestiere e dove c'è stato credo proprio per quello su cui ragiona quell'opera insomma, quindi tutta la vita di Pavese. Credo che sia stato abbastanza difficile riuscire a costruire un personaggio reale. Cioè restituire davvero la vita di Pavese e, in realtà però, diventasse poi un personaggio che potesse essere restituito al mondo insomma, no?

Perché poi è la vita profonda, intima, proprio una biografia vera, e poi ha avuto proprio la capacità di tirar fuori il personaggio di Pavese, no? Quindi quello credo che non era una fantasia e non si poteva confrontare solo con la fantasia il suo personaggio in astratto. Lui aveva trovato una maggiore difficoltà, no? Non perché lui ce l'abbia detto, eh? Perché lui difficilmente ragionava delle sue opere dal punto di vista di com'era arrivato. Sono cose

che magari uno un po' ha intuito, un po' guardando ciò che, appunto mettendo a posto soprattutto le sue carte sicuramente.

Ed c'è riuscito bene perché io quell'opera l'ho vista più di una volta. In quelle due, tre stagioni fu un successo enorme. Devo dire che anche persone, politici proprio, che hanno conosciuto bene Pavese, che erano amici di Pavese, li ho visti in dei punti dell'opera commuoversi soprattutto quando c'è tutto il discorso del fratello, dell'amico. Quindi, evidentemente c'era, come dire, una certa consonanza di visione: Pavese aveva una visione molto più, diciamo così, pessimista, mentre mio padre aveva una visione senz'altro complessa, non sicuramente semplice dell'esistenza però, poi intervenivano dei fattori, in particolare l'amore, quindi c'era sempre una sorta di ulteriore possibilità positiva, mentre Pavese cioè praticamente in questo punto di vista, insomma, è un autore meno vitale, ecco.

**R:** E quella più facile?

**IF:** Quella più facile io credo che possano essere... che le posso dire? Parlando proprio sempre delle sue opere... credo che fu complessa ma in qualche modo è *Lascio alle mie donne*. Cioè, questi personaggi estremamente complessi femminili sono stati sollecitati un po' dalla sua vita, dalla sua esperienza, insomma. Quindi quello probabilmente era una sorta di continuo psicologico di questo personaggio femminile che lui aveva un profondo rispetto della donna.

La donna è sempre il personaggio cardine in tutta la drammaturgia di mio padre, quindi lì lui ci gioca un po' in tutta questa cosa però, sempre dove la figura femminile emerge con una grande forza anche proprio con la capacità, appunto di essere espressione di un amore che va oltre il consueto insomma, perché ci sono le circostanze in questa commedia e devo dire che questo anche diletta nell'oggi: mio fratello ne fece un allestimento effettivamente torna, torna anche al pubblico attuale insomma questa sua capacità di indagare in particolare la psicologia femminile.

**R:** Secondo Lei, chi o che cosa ha potuto influire su Diego Fabbri quando scriveva le sue opere?

**IF:** Sicuramente tutta un'epoca della cultura francese: da Mauriac a Claudel. Dostoevski, sicuramente, in maniera proprio molto, molto strutturata però, e questi sono dei riferimenti abbastanza evidenti anche guardando, come dire, la sua libreria, insomma. Erano riferimenti abbastanza costanti, non solo come letture, ma anche proprio nelle citazioni, nei pensieri, perché rappresentavano abbastanza la sua concezione: concezione complessiva della vita però. Io credo poi che accanto a questo, in particolare, ci fosse tutto quello che è stato la cultura classica, la filosofia classica: Platone, Aristotele... più ancora forse anche se presumo che lui debba essere stato un signore che, in gioventù, ha letto molto bene i tragici greci. Soprattutto, l'archetipo di filosofia classica in particolare più Platone ancora che Aristotele, perché la sua concezione era molto più platonica.

**R:** Vi rendeva partecipe della sua ammirazione per altri autori, per politici, per celebrità...?

**F:** Guardi, lui era una persona molto generosa da questo punto di vista, nel senso che sapeva riconoscere il talento degli altri, insomma. Quindi, non è che avesse mai un atteggiamento spocchioso nei confronti di altri autori. C'erano anche autori molto diversi tra loro e anche molto diversi da lui come concezione della vita però, non aveva, diciamo, un autore in particolare contemporaneo a chi fosse più legato. Sicuramente conosceva Pinter, cioè c'era sempre una grande disponibilità all'ascolto, sia degli autori, ma anche... che le posso dire?

C'era gente che gli mandava delle letture, delle cose e normalmente lui le leggeva e poi gli rispondeva. E anche nei confronti della critica che, insomma, non è sempre stata in Italia, eh? Parlo in particolare dove tutte le sue produzioni erano rappresentate, lui non aveva mai un atteggiamento. Lui rispondeva sempre per iscritto a tutti i critici, anche alle critiche negative. E quando lui leggeva le critiche, di fatto, vedeva attraverso le critiche delle cose che lui non aveva capito, per cui era sempre abbastanza disponibile al dialogo, anche con gli aspetti più critici, con le persone, quindi i critici che avevano delle posizioni anche molto fortemente negative, fortemente contraria alla sua opera. Quindi, era dialettico con la realtà, ecco.

**R:** Lui aveva l'abitudine di condividere il lavoro che scriveva (o che stava scrivendo) con qualcuno, cioè se c'era un lettore o consigliere privilegiato (famiglia, amici, ecc.)?

**IF:** No, no, no. Ecco era soprattutto la famiglia. Questo lo ricordo perché era una cosa che lui faceva sempre, però. Quando lui aveva finito di scrivere un'opera che riteneva avere raggiunto la sua compiutezza dal suo punto di vista, lui la leggeva a mia madre e a tutti noi però, a tutti insieme. Quindi ci metteva tutti intorno al tavolo e ci leggeva il copione. Io ero più piccola e poi mi piaceva uguale perché poi lui lo leggeva interpretando, quindi faceva le voci diverse. Era una cosa parecchio affascinante, anche perché, soprattutto i miei fratelli più grandi erano anche critici, insomma. Non è che perché l'aveva scritto papà andava tutto bene, insomma, per cui immediatamente lui aveva la percezione di quale poteva essere l'impatto col pubblico, cioè se quello che lui voleva dire arrivava. Il giudizio più critico a cui teneva di più era quello di mia madre perché mia madre era una persona che sapeva essere anche critica utilmente e quindi, se magari lei gli faceva un'osservazione anche non necessariamente in quella sede, mio padre ascoltava quello che gli diceva perché chiaramente sapeva che lo diceva per lui, insomma.

**R:** Di tutto quello che ha fatto (teatro, cinema, giornalismo, saggi...) cosa gli interessava di più?

**IF:** Io sono profondamente convinta che la sua vocazione era la scrittura teatrale, la sua drammaturgia. Poi, io credo che per lui, da un punto di vista intellettuale, sia stata una grandissima scommessa la televisione, nel senso che lui ha creduto profondamente, ci sono tante cose che lo dimostrano, che la televisione potesse essere, e lo è stato in alcun lungo periodo, uno strumento di grande divulgazione culturale, purché si fosse tenuto a dei livelli

alti, no? Per cui effettivamente i Karamazov e altri sceneggiati famosi, sceneggiati televisivi, non sono mai banali.

Il livello del romanzo è anche molto difficile da dire a un pubblico più generico, perché la televisione non sa a chi arriva, non sa chi ha di fronte; mentre il teatro quando tu arrivi, cioè una persona entra dentro un teatro, in qualche maniera una curiosità ce l'ha, ma dentro casa tu non sai chi trovi, cioè non si può sapere, però è sempre riuscito, secondo me, in queste situazioni, anche non da solo, perché poi c'era ovviamente la regia, c'erano degli attori che poi sono diventati tutti molto importanti in Italia, Corrado Pani, Orsini, Simoni, Gassman... c'era proprio una generazione. Quindi c'era anche una qualità complessiva dell'opera e questa cosa, secondo me, tant'è vero che lui aveva scritto anche radiodrammi, quindi tutto ciò che riusciva a portare il teatro verso un pubblico più ampio.

Lui era molto affascinato perché questa idea di poter arrivare, attraverso delle cose che diceva attraverso la sceneggiatura piuttosto che il radiodramma, era una cosa che per lui era importante: lui scriveva per dire qualcosa a qualcun altro, non a sé stesso e quindi, questa idea di poter avere un mezzo che lo metteva in condizione di essere il mediatore, diciamo, no? Attraverso un grande romanzo com'era *I demoni*, piuttosto che *I fratelli Karamazov*, e un pubblico ampio e che quindi la cultura potesse sperare di ampliare i suoi orizzonti, proprio di raggiungere più persone, questo era una cosa che lo intrigava proprio... questo nuovo mezzo, quindi confrontarsi, no? con uno strumento anche di dialogo molto diverso, ma anche proprio questa idea di poter essere al servizio di un'ampia comunità.

**R:** Come era riconosciuto l'autore nell'ambito internazionale? Gli piaceva avere successo in altri paesi?

**IF:** Dunque, lui aveva successo in tutto ciò che era l'Europa, ed era sicuramente molto più vicino alla lingua francese appunto. Ricordo che fu molto orgoglioso quando, in qualche modo, ebbe un contatto con la Russia perché non ciscordiamo in che anni si viveva tanto che gli chiesero, non mi ricordo... forse credo che gli avessero chiesto *La bugiarda* e lui gli disse: "Per carità, anche *La bugiarda* ma prima di tutto dovete tradurre *Processo a Gesù* e fare *Processo a Gesù*, perché quella è la mia linea interpretativa" però esiste anche la traduzione di *Processo a Gesù* in russo e anche in cinese.

Lui gli piaceva nel senso che era ovvio, perché poi c'era il problema della traduzione quindi e c'era il lavoro spesso con i traduttori. Se c'erano degli allestimenti all'estero, lui andava, soprattutto in Francia, ed stava anche dei mesi ovviamente. Era l'idea, io credo, di vedere le sue opere, quindi anche il suo pensiero, ricollocato in un altro contesto culturale. Quindi e la curiosità di capire come ciò che tu pensi formandoti in uno stato può avere una capacità di interagire nella contemporaneità, perché poi è questo il discorso, eh? Magari venivano tradotte due anni dopo che lui l'aveva scritte, quindi c'era una certa continuità, no? Per cui sicuramente era gratificato dal successo internazionale.

Lui non aveva proprio degli elementi di vanità, proprio non era un uomo vanitoso in nessuna cosa che faceva. Il successo internazionale chiaramente era una cosa importante sempre, e non è che lui ne sottovalutasse il peso. Penso ovviamente però, non era quello che lo muoveva a fare una cosa, insomma. Gli dava un valore proprio perché davano valore al suo pensiero, insomma.

**R:** Come reagiva con le recensioni?

**IF:** Lui sempre in questo era abbastanza aperto, insomma. Non mi risulta che abbia mai fatto una replica negativa. Quindi, aveva una disponibilità all'ascolto, come dicevo prima.

**R:** Lei sa quali erano le sue letture favorite?

**IF:** Guardi, le sue letture favorite erano come divise in due: se doveva scrivere un articolo su qualcosa, poi si applicava e studiava quella cosa lì. Leggeva molto, appunto come le dicevo, classici, Platone... e poi lui era un grandissimo lettore di gialli tascabili, insomma, Gialli Mondadori, per capirci, ed era un grande appassionato infatti anche di Simenon.

Quindi, la lettura d'evasione che era quella che noi vedevamo di più, perché poi lui leggeva tutti i dialoghi di Platone. Quelle erano delle letture archetipe, per cui lui fece parte di tanti premi letterari, anche nelle giurie e quindi doveva leggere anche proprio delle cose che al di là di quello che gli piaceva come Dostoievski. Poi leggeva per distrarsi, quindi era un grande consumatore di gialli, quello sì, perché tutta questa idea dell'indagine evidentemente lui aveva la curiosità. Quella era una banalizzazione di qualcosa però, che apparteneva alla sua curiosità della vita, di indagine della vita, no? scoprire il colpevole, in qualche modo.

**R:** Come viveva lui la sua fede? Come era il suo rapporto con la Chiesa?

**IF:** Dunque lui non era un cattolico praticante, cioè non è che lui la domenica andava a messa insomma, per essere chiari. Quindi il suo rapporto con la fede, in qualche modo, era un rapporto più protestante che cattolico. Dopo di che io penso che in alcuni momenti particolari della sua esistenza, sicuramente è andato in chiesa però, non nella routine del obbligo confessionale. Non aveva nessun atteggiamento di carattere confessionale nella sua vita, né aveva nei nostri confronti degli atteggiamenti di questo genere. Cioè lui intendeva poi la sua fede come in particolare, innanzitutto una modalità in parte anche di vivere, soprattutto sul versante della carità, dell'accoglienza in questo senso e nello stesso tempo del dubbio. Che per lui la fede era il libero arbitrio e col libero arbitrio anche il dubbio, non tanto il dubbio di se esistesse o non esistesse Dio, ma quanto il dubbio di come tu riesci nella tua vita a esprimere questa presenza che tu senti. Quindi tutta la sua opera è una modalità di esprimere la sua fede, insomma. Però non è che aveva sempre il Vangelo con sé. Sicuramente citava il Vangelo, quindi vuoi dire che aveva una conoscenza approfondita, però non era che ti diceva: "Ah, ma come?"... quello no. Lui evidentemente acquistava il senso delle cose che erano sui testi: era su quello che si basava di più tutta la sua certezza



appunto, soprattutto il Dio dell'amore, cioè la cosa su cui lui sicuramente era più espressivo. Di tutta la religione cristiana era proprio questo aspetto dell'amore, insomma.

In questo io penso che poi *Processo a Gesù* è l'amore, no? Che salva la donnetta delle pulizie. Insomma tutti i personaggi che hanno importato sono tutti personaggi che esprimono l'amore. Era quella la sua idea d'interpretazione della fede, una fede incarnata, insomma. Non una fede solo trascendente, ma vissuta.

**R:** Se non La disturbo, mi piacerebbe sapere come era suo padre con la famiglia e gli amici, come lo descriverebbe, quali erano i suoi interessi, le sue abitudini, come era la sua giornata...

**IF:** Dunque lui era molto fuori, stava moltissimo fuori casa. Io questo veramente, glielo dico più come figlia della seconda parte della sua vita. Ci sono fotografie di loro piccoli col presepe che avevano fatto insieme quindi, evidentemente poi mano mano che ha avuto successo, il tempo materiale per alcune cose c'era meno ovviamente.

Lui era sempre presente a pranzo, quasi sempre insomma. Aveva con la famiglia in generale una relazione abbastanza adulta: lui parlava degli argomenti di cui parlava sempre e poi noi eravamo tanti, tutti molto differenti e interagiva anche singolarmente. Lui non ci credeva molto che la cultura passasse solo uno meglio prioritariamente per la scuola fosse stato per lui. Stavamo tutti a casa, lì era mia madre che custodiva, perché lui ha fatto molto da solo ed era sicuramente un atteggiamento partecipe. In particolare però, da una certa età in poi, quando cominciavi ad avere 13-14 anni, magari andavi a fare la passeggiata con lui perché lui non voleva andare da solo e allora magari ti raccontava, ti parlava, ti chiedeva anche... però, non era così facile avere un rapporto. Non era il babbo tipico che ti piglia in braccio, ti coccola, però quello era anche il temperamento romagnolo perché tanto coccoloni loro non sono; neanche mia madre era una donna particolarmente affettiva. Erano molto più presenti da un punto di vista dell'educazione, del essere partecipi della tua vita, ma in una età che è poi quella più adulta.

**R:** Per finire se lei vuole aggiungere qualcosa...

**IF:** Io credo che posso dire solo questo: lei quando ci siamo parlati al telefono m'ha detto: "La chiamo perché suo padre che è stato così significativo, importante in un certo periodo, no?" Per la Spagna, in realtà oggi lo conoscono in pochi. Devo dire che questo è un aspetto che accade anche in Italia e che quindi, delle volte uno si domanda, no? perché anzi oggi come oggi i temi che lui ha trattato nelle sue opere sono temi che sarebbero quasi più d'attualità oggi... non erano di attualità allora.

Però io credo che, al di là del fatto che è proprio poco conosciuto perché poi si trovano anche poco facilmente le sue opere e quindi speriamo di riuscire come famiglia insomma, in qualche modo a poter fare stampare queste, anche soltanto in italiano però, che per lo meno si trovino anche, non necessariamente come tutta l'opera perché poi anche per i giovani è

una cosa meno maneggevole, cioè per arrivare oggi. Quindi in questa cosa sicuramente c'è questo dato che i giovani che poi in qualche modo intercettano il suo teatro ed imparano a leggerlo, di norma restano poi molto affascinati. Mi è capitato più di una volta insomma, di trovarmi in situazione dove ci sono queste persone che sono proprio appassionate di questo teatro.

La cosa per cui è più lontano dai palcoscenici, italiani per lo meno, non so quegli internazionali, soprattutto quegli spagnoli, è perché il teatro di papà prevede allestimenti che ci vuole al meno 5, 6, 7 parti principali, quindi attori di grandissimo calibro, no? Sono opere un po' collettive, cioè non è che c'è il primo attore e basta. E questo in particolare in Italia è anche un po' un handicap perché non è facile che strutture più piccole che non siano la grande organizzazione teatrale, ed è chiaro che oggi come oggi tutto è un po' più legato al richiamo superficiale, no? Quindi i registi tendono a fare delle cose più leggere o che possono anche manipolare meglio, perché siccome appunto dicevamo prima il teatro di papà è un blocco un po' difficile da smontare e poi impegnativo anche per chi lo mette in scena e perché ci vuole una compagnia molto rilevante e perché in qualche modo, insomma, non è facile poi poterlo riadattare, non è un teatro che si maneggia. Ecco, questo volevo dire. Da nessun punto di vista né intellettuale ma neanche proprio per strutturarlo. Non è facile. Se togli un pezzo, non funziona l'insieme, ecco. Non è semplice e poi è più rischioso, insomma.

**R:** Abbiamo finito. La ringrazio moltissimo per il suo tempo e la sua collaborazione.

**IF:** Si figuri! È stato un piacere.

## I.II. Entrevista a Diego Fabbri

### Ficha técnica:

Programa: *A fondo (con las primeras figuras de las ciencias, las artes y las letras). Hoy Joaquín Soler Serrano entrevista a Diego Fabbri*

Fecha emisión: 01/07/1979

### Transcripción

**Presentador:** Diego Fabbri es un gran dramaturgo italiano muy conocido en España, como en todo el mundo. Es un hombre que ha conseguido la consagración internacional en su especialidad, en la dramaturgia. Es escritor, guionista cinematográfico y un hombre abierto a todas las llamadas del mundo de la cultura. Por otra parte, católico practicante, según ha confesado muchas veces, es un hombre que está con el corazón muy cerca de la iglesia. Muchas gracias, señor Fabbri, por haber venido a estar aquí hoy. Me gustaría antes de empezar a hablar un poco del teatro y de su vida profesional... eh... conseguir que usted nos diese un poco... una radiografía del momento tan singular que está viviendo el papado con esta figura carismática del Papa Wojtyla que está atrayendo a multitudes a Roma, usted que es un testigo de excepción de este hecho ¿Cómo lo explicaría?

**Diego Fabbri:** Beh... io ho visto questa elevazione di Wojtyla al papato come uno dei più straordinarie e profondi segni, qualcuno dice della provvidenza, qualqu'un altro dice che crede meno alla provvidenza, come succede nelle cose di questo mondo, che crede di più alla storia, o alla Chiesa come società, temporale storie chi dice o non dice la storia. Io credo che le due cose come succede quasi sempre s'intreccino profondamente, cioè la provvidenza si manifesta nella storia, molto spesso in modo clamoroso e questo caso della elevazione di papa Wojtyla è, secondo me, una manifestazione clamorosa della provvidenza nella storia.

E la cosa che mi ha stupito ancora di più è che di queste cose che se ne accorgono quasi sempre solo i cattolici o alcuni cattolici o alcuni cristiani, diciamo pure, senza volere essere troppo restrittivi. Stavolta se ne stanno accorgendo anche gli uomini, gli uomini semplicemente senza aggettivi. E gli uomini si rendono conto che sta avvenendo sotto i nostri occhi, qualche cosa di veramente eccezionale, che questa vecchia istituzione che qualcuno diceva decrepita, cadente che è la Chiesa è invece... è invece una cosa importante... è invece una cosa che ha dentro di sé delle energie e dei segni particolari e quindi, è ancora un fatto attuale.

Questa è la cosa que mi ha sconvolto di più. Più ancora di quelle che sono le qualità vere e anche carismatiche, certamente dell'uomo Wojtyla che neanche far la posta per me, per il

mio cuore e anche un autore drammatico, anche un vero poeta. Sono sicuro che lei ha letto quella sua opera, diciamo radiofoniche, ha letto alcune delle sue poesie. L'ho scritto in un giornale drammatico questa opera, giudicata anche da un puro punto di vista tecnico, critico, cioè senza nessuna particolare generosità, proprio volendo essere severo, indubbiamente ci sono delle scene e ci sono almeno un gruppo di poesie che sono di primissimo ordine, sono veramente di alta qualità, ma questo direi che è ancora meno importante.

Quello che credo, di cui sono profondamente persuaso che sia veramente importante è che con questo papa noi abbiamo iniziato un cammino che chissà dove porterà. Non possiamo fare i profeti né colori quali prevedono difficile... direi che non è neanche di buon gusto, perché ci sono altri che guidano i suoi passi, però credo che il mondo, in generale, quello religioso e inanzitutto quello politico, poi la storia, cioè, avrà uno straordinario giovamento.

**P:** Para Diego Fabbri, por lo tanto, está muy claro que este es uno de los signos más clamorosos e importantes de la Iglesia en los últimos tiempos, en el cual por una parte participan la providencia el decir de unos, la historia el decir de otros, las dos en una simbiosis perfecta y lo importante es, a parte del hombre, el hecho en sí mismo que ha sido capaz de suscitar la llamada, el interés, no ya de los católicos propiamente dicho, ni de los cristianos solo, sino de todos los hombres. Ha sido un acercamiento, una especie de magnetismo personal hacia los seres humanos. Y luego, nos decía también de sus características intelectuales, de un hombre que como poeta, como autor de teatro, de guiones de radio, de artículos, etc. Tiene una obra de una calidad indiscutible. Entonces el signo lo interpreta Diego Fabbri como un signo esperanzador para el futuro aunque naturalmente no se arriesga a profetizar en absoluto.

Pasemos al teatro. Después de 40 años de escribir teatro, después de que su nombre está inscrito ya en la historia de la dramaturgia europea, ¿cómo ve usted a Diego Fabbri? Saliéndose de sí mismo, estableciendo una perspectiva, ¿qué diría usted qué es lo que domina... el rasgo predominante de su obra?

**DF:** Eh...caro amico... è difficile parlare di sè stessi... e direi che io faccio anche più fatica degli altri a parlare della mia opera perché mi sono andato persuadendo anno per anno che c'è una parte che si sfugge sempre a tutti. Noi crediamo di scrivere certe cose, ci impegniamo per anni e anni, per portare a buon fine certe opere, certe commedie, per proporre certe tesi, e poi... succede come un gioco di bussolotti, che noi abbiamo creduto di dire certe cose, le abbiamo dette in un certo senso almeno esteriormente, però abbiamo anche detto altre cose che noi non abbiamo deliberato chiaramente dentro noi stessi.

Avevano un po' ragione i greci, quando dicevano che il drammaturgo, il tragediografo scriveva in uno stato di esaltazione tale, per cui era quasi in estasi, che scriveva e dettava le proprie opere. Non voglio dire che sia accaduto a me, per esempio tutto questo, però... però non c'è dubbio che io non ho avvertito esattamente la portata della cosa che ho scritto

quando scrissi *Processo a Gesù*. Io credevo di proporre agli uomini di oggi (1952-55)... di riproporre il messaggio e il personaggio di Cristo, il rapporto a gli ebrei da una parte, e poi il rapporto alle responsabilità che i cristiani avevano oggi di fronte alla società e basta, non credevo di essere andato e di volere andare al di là. Le mie, chiamiamoli così, erano piuttosto ambizioni drammaturgiche, cioè di riuscire a stabilire col pubblico che era sulla sala... nella sala, un dialogo. E anzi, avevo anche molta paura perché era un po' un teatro un po' nuovo, una cosa che non accadeva, specialmente, non accadeva su una tematica, su dei temi religiosi così legati al dramma cristiano.

Rimassi, quindi sorpreso, proprio sinceramente, non è né falsa umiltà neanche ambizioni inutili. Io non credevo, e con me, devo dire che non lo credeva il regista, Orazio Costa, non lo credeva Paolo Grassi, il direttore del Piccolo Teatro di Milano. Noi pensavamo che si trattasse di un dramma, abbastanza originale, abbastanza nuovo, e basta, che però si sarebbe rivolto a una élite di persone, un gruppo di specialisti, tanto dal punto di vista teatrale, quanto da un punto di vista drammaturgico e basta.

E fu veramente una sorpresa quando vedemmo che non solo il dramma entusiasmava l'Italia, ma poi nel giro di pochissimi mesi andò al di fuori, andò per prima andò subito in Austria e in Germania, quelli furono i due paesi che subito catturarono il messaggio cristiano e poi, subito dopo, devo dire la Spagna che attraverso il regista Tamayo, ne fece un'edizione talmente bella e importante che io lo proposi al teatro Berteau a Parigi perché proprio Tamayo fosse il regista delle edizioni francese. Se la cosa non si combinò, fu perché Tamayo, credo che ebbe una malattia che lo allontanò per qualche tempo...

**P:** Certo, certo...

**DF:** Forse si ricorda anche lei e allora poi lo fece un regista francese, di reso molto bene, ma nessuno di noi sapeva la portata e dico di più: dico che non furono i miei meriti proprio onestamente; fu che nessuno di noi aveva più fiducia nel fatto Gesù.

Tutti pensavamo che fosse un fatto un po' invecchiato. Non avevamo la fede che dovevamo avere e bastò pronunciare alcune parole, drammatizzare quello che erano stati i momenti della sua vita... credere..., cioè... in fondo fu un atto di fede. Tutto il merito e tutta l'abilità fu sua, della sua storia, della esplosione che ebbe mezzo al pubblico con episodi che non si sono poi mai più avuti, gente che piangeva, proprio delle forme anche eccessive di drammatizzazione, cioè ci rendemmo conto per la prima volta 1955 dopo la guerra che il cristianesimo, attraverso il teatro per quello che poteva naturalmente contare, ma era un po' una spia.

Ci rendemmo conto che il cristianesimo era ancora il fatto più importante della storia degli uomini, non c'era stato qualche cosa che lo potesse ancora sostituire. Questo fu la cosa che ci rivelò e che ci diede una intima e profonda commozione.

**P:** Preguntábamos al maestro Fabbri, como juzgaba, como veía en la perspectiva su obra. Nos decía que él es el único que no puede realmente... que ningún escritor, ningún dramaturgo puede exactamente estar dentro ni saber qué es lo que ha traído de nuevo, qué es lo que ha aportado y cuáles son las características fundamentales de su obra... y se refería de una manera especial al hecho de *Processo a Gesù, Processo a Jesús*, obra que fue presentada en España como en todo el mundo, obra que él había pensado un poco como un diálogo con un grupo minoritario de espectadores, especializados más o menos en el tema... y que para sorpresa suya, del director, etc. se tradujo en un éxito multitudinario, que se vivió igualmente en Alemania, en Austria, en todo el mundo y aquí, en España, presentado por Tamayo y más tarde, en Francia, donde asistió a espectáculos conmovedores y... yo diría que hasta insólitos en ese momento como eran las multitudes llorando ante los hechos que ocurrían en el escenario y que, en definitiva, vino a revelarse que el único hecho, el hecho más importante de la historia del hombre ha sido Cristo y que no ha sido todavía sustituido...

**DF:** Prego, molto bravo. Senta Soler, io dico a questo punto però chiedere scusa al pubblico spagnolo...

**P:** ¿Por qué?

**DF:** Sì, chiedo scusa perché avrei voluto, ma non potuto ahimè dire tutte queste cose direttamente in spagnolo e, invece obbligo lei a fare una doppia fatica: prima di farmi il dialogo e quindi l'interrogazione e, in più, di riassumere anche le cose che io ho detto. Io, però, spero prima della fine di poter rivolgere qualche parola se ritornerò... se avremo occasione di rincontrarci...

**P:** Aspettiamo, aspettiamo...

**DF:** Perché è veramente una lingua che o si parla bene lo spagnolo o, altrimenti, si cade nel ridicolo ed io per questo mi sono ritratto. Grazie.

**P:** Gracias a usted. La verdad es que los españoles casi todos entendemos una gran parte del italiano. Nos resulta una lengua enormemente familiar y, en definitiva, yo no hago más que... aunque la mayoría han entendido todo lo que usted dice, pensando en que siempre hay quienes no han cazado, a lo mejor algún matiz, darles por lo menos la esencia de lo que usted nos dice mucho mejor de como yo puedo resumirlo.

**DF:** Grazie.

**P:** Diríamos ahora que la crítica acogió su obra siempre de una manera abierta, pero naturalmente con esa pasión que tienen los críticos por etiquetar, por poner nombres... Se dijo que usted era un pirandelliano amplificado hacia el cristianismo; se dijo que usted había también sublimado las obsesiones de Ugo Betti, ¿qué diría usted a esas críticas, con respecto a esas críticas? ¿es usted pirandelliano?

**DF:** Guardi, io non sono affatto offeso o limitato da queste critiche, anzi mi fanno piacere. Essere pirandelliano oggi è un merito. Essere della scia di quel mio grande amico che è stato Ugo Betti, mi fa profondamente piacere. Mi fa meno piacere quando mi dicono che sono uno scrittore cattolico, perché lo dicono, non per sottolineare qualche cosa di positivo, ma so molto bene che lo dicono per mettermi in una casella aparte, è quindi, di negativo perché dicono scrittori cattolici.

Lei non avrà mai sentito dire che uno dicono che è uno scrittore laico o che è uno scrittore marxista o che è uno scrittore di altro genere... nel caso degli scrittori cattolici vogliono attaccare questa etichetta per dire: “guardate che sentirete cose probabilmente un po’ noiose e un po’ verbose”. Questo è ciò che mi offende, ciò che mi dispiace e tutte le volte che capita di rovesciare la posizione, ne sono contento, questo sì.

**P:** Acepta perfectamente, sin ninguna ofensa ni ningún sentimiento opuesto a esas críticas. Acepta ser pirandelliano que es, en cierto modo, un mérito en este tiempo. No le molesta, sino todo lo contrario, que se le encuentre parentesco con el que fue gran amigo suyo, Ugo Betti. Lo único que le molesta es que le encasillen, de una manera un poco peyorativa, diciendo que es un escritor católico.

Es usted un escritor católico pero de una manera curiosa; es decir, no es un escritor católico a la manera tradicional, a la manera crociana, sino que en cierto modo es un escritor católico un poco a la inversa. Diríamos que un poco en la línea de Unamuno, del sentimiento trágico de la vida, ¿le parece a usted?

**DF:** Sì, mi pare. Io anzi ho avuto, in fondo, anche molte polemiche coi cattolici. Non è che sono stato un cattolico pacifico e non lo sono tutt’ora però, è una bella battaglia quella che si fa, la si fa fuori dell’area cattolica e dentro la stessa area cattolica.

Se pensiamo che un vescovo italiano proibì dalla Chiesa che andassero a vedere *Processo a Gesù* perché ignorava totalmente quello che fosse, evidentemente la cosa può essere divertente. Oggi non, oggi per la verità siamo andati molto avanti, com’è andata avanti la Spagna. Io rappresentai *Il Seduttore* due o tre anni dopo la rappresentazione in Italia e in un teatrino privato... mi pare il Beatriz, Infanta Beatriz, lo rappresentò per quattro sere straordinarie a porte chiuse un grande attore spagnolo, Fernando Fernán Gómez, bravo però, non si poterono fare poi altre rappresentazione perché era un momento un po’ speciale.

La storia di un uomo che ama tre donne e le vuol mettere assieme per costituir un unico amore era una cosa che, a quel tempo, dava un po’ fastidio e non si capiva che in fondo era una esaltazione dell’amore quanto che non erano poi tre gli amori, ed era un unico amore che si manifestava nelle forme diverse. Queste battaglie ne ho sempre avute: facendo *Il commedione di Gioacchino Belli, poeta e impiegato pontificio*, ho dovuto far vedere la condizione tragica dell’intellettuale di allora, il quale col potere che allora, come lei sa,

potere pontificio rimesse di fermare la libertà e la forza dell'indipendenza dello scrittore e, alla fine, ha questa scena drammaticissima, tragica, del perdono e del timore di non potersi più salvare... e una cosa che mi ha molto affascinato e devo dire che, non solo a Roma dove naturalmente Belli è di casa, ma anche altrove ha avuto un grande successo, una grande commozione.

**P:** Hablábamos con Diego Fabbri de cómo su manera de ser católico en el teatro ha sido un poco diferente de como solía ser y cómo, en cierto modo, también ha tenido reacciones adversas en el seno de ciertos sectores de la Iglesia hasta encontrarse con un obispo que ordenó inmediatamente que *Proceso a Jesús*. Y así, ha tenido otra serie de problemas que han ido con el tiempo, en fin, suavizándose y siendo mucho más comprendidos.

Recordaba un pequeño incidente que tuvo en España donde *El seductor* tuvo que representarse sólo a puerta cerrada en una sesión especial y no de una manera comercial y constante, porque el tema era, en ese momento, incomprensible... demasiado progresista y audaz. El tema de un hombre que ama a tres mujeres y que, en el fondo, es un mismo amor con diversas formas de ese amor. Y hablaba también de *Il commedione di Giuseppe Gioacchino Belli, poeta e impiegato pontificio*, que igualmente suscitó, no solamente en su patria, sino en otros países, reacciones igualmente gratas a pesar de que tenía escenas que podían considerarse difíciles.

Yo creo que una de las cosas que hay que reconocerle a Diego Fabbri es que no ha sido eso que podríamos llamar un apologista, en un sentido beatífico, romántico de una religión idílica, de una religión que sólo ofrece paraísos y soluciones maravillosas; sino que, por el contrario, ha sido un cristiano crítico, analista, militante, riguroso y que, en cierto modo, lo que ha hecho es hacernos observar a todos que, como se ha dicho siempre, Cristo viene a los hombres cuando los hombres desean a Cristo y que, por lo tanto, esa es una cosa que hay que hacer todos y que hay que hacer conjuntamente: lo de salvarnos juntos, lo de orar juntos, lo de trabajar juntos... ¿Usted cree que la solución de los dramas del hombre y de la sociedad sigue estando en Cristo? Una parte de la solución, claro...

**DF:** Certo, senta... io devo fare e lo faccio volentieri qui una confidenza che mi sta molto a cuore: cioè dopo la guerra 1946-47 fino al 50 si è stato, almeno in Italia, un'enorme ventata e, per un momento, si è pensato anche qualcuno di noi ha prestato occhio e orecchio a questa speranza nuova che pare si chiamasse comunismo.

Moravia aveva scritto quel librettino, quel saggio *La Speranza*, in cui diceva che la nuova speranza che agli uomini si proponeva era il marxismo. Sono passati degli anni che abbiamo aspettato che questa speranza, io sempre dai cattolici, con un'occhio attento, con un'occhio direi perfino benevolo, che questo si attuasse... non ho avuto bisogno io di aspettare: hanno aspettato gli stessi comunisti per vedere come la delusione a poco a poco si abbattesse sulle loro posizioni. Lentamente, anno per anno, questa speranza è caduta. Non soltanto



i cristiani non lo credono più, ma gli stessi comunisti ora mai non lo credono più che questa sia la nuova speranza. E oggi, più che mai, la nuova speranza, con tutti gli aggiornamenti possibili, con tutte le aperture possibili che poi abbiamo attuato, oggi la nuova speranza si chiama ancora una volta cristianesimo: il vecchio cristianesimo. Cristianesimo autentico, ma visuto con quel coraggio drammatico che è stato sempre del cristianesimo, perché ricordiamoci che il cristianesimo è una battaglia drammatica. Per questo io ho sempre detto che il teatro ha la sua radice nel cristianesimo, perché il cristianesimo è fonte di dramma, è dramma moderno. Questa è la mia speranza vera e odierna.

**P:** En los años cincuenta después de la guerra, nos decía Diego Fabbri, que se produjo en Italia un movimiento de ilusión de las masas, ante la posibilidad del comunismo, del marxismo, como una solución... que, en cierto modo, venía a sustituir a la vieja solución cristiana... que han ido pasando los años, que él aunque católico, estuvo con los ojos atentos al fenómeno, esperando que se produjera y que, no solamente él ha visto como los años pasaban sin que eso sucediera, sino que los propios marxistas, los propios comunistas italianos han ido desilusionándose un año tras otro, viendo que no sucedía absolutamente nada y que, en definitiva, hoy como ayer, estamos en que la única solución sigue siendo Cristo.

Vamos a hablar de *Processo a Gesù*, su mayor éxito internacional, sin duda. Ha sido la obra que lo ha hecho a usted conocido en todos los lugares del mundo.

**DF:** Sì, assolutamente, sì.

**P:** Y nos decía hace unos momentos que no se proponía usted hacer una obra maestra, sino simplemente una obra de ensayo un poco...

**DF:** Essato.

**P:** Usted parte en ella de una noticia de que algunos rabinos querían reconstruir el Proceso a Jesús, y entonces, partiendo de esa idea, vuelve usted a abrir ese proceso con la intención de procesar realmente a los cristianos. Ahí había un procedimiento que se ha llamado de improvisación, un poco al estilo o en la raíz de Pirandello, donde hay dos tipos de personajes que son los personajes recitantes, los personajes de la Biblia, en definitiva; y el público, los espectadores que establecen el diálogo y que, a veces, intercambian incluso los papeles con los propios recitantes, ¿no?

**DF:** Sì.

**P:** Y de esta manera, usted está implicando a cada espectador en ese diálogo, en ese juego.

**DF:** La cosa, appunto, curiosa e sorprendente, è che il pubblico, specialmente quello più semplice, più diretto, rimaneva talmente coinvolto in questo gioco scenico che credeva veramente che quello che accadeva e i dialoghi che si svolgevano fossero veramente improvvisate. Poi siamo stati aspettati fuori del teatro per chiedere un supplemento d'indagine e si rivolgevano

agli attori, evidente e quelli che loro avevano visto e gli attori che recitavano una parte imparata a memoria dovevano dire: “non ne sappiamo niente, guardi che noi abbiamo recitato, non è che siamo noi che abbiamo inventato le battute” e, qualche volta, che io ero là, sono intervenuto anch’io però, molte volte la scena si chiudeva con un interrogativo che direi che è l’essito più felice, più desiderabile per un teatro. Un teatro che si chiuda sempre con un interrogativo vero, autentico per lo spettatore è ciò che di meglio si possa desiderare e che devo ammettere che un’altra creazione così felice, così assecata come *Processo a Gesù*, non l’ho avuta.

Ho avuto altri successi, sì; però erano successi teatrali; mentre *Processo a Gesù* non è stato solo un successo teatrale, è stato qualche altra cosa. Ci sembrava, dicevamo con gli attori, non di non essere in teatro, ma di essere in un altro luogo, in una Chiesa, in una sala, al luogo qualsiasi, ma non c’era la specificazione, la qualificazione del teatro, avevamo superato il teatro.

**P:** ¿Quiénes fueron sus primeros maestros como autores? ¿De quiénes, en fin, se nutrió su inspiración y su profesión, su oficio?

**DF:** Se parliamo di persone viventi, cioè di persone...

**P:** Non, non necessariamente.

**DF:** ¿In generale?

**P:** Sì, in generale

**DF:** Vabbe’... io considero come il mio maestro Dostoevski. È l’uomo che mi ha di più, l’autore che mi ha di più profondamente impressionato

**P:** Usted dijo una vez... escribió una vez que sentía a Dostoevski casi como un pariente, ¿no?

**DF:** Essatamente, sentiva... essatamente e non mi ricordo dove l’ho detto, ma so che l’ho scritto. Avevo verso Dostoevski come se avessi avuto in lui un parente autentico. Io credo che sia il più grande scrittore cristiano della Modernità, da cui tutti hanno succhiato, da cui tutti hanno preso, io anche ho adattato due commedie da due suoi romanzi. Ma aparte di questo lavoro che io ho fatto e che è tutto merito suo, io ci ho messo la teatralità, ci ho messo la tecnica teatrale, ma veramente Dostoevski è il solo che ha capito il Vangelo nello spirito. È il solo che ha avuto il coraggio di fare certe affermazioni che nessuno mai ha più fatto e che io continuo ancora a studiare. Piuttosto che leggere tre o quattro brutti libri moderni all’anno, io mi rilego sempre ancora all’operone dei grossi romanzi di Dostoevski.

**P:** ¿Ibsen? ¿De alguna manera?

**DF:** Ibsen l’ho studiato come ho studiato il ceco.

**P:** ¿Pirandello? Sí...

**DF:** Pirandello l'ho studiatissimo da ragazzo proprio a memoria quasi e si sente che io sono un pirandelliano, che io ho succhiato Pirandello. Io non l'ho mai negato, desidero anzi di affermarlo.

**P:** ¿Manzoni?

**DF:** Manzoni, certo. Manzoni proprio come cultura generale è un grande autore che io ho assorbito, ma per entrare proprio nel cibo degli specifici, più legati a me è piuttosto Dostoievski.

**P:** El teatro italiano de hoy, ¿qué rumbo sigue?

**DF:** Vede, l'Italia ha una fioritura teatrale, ma specialmente come pubblico. Gli autori si rivolgono piuttosto altrove al cinema e alla televisione. Molti autori non ce ne sono in Italia e non hanno avuto fin'ora fortuna. Io credo, però, nella forza del teatro perché se è vero che il pubblico richiama ancora tanta gente a teatro, prima o poi, nuovi autori finiranno per venir fuori. Io lo spero come un'equazione naturale, regolare, ecco.

**P:** ¿Y su actividad como autor cinematográfico, como guionista, como dialoguista de cine?

**DF:** Io, sì, ho l'ultimo film però, che ho fatto è quello di Vittorio de Sica, *Il viaggio*. Quella è stato l'ultima mia fatica cinematografica che ho fatto. Poi ho fatto più teatro e abbastanza televisione che mi diverte ancora. La televisione quando è fatta seriamente con qualche opera importante, mi piace. La faccio seriamente, non con la mano sinistra, come diciamo noi, la faccio impegnandomi veramente. Questa è forse ancora un mio elisir di giovinezza, cioè, io credo ancora alle cose e mi divertono ancora le cose. Se non mi dovessi divertire più e cominciassero veramente ad annoiarmi, pure avendo bisogno come credo tutti di guadagnare per tirare avanti questa vita, farei una grandissima fatica. Invece, devo dire, mi diverto molto.

**P:** Sigue, como ven ustedes, lleno de entusiasmo y de ilusión por su trabajo, tanto en el cine como en teatro. Como en la televisión a la que le gusta asomarse, empeñándose lo mismo que si se tratara de teatro o de cine y no haciéndolo como se dice en Italia, con la mano izquierda; es decir, por compromiso y de cualquier modo.

Vamos a pasar un poco revista a su biografía. Usted nace en Forlì, el 2 de julio de 1911 y su familia...

**DF:** Vecchio, ¿eh? Sono vecchio.

**P:** No, no...

**DF:** Sì, sì... (*Risas.*)

**P:** Usted ha dicho hace un momento que trabajar así creyendo en las cosas y entregándose a ellas es un elixir de juventud. Entonces de viejo tiene usted muy poco. El calendario no cuenta. Sus padres eran obreros. Era una familia obrera. Su padre trabajaba en un taller de bombas hidráulicas y su mamá era costurera. En la familia, sin embargo, había una gran afición a la lectura, una gran curiosidad. El padre, en función de los problemas políticos, leía muchísimo, sobre todo periódicos, etc. La madre tenía una gran afición a la literatura y había trabajado en una compañía de aficionados, ¿no?

**DF:** Da giovane, sì, sì. Pensi che non me l'ha mai detto.

**P:** ¿Nunca se lo dijo?

**DF:** Mia madre... io l'ho saputo dopo la morte di mia madre.

**P:** Lo supo después de morir su madre.

**DF:** Che mia madre aveva recitato in una compagnia di filodrammatici del suo paese. Lei non mi confidò mai questa cosa. Mio padre me lo confermò e poi dopo dei parenti e degli amici comuni.

**P:** La primera experiencia teatral de Diego Fabbri se produce a los ocho años apenas cuando, con una compañía de aficionados, representa obras para los presos. Iba usted a hacer obras en las cárceles, ¿no?

**DF:** Sì, sì. Furono i minori delinquenti “les jeunes delinquents”, come dicono i francesi, io ebbi una grandissima emozione quando andai a recitare piccolino in mezzo a loro. Molta emozione.

**P:** ¿Cómo era usted de chico, de niño? ¿Cómo era Diego Fabbri?

**DF:** Erano vestiti di griglio e con la testa completamente rapata. Io, che recitavo il protagonista, quello che naturalmente fa piangere i bambini, quando uscii da questo piccolo palcoscenico, tutti piangevano e mi toccavano come se fosse una reliquia, perché pensavano ai loro genitori... pensavano a quello che avevano fatto... alla tristezza degli anni che ancora dovevano portar lì.

Le assicuro che raccontarla così può essere una scena un po' troppo patetica. Oggi la gente non vuole più commuoversi, peccato, ma allora fu una scena incredibile che me la sono ricordata per tutta la vita. Vede che ne parliamo ancora. Io avevo 7-8 anni, cioè, sono sessant'anni fa. Questo è accaduto sessant'anni fa nel piccolo teatrino dei minori a Forlì.

**P:** ¿Ricreativo di San Luigi?

**DF:** Dopo quello, in uno di questi oratori parrochiali, io andavo lì e recitavo come adesso si fa l'avanguardia, il teatro d'avanguardia, il teatro di sperimentazione... io ho fatto la mia

avanguardia stando nel teatrino cattolico e facevo le mie esperienze, no vedo la differenza. E niente di meno, anzi.

**P:** Al cabo de los sesenta años, todavía se sigue acordando conmovido de aquella experiencia ante aquellos niños, jóvenes delincuentes y ante los parientes de estos jóvenes reclusos, que le tocaban con gratitud y con emoción.

Bueno, la verdad es que parece que Diego Fabbri no quería estudiar mucho cuando era niño y tuvo que encontrar a un profesor llamado Vittorio di Tocco, que fue quien lo introdujo de una manera entusiasta en el mundo de la poesía...

**DF:** Pensi che di Tocco, e allora mi fa piacere ricordarlo qui, morì qui in Spagna...

**P:** Murió en España.

**DF:** Mentre stava facendo delle ricerche su dei codici, prese una infezione e morì. Fu una morte del tutto naturale, ma era venuto qui a trovare, a studiare, descifrare dei codici antichi.

**P:** Estaba investigando códices en los archivos de España cuando sufrió una infección que le llevó a la muerte. Los medios escasos que tenía la familia, desde el punto de vista económico, le indujeron a estudiar cosas sencillas y rápidas y eligió usted Economía y Derecho en la Universidad de Bolonia. En esa época de estudiante también frecuentaba usted las clases de filosofía, de Saita y de Rodolfo Mondolfo, las de literatura de Gallétti y también, y esto es algo sobre lo que me gustaría que hablara, las que daba Giovanni Papini.

**DF:** Sì, io ho visto l'unica lezione che Papini fece alla sezione di lettere dell'Università di Bologna. Io devo dire ch'era un ammiratore di Papini. Avevo una specie di piccolo idolo da giovane in Papini, quest'uomo straordinario che aveva scritto tanti libri che avevo letto. Purtroppo, però, devo riconoscere che ebbe una impresióne piuttosto penosa, perché era completamente ceco, e quindi leggeva le cartelle del suo discorso così (*se acerca mucho la mano al ojo*), con un tono e con fare penoso... tanto è vero che non ne fece più delle lezione. Fu quella l'unica lezione in cui lui prese possesso della cattedra di lettere e non tornò mai più. Poi, la malattia agli occhi avanzò, e poi dopo, qualche anno dopo, morì però, fu una emozione grande. Posso dire di avere ascoltato questa rarità che fu la lezione di Papini.

**P:** Nos decía que a Papini tuvo el privilegio de escucharle la única lección que pronunció que fue su discurso de acceso a la cátedra de Literatura. Que era un hombre por el que él sentía una enorme admiración. Yo creo que Papini inflamó a toda nuestra juventud, porque era un autor tremendo, pero que fue grande su desilusión al verlo física, humanamente tan cerca. Tenía esa poquedad. Por otra parte, la enfermedad de la vista le hacía ponerse las cuartillas delante mismo de los ojos, etc.

Bien, parece que en esa época frecuentaba usted mucho los teatros. Iba usted a lo más barato, lo que llamamos en España el “gallinero”, ¿cómo se llama en Italia?

**DF:** “Loggione” o “lubbione”... come vuole...

**P:** Pero usted iba a ver todo lo que había en los teatros...

**DF:** Anche in italiano si dice “piccionaia”...

**P:** ¿Ah, también?

**DF:** Sì. “Piccionaia”.

**P:** “Piccionaia”... y ahí veía usted las compañías de teatro que pasaban por la ciudad. De modo que muy pronto empezó usted a escribir. Dicen, usted sabrá si es cierto, que a los 18 años ya escribió y representó sus primeras obras.

**DF:** Sì.

**P:** La primera fue *I fiori del dolore* y la siguiente *Ritorno* y después *I loro peccati*. Estas obras las escribía usted para, como en España, esos grupos de tipo católico que hacen teatros de hombres sólo... ¿es así no?

**DF:** Sì.

**P:** Después en el 35 escribe usted *Il nodo*, donde le sucede a usted una cosa de la que no suele librarse nunca un escritor que es el encuentro con los diques oficiales, con la censura...

**DF:** Sì. Quest’anno hanno ridato a Roma *Il nodo*, col titolo di *Palludi*... io avevo scritto questa opera che credevo molto, molto modesta e fui molto stupito di vedere che la censura di Roma mi mandò una lettera in cui si proibiva la rappresentazione ed io dico “ma allora sarà importante questa cosa”. Se si scomodono da Roma per proibirla vuoi dire che c’è qualche cosa e allora lo riscrissi. Siccome era una opera per soli uomini, senza donne, come usava nei teatri cattolici di quell’epoca, poi ci aggiunse una donna e fece un dramma più compiuto e lo rappresentai a Roma al Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia che era uno dei massimi registi del tempo. Anche come innovazione ebbe un bel successo senza che ci fossero più guai di censura o altro.

**P:** En 1936 se licencia en Jurisprudencia por la Universidad de Bolonia y después se encuentra usted ya con un conflicto con la realidad... la realidad política de su tiempo: el fascismo, con el cuál no se sintió usted identificado en ningún momento.

**DF:** Non, perché non mi piaceva. C’erano anche degli elementi esteriori che non mi avvicinavano al fascismo. Poi lasciai Forlì e lasciai Roma e allora lì poi trovai la libertà più piena perché a Roma che sembrava il centro del fascismo era l’unico posto dove si stava bene senza dover render conto a nessuno in sostanza.

**P:** Pero eso le valió a usted no poder trabajar ni como profesor ni...

**DF:** Non, non potevo. Assolutamente.

**P:** Usted a la licenciatura donde todos los muchachos iban con camisa negra, apareció con camisa blanca...

**DF (riendo):** Essatamente.

**P:** Y eso es fatal, ¿no?

**DF:** Ma solo un piccolo incidente. Io non voglio assolutamente fare la parte del martire né dell'eroe, assolutamente no. Sono altre le cose importanti che io, in quell'epoca, potei veramente studiare e avvicinare uomini di teatro e potei iniziare la mia carriera... la mia carriera teatrale che era la cosa que mi stava di più a cuore perché sentivo que attraverso il teatro io avrei potuto dire le mie verità, quelle que mi stavano... avevo trovato, cioè, il mio strumento...

**P:** Había encontrado su instrumento y todo lo que sentía era el deseo de utilizarlo, claro.

**DF:** Essatamente, essatamente. Come il musicista che vuol diventare padrone del suo strumento per suonare le musiche que li stanno al cuore. Un po' accade fin da giovane così anche di me, ecco. Questa è la sola cosa per cui ho esercitato un vero sforzo, mi sono veramente accanito in questo.

**P:** Eso era lo que verdaderamente le importaba, lo que le exigía todo su esfuerzo y en lo que estaba empeñado. De todas maneras, para ayudar y así ganar algún dinero tuvo que trabajar en una compañía de seguros. Intentó trabajar en una empresa constructora. Hubo un momento en que la necesidad económica le hizo pensar en emigrar a Estados Unidos, porque tenía algunos parientes allí...

**DF:** Dei parenti, sì, sì...

**P:** Pero eso no fue posible. De modo que, para ir tirando, se le ocurrió montar una escuela, a todo esto se había usted casado en el año 1937...

**DF:** Sì, era ancora a Forlì, ¿eh?

**P:** ¿En Forlì todavía?

**DF:** Io fui a Forlì e questa escola la fece a Forlì e guadagnai anche abbastanza bene. Insomma, tranquillamente senza dover patire la fame, dopo di che nel 38 arrivai a Roma.

**P:** Efectivamente, porque le ofrecen trabajo en una editorial de la capital y Fabbri se traslada a Roma, donde va con toda la esperanza de realizar su vocación dramática. Ahí tres comedias que tenía terminadas las estrena muy rápidamente. La primera *Palludi*, refundición de ese

*Nodo proibito*, con añadidura de ese personaje femenino. Fue representada en el Teatro delle Arti por Anton Giulio Bragaglia, en febrero del 42 y hubo grandes polémicas políticas que provocaron su retirada del cartel más tarde, a pesar de su gran éxito. En el año 40 le hacen a usted secretario general del Centro Católico Cinematográfico que ha desempeñado hasta 1950. Está usted en contacto durante la guerra y durante la ocupación alemana de Roma con los dirigentes de la Resistencia y de la democracia cristiana. El 25 de julio del 43, se embarca usted en un compromiso con su pueblo, redactando y publicando un manifiesto. El manifiesto para un teatro del pueblo que firmó y que llevaba otras firmas como Vito Pandolfi, Gerardo Guerrieri, Tullio Pinelli, etc. y que era su primer atisbo... su primera promesa, por decirlo así, hacia un teatro de compromiso. ¿Le trajo consecuencias inmediatas?

**DF:** No, non avevo nessuna conseguenza né negativa né positiva. Fu una affermazione.

**P:** Del 44 al 55 son once años. Despliega Fabbri una amplia actividad cinematográfica como argumentista y guionista de films, también como productor. Fue miembro del consejo de administración como asesor artístico de las casas Orbis, también de la casa Universalía y de otras.

Fabbri gana en 1950 el premio de la presidencia del Consejo con su obra *Inquisizione*, donde hay dos cónyuges que van a separarse y que piden consejo a un sacerdote que está viviendo también una crisis espiritual que coincide con la de ellos. Este jurado lo componía los más conocidos hombres de teatro en ese momento Silvio D'Amico, Renato Simoni, Vinci Guerra.

Sigue la vida teatral reanimándose con la libertad recobrada y Fabbri participa activamente con *Rancore* que se estrena en 1950, un amor conyugal que se convierte en rencor por culpa del hombre, que es un déspota. Después *Il seduttore*, del año siguiente, obra de la que hemos hablado ya y que, con ella, participa en el Festival Internacional teatro en la Bienal de Venecia, bajo la dirección de Lucchino Visconti. Tuvo usted ahí también muy buenos intérpretes: Paolo Stoppa, Rina Morelli, Rossella Falk que entablaron gran amistad con usted que perduraría a través del tiempo.

En el 55 el famoso *Processo a Gesù* se considera por todo el mundo como la obra maestra de Diego Fabbri. Paolo Grassi la elige para representarla en el Piccolo Teatro de Milano y el éxito es tan grande que, en pocos meses, es presentado en el Joseph Staff de Viena, en Alemania, en Francia, en España, en América del Sur, en Suecia, Holanda, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, en Nueva York más de 300 representaciones, en el Japón, en Angola, etc.

En enero del 56, *La bugiarda* suscita ásperas polémicas por su tono y su crítica de ciertas actitudes del Vaticano. *La bugiarda* es la historia de una mujer que logra a base de mentiras



conservar el cariño del marido y del amante. Pero ahí hubo problemas con el Vaticano, ¿no? ¿Parece?

**DF:** Sì.

**P:** Más adelante nos encontramos con la consagración exterior de Fabbri. Empezando por París, donde los grandes críticos Robert Kemp en *Le Monde*, Gautier en *Le Figaro*, Lemarchand en *Le Figaro Littéraire*, le presentan como el nombre nuevo del teatro europeo. Son los años en que Fabbri vive frecuentemente en París, durante dos o tres lustros y representa *Inquisición*, *El seductor* con François Perrier; *Proceso de familia*; *Proceso a Jesús*; *El signo del fuego*, que se llamó en italiano *Veglia d'armi*; *Figli d'arte* dirigida por Visconti; *La bugiarda*, etc. En el año 60, en el plano de la organización acepta el compromiso de dirigir por dos temporadas el Teatro della Cometa, una idea de una condesa, la condesa Pecci Blunt, que ha sido una especie de mecenas de las artes en Roma...

**DF:** Essato, essato. Molto brava...

**P:** Y ha sido una mujer que ha tenido siempre una gran deferencia y estimación por su obra...

**DF:** Sì, sì, molto. Sì.

**P:** También representa el *Processo Karamazov* de Dostoievski y el *Ritratto d'ignoto*, ganador del premio Marzotto. Tiene una enfermedad bastante seria en 1963, pero en el 64 vuelve con otra novedad: *Il confidente*, que representa en Roma Romolo Valli y Rossella Falk, bajo la dirección de De Lullo, obra un poco inspirada en Pirandello, pero que constituye una novedad dentro de la dramaturgia de Fabbri.

Bueno, y faltan aún cosas, en el 67 la Compañía Stabile de Génova presenta *L'avvenimento*, que los franceses tradujeron y presentaron con el título *Dichosos los violentos*, que provocó grandes polémicas, y los sucesos estudiantiles del mayo parisiense del 68 volvieron a encender la controversia en torno de esa obra.

En el 70 hay una historia de una colaboración que nace en la vida literaria y teatral de Fabbri que es la colaboración famosa y fecunda con Davide Lajolo que inicia una amistad franca, siendo dos seres que están ideológicamente en polos opuestos, puesto que Lajolo es comunista, o era comunista entonces, y así escriben una obra también polémica *Il vizio assurdo* que se inspira en la obra del mismo título que Lajolo consagró en el 60 a la figura del famoso narrador y poeta italiano Cesare Pavese, suicidado en agosto del año 50. La obra se representa durante tres temporadas y la polémica surgió en torno a la negativa de la ciudad de Turín a acoger la obra en sus escenarios.

**DF:** Sì.

**P:** No quisieron verla los turineses.

**DF:** È stato una esperienza molto bella, molto bella perché oltre a dire la verità su quello che è stato Pavese, ha fatto vedere almeno una cosa; cioè, in questo mondo fatto... in questa società fatta di divisione, fatta di conflitti, fatta di contrasti... io personalmente ho potuto sperimentare con Davide Lajolo che è possibile, anche essendo due uomini di tendenze e di militanza opposta, riuscire a costruire qualche cosa che non sia di dispersione, ma sia una proposta di speranza.

È necessario, però, che delle due parti ci sia una grande lealtà; non ci sia, cioè la furberia politica, ma la generosità degli amici nei confronti della verità. Se c'è questo, veramente noi possiamo sperare che uomini i più diversi possono sinceramente collaborare. Altrimenti, se si dobbiamo così affidare solo a quelli che sono gli interessi politici, evidentemente le cose sono molto più pericolose, però, gli uomini sono in qualche caso migliori di quelli che sembrano. Io ho vissuto questa esperienza e devo dire non posso ogni volta che rendere omaggio a questa esperienza contro tutte le contraddizioni e i conflitti e i contrasti

**P:** Los hombres son mucho mejor de lo que aparentan, de lo que parecen y la experiencia que ha tenido de esta colaboración con Lajolo es realmente magnífica porque ha demostrado que hombres que están en ideologías enteramente opuestas pueden reunirse para trabajar juntos en cosas al margen de la política. Y la experiencia resultó hermosa.

Después de esa representación viene el estreno en enero del 78 de *Il commedione*, del que hemos hablado antes, de Belli, poeta y empleado pontificio. Ahí estuvo Sbragia de intérprete y director. Y ya metidos como hemos dicho en todos los aspectos de la vida cultural, y sobre todo de la teatral, forma parte desde el 45 del Comité de Dirección de la Fiera Letteraria, luego fue co-director con Cardarelli y, a la muerte del poeta, director hasta el 68 cuando la revista se traslada a Milán. Y, después, ya inicia el descenso que la ha llevado a interrumpir su publicación. En la Fiera tuvo ocasión de conocer y entablar amistad con Silone. Desde el 68 es también presidente del Ente Teatrale Italiano. Recientemente, asumió la dirección de la revista teatral *Il Damma*. Ha escrito también una serie de ensayos recogidos en su mayoría en dos volúmenes: *Ambigüedad cristiana* y *Cristo traicionado, Cristo tradito*, que levantó una polvareda tremenda también de comentarios periodísticos en toda Europa. ¿Sigue usted estando de acuerdo con todo lo que sostiene en ese libro?

**DF:** Sì, in fondo, sì.

**P:** En el fondo sí.

**DF:** Io, vede, dico una cosa che ritengo valida anche oggi che il Cristo avrebbe avuto maggior vastità, influenza sulla società di oggi se gli stessi cristiani non lo avessero continuato a tradire. Non solo lo tradirono allora, i dodici, ma tutto sommato, tutti noi abbiamo continuato in un modo o nell'altro a tradirlo. Oggi, il fatto nuovo dovrebbe essere proprio questo che, finalmente, pur essendo dei peccatori, pur essendo degli uomini deboli che non siamo dei santi, questo si sa.

Purtroppo però, dovemo almeno mantenere questa fedeltà come un soldato mantiene la fedeltà al suo esercito, alla sua divisa. Almeno questo dovemo aver il coraggio di mantenerla questa fedeltà e testimoniare, proprio coraggiosamente, anche con sacrificio, poi, chissà se ne siamo capaci, ma almeno come volontà dovemo cercar di testimoniare.

Io, che sono un peccatore, che non mi posso assolutamente mettere come esempio nei confronti di nessuno però, su questo punto di testimone di Cristo ci terrei ad esserlo, ci terrei a non rinnegare mai questo messaggio, questo ideale, questo personaggio straordinario che ripeto anche adesso, concludendo questa mia simpaticissima conversazione che ha finito anche per commuovermi, ci terrei a farsi che la gente pensasse se c'è oggi qualche cosa di più importante, di più bello, di più generoso, di più sicuro che Cristo.

E dicendo quello che ho detto, non ho detto delle parole mie, ma ho detto la famosa frase che Dostoievski scrive alla moglie di un deportato in Siberia dice: “mi sono ormai convinto che Cristo è il solo che riunisce in sé tutte queste qualità supreme della generazione umana e che solo lui ancora può dare questa tranquillità e questa forza alle cose di questo mondo”. Sono parole di Dostoievski. Io, tutte le volte che mi capita, non faccio che ripeterle. Siccome qui non le avevo mai dette, non corro il rischio di ripetermi, ma le voglio dire perché mi sembra, almeno per me, la conclusione più bella e anche più solenne perché non sono di Diego Fabbri, ma sono di Fiodor Dostoievski.

**P:** Diego Fabbri nos ha dicho que en esta conversación ha ido por momentos sintiéndose conmovido hasta ahora y que quisiera decir que Cristo no fue traicionado solamente entonces, sino que ha venido siendo traicionado siempre, constantemente por los hombres, por los pecadores. Todos somos un poco pecadores. Todos somos débiles. Tenemos nuestras flaquezas en lo posible y eso, dice recordando unas palabras también de Dostoievski, el mensaje sería tratar de no traicionarlo, tratar de no renegar más... resumiendo para no hacer una traducción literal.

Lamentablemente, nosotros no tenemos aquí hoy como hubiéramos querido todos los libros del maestro. Hemos estado buscando en Madrid y hemos encontrado muy pocos. Aquí están algunos de ellos, pero ya les hemos hecho a ustedes, en fin, referencia explícita de sus obras, de casi todas. Hay una filmografía también abundante en la que figuran desde el año 45, *La porta del cielo*, *Un giorno nella vita*, *Il testimone*, hasta la última película que fue *Il viaggio* con Sofia Loren y Richard Burton, dirigida por Vittorio De Sica. Y esta intensa actividad que ha desarrollado en la vida, Diego Fabbri, que sigue desarrollando todavía hasta ser uno de los hombres más importantes del teatro contemporáneo es algo que nosotros debemos agradecerle por esa entrega, por esa pasión que pone, por el entusiasmo con que se da con un elixir de giovinezza a lo que más ama en este mundo que es a trabajar para su vocación, para el teatro. Muchas gracias, maestro por haber estado con nosotros.

**DF:** Grazie, grazie tante.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# APÉNDICE II

---

CRÍTICAS





**ABC**  
REPORTAJE

# DIEGO FABBRI VIDA Y OBRA

Por Javier PEREZ PELLON

«El hombre, con sus profundos problemas, ya no interesa a nadie o, al menos, interesa a muy poca gente», dice en esta entrevista el dramaturgo y guionista de cine italiano Diego Fabbri. El autor de «Orbita», que ha pasado unos días de descanso en España, hace en estas páginas unas interesantes declaraciones acerca del momento por el que pasa el teatro

ABC

Banz. Banzafé

ABC (Madrid) - 31/08/1972, página 77  
 Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2006. Queda prohibida la reproducción, distribución, transformación, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa, en fines comerciales o derivados de cualquier índole, sin que esta autorización se extienda a usos creativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



\* Todas las imágenes correspondientes a este Apéndice provienen de las hemerotecas digitales de ABC (<http://hemeroteca.abc.es/>) y La Vanguardia (<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>).

ABC MIERCOLES 9 DE ABRIL DE 1952. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 33

**ECOS DIVERSOS DE SOCIEDAD**  
Nuevas damas y caballeros del Santo Sepulcro

En el Real Templo de San Francisco el Grande se ha reunido en coro el Capítulo Noble de Castilla y León, de la Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén, para imponer el lazo y manto de Dama Noble de la Orden a doña Carmen Resinas Martínez de Cagigal y a doña Gloria María Mayo y Tormo, y armar Caballeros e investir el hábito capitular a D. Julio Iglesias de Ussel y Lizana Abelaira, comandante interventor del Ejército, y D. Alfredo Rodríguez del Valle y Avilés de Cucto y Leblanc, ingeniero.

Bendijo los nuevos hábitos el nuncio apostólico de Su Santidad, monseñor Cicognani.

**PETICION DE MANO**

Por doña Pilar Pereda, viuda de Guineá, y para su hijo D. José Miguel, ha sido pedida a doña Sofía Vilar, viuda de Arregui, la mano de su hija Blanquita.

La boda se celebrará a mediados del actual, en la intimidad de las familias, por su reciente luto.

**BAUTIZO**

En la iglesia de Nuestra Señora de Beñoña, de Bilbao, ha recibido las aguas del bautismo la recién nacida hija de los señores de Kaybel (D. Enrique). Se le impuso el nombre de María Beñoña.

**VIAJE**

Ha salido para Londres y Escocia el doctor D. Carlos Mac-Lellan, acompañado de su esposa, doña Olga Nóvoa-Santos.

**NECROLOGICAS**  
EL PADRE SALESIANO MIGUEL RIERA

Inesperadamente, y tras breve enfermedad, falleció en Turín, el pasado jueves, día 3, el padre salesiano Miguel Riera. Hacía unos días que había salido de Madrid.

El padre Riera era actualmente director del *Boletín Salesiano*. Nacido en Tarrasa, y educado desde niño entre los salesianos, diversas casas de la Orden conocieron su celo apostólico, talento literario e inspiración musical. Durante la guerra de liberación acompañó a nuestras tropas, como capellán, en la campaña del Norte.

**DOÑA PILAR ESTRADA ARNAIZ**

En la madrugada de ayer falleció en Madrid, tras rapidísima enfermedad y confortada con los auxilios espirituales, la señora doña Pilar Estrada Arnáiz, madre del popular autor Adolfo Torrado y del director de cine Ramón Torrado, y hermana del jefe del Estado Mayor de la Armada almirante D. Rafael.

La finada, por sus cualidades de simpatía e inteligencia, supo crearse el afecto de cuantos la trataron en vida.

Al entierro, verificado ayer tarde, asistieron numerosas personas, entre ellas, autores, escritores y periodistas.

La familia de la dama fallecida está recibiendo con tan triste motivo numerosos testimonios de pesar.

\*\*\*

En Alicante ha fallecido, fortalecida por los santos sacramentos y la bendición apostólica, la Excm. Sra. doña Dolores Bernadés Martí, viuda de Bonells.

Por sus virtudes y franqueza de carácter, gozó de numerosas amistades, a quienes su muerte ha causado hondísimo pesar, constituyendo el entierro una sentida manifestación de duelo.—R

**INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS**  
EL TEATRO DE ENSAYO ESTRENA EN EL INFANTA BEATRIZ "EL SEDUCTOR", COMEDIA DE DIEGO FABBRI

Cartelera madrileña de espectáculos para hoy

Primero me pareció que en esta nueva comedia italiana, estrenada en el Infanta Beatriz por el Teatro de Ensayo que dirigen Fernando Fernán-Gómez y Francisco Tomás Comes, cunden algunos motivos y también el arte de los dramaturgos de la generación precedente: Pirandello, Rosso di San Secondo, Chiarelli. Fue una gran generación, y, si ella ha impreso su timbre en los escenarios del mundo entero, es natural que en Italia, país del teatro, la huella sea más penetrante y prorrumpe con mayor originalidad a la superficie. Es, en síntesis, más que una técnica, un arte; el arte de aplicar el espectroscopio a los caracteres y pasiones humanas, registrando sus múltiples radiaciones y contrastando los diversos matices, naturales y contradictorios, del espectro de la luz de la sinceridad. Luego, me sorprendió la originalidad auténticamente dramática del tema, que está tratado con buen humor al principio y con cierto trágico impulso transcendente en el acto segundo. Es el tema, tan humano, tan patético, tan irrefragable—y tan gracioso—, de la capacidad plural que el hombre y la mujer tienen para el amor. ¿Se puede amar a tres mujeres simultáneamente, siendo por las tres amado? La sinceridad del protagonista es, con las tres, incuestionable, bien que, a mi juicio, o el autor o el intérprete, han puesto un acento redundante sobre su pretendida imposibilidad o cinismo. No se trata tampoco de un mariposeo amoroso, de un afán de cambio o de una rara inquietud incoercible. Se trata, simplemente, de una especie de atracción que tres seres diferentes, tres mujeres, ejercen por sus distintas condiciones morales y físicas sobre un

solo hombre que, en cada una de ellas, percibe lo que a las otras falta. Moralmente—moral viene de "mores"—esta clase de pluralidad amoratoria tiene mucho de punible y pernicioso. Pero, con todo, el tema es eterno y humano. Y peligroso para las costumbres orearlo desmesiadamente.

Lo que me interesa decir es que, dejando un ancho margen para la crítica de la monotonía con que el tema va desplegándose en escena, la obra de Diego Fabbri, traducida por Julio Gómez de la Serna, conserva hasta su desenlace—la muerte del seductor, verdadero "homme à femmes", apocado, indeciso, pobre, feo y gris, que, huyendo de sus víctimas, trata de colmar en el otro mundo su capacidad amorosa—, la obra italiana, digo, conserva el interés hasta el final, y es toda ella ingeniosa, aguda y cristalina. El mismo protagonista, a telón corrido, nos va aclarando, como el coro de la antigua y de la moderna tragedia, en monólogos perspicaces, las dudas que la acción dramática suscita y los trances de sus peregrinas experiencias amoratorias.

Con excepción de Asunción Sancho, a quien había visto en "Brigada 21", todos los intérpretes eran nuevos para mí. Me parece, por lo tanto, muy aventurado juzgar a un actor que, como Fernando Fernán Gómez, no hizo anoche sino apuntar, extremando a ratos la naturalidad, algunos claros matices, humorísticos y dramáticos. A ellos y a su desenvoltura y a sus destellos ocasionales de sinceridad fio mi presunción de que, bien dirigido y, sobre todo, bien enseñado a modular—cosas sencillas para un hombre que da tan excelente impresión de vivacidad—, en él encontráremos un día cercano a un gran actor cómico y dramático. De las actrices, me gustó, como promesa, Elvira Quintillá, y en cuanto a Asunción Sancho y Maruja Asquerino, sus talentos aparecieron empañados por ese dengue de dicción cortada que parece característico de los artistas españoles de "cine", y que empieza a notarse también en las "radios" del país. Pemán ha hablado ya de esto. Creo que la influencia del inglés metálico de la pantalla—y el inglés es idioma monosilábico que no debería influir para nada en nuestra dicción castellana—ha producido el barullo.—Luis CALVO.

**UNAS INSIGNIAS AL DIRECTOR DE BARCELONA TEATRAL**

La Sociedad General de Autores de España ha iniciado una suscripción para costear las insignias de la Encomienda de Alfonso X el Sabio al director de "Barcelona Teatral", D. Domingo Navarro, periodista a quien el ministerio de Educación Nacional ha concedido recientemente esta distinción.

Quienes deseen contribuir a dicha suscripción podrán suscribirse a ella en las oficinas de la Sociedad de Autores, Fernando VI, número 4, y en el bar Chicote.

**Guía del espectador**

El más suntuoso espectáculo

teatral: *El gran teatro del mundo*, de Calderón, con ilustraciones musicales por El Coral Mercadería; 100 actores en escena. Teatro Comedia, Compañía Lope de Vega. 3.ª semana.

**Cartelera madrileña**

**TEATROS**

ALBENIZ.—Sábado de Gloria (Compañía titular de revistas), 7 y 11. ¿Devuélveme mi señora! (de Paso, Montorio y Alguero).

ALCAZAR. (21 22 53, Celia Gámez.)—Hoy, no hay función.—(Sábado de Gloria, tarde y noche: La Hechicera en Palauco).

BEATRIZ. (25 31 08, Luis B. Arroyo, Rosario de Benito, Rosita Sabatini, Julio Arroyo).—8 y 11. Triunfo de Virginia de Matos, con Pines (de Fernández de Sevilla, Tejedor y maestro Moreno Torcedo).

CALDERON. (21 42 33).—Sábado de Gloria, 7 y 11. Triunfo de Virginia de Matos, con Pines (de Fernández de Sevilla, Tejedor y maestro Moreno Torcedo).

COMEDIA. (Compañía Lope de Vega).—7, 15 y 11. El gran teatro del mundo (de Calderón). Jueves y Viernes Santo, tres funciones.

**MATERIAL PARA OBRAS PUBLICAS**

LOCOMOTORAS DIESEL  
EXCAVADORAS  
COMPRESORES  
MOTONIVELADORAS  
QUITANIEVES  
APISONADORAS  
BULLDOZERS  
TRACTORES  
VAGONETAS Y VIA  
MOTORES, ETC.

**MOTOCAR S.A.**  
Velázquez, 18 - Teléf. 25 98 20

**ROJO LABIOS INMOVIX NO MANCHA**

EL PRIMERO Y EL UNICO PORQUE ES INIMITABLE

¿COMO LE GUSTARIA SER?  
Con faja MADAME X conseguirá la línea  
Travesía Arenal, 2 (Juzto a Mayor, 6).



A B C. MARTES 13 DE MARZO DE 1973. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 87.

## INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

### COMPANIA LIRICA NACIONAL: «EL CARNAVAL DE VENECIA», EN LA ZARZUELA

Con las direcciones de José Tamayo y Moreno Buendía



Francisco Ortiz, Mari Carmen Ramírez, Luis Villarejo, Angeles Chamorro y Evello Esteve

La Compañía Lírica Nacional se ha pasado por una vez con todo su bagaje al dulce enemigo: la opereta vienesa. Lo ha hecho por la puerta grande: con una obra de Johann Strauss, hijo, figura cumbre del género. Sobre la versión de su «Carnaval en Venecia», el veredicto justo lo determinó el público, al guardar la ovación más cerrada, extraordinaria por la unánime intensidad, para la salida de José Tamayo, al concluir la representación. En efecto, si el texto en la versión de Marischka, vertida al castellano por Richard Klattowsky y Marina Martínez Santamaría, no pasa de ser un motivo más de frívolos enredos, de incidencias amorosas, ni muy nuevas ni muy divertidas, al ritmo del tres por cuatro, nuestro director ha conseguido un gran espectáculo, brillante, pleno de colorido y de ambientación, ayudado por los decorados sugerentes de Burmann, grises y azules para crear la atmósfera veneciana; por las iluminadas góndolas portadoras del coro, más disciplinadas la noche del estreno que la empleada por la pareja; por los complementos ornamentales que se desunen del techo y utilizado para todo ello con inteligencia y maestría el escenario de la Zarzuela, en fondo y altura al máximo. Lucidos, también, adecuados y ricos en contrastes, los figurines de Corzeo.

Recordemos al coro, muy bien preparado por José Perera, y al «ballet», incluido el Antología, que arrancó la primera gran ovación con la popularísima tarantela ajena que se adscribió a la partitura straussiana, como después en los «Valses del Emperador»; que si en éstos realizó de manera suficiente la feliz concepción de Lorca, en aquella, también de coreografía excelente, actuó de forma espléndida. ¿Más? Sí, el atento, sensible, dominador concurso de Manuel Moreno Buendía, todo lo próximo al difícilmente asimilable espíritu vienes que puede estarlo un maestro de nuestras latitudes, que logró una prestación de la Orquesta titular, ovacionada en el preludio, si no tan depurada y redonda como en Barbieri, sí considerable. ¡Gran elemento este director!

Deliberadamente se habla de direcciones y conjuntos antes que de las figuras. Sólo

Angeles Chamorro es también una ideal cantante de opereta por sensibilidad, flinura, concepto musical y línea de artista con exquisitez. Un poco apretada en la zona alta del vals que cantó con Ortiz, en el resto fue una excelente «Áminta». El conjunto de los tenores Evello Esteve y José María Ortiz, de voces tan distintas y ambas con jerarquía, podríamos afirmar que supuso una prestación más alta, incluso, de lo preciso como cantantes, mucho menos convincentes, en cambio, como actores, a pesar de un esfuerzo meritorio. Actor suelto, desenfadado, pero excesivo en el grito y sólo discreto vocalmente, Luis Villarejo. Con todo el desgarrar que pide el papel... «e ainda mais», Mari Carmen Ramírez. El resto, cumplió. Pero en el ritmo, en la forma de decir, faltó en todos menos en la soprano un poco esa espuma de «champagne» que el género pide y que es tan difícil de asimilar, aun con muchos ensayos.

¿Y la música? Fresca, directa, amable, grata, muy bien hecha en los números de conjunto, es el todo en este «Carnaval», elevado por Strauss a obra de arte

Con Tamayo, su ayudante Amengual, Perera, Lorca y Burmann, saludaron todos los intérpretes, premiados antes individualmente a lo largo de la noche, para redondear el buen éxito de la reposición, que, a los efectos del montaje y dirección escénica, conviene subrayarlo, sin duda la mejor de la temporada.—A. F.-C.

### ALQUILER LOCAL COMERCIAL

tres fachadas López de Hoyos-Gustavo Fernández Balbuena - Alfonso XIII. Contiguo estación metro próxima inauguración.

220 m<sup>2</sup> en planta baja y 249 m<sup>2</sup> en planta sótano. Posible parcelación.

LOPEZ DE HOYOS, 204

### DIEGO FABBRI HABLA DE «EL SEDUCTOR»

En el público español prevaleció lo dramático

Diego Fabbri ha pasado unos días en Madrid. Vino al estreno de «El seductor», en versión de Natividad Zaro, por Juanjo Menéndez, en el teatro de la Comedia. Se va satisfecho. Y vuelve a fin de mes, aunque no ya como autor, sino como presidente de la C. I. S. A. C. (Confederación Internacional de Sociedades de Autores). Nos lo ha dicho él mismo en la charla con que nos despedíamos:

—Vengo a entablar conversaciones con la Sociedad General de Autores, que es uno de los puntos fuertes de nuestra Confederación Internacional. El teatro español atraviesa un momento favorable de significativo desarrollo y los contactos internacionales resultan cada vez más interesantes para los autores teatrales y para los compositores.

—¿Qué tratará en esas conversaciones?

—Madrid, junto a París y Roma, constituye en Europa una base bien sólida para la mejor defensa del derecho de autor, y creo que sea una de mis obligaciones como presidente de la C. I. S. A. C. hacer cada vez más eficaces las relaciones con la Sociedad de Autores española y en particular con su presidente, Víctor Ruiz Triarte.

Fabbri tiene ahora sesenta y un años, pero lleva más de cuarenta estrenando: su primera obra, «I fiori del dolore», la escribió a los diecisiete años... Sin embargo, siguió lo que se llama una «carrera sólida» y estudió jurisprudencia en Bolonia. Sin dejar jamás de escribir. Sus primeras obras le llevaron pronto a ser uno de los principales autores italianos, y luego, con obras como «Inquisizione», «Il seduttore», «Proceso di famiglia», «Proceso a Gesù» fue un autor de fama mundial. Aquí se han estrenado algunas de sus obras más importantes —«Proceso Jesús», «Friso de familia», «Robo en el Vaticano» y, ahora, «El seductor»— y gusta mucho por su coincidencia con algunas ideas españolas. Podríamos decir que con «el sentido trágico de la vida» unanímemente, Fabbri es un católico polémico, que estudia siempre las relaciones entre el cristianismo y el mundo. En diciembre, la televisión española dio «Alguno de ustedes», en versión de Méndez Herrera; este fue su traductor en «Robo en el Vaticano», y quien está adaptando ahora para televisión la serie de novelas de Simenon que Fabbri ha adaptado para la pequeña pantalla.

—¿Cómo ha sido —le preguntamos— su experiencia de asistir aquí al estreno de «El seductor»?

—Me ha abierto este estreno la posibilidad de un contacto directo con el público madrileño. Me ha impresionado mucho el tipo particular de atención y de interés con que han seguido la obra. Durante el estreno percibía cómo los espectadores oscilaban entre el deseo de abandonarse a la diversión y la tentación de ceder a la emoción. ¿Comedia o drama? Este era el dilema. Yo creo que para el público español, este Don Juan, pequeño burgués, pero con inquietudes que se desarrollan fuera de las categorías sociales, no puede dejar de ser un drama. Y, de hecho, al final, ha prevalecido la emoción, la conmoción. He oído que se formulaba una curiosa pregunta a la cual, yo al menos, no he sabido contestar: Si «El seductor» era una comedia de hombres o de mujeres. «¿Chi lo sal?» Comentamos ahora el éxito de la como-



Diego Fabbri



A B C. MARTES 13 DE MARZO DE 1973. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 88.

dia, las ovaciones que recibió Fabbri. Está enormemente impresionado.

—Me hubiera gustado salir a escena para dar las gracias, pero hay casos en que no es normal que el autor salga a escena. Aprovecho ahora esta oportunidad que usted me da. Gracias, gracias, gracias!

—Usted es casi un autor español por el número de comedias estrenadas aquí...

—Sí, con esta son seis: un número considerable. Sin embargo, hay otras obras mías que me parece que gustarían al público español: «Retrato de un desconocido», «Delirio», «El gran golpe», «Lego a mis mujeres», «La mentirosa» y mi adaptación de Dostoievski el «Proceso de Karamazov».

Esperemos que esta ausencia se repare pronto, que el español de adopción Diego Fabbri siga estrenando en nuestros escenarios. Y nos despedimos de él hasta dentro de unos días, en que volverá a Madrid. Angel LABORDA.

**CICLO DE CONFERENCIAS DEL DIA MUNDIAL DEL TEATRO**

Continúa el ciclo de conferencias que la sección española de la Asociación Internacional del Teatro ha organizado con motivo del Día Mundial del Teatro.

Hoy intervendrá el ilustre arquitecto don Miguel Fisac, a quien hemos tenido el susto de preguntarle:

—¿Cuál es su experiencia personal del teatro?

—A los once años, me sabía de memoria «La vida es sueño». Y me admiro al recordar el que se le recitara a mis amigos, de mi misma edad, y les gustaba oírme. Después he visto, y he vivido, mucho teatro... tal vez demasiado.

—¿Cómo se considera el teatro en su medio profesional?

—Las implicaciones arquitectónicas del teatro, tanto en su realidad espacial como en su apariencia escénica, tiene tanto que ver con la arquitectura que para los arquitectos el teatro es algo muy cercano, casi familiar.



Miguel Fisac

—¿Qué cree usted que es lo mejor del teatro que en España se ve?

—El que se propone arrancarnos — consi- galo o no — del ambiente de conformismo cómodo y ramplante en el que estamos inmersos.

—¿Y lo peor?

—El hacer teatro para que le guste al «público».

—¿Cómo podría mejorarse?

—Convenciendo a los autores de que su público es ya mayor de edad.

—¿Qué va usted a decir, en líneas generales, en su conferencia?

—Como arquitecto no puedo prescindir de mi polarización profesional en sus dos vertientes, sociológica y plástica, que en el teatro juegan un papel importante; tanto en la sala y el público, como en la farsa y la escena. De todo ello pensaré un poco, en voz alta.

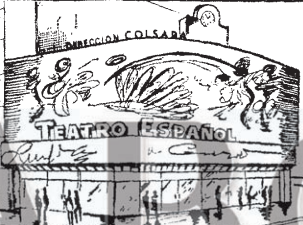

—Muchísimas gracias.—A. L.

**Una obra de Martín Recuerda, en lectura dialogada**

El Grupo de Teatro de la Regiduría de Estudiantes de la Sección Femenina del Movimiento de Madrid, ha celebrado la II Sesión de su Seminario de Teatro, dedicado a José Martín Recuerda, presentando «Las ilusiones de las hermanas viajeras», obra inédita del autor.

La interpretación corrió a cargo de Inmaculada Martín, Teresa de la Hoz, Elena Moreno y María Dolores Castro. La dirección fue de Andrés Peláez. Esta misma sesión se llevará a cabo en la Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, para su Seminario de Estética.

*Colzada* presenta a BARCELONA EL NUEVO **TEATRO ESPAÑOL** CON LA REAPARICIÓN EN ESCENA DE **RAPHAEL**

Dr. Arq. D. Arnaldo Rodríguez Roselló  
Aparejador D. J. Luis Alonso

**HAN INTERVENIDO EN LA REALIZACIÓN**

Publicidad Gráfica Foto Alfredo	Estudios Lloan A. Camacho
Constructora Julian Rajji	Aluminios Huter Douglas, S. A.
Estructura metálica "Mesto"	Acristamientos J. Savall Bosch, S. A.
Jorge Toró	Plásticos Glenovart
J. Llorens Rius	Electricidad Eufanio Huguet
Capitana Manuel Jove	Epifanio Huguet Alfredo Palacio
Pavimentos Escotel	Tapizados Paymo
Marmoles Solter Hermanos	Instalaciones Celaya

**LA ESCENA, AL DIA**

Raphael reaparece hoy en el Español, de Barcelona, con su nuevo espectáculo. Por cierto que el citado coliseo de Colzada inaugura las grandes obras de ampliación y reforma que se han llevado a cabo.

A renglón seguido reanuda José Rubio y su compañía las interrumpidas representaciones de «Salsa Picante».

El día 21 termina la temporada de la compañía de Arturo Serrano con «Tres testigos», de Pemán, y seguidamente debutará la gran compañía encabezada por Conchita Montes, Amelia de la Torre y Enrique Diosdado.

La compañía Colzada de Tonia Dorés-Luis Cuenca-Pedrito Peña, tras cerca de nueve meses triunfales con «Venos de fuego» en el Apolo, de Barcelona, no podrá actuar este año durante las Fallas en el Ruzafa valenciano por imperativo del susodicho éxito.

A otro gran elenco revisteril de Colzada le ha correspondido actuar durante las Fallas en el Ruzafa, de Valencia. Nos referimos al encabezado por Ingrid Garbo y Quique Camoiras.

Con asistencia del señor Rodríguez Acosta, el director Manuel Manzanega reunió en una cena a los elementos de su compañía.

El día 27 se celebrará la primera gran Gala del Libro Español en el teatro de la Zarzuela, a beneficio de la recientemente creada Mutualidad Nacional de Escritores de Libros. El acto constará de dos partes: una a cargo de diversas intervenciones individuales y la otra estará dedicada a la memoria de don Pío Baroja, poniéndose en escena «Desde la última vuelta del camino», ambas dirigidas por Antonio Guirau.

Gemma Cuervo y Fernando Guillén volverán a actuar en el Infanta Beatriz, según nos confirma Manuel Collado.—A. L.

**Guía del espectador**

**MOROCCO. EL CABARET DE MADRID**  
Marqués de Leganés, 7. Teléfono 232 21 88. Mara Lasso. Exito inigualable. Actuaciones diarias, Pases: 1,30 y 3,30. Dos orquestas y gran desfile de atracciones.

**CAFE-TEATRO ISMAEL**  
Plaza Santa Ana, 9. Teléfono 232 90 93. Gran éxito de «La máquina del vicio».

**CAMILO MURILLO**  
escribió «La máquina del vicio».

**ESTHER GALA**  
en «La máquina del vicio». Café-teatro Ismael.

**ASUNCION ARANDA**  
en «La máquina del vicio». Plaza Santa Ana, 9.

**FRANCISCO AMOROS**  
en «La máquina del vicio».

**JUAN VICARIO**  
en Café-teatro Ismael, Plaza Santa Ana, 9.

**JAVIER DE CAMPOS**  
colabora en «La máquina del vicio».

**JOSE FRANCISCO TAMARIT**  
dirigió «La máquina del vicio», en Café-teatro Ismael.

ABC (Madrid) - 13/03/1973, Página 88  
Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa, recopilación de artículos, artículos científicos, académicos o artículos de opinión, o de cualquier otro modo directo e indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrata de acuerdo con las condiciones existentes.



A B C. DOMINGO 4 DE MARZO DE 1973. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 79.

## INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

### «EL SEDUCTOR», DE DIEGO FABBRI

#### LAS NOVEDADES DE LA SEMANA

Mañana lunes, día de descanso de la compañía titular del Alfil, Anna Farra representa en dicho teatro «La señorita Mónica», de Horacio Ruiz de la Fuente.

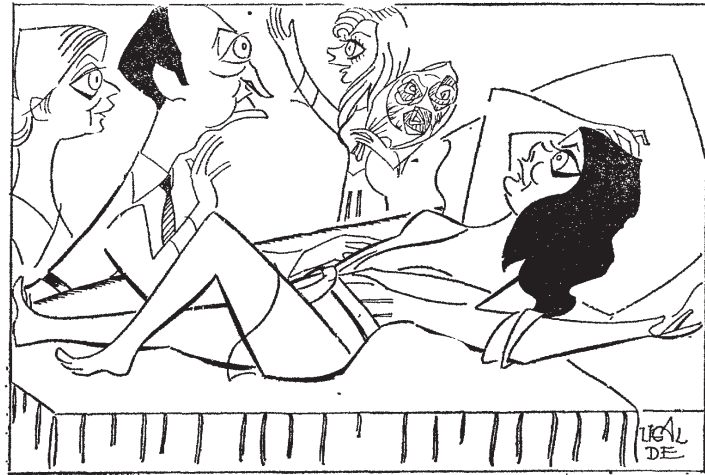
El miércoles, 400 representaciones de «Charly, no te vayas a Sodoma», en el Alfil, con un fin de fiesta, durante el cual se le entregará el Alfil de Plata a Betty Mastiego. Ese mismo día se trasplanta del Arniches al Martín la famosa obra de Marc Camoletti «Superboeing».

El jueves, día 8, estreno de la obra de Friedrich Dürrenmatt «El matrimonio del señor Mississippi», en versión de Carlos Muñoz. La obra la dirige Ballesteros en el Arniches y la interpreta María Asquerino.

También el jueves, gran acontecimiento lírico: en la Zarzuela, Tamayo nos ofrece su gran montaje de «El Carnaval de Venecia».

El mismo día, en el Benavente, la «Balada de los tres inocentes», de Pedro Mario Herrero, alcanza la 100 representación.

El viernes, en el Calderón, 100 representación de «Más vale pájaro en mano», espectáculo de revista creado e interpretado por Andrés Pajares.



Carmen Fortuny, Juanjo Menéndez, María Kosty y Marisol Ayuso

Teatro: Comedia. Reparto: Juanjo Menéndez, Carmen Fortuny, María Kosty y Marisol Ayuso. Decorados: Víctor María Cortezo. Adaptación española: Natividad Zaro. Dirección: Juanjo Menéndez.

Con esta obra, Fabbri se lanzó a la gran aventura de escribir un «vodevil a lo divino». Un vodevil trascendente, que permitiese la alternancia de las ideas con las situaciones que tantas veces han animado los escenarios del mundo entero: un hombre que engaña y una mujer que es engañada. Pero la novedad de la aventura se encuentra reforzada: el seductor —que se retrata bastante bien a sí mismo en las palabras que dirige al público para explicar su propia personalidad— pretende hacer de los amores el amor, reunir en una categoría superior, en una categoría filosófica y abstracta, su triple infidelidad porque son tres las mujeres engañadas, cada una de ellas con distintos derechos y distinta situación. Existen una esposa y dos amantes. El seductor quiere que se pongan de acuerdo entre sí. Porque en el fondo de este texto late la idea de la perfección buscada, de la plenitud conseguida, de que en definitiva las traiciones del hombre podrían evaporarse si destruyésemos las simpatías e inclinaciones individualizadas. El seductor no tiene conciencia clara de lo que le sucede. No sabe por qué resulta tan persuasivo, ni por qué en su boca la realidad se descoyunta y se altera... El espectador si acaba por saberlo: es un Don Juan que combate contra el donjuanismo, armado de conceptos que expresa con una conducta aparentemente inexplicable, conceptos que hubieran complacido a don Miguel de Unamuno. Es la eternidad del Amor lo que Don Juan rastrea. El seductor se mueve a impulso de una sed de eternidad y de infinitud. El tono humorístico que prevalece a lo largo de toda la comedia puede inducir a

confusión, pero aquello parece ser el meollo del tema que debate el personaje protagonista.

La excelente versión española de Natividad Zaro contribuye a aclarar las mo-

# Rey

MUEBLES - DECORACION

Liquidación de muebles por  
renovación de modelos  
LOS MADRAZO, 18

### INMOBILIARIA CONSTRUCTORA

necesita Oficial Administrativo

#### SE REQUIERE:

- Experiencia en nóminas y seguros sociales, preferentemente en ramo construcción.
- Mecanografía.
- Conocimientos de Contabilidad General
- Libre servicio militar.
- Incorporación inmediata.
- Jornada total, aun cuando se estudiaría sólo mañanas.

#### SE OFRECE:

- Puesto promocionable.
- Ingresos a convenir, según valía.
- Zona de trabajo, Eduardo Dato.

Interesados, escribir acompañando «curriculum vitae» y pretensiones al Apartado 6.172. MADRID. (Ref. 5.084.)

### IMPORTANTE EMPRESA FINANCIERA DE AMBITO NACIONAL

SOLICITA

### APAREJADOR O ARQUITECTO TECNICO PARA SU DEPARTAMENTO TECNICO

#### SE OFRECE:

- Jornada laboral completa de lunes a viernes.
- Condiciones económicas a convenir.
- Posibilidad de promoción en el seno de la Empresa.

#### COMETIDOS:

- Realización de mediciones, valoración, inspección de obras y terrenos, organización y control.

#### SE EXIGE:

- Posibilidad de realizar desplazamientos.

Escribir enviando referencias completas, personales, académicas y profesionales, e indicando pretensiones económicas, al Apartado de Correos 14.552. Departamento Técnico, Madrid. (Ref. 8.054.)

### SE COMPRA

## TERRENO

25.000 m<sup>2</sup> zona RUSTICA-FORESTAL ALREDEDORES MADRID

Mandar ofertas detalladas al Apartado de Correos 725. Madrid.

ABC DOMINGO 4 DE MARZO DE 1973. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 80.

**ILVEM** 

**EL METODO MAS MODERNO Y EFICAZ DE LECTURA VELOZ, ESTUDIO Y MEMORIA QUE SE DICTA EN EL MUNDO**

Porque ha puesto a su alcance las mas modernas técnicas internacionales, desarrolladas en cursos que están a cargo de profesionales de idoneidad reconocida y larga experiencia docente, auxiliados por un valioso material bibliográfico cuidadosamente seleccionado y expuesto con claridad y sencillez.

**LECTURA VELOZ • MEMORIA • CONCENTRACION AUDIENCIA • ORATORIA • REDACCION**

Concurre a clases demostrativas gratuitas: martes y jueves, a las 5, 7 y 9 de la noche, y este sábado, a las 12 y 6 de la tarde

**ILVEM** INSTITUTO DE LECTURA VELOZ, ESTUDIO Y MEMORIA  
CASTELLO, 64 - MADRID. 1  
CURSOS PERSONALES Y POR CORRESPONDENCIA

Se vaarse en unirse GRATIS Y SIN NINGUN COMPROMISO informacion sobre nuestros cursos.  
Nombre: .....  
Direccion: .....  
Ciudad: .....

tivaciones intelectuales del autor, que no son las motivaciones sentimentales del personaje. Quiero decir que el personaje obedece en su comportamiento a una gran ingenuidad. Es un soñador. Soñador de armonías y unificaciones, como un doctrinario de la Gran Comunidad Europea de Mujeres Engañadas. Un paso más y el proyecto podría haber sido discutido en Bruselas. No es comprendido. La farsa filosófica, el «vodevil a lo divino» deja finalmente en el aire la huella de una ensoñación, de una imposibilidad social y física... Entonces, las tres mujeres que han perdido para siempre a su seductor comprenden que algo había en éste que no vieron a tiempo. Algo que no era de este mundo.

La originalidad de la pieza se conserva a pesar de que tiene más de dos decenios sobre sus hombros. El público siguió la representación forzando incluso la atención, porque a Juan José Menéndez no se le oía. En muchos momentos tampoco se oía a las actrices. Es inconcebible que puedan producirse fallos de esta naturaleza. Un estreno no puede estar sometido al ridículo de que los espectadores de la fila ocho o diez no se enteren de lo que se habla en el escenario. Si los intérpretes se deciden a dejarse oír y el ritmo de la interpretación se acelera un tanto, «El seductor» aparecerá como lo que realmente es: una creación escénica digna de los aplausos que, a pesar de todo, no le fueron regateados en su presentación y que reclamaron la presencia de Diego Fabbri, que había venido expresamente desde Italia para esta ocasión.— Adolfo PREGO.

**JOSE LOPEZ RUBIO SALIO PARA DUBLIN, SIN COCHE**

Como hace tiempo anunciamos, anoche emprendió viaje a Dublín por vía aérea, en lugar de por carretera, como tenía proyectado, el ilustre autor José López Rubio, quien pronunciará su anunciada conferencia sobre «Los personajes del Tenorio», detenido y meticoloso estudio de cada uno de los famosos tipos de la obra del insigne poeta vallisoletano. Anteanoche, de madrugada, a la salida del teatro de la Comedia, el señor López Rubio descubrió que le había sido sustraído el coche, un Seat «1500» color gris claro, matrícula M-776191.

**AGASAJO A ANGEL DE ANDRES**

La Peña Chicote dedicó ayer su homenaje mensual a Angel de Andrés. Con él ocuparon la presidencia Francisco de Cossío, Manuel Tovar, Evaristo Acevedo, Joaquín Roa, Paco Martínez Soria y el secretario de la Peña, Pablo López Mendizábal.

A los postres hicieron uso de la palabra en honor del homenajeado los señores Vilar, Tovar, Pierrá, Tato Cumling, Pepe Chicote, Santiago Bernabéu, Martínez Soria, Emilio Aragón, Emilio Romero y Evaristo Acevedo.

Por último, Angel de Andrés dio a todos las gracias en una larga y simpática alocución.

**EXITOS DEL GUITARRISTA ERNESTO BITETTI**

Nos llegan noticias de una triunfal y extensa gira de conciertos desarrollada por Ernesto Bitetti, el guitarrista argentino, tan ligado, por residencia y afectos, al paisaje madrileño. Después de cinco conciertos con la Orquesta de Cámara de Israel, en aquel país, ha ofrecido recitales en Hong-Kong, Tokio, Yokohama, Kioto, Osaka y Kobe, para continuar viaje a los Estados Unidos, en ya su sexta «tournee». Bitetti, que ha cosechado grandes éxitos de público y crítica, lleva en programa multitud de obras

**BALAY, S. A.**  
dentro de su creciente desarrollo creó un puesto de  
**DIRECTOR DE ZONA**  
(Andalucía Occidental)

Deberá ser persona con gran capacidad y experiencia en ventas en el ramo de aparatos electrodomésticos o sector similar para llevar la responsabilidad comercial y económica de su zona. Trabajará con libertad y responsabilidad, dependiendo directamente del director de área Residencia en Sevilla.  
Remuneración del orden de las **600.000** pesetas netas.

Las personas interesadas recibirán una ampliación de información dirigiéndose por carta o telegrama a la Ref. M-1.450 de

 **BERNARD KRIEF**  
Consultants for Europe

**Calle GUZMAN EL BUENO, 133**  
Parque de las Naciones  
Edificio Skandia - MADRID-3  
quien garantiza absoluta y total reserva durante el proceso.  
Todas las solicitudes serán contestadas. (10.010.)

**BANCO INDUSTRIAL**

para el servicio de valores de su oficina de Madrid necesita **JEFE OFICIAL** con experiencia en el Departamento

Escribir enviando "currículum vitae"  
Apartado 14.442. Madrid  
Referencia 1.606 (8.046)

**Precisamos DELINEANTES de 1.ª o de 2.ª**

CON EXPERIENCIA EN:  
\* Automatismos eléctricos por relés.  
\* Materialización de equipos electrónicos.

Escribir con historial y pretensiones económicas al **APARTADO 23.068** (7.855.)

**EMPRESA NACIONAL**  
(Ramo de Alimentación, Droguería y Perfumería)

**BUSCA:**  
**JEFE DE CONTABILIDAD**

**SE REQUIERE:**

- Dominio de Contabilidad general y de costos.
- Tributación.
- Experiencia.

**SE OFRECE:**

- Sueldo en consonancia con el puesto.
- Posibilidades de promoción.
- Dependencia directa con alta dirección.

Escribir, adjuntando «currículum vitae», a: **Sr. DANS, Apartado 14.176, MADRID. (7.807.)**



MÉRCLES, 7 MARZO DE 1944

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Página 33

### LOS CONCIERTOS EL DUO LEWKOWICZ - VALLRIBERA Y EL ORGANISTA J. E. MARIE

El dúo Lewkowicz - Vallribera y el organista J. E. Marie, que se presentaron en el Gran Teatro del Liceo el día 2 de marzo, han dado lugar a una de las más interesantes y agradables actuaciones que he visto en estos días. El dúo Lewkowicz - Vallribera, formado por el pianista polaco y el violín catalán, ha dado lugar a una de las más interesantes y agradables actuaciones que he visto en estos días. El organista J. E. Marie, que se presentó en el Gran Teatro del Liceo el día 2 de marzo, ha dado lugar a una de las más interesantes y agradables actuaciones que he visto en estos días.

### Historia de jóvenes «laissez» en la llegada de los cantantes «pop» gemelos Williams

El dúo Williams, formado por los gemelos, ha dado lugar a una de las más interesantes y agradables actuaciones que he visto en estos días. El dúo Williams, formado por los gemelos, ha dado lugar a una de las más interesantes y agradables actuaciones que he visto en estos días.

### EL TEATRO EN MADRID «EL SEDUCTOR»

de Diego Fábri adaptado por Natalidad Jero, en la 2da media

El teatro en Madrid, «El Seducidor» de Diego Fábri adaptado por Natalidad Jero, en la 2da media. El teatro en Madrid, «El Seducidor» de Diego Fábri adaptado por Natalidad Jero, en la 2da media.



**GRAN TEATRO DEL LICEO**  
EL PATRONATO PRO MÚSICA  
de Barcelona  
y la Empresa JUAN A. PAMIAS

CUARTO CENTENARIO DE BACH  
CON LA COLABORACIÓN DE  
la Orquesta de Cámara de Barcelona  
de J. F. BARRÉS  
AFUND WILHELM  
Director General: JUAN A. PAMIAS

EL DÍA 7 DE MARZO DE 1944  
A LAS OCHO Y MEDIA HORAS  
**NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA,  
DE LONDRES**

CON LA COLABORACIÓN DE  
la Orquesta de Cámara de Barcelona  
de J. F. BARRÉS  
AFUND WILHELM  
Director General: JUAN A. PAMIAS

### Comienza el rodaje de «Moro», primera película dirigida por Josefina Melina

El rodaje de «Moro», primera película dirigida por Josefina Melina, comienza el día 7 de marzo. El rodaje de «Moro», primera película dirigida por Josefina Melina, comienza el día 7 de marzo.

**Montecarlo**

Presentado con orgullo por el Gran Teatro del Liceo, el **ESTRENO** más esperado  
UN FILM DE TINO PAZZUCCHI, PROTAGONIZADO  
POR ANTONIO DE LARREA Y QUE HA RECORRIDO  
SENTIDAS VÍAS CINEMÁTICAS



**GIAN MARIA VOLONTÉ**  
**EL CASO MATTEI**

FRANCESCO ROSSI

La prensa mundial se entusiasmó como en italiano más poderoso después de Julia Casanova. Pero... ¿Quién fue en realidad ENRICO MATTEI?

**Jean Louis Trépoignant,**  
realizador y actor

La vida de José Mata se ha  
casado con otra torera  
El teatro del Gran Teatro del Liceo



**AYUNTAMIENTO DE BARCELONA**  
Orquesta de la O.C.B.

**ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA**  
con la colaboración de la pianista  
**KRISTINA BRUNO**  
Dirección: ANTONI ROS MARBÀ  
Programa:  
Sábado, 10 de marzo, a las 19 horas  
**CONCIERTO MATINAL**  
Domingo, 11 de marzo, a las 11 horas  
Repeticiones del programa anterior  
**PALAU DE LA MÚSICA CATALANA**

Consejo de Administración de la O.C.B. - Calle de la Barceloneta, 11 - Teléfono 11 22 22 - Dirección de la O.C.B. - Calle de la Barceloneta, 11 - Teléfono 11 22 22

La corrupción del alma y el cuerpo. La corrupción social y política. La corrupción de la misma ley, en un filme que quita el aliento, le preocupará, le angustiará, pero de ninguna manera lo dejará indiferente.

**Confesiones de un Comisario**

UNA OBRA DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

**PUBLICACIÓN DE LA O.C.B.**

CONCIERTO MATINAL

El caso Mata se ha casado con otra torera. El teatro del Gran Teatro del Liceo.



A B C. DOMINGO 14 DE JUNIO DE 1953. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 64

ya el pasado año realizó una ira por toda Galicia, poniendo en escena varias zarzuelas.—Cifra.

**CIRCO CUARTETOS BARTOK** Cuarteto húngaro Vegh. Serie completa cuartetos Bartok. Martes y miércoles noche. Incripciones, Conservatorio.—R.

**La función benéfica en la Infanta Isabel**

El programa de la VIII función organizada por Isabel Garcés en el teatro Infanta Isabel, a beneficio del Instituto Cervantes, estará compuesto de la forma siguiente: Actuación de los triunfadores del Congreso de Ilusionismo recientemente celebrado en Segovia; primer acto de la comedia de D. Jacinto Benavente "Su amante esposa", cuartillas del ilustre autor y un fin de fiesta, en el que intervendrán las primeras figuras del teatro y de la cinematografía. Regalos a todos los espectadores y una lista de obsequios que serán rifados, imposible de detallar. Desde los modelos de las primeras casas de modas hasta el rico ofrecimiento de comercios madrileños muy acreditados.

La fiesta será inolvidable y la Garcés y Serrano llevarán a los ancianos artistas recogidos en la Institución un buen puñado de pesetas.

**"LA GARNACHA" REPRESENTA DE NUEVO "PRISION DE SOLEDAD"**

Anoche, el teatro de cámara "La garnacha", volvió a poner en escena "Prision de soledad", original de Diego Fabri, según la versión española de Enrique Rincón. La obra fue muy bien interpretada por Mari Amparo Soler Lsal y Juan J. Menéndez—de quien recordamos su afortunada actuación en "Tres sombreros de copa"—, Salvador Soler Mari y Miguel Angel, en una de sus más acertadas interpretaciones. Hubo un Pérez de la Ossa, junto a sus ayudantes Agustín de Quinto y Angel Menéndez Vives, saludó con los intérpretes, correspondiendo a los aplausos del público.

**Guía del espectador**

260 representaciones!!  
entre risas y ovaciones, de El cuervo en la boca. Triunfo clamoroso de D. Jacinto Benavente. Infanta Isabel.

**Teatro Madrid.** Marcos Redondo actuará hoy domingo, tarde, en *El castillo de fresas*, y hoy, noche, en *La del soto del Parral*, dos de sus mejores creaciones. Noche, despedida de esta notoria Compañía, será de Marcos Redondo. Con este motivo se dará un gran fin de fiesta, en el que intervendrán todas las primeras figuras de la Compañía.

**Sexta semana: "Recién llegada"**  
la comedia inglesa que ha dado la vuelta al mundo. Temporada popular, a 10 pesetas la mejor butaca. ¡Una maravilla de presentación y de interpretación! Apúntala hoy mismo en la María Guerrero.

**Antón Jardín Restaurante**  
Grandes orquestas y atracciones. Tardes, té-balle. Noches, cenas, amenizadas con espectáculo y baile.

**¡Niños! Marionetas Retiro**  
12.30 mañana y 4.30 tarde: *Chacalá contra la brujita Mandolga*. Muchos juguetes, globos.

**Cartelera madrileña**

**TEATROS**

**ALBENIZ.** (Compañía titular de revistas. Dirección: Manuel Paso.—7 y 11: Una conquista en París (de Paso, Montoro y Aguiar). Último día.  
**ALCAZAR.** (21 22 52. Ceila Gámez).—7.15 y 11: La Hechicera en Palacio (penúltimo día).—Miércoles, 11: Nueva Compañía de revistas, con Grecia Imperio. Estreno de Goleada (libro de Llabrés, música del maestro Rosillo).  
**ALVAREZ QUINTERO.** (Compañía cubana a Ernesto Lecuona).—7 y 11: La estampa lírica El cafetal y un impresionante fin de fiesta. Butaca, 40 pesetas.  
**CALDERON.** (39 13 33).—7 y 11: Carmen Morell y Pepe Blanco, (de Aventuras del querer (de Quinto, León y Quiroga), con Pepe Báronas.  
**CIRCO AMERICANO.** (Palacio ambulante del hielo. Solar Goya. Teléfono 25 12 16).—7: Éxito arrollador!!; ¡Lo nunca visto!! Ice-Circus (Circos sobre hielo). 50 vedettes mundiales del patin, con 125 artistas. Hoy, gran gala infantil. 5 tarde, 7.15 y 11 noche, dos grandes funciones. ¡Se agotan localidades!! Despáchense con tres días anticipación, si desean.  
**COMEDIA.** Compañía revistas Antonio Casali—Angel de Andrés).—7 y 11: ¡Vengan Rosi (la Bomba de la vista).  
**COMICO.** (Carmen Carbonell-Antonia Vico).—7.15 y 11.15: La mosca de Océo.  
**ESPAÑOL.** (21 21 21).—7.30 y 11: Murio hace quince años (Premio Lope de Vega, 1952). María Jesús Valdés, José María Seseas, toda la Compañía.—11 y 11.15 representaciones.  
BC (Madrid).—14/06/1953.—Página 64

**FUENCARRAL.** (Compañía revistas Zorfi-Santos-Codeso).—7 y 11: Métodos en harina.  
**INFANTA ISABEL.** (Calle Barquillo-Metro Banco).—7 y 11: Triunfo clamoroso de Benavente. El afilier en la boca. 280 representaciones entre risas y ovaciones.—Mañana, noche: Función homenaje Instituto Cervantes (Viejitos Artistas). Programa extraordinario. Ilusionismo. Comedia. Colossal fin de fiestas primeras figuras internacionales teatro-cine. Obsequio público valiosísimos regalos.  
**LARA.**—7 y 11: Señora ama (de Benavente), por Lola Membrives, Rivelles Cepales, Amparo Martí, Azaba, Pastora Peña, Rosa Lacasa, Pierrá y toda la gran Compañía de primerísimas figuras.  
**LATINA.**—7, 11 (Compañía Colzada, con Trudi Bora, Alfonso del Real); ¡Espabilemte usted al chico! (éxito bomba).  
**LOPE DE VEGA.** (22 20 81. Compañía Arte español Antolitia Moreno).—7 y 11: Dolores "La Macarena". (Quintero, León y Quiroga). Dos últimos días.  
**MADRID.** (21 56 94) Despedida Compañía Arte Lírico.—7: El castillo de Fresas (por Marcos Redondo, P. Andrés, María F. Pello, J. Vitardiel). 11: Homenaje gran baritone Marcos Redondo. La del soto del Parral. Maestral creación de Marcos Redondo, con C. Fanades, J. Messerer, P. Segura. Grandioso fin fiesta, tomando parte todas primeras figuras de esta notable Compañía.  
**MARAVILLAS.** (Aurora Redondo-Valetiano León).—7.15 y 11: Los marqueses de Matute.  
**MARIA GUERRERO.** (31 16 84).—7 y 11: Recién llegada (versión de Félix Ros). Peces populares. 10 pesetas butaca!

**MARTIN.** (Revistas Muñoz Román).—7 y 11: Salud y pesetas! 104 y 105 representaciones. (Última semana).  
**METROPOLITANO.**—Lunes, 15: Inauguración temporada teatral. Reaparición Compañía comedias cómicas Emilio de Lucco.  
**PRICE.** (Refrigerado).—7, 11: Noche de copias. Niña de Antequera. Niño Huerto. Niña Pueblo. 60 famosos artistas. (Dos últimos días).  
**REINA VICTORIA.** (Compañía Amparo Rivelles, Director: Luis Escobar).—7 y 11: Esta noche en Samarcanda. Últimas representaciones.—Mañana, noche. Medio minuto de amor. ¡Diversísima!  
**ZARZUELA.**—7 y 11: Irma Vela, con su maravilloso, en Estampas de México. Un gran espectáculo internacional. Localidades, desde 3 pesetas. Hoy, despedida de la Compañía.

**CINES**

**AMAYA.** (37 32 38).—4.30, 7, 11: Lorna Doone (Barbara Hale, Richard Greene). Technicolor. Tolerada.  
**AVENIDA.**—4.30, 7 y 11: Jennie (Jennifer Jones, Joseph Cotton, Ethel Barrymore). Tolerada.  
**BARCELO.**—4.30, 7, 11: Hermano menor (Gustavo Rojo, María Rivas). Primer estreno.  
**BILBAO.** (Refrigerado).—4.45, 7, 10.45: Con destino a la Luna (technicolor). Tolerada.  
**CALLAO.**—4.30, 7, 11: Los tres enticos huérfanos (Gwynneth, color). Viejitos Artistas. El diablo de la selva (primera película en relieve y a todo color). Tolerada. 3.ª semana.  
**CAPITOL.**—4.30, 7, 11: El poder invisible (Broderick Crawford). Tolerada.  
**CARLOS III.** (Refrigerado). 35 00 02).—4.45, 7.15, 11. Matrimonio. Estadio. Soberbia superproducción technicolor! Stewart Granger. 2.ª semana.  
**CERVANTES.** (Refrigerado).—3.45, 6.45, 10: La princesa Semarkand. El gran secreto.  
**CINEA.**—4.30, 7, 11: El emocionante superproducción norteamericana El demonio de las armas (Peggy Cummins, John Dall).  
**COLINA.**—4.15 (teatros programa infantil). El sol sale mañana. 6.30, 10: Fin de semana (Walter Pidgeon, Ginger Rogers, Van Johnson, La n.a.a. Turpin). El sol sale mañana (Edward G. Robinson, Margaret O'Brien).  
**GOYA.**—4.30, 7, 11: Hermano menor (Gustavo Rojo, María Rivas). Temporada de selección.  
**GRAN VIA.** (22 60 34. Temporada de selección). 4.30, 7 y 11: cincuenta horas de la vida de la mujer americana (Merle Oberon, Richard Todd). Technicolor. 3.ª semana.  
**LUCHANA.**—4.30, 7, 11: Me siento rejuvenecer (C. Tolera, Ginger Rogers). 2.ª semana.  
**OPEON.** (Refrigerado).—3.30, 6.45, 10.15: Seré una gran estrella. 4.ª semana.  
**PALACIO DE LA MUSICA.** (Refrigerado).—4.15, 7, 11: No quiero decirte adiós (Dana Andrew, Dorothy Gray).  
**PALACIO DE LA PRENSA.**—4.45, 7, 11: Un cristo en el pantano (Jean Peters, Jeffrey Hunter). Technicolor. Tolerada.—Mañana, lunes: ¡Acortamiento! Estreno en España: La última fecha (por Tynona Power). Color por technicolor 20th Century-Fox.  
**PAVON.**—3.45, 6.45 y 10: La flor del lago y La última hora.  
**PAZ.**—4.15, 7, 11 (primer estreno): Como le conocí (Jeanne Crain); technicolor). Tolerada.  
**PENYALS.** (21 21 21).—4.45: La selección Ana (Silvana Mangano, Raffi Vallone). Tercer mes.  
**PROGRESO.**—4.30, 7, 11: Bienvenido, mister Marshall! (10.ª semana de proyección en Madrid). Tolerada.  
**PROYECCIONES.**—4.30, 7, 11: Bienvenido, Mr. Marshall! Tolerada. Premiada en el Festival de Cannes. 3.ª semana.  
**REAL CINEA.** (Refrigerado).—4.30, 7, 11: Como le conocí (divertidísima). Jeanne Crain, Lynn Bari; technicolor). Tolerada.  
**ROYAL.** (Teléfono 22 37 00).—Continua de 11 a 4 (1.ª sesión, de 4.30 a 6.15). Numeradas, 7 y 11: Mión peligrosa (Verónica Lake, Zachary Scott). Tolerada.  
**RIALTO.**—4.30, 7 y 11: Capitán China (Valer a prueba), John Payne, Gail Russell. Tolerada. 2.ª semana.  
**ROXY "A."** (37 16 11, Refrigerado).—4.30, 7, 11: Acción, emoción e intriga! 2.ª semana, Tolerada.  
**ROXY "B."** (Refrigerado. 37 16 12).—4.30, 7, 11: El robo de Soledad (Arturo de Cortova, Pedro Armendáriz). Destacada por la crítica en el Festival de Venecia.  
**SAN CARLOS.**—3.15, 6.30, 10: Sentenciado a muerte. Cyrano de Bergerac (José Ferrer, Mala Powers).  
**SALAMANCA.** (26 03 23).—4.30, 7, 11: Stromboli (Ingrid Bergman, Mario Vitti).  
**SAN MIGUEL.**—4.30, 7, 11: Hermano menor (premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo).  
**TIVOLI.**—4.15, 7, 11: Solo ante el peligro (Gary Cooper). Tolerada.  
**UNIVERSAL CINEMA.** (Plaza Manuel Becerra). 4.30, 7 y 11: Bienvenido, Mr. Marshall! Primer estreno, Tolerada.

**CINES DE SESION CONTINUA**

**ACTUALIDADES.**—10: Complementos. Lo que el tiempo nos dejó (Charlot). Tolerada. 2.ª semana.  
**ALBA.** (27 07 82, Reformado). Selecto.—Continua 10 mañana: Matrimonio al revés. Acusado de alta traición.  
**ALCALA.** (25 46 05).—4: Ha entrado un ladrón (Roberto Font). Rebeca (Laurence Olivier).  
**ALCANTARA.**—Continua: La llamada de Africa. La isla del Tesoro (technicolor). Tolerada.  
**ALHAMBRA.** (Divino Pastor, 25, 21 03 15).—4: Crimen misterioso. La Lola se va a los puertos.  
**AMERICA.**—3: Temás que ser 13 y Yo le maté.  
**APOLO.**—Continua 4.15: Tiempos de esplendor y Ciudad con los inspectores.  
**ARCA.** (Refrigerado).—4: Tres enamoradas. ¡Cuidado con los insectores! (James Stewart).  
**ARGUELLES.**—Continua 4: El nuevo Zorro y Americano en París (Gene Kelly y Leslie Carroll).  
**AYALA.** (Refrigerado).—4: Brigada 21 y La casa del abuelo.  
**AZUL.** (21 76 60).—Continua 4: Mi chica favorita (Rita Hayworth). La reina del Oeste (Betty Hutton). Technicolor.

Le espera...  
**UN VERANO FELIZ**

Desde perfectamente  
sentado, hasta totalmente  
acostado, solo con  
desearlo.

Super-Repos Numancia  
Sillon basculante  
sin resortes.

PIDALO EN  
LAS CASAS  
DE MUEBLES

**JARDINES · TERRAZAS · CAMPO · PLAYA**

**VIVIENDAS DEL BARRIO DE LA CONCEPCION**

La Empresa José Banús Masdeu se complace en comunicar que el próximo Lunes, día 15, a las siete y media de la mañana, comenzará a funcionar la línea de autobuses disco "E", entre la Plaza del Barrio y la Avenida de Felipe II (esquina a Narváez).

**IMPORTANTE FABRICA**  
confecciones, necesita corredor plaza introducción. Escribir: L.111, Alas, Alcalá, 32.

UNIVERSIDAD DE MALAGA



# MUSICA, TEATRO Y CINEMATOGRAFIA

## TEATROS

### Teatro Español Universitario. - Estreno de "Prision de soledad", de Diego Fabbri

El Teatro Español Universitario, en su temporada de este año, presenta un grupo de obras de teatro que, en su conjunto, forman un ciclo de teatro de crítica social y de crítica política. El primer acto de este ciclo es "Prision de soledad", de Diego Fabbri, que se estrenó el día 10 de mayo en el teatro de la Universidad de Zaragoza. La obra, que trata de la vida de un hombre en la prisión, es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social. El autor, Diego Fabbri, es un escritor argentino que ha escrito varias obras de teatro y de cine. "Prision de soledad" es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social. El autor, Diego Fabbri, es un escritor argentino que ha escrito varias obras de teatro y de cine. "Prision de soledad" es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social.

### LICEO. - La Orquesta de Cleland

En el espacio de una hora y media, la Orquesta de Cleland, dirigida por el compositor y pianista argentino, nos ofrece un programa de música clásica que es una obra de arte. El programa incluye obras de Beethoven, Chopin y Liszt, que son interpretadas con gran maestría y sensibilidad por los músicos de la orquesta. La dirección de Cleland es excelente, y su conocimiento de la música clásica se refleja en cada uno de los detalles de su interpretación. La Orquesta de Cleland es una de las mejores orquestas de América Latina, y su actuación en el Liceo es una verdadera obra de arte.

El programa de esta noche es una obra de arte que nos ofrece una gran variedad de estilos y épocas. Desde la música barroca hasta la música romántica, pasando por la música clásica y la música contemporánea, Cleland nos ofrece una experiencia musical que es única y memorable. La Orquesta de Cleland es una de las mejores orquestas de América Latina, y su actuación en el Liceo es una verdadera obra de arte.

D. F. GARRA

### CRÍTICA - Acto a Escuelas

El acto a Escuelas, que se celebró el día 15 de mayo en el teatro de la Universidad de Zaragoza, fue una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social. El autor, Diego Fabbri, es un escritor argentino que ha escrito varias obras de teatro y de cine. "Acto a Escuelas" es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social.

El acto a Escuelas es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social. El autor, Diego Fabbri, es un escritor argentino que ha escrito varias obras de teatro y de cine. "Acto a Escuelas" es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social.

El acto a Escuelas es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social. El autor, Diego Fabbri, es un escritor argentino que ha escrito varias obras de teatro y de cine. "Acto a Escuelas" es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social.

La obra de Fabbri es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social. El autor, Diego Fabbri, es un escritor argentino que ha escrito varias obras de teatro y de cine. "Prision de soledad" es una obra que trata de la vida de un hombre en la prisión, que es una obra de gran fuerza dramática y de gran interés social.

## CAPITOL - METROPOL - OSQUE

MAÑANA, LUNES, GRANDIOSO ESTRENO. REDIMIDA POR UN GRAN MOR

**UNA MUJER FRIVOLA Y PECADORA**

**Maria FELIX Jorge MISTRAL**

**Cameia**

FILM DE ROBERTO GARRON - DISTRIBUCION FICHERMAN

ATRAVÉS DE LA DADA MAYA

Un romance de amor y odio, de sactora frivolidad, de pasion ciega, de peccat redención

TEATRO SALA MOZART  
Calle Duran, 11 - Teléfono 214031

ANTONIO PUGA  
presenta en colaboración de

**La muñeca muerta**

de DOMINGO FONS DE LA SERRA  
dramaturgia española, adaptación y dirección: J. BARRAL

ASTORIA - CRISTINA  
ENTRA, TRIUNFANTE, EN SU TERCERA SEMANA DE PROYECCION LA IMPRESIONANTE Y ESPECTACULAR PELICULA

ANDREA CHENIER

Mientras Francia agonizaba entre las garras de terror, él luchó y la pasión ardiente de su alma iluminó su destino!

ROSA MARIANO A CADA DIA - DIA DOMINGO Y MARTES 8:00 y 10:00



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A B C. MARTES 28 DE FEBRERO DE 1961. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 80

"Hipólito", el centauro, representa el amor, el irrefrenable amor, brusco, con inconveniencias, como modales de caballo; pero es un amor viril, nada acomodaticio, propicio a ilusionar a la juventud. Por este amor vive la protagonista hasta que el señuelo de una situación próspera y segura la inclina del lado de la seguridad, del lujo y la riqueza, a pesar de los consejos de sus mayores devueltos a los ideales de la juventud por el fracaso, mostrando rebeldía con acciones nada moderadas, abiertas a la ilusión. Los autores le han puesto el fin a la obra sin resolver nada, dejando todo un tanto al juicio de los espectadores, que en la noche de ayer aplaudieron lo que de bueno mostró y silenciaron las pequeñas deficiencias, excepto un reducido grupo del último piso, que mostró su disconformidad en el segundo y tercer actos, pero acallados por la mayoría con gritos de protesta a los disidentes y con aplausos a los autores, director e intérpretes, que saludaron repetidas veces al caer el telón.—Manuel ADRIC.

**Autocríticas**

*"Esta noche se estrena en el Estadio "Inquisición" de Fabbri, en versión de Giuliana Arioli. La adaptadora nos dice:*

"Después del éxito de "Proceso de Jesús", hace unos años, hemos aquí ante otra obra de Diego Fabbri: "Inquisición". Traté al adaptarla al español, de encontrarle un título que tuviera el mismo atractivo que, en su idioma original y que no fuera precisamente el de "Inquisición", que podía inducir a equívocos. Al fin, y a pesar de ese riesgo, preferí conservarlo porque la obra es esencialmente eso: cuatro personajes tratan de inquirir, de indagar en sus conciencias, de preguntarse a sí mismos el camino que han seguido es el que desearan, o si, al contrario, el que les ha sido impuesto por las circunstancias, y si es moral sacrificar el propio ideal en aras de unos intereses preexistentes e ineludibles; ese ideal, casi siempre utópico, que todo ser humano ha perseguido en un momento determinado de su vida y por el cual se ha sentido capaz de convertirse en el más sacrificado misionero. La obra de Fabbri es la historia de una de esas crisis en el espíritu de sus personajes.

"Inquisición", drama de almas, obtuvo a raíz de su estreno una profunda resonancia en el público y la crítica de Italia, y con él alcanzó el autor su verdadera madurez y nombradía. Por vez primera, un problema—me atrevería a decir casi teológico—subía a los escenarios italianos, y su éxito fue un sintoma más de una mutación del clima imperante y de la nueva orientación en los gustos y el interés de los espectadores. Orientación que desde entonces encontró en Diego Fabbri su más inteligente cultivador y del que, en cierto sentido, fue su vigía.

Andrés Mejuto, enamorado de la comedia, ha llamado en torno suyo a José Luis Pellicena, uno de nuestros jóvenes actores más importantes; a José Martín, excelente galán, y a Rosenda Montero, actriz mejicana que se presenta hoy por primera vez en nuestros escenarios y a la que auguro una carrera de éxitos.

En nombre de Diego Fabbri quiero dar las gracias a ese cuarteto de intérpretes, que, llevado por la mano experta de Alberto González Vergel, han puesto toda su fe y su entusiasmo al servicio de "Inquisición". Comedia que espero cale hondo en la sensibilidad del público al que va destinada.—Giuliana ARIOLI."

*"La vida con papá", comedia en tres actos y seis cuadros, original de Howard Lindsay y Russel Croso (basada en las historias de Carlos Day, Jr.), adaptada a la escena española por Cecilio de Valcárcel, se estrena hoy, martes, en el Reina Victoria. Y su adaptador dice:*

"Esta comedia norteamericana, "La vida con papá", prueba con su aire ingenuo, grato y tierno a la vez, que también allí, como en todas partes, pueden gustar las obras que no sean morbosas ni tremendistas, y que los autores extranjeros no se

dos o desagradables. Construida y dialogada de una manera natural y sencilla, pero sólida, prueba también otra cosa fundamental en estos tiempos; que una familia cristiana y honorable desarrolla su vida bajo parecidas características en cualquier lugar del mundo, y que el hogar norteamericano burgués no es distinto al

**ZARZUELA**

DIRECCION:  
MAESTRO MENDOZA LASSALLE  
**HOY, MARTES - 11 NOCHE**  
**PRESENTACION**

Bajo el patrocinio de la Embajada del Brasil y del Instituto de Cultura Hispánica del



Programa  
(con el que hicieron su presentación ante SS. MM. los Reyes de Inglaterra)

- CONCERTO... Mendelssohn
- MORTE DE UN PASSARO.... Villa-Lobos
- O COMBATE... R. Baufield
- O GARATUJA... A. Nepomuceno
- ZUIMAALUTI... C. Santoro

**¡Un alarde fantástico del mundo tropical del arte, dentro del clasicismo del ballet europeo!**

**PISO ESTRENAR**  
Zona Nuevos Ministerios, semilujo, 165 metros cuadrados, dos baños, amplio servicio, calefacción y agua caliente centrales, con garaje. Tel. 226.44.69. 699.000, más Banco.

**VENTA PISOS**  
lujo. CASTELLO, 88, esquina Maldonado. Sólo quedan dos.

**ADJUDICATARIOS**  
DE VEHICULOS INDUSTRIALES Y TURISMOS  
Facilitamos su PAGO en cómodos plazos mensuales.  
**GREFISA - Alcalá, 187 - MADRID**

de una familia de la clase media europea o española.

Comedia blanca, escrita para gentes sencillas, de sentimientos puros, podría tener el peligro de caer en la ingenuidad, pero en "La vida con papá" está superado lo que pudiéramos llamar defecto en estos tiempos retorcidos, y el encanto de la obra y la profunda humanidad de los personajes dominan de manera total y absoluta en ella, convirtiéndola en una pequeña pieza maestra en su género, habiendo sido galardonada con el premio Pulitzer y otros varios.

Principales intérpretes son Lina Rosales y Ricardo Hurtado, con Lola Villalpessa, José Moreno, Carmen de la Maza, Angel Terrón, Vicente Ros, Lola Lemos, etcétera. Dúctiles y disciplinados, creo que merecen todos los elogios por su esfuerzo y calidad, pero no insistiré en esto porque preferiré, y es más adecuado, el elogio en ustedes.

Los bocetos de figurines y decorados son de Víctor María Cortezo; ustedes decidirán si son de su agrado. Y recordando a un autor famoso en uno de sus primeros títulos, no diremos adiós, sino hasta luego. Hasta la noche y ojalá les guste.—Cecilio DE VALCARCEL."

**Gran Vía y Capitol: «Los siete magníficos»**

Producción, en Panavisión y Color de Luze, Mirisch-Alpha. Guion de Walter Newman. Director, John Sturges. Intérpretes principales: Yul Brynner, Eli Wallach, Steve McQueen, Horst Buchholz, James Coburn y Rosenda Montero.

Un poquito más, y un día de estos la Gran Vía madrileña parecerá el Far-West. Hombres con sombrero vaquero y pistóla en el cinto, cuando no empuñándolo, a pie y a caballo, cabe decir, que cast cubren la carrera desde los cartelones de los cinematógrafos. Las películas vienen por ranchas y ahora está tocando la del género aludido.

Al comentar uno de los estrenos más recientes, el de "El último tren de Gun Hill", escribíamos que entre los importantes realizadores de "westerns" que merecen ser recordados habría que inscribir a John Sturges. Ahora, otra película suya, "Los siete magníficos", estrenada en los cines Gran Vía y Capitol, lo confirma.

Por sabido que es muy difícil encontrar un asunto completamente nuevo, o que sepa a original, en esta clase de películas,

que responden a determinadas invariantes, tanto en sus lanzes como en los tipos que las pueblan. Pero va una enorme diferencia entre las realizadas con pericia, con fuerza en su lenguaje narrativo, y las que se componen simplemente de cabalgadas y de peleas, con lujo de luchas personales y de pólvora. Y John Sturges es un director que logra los efectos que se propone, y da a los "westerns" que realiza un interés que prende en el espectador y se apodera de él mientras la proyección de la película dura.



"Los siete magníficos" es el relato de la aventura de siete tiradores profesionales que se contratan para defender a una yul Brynner, El pobre aldea en tierra Vallach, Horst Buchholz y Steve McQueen.

una partida de bandoleros mandada por un ayudo cabeçilla. Y esos siete tiradores a

ABC (Madrid) - exclusión de responsabilidad. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.



A B C. MIÉRCOLES 1 DE MARZO DE 1961. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 50

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

ESTRENO DE "INQUISICION", DE FABBRI, EN EL ESLAVA  
El "Ballet" de Rio de Janeiro, en la Zarzuela

Con unos bellísimos decorados de Emilio Burgos y con una dirección cuidada y atenta de González Vergel, se estrenó anoche en Eslava "Inquisición", de Diego Fabbri, en una inteligente y sensible versión de Giuliana Aroll, que supo conservar exactamente la hondura del original y su feliz expresión literaria.

Andrés Mejuto, en la mejor creación de su carrera artística, llena de emoción, dignidad y verdad; Pellicena, en un personaje difícilísimo por su tensión violenta; José Martín, confirmando sus méritos de gran actor, inteligente y sobrio; y Rosenda Monteros, actriz mejicana, que en su país fue intérprete gentil de nuestros clásicos, por lo que merece loa y gratitud, mantuvieron con fortaleza la acción y le dieron expresión unas veces con justeza y otras con cálida vehemencia. El público escuchó con la máxima atención y aplaudió mucho al fin de los actos, especialmente al terminar el tercero, en que se alzó el telón doce veces entre grandes ovaciones.

Un sacerdote réprobo, un marido que siente la vocación religiosa por encima de sus deberes conyugales, una mujer con celos heréticos y casi demoníacos y un abad que busca la inspiración divina en la oración son los cuatro personajes en los que aparece Fabbri esta obra, "Inquisición", que marcó una fecha decisiva en su labor creadora y que figura con honor máximo en el cuadro de un teatro católico moderno, con temas y problemas de verdad, con ideas, pasiones y sentimientos.

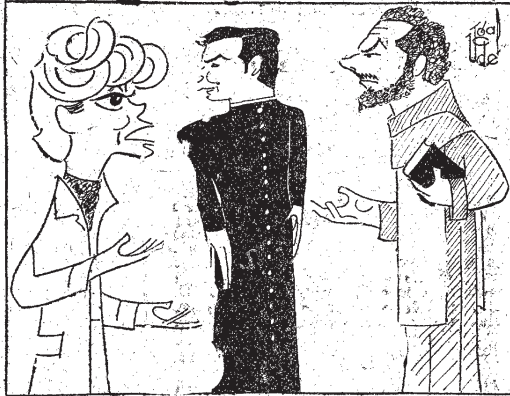
La acción es concisa y ceñida, cruda, áspera, violenta en determinados momentos, porque así lo requiere el litigio espiritual que se plantea, y la palabra es robusta y enconada, desarrollada con deliberado tono discursivo en largos relatos y parlamentos.

El pecado y la gracia, la predestinación y el libre albedrío, la sed de compañía, el análisis de las almas, la rebeldía luzbética, la fe en el milagro, todos esos elementos y muchos más de índole semejante componen el temario sustancial de "Inquisición", con verdadera profundidad metafísica, con planteamiento casi cruel, pero con un desenlace impresionante y cargado de grandeza, donde la invocación a Dios, salvador de la desesperanza, alcanza alturas pocas veces igualadas en las piezas de teatro actuales.

"Inquisición" es un ejemplo, un buen ejemplo de la escena trascendente, de la introspección y del sentido hondo que cabe mantener en el tablado cuando un gran autor como Fabbri plantea y resuelve un conflicto dramático y religioso de carácter estremecedor. — Alfredo MARQUERIE.

**REPRESENTACIONES DE TEATRO NORTEAMERICANO**  
Bajo el patrocinio del embajador norteamericano, Sr. Lodge, actuará en el teatro Español, del 7 al 10 del actual, la "Theatre Guild American Repertory Company", en la que destacan como figuras principales: Helen Hayes; Leif Erickson, June Havoc y Helen Menken.

Esta compañía ofrecerá en función de



Rosenda Monteros, José Luis Pellicena y Andrés Mejuto, intérpretes de "Inquisición", estrenada anoche en el teatro Eslava

gala, el día 7, a las once de la noche, "The skin of our teeth", de Thornton Wilder. En los siguientes días serán puestas

**EL ANZUELO DE FENISA**  
de Lope de Vega  
Próximo viernes estreno en el **TEATRO MARIA GUERRERO**  
Dirección: **JOSE LUIS ALONSO**

**GARANTICE LA REPARACION de su coche 1400 ó 600**



en escena las obras "The miracle worker", de Gibson, y "The glass menagerie", de Tennessee Williams.

Las localidades para estas representaciones han sido puestas a la venta en las taquillas del teatro Español.

**TRIUNFO DE "CASA DE MUÑECAS", EN EL TEATRO ESLAVA**

Exigencias previstas de programación han obligado a suspender en pleno éxito las representaciones de la magnífica comedia de Ibsen, "Casa de muñecas", en versión de doña Mercedes Ballesteros. El éxito de esta nueva versión, inteligentemente dirigida y realizada por Juan de Prat Gay, fue creciendo a partir de su estreno en el teatro de Eslava, y llegó a alcanzar un centenar de representaciones.

La interpretación que María Cuadra, en el personaje de Nora, y el gran actor Enrique Diosdado, en el de Torvald Helmer, dieron a la obra, coadyuvaron decisivamente a su triunfo en Madrid. En las últimas semanas se puso el cartel de "No hay billetes".

### Autocrítica

Za comedia de John Osborne y Anthony Creighton "Epitafio para Jorge Dillon" se estrena hoy, miércoles, en el teatro Goya, por D. J. O. Penuño Teatro. Su adaptador y director nos dice:

"Siempre he creído que después de cierto número de ensayos, y sobre todo cuando la obra está a punto de estrenarse, los que menos saben de ella son los que han intervenido en su realización. Estamos saturados. "Epitafio para Jorge Dillon", que esta noche estrena Dido, pequeño teatro, en representación única, es original de John Osborne y Anthony Creighton (el primero, autor de "Mirando hacia atrás con ira"). ¿Qué es "Epitafio para Jorge Dillon"? Quizá la situación en que se encuentra una juventud rebelde que no tiene causa que defender. Una juventud desilusionada, que tiene un deseo y una necesidad de esperanza en la vida, y para la que cuenta con muy pocos medios. Una juventud que quiere gritar antes de claudicar y no encuentra el eco que pretende. Es un drama realista del desgarramiento del ser. El localismo de su acción debe estar supereditado a la universalidad de su tema.

He creído que lo importante era resaltar la calidad humana de los personajes, para que éstos tengan a los pocos minutos de comenzar la representación un lugar entre vosotros, espectadores españoles. Este drama también puede ser nuestro. Como adaptador y director de la obra, he querido cuidar su arquitectura teatral, que me parece buena, y la vulgaridad del ambiente medio frente a dos personajes, Ruth Gray y Jorge Dillon, el informorista venido.

Interpretan esta comedia, que ha sido traducida por Antonio Gobernado, Hebe Donay, Montserrat Blanch, Ana María, María Esperanza Saavedra, Germán Cobos (en Jorge Dillon), Antonio Gandia, José Franco, Rodolfo Beban y el propio Gobernado. Todos ellos tienen tantos méritos propios que renuncio al comentario, y únicamente quiero darles las gracias por su leal colaboración, lo mismo que a Josefina Sánchez Pedreño, directora de Dido, por esta oportunidad y por haber puesto a mi alcance todos los medios necesarios.

Y ahora a esperar la hora de la verdad. La de levantarse el telón. La única que nos dice, que nos descubre de una forma concreta en dónde hemos acertado y en dónde estábamos equivocados. — José GORDON.

### El «Ballet» de Rio de Janeiro

El agradable "Ballet" do Rio de Janeiro, que dirige Dalal Achcar, se ha presentado con gran acierto ayer por la noche en el teatro de la Zarzuela, en una función patrocinada por la Embajada del Brasil y el Instituto de Cultura Hispánica. El conjunto, en el que se aprecia una técnica estrictamente cuidada y una dirección llena de sensibilidad y de rigor, obtuvo un éxito claro. Todas las obras del Repertorio fueron aplaudidas con entusiasmo, y los intérpretes saludaron repetidas





ABC SABADO 21 DE ENERO DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 41

## EN EL ESPAÑOL SE ESTRENO «PROCESO DE JESUS», DE FABBRI. EN VERSION DE GIULIANA ARIOLI

Y en el Reina Victoria, «Tenemos petróleo», de Fernández de Sevilla y Tejedor

ACTUACION DE HORENSTEIN Y WEISSENBERG, CON LA ORQUESTA NACIONAL

La película «La chica del barrio», en el «cine» Rex

Anoche se estrenó en el Español «Proceso de Jesús», de Diego Fabbri, en una inteligente, justa y clara adaptación de Giuliana Arioli, digna de la máxima alabanza.

Salvo el detalle material de un aspirador, que con su ruido molesta a los espectadores de las localidades altas, detalle ajeno por completo a la esencia de la representación, el estreno constituyó un éxito rotundo y resonante.

Por dos veces interrumpió el público la acción de la obra con larguísima ovaciones, y al fin de cada parte los aplausos sonaron encendidos e insistentes, y el director saludó en unión de la adaptadora y de los intérpretes.

Tamayo, con un sobrio y expresivo decorado de Mampaso, ha sabido llevar a cabo la acción de la obra y el tono y matiz de los diálogos de una manera impecable y admirable. Su tarea ha sido difícilísima, porque «Proceso de Jesús» tiene una doble acción o, más

La frontera, el «interland» que suele separar el tablado del patio de butacas se rompe en esta obra, que, como decimos anteriormente, por su doble ficción exige un doble acento: el dramático unas veces y el oratorio o tribunicio otras. Y a los dos atendió Tamayo y cuidó con exquisita percepción de su función directiva, eficazmente secundado por Roberto Carpio y José Osuna.

Sobre el esfuerzo realizado por los comediantes, que actuaron sin apuntador, y sobre el mérito de su trabajo habría mucho que escribir. María Dolores Pradera fué un ejemplo de emoción sencilla y natural, de verismo y de vida, de gesto y de expresión humanísimos; Blanca de Silos —un poco baja de voz en algún instante— dió en los momentos dramáticos con el trémolo vibrante; Milagros Leal compuso una «Rebeca» impresionante; María Asunción Balaguer, Ana María Noé, Tarsila Criado hicieron honor a su fama.

Manuel Dicenta creó un «David» en el que puso toda su maestría escénica, y José Codoñer, José María Secane, Carlos M. de



Manuel Dicenta, Blanca de Silos, Milagros Leal, María Dolores Pradera y Asunción Balaguer, principales figuras de «Proceso de Jesús», estrenada en el Español.

Tejada, Alfonso Godá, Andrés Mejuto, Félix Navarro, Hugo Pimentel se hicieron acreedores a especial mención por su magnífico entendimiento de los personajes a ellos encomendados.

Aunque el reparto es muy largo y nos es imposible citar a todos como sería nuestro deseo, queremos consignar con alegría que esta obra sirvió también para revelar a jóvenes valores escénicos que irrumpen con el mejor pie en el tablado y que con tópicos napoleónicos diremos que llevan bastones de mariscal en las mochilas: así Eduardo Jalón, Javier Escribá, Ricardo Turia, Santiago Barés, Antonio de Vicente, José Rubio, Julio Núñez... ¡Atención a estos nombres!

La reseña ha resultado tal vez extensa, pero pueden creer los lectores que era necesario hacerla así porque la tarea escénica realizada y conseguida lo merecía con creces.

Para nosotros la clave de la obra de Fabbri está en una frase del telegrama del autor que ayer publicó A B C: «Este proceso tiene por fin hacernos reflexionar sobre nosotros mismos.» Con ser importante la construcción escénica, deliberadamente ceñida y sobria, y la «acción interna» que sirve de contrapunto al juego de «teatro en el teatro», lo que más nos sugiere y avasalla de «Proceso de Jesús»

es su hondura metafísica y religiosa, su valor conceptual.

El padre Avelino Esteban, en una agudísima nota incluida en el programa, dice que el drama de Fabbri es «uno de los más valientes y punzantes de la escena contemporánea». Y justamente ahí en esa característica de claro y gallardo alegato evangélico, y en lo que tiene de aguijón y acicate para las conciencias perezosas o soñolientas, radica la hondura y la hermosura de esta obra de teatro que en una dimensión contemporánea se emparenta con la gran preocupación teológica y católica de nuestros «Autos» y de nuestros «Misterios».

Lo que en el Siglo de Oro fué arma de lucha contra la Reforma y la Herejía hoy se convierte en instrumento de batalla polémica contra el escepticismo y la indiferencia, contra la pasividad y la letra muerta. Lo que Fabbri y otros autores católicos buscan en el teatro es encontrar en él un instrumento eficaz al servicio de la más noble causa: la de hacernos pensar, meditar, sentir acerca de los problemas que más pueden importarnos.

La separación de lo jurídico y de lo teológico en la condena de Jesús está planteada en el drama con los más afilados y acusados caracteres. Volvemos a vivir la Tragedia del Gólgota en su intimidad recóndita, pero al mismo tiempo en las voces que surgen a lo largo de la acción, en el escenario y en la sala, en los gritos de angustia dolorosa y de fe ardiente y anhelo que brotan como llamas de una hoguera inextinguible está sintetizada también el fondo inabdicable de la condición humana que quiere creer, que necesita creer, porque sin esa comunión, sin ese lazo que hasta etimológicamente significa la Religión, la vida carece de Verdad, y de bien y de belleza, y de esperanza y de consuelo... Y ¡ay de aquellos a quienes no inquieten ni importen los problemas e ideas de «Proceso de Jesús»! Más que espectadores serán cadáveres vivientes.— Alfredo MARQUERIE.

### «TENEMOS PETRÓLEO», EN EL REINA VICTORIA

Guadalupe Muñoz Sampedro, es una actriz que nunca defrauda al auditorio. Todo en ella es pura comicidad. Sus gestos, el tono de su voz, sus ademanes producen la constante hilaridad. Por esto, siempre esperamos con cierta intensidad los estrenos de esta actriz.

«Tenemos petróleo» es el título de la comedieta original de Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, que anoche fué estrenada en el Reina Victoria.

El hallazgo de petróleo, del «oro negro», siempre es cosa afortunada, y «petróleo cómico» y del bueno es la obra cuyo estreno reseñados. En el diálogo se suceden los chistes de buena ley, las situaciones regocijantes, y el argumento, lleno de cambios, de accidentes, de mudanzas inesperadas, mantiene en el auditorio un clima de risa y alegría constantes.

Creo que esto ha sido el particular intento de los autores, y a Sampedro y Rafael L. Somoza le ha ido muy bien. Comedia cómica, teatro divertido, nada de adormideras para el público.

Con Guadalupe Muñoz Sampedro y Rafael Somoza—que una vez más hizo gala de sus considerables dotes de buen actor—, compartieron el buen éxito que obtuvo la obra, artistas tan estimables como Pepe Balaguer, Puensanta Lorente, Mati Martelo, Africa Picot y el resto del reparto.

El público rió constantemente durante la representación, aplaudió chistes y escenas en el acto tercero y, al final de los tres actos, el telón se alzó reiteradamente,



ABC, VIERNES 20 DE ENERO DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA, PAG. 43

**CELIA GAMEZ ESTRENO EN MARAVILLAS  
"EL AGUILA DE FUEGO", DE RAMOS DE  
CASTRO, RIGEL Y FRANCIS LOPEZ  
ANTE EL ESTRENO DE "PROCESO DE JESUS" EN  
EL ESPAÑOL**

CARTELERA MADRILEÑA DE ESPECTACULOS

La hora avanzada a que terminó el estreno de "El águila de fuego" en Maravillas, nos impide dar a esta reseña la extensión que el espectáculo requeriría. Cuando abandonáramos la sala, Celia Gámez, entre flores y ovaciones, daba conmovida las gracias al público madrileño y arrancaba merecidos aplausos para los autores, para los artistas y para cuantos intervinieron en el acontecimiento escénico, sin olvidar al figurinista Esparza, autor de los diseños del lujo o vestuario; a Barolli-Aensi, por los decorados; al maestro Bernalt, que dirigió la orquesta, etc., etc.



Olvido Rodríguez, Celia Gámez y Pepe Bárcenas, principales figuras de "El águila de fuego", estrenada en el Maravillas.

El libro de Ramos de Castro y Rigel, tiene gracia y fantasía y se basa en la leyenda de una mujer misteriosa que por las noches se convertía en águila, sin entrar en los dominios de "Las aves", de Aristófanes—porque, naturalmente, los autores no abrigaban un propósito trascendental—no cabe duda de que la letra sirve bien las situaciones musicales y presenta cuadros mimados y cambiantes.

La partitura de Francis López gusto extraordinariamente. Se repitieron dos y tres veces la mayoría de los números, llenos de gracia melódica y con una línea jugosa y moderna, muy acorde con el género revisiteril y muy valientes de instrumentación. Francis López tuvo que corresponder a las palmadas saludando en medio de la representación.

Teresita Arcos, que cumplió muy bien su cometido; Lydia Calderón, auténtica revelación y candidata al "estrellato", joven y bonita; Olvido Rodríguez, para quien no tiene secretos la escena; como para el primer actor Pepe Bárcenas, de inagotables recursos humorísticos; Riquelme y Lalo Maura y Manolito Díaz, buenos actores y cantantes; Roberto Oliva, el magnífico conjunto de color Crai Kari Kari, Ray Lewis y Campanera, el Beachtung Ballet y los excelentes conjuntos dirigidos coreográficamente por el maestro Ramos colaboraron eficazmente en el éxito.

Pero, como siempre, la heroína de la jornada fué Celia, "estrella" primerísima cuyo puesto nadie le ha arrebatado has-

ta ahora. Celia, que después de casi dos años de apartamiento del tablado vuelve a él con redoblado ímpetu, que canta y baila y cambia constantemente de traje y exhibe los más originales tocados e indumentarias y que con su personal e inimitable "manera de hacer" hace sonreír y reír al público y le avasalla y fascina con su simpatía y su arte. Por eso, y por el buen gusto que demuestra, una vez más, en la presentación de "El águila de fuego", sumamos nuestro aplauso a los muchos que anoche sonaron en su honor y en cariñosa bienvenida.—Alfredo MARQUERIE.

**"Proceso de Jesús", de Fabbri, en el teatro Español**

Dofa Giuliana Arioli, traductora y adaptadora de la obra de Diego Fabbri *Proceso de Jesús*, que esta noche se estrena en el teatro Español, nos remite las siguientes notas:

Luego Fabbri, al escribir esta obra, que después de su extraordinario éxito en Milán se ha estrenado hace pocos días en Roma, ha querido medir por sí mismo el drama del escritor frente a Cristo, puesto que Cristo—son palabras del autor—es hoy más que nunca la verdadera fuente del sentimiento dramático en nuestra vida.

"Proceso de Jesús", que hoy sube al escenario del teatro Español, no es una simple reconstrucción del verdadero proceso de Jesús, sino una polémica atrevida y apasionada en torno del proceso mismo. Una polémica improvisada un poco a la manera pirandelliana, en la que todos, o casi todos los personajes van en busca de Jesús de Nazareth. (Si Pirandello fuera su autor, acaso la hubiese titulado "Seis personajes en busca de Jesús".)

En "Proceso de Jesús", el espectador, como acontece frecuentemente en el teatro pirandelliano, no se siente en ningún momento sujeto pasivo de lo que pasa en el

**Puede usted ganar 3.000 pesetas**

participando en el CONCURSO NACIONAL DE SLOGANS organizado por el Consejo Regulador de la denominación de origen "RIOJA". Solicite de dicho organismo—Milicias, 1. 3., Legroño—las bases de este Concurso.

escenario, sino que, tácita o explícitamente, toma parte en la acción, más bien en la discusión que allí se entabla. Ser, pues, espectador de "Proceso de Jesús" no es lo mismo que serlo de cualquier otra obra, y espero que quienes asistan a sus representaciones me darán la razón.

El director del teatro Español me confió el pasado verano su traducción. Acepté ese encargo con despreocupada alegría, pero en seguida me di cuenta de las dificultades de la tarea que se me había confiado. Me fué preciso primero encajarla dentro de las exigencias de nuestro horario; segundo, abreviar y explicar algunas de sus situaciones. Y hoy, ya la comedia en pie, la verdad es que me siento terriblemente confusa. No sé si he sido capaz de reflejar, en mi adaptación, la inmensa fuerza dramática y lírica que la obra encierra. Lo único que sé es que he trabajado llena de entusiasmo y de respeto. De ese entusiasmo desbordante que Tamayo contagia a cuantos colaboran con él y de ese respeto que debo a uno de los autores dramáticos de más importancia de la Italia de la postguerra.

Siento la satisfacción de poder decir, eso sí, que "Proceso de Jesús" ha sido montada por José Tamayo con la minuciosidad, la entrega y el profundo conocimiento del arte escénico, que son habituales en él; y que es interpretada por uno de los conjuntos más considerables y homogéneos que han figurado últimamente en las carteleras madrileñas. No es menester citar nombres. Todos ellos son merecedores de mi gratitud, y espero que lo sean desde hoy del unánime aplauso del generoso público madrileño.—Giuliana ARIOLI.

Por su parte, D. José Tamayo nos escribe:

"El director del teatro Español no quiere dejar de presentar, al lado de las habituales obras clásicas, aquellas obras que, como "Proceso de Jesús", sirvan para definir, sin necesidad de mayores palabras, el pensamiento, la temperatura y el procedimiento técnico del teatro moderno.

Hemos llavado la realización teatral a una máxima sencillez en lo externo para centrar en los protagonistas, reduciendo al mínimo los elementos accesorios, el fundamento de la obra misma, para que la atención se concentre en esos tres grupos de hombres, jueces, testigos y espectadores que componen, sobre un fondo de aspera y dulce sinceridad, la trilogía humana de la obra.

En el "Proceso" intervienen unos actores, en calidad de testigos, que personifican a figuras bíblicas insertas en la veneración o el conocimiento de todos. El autor, Diego Fabbri, señala en sus anotaciones que estos personajes deben ir acompañados de atributos simbólicos: San Pedro, por ejemplo, una red; Judas, una bolsa...

En este caso hemos prescindido totalmente de esa representación objetiva de la red, o de la bolsa, etc., pensando que nuestro público, habituado por los autos sacramentales a ver en escena el Poder, el Amor, el Odio o los Cielos, a través de una serie de figuras simbólicas perfectamente definidas, preferirá encontrarse con los personajes de este "Proceso" en los trajes y atuendos de nuestros días, para que descubrieran en ellos, en su intención y en su forma, la íntima personalidad de aquéllos.

El propósito del figurinista no ha sido otro que el de asociar, por tanto, a estos personajes de ayer, los hombres y mujeres de nuestro tiempo. Hemos pretendido que el sentido artístico y la técnica, como en la obligada unidad de una sinfonía, recojan la expresión del pasado en la más simple y viva carnadura actual.—José TAMAYO."

Esta madrugada se ha recibido en el teatro Español un telegrama desde París del señor Fabbri, autor de "Proceso de Jesús".

Su texto dice así: "Me siento muy honrado de tener a Giuliana Arioli y a José Tamayo como defensores de mi "Proceso

**HOMENAJE A LOS COROS Y DANZAS ESPAÑOLES EN LA HABANA**

La Habana 19. El Comité de Sociedades Españolas en Cuba ha ofrecido en el Centro Gallego de esta capital un homenaje a las muchachas que integran los distintos grupos de los Coros y Danzas de España. Los componentes de esta magnífica embajada artística española vestían los trajes típicos de las distintas regiones que representan. También visitaron el edificio social del Centro Asturiano.—E.



VIERNES 3 DE JUNIO DE 1933

LA VANGUARDIA, ESPAÑOLA

Página 17

# MUSICA, TEATRO Y CINEMATOGRAFIA

## TEATROS

### Comedia - Estrecho de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni

El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática. El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática.

### Mañana Orquesta de CAMANA de MUNICH

Mañana a las 8 de la noche  
Orquesta de CAMANA  
de MUNICH  
Dirección: GILBERTO SUZUKI  
Teatro de la Comedia

El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática. El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática.

Mañana a las 8 de la noche  
Orquesta de CAMANA  
de MUNICH  
Dirección: GILBERTO SUZUKI  
Teatro de la Comedia

El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática. El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática.

Mañana a las 8 de la noche  
Orquesta de CAMANA  
de MUNICH  
Dirección: GILBERTO SUZUKI  
Teatro de la Comedia

El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática. El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática.

Mañana a las 8 de la noche  
Orquesta de CAMANA  
de MUNICH  
Dirección: GILBERTO SUZUKI  
Teatro de la Comedia

El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática. El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática.

Mañana a las 8 de la noche  
Orquesta de CAMANA  
de MUNICH  
Dirección: GILBERTO SUZUKI  
Teatro de la Comedia



En la foto: la actriz María de los Angeles...

Teatro de la Comedia

**«EL TEMIBLE DURLAND»**

«EN ESTE MUNDO TRAJIDOR»

Teatro de la Comedia

**Dames LESSEPS**

TEATRO WINDSOR

«La hora de la fantasía»

M. Jesús Valdés

## LA NOCHE COLAXA \* ESTREBIMIENTO COLAXA

### CARTELERIA

El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática. El teatro de la Comedia, que ha estado durante mucho tiempo en un estado de letargo, vuelve a despertar con la representación de «Proceso de Jesús», de Diego Faboni. Esta obra, que trata de la vida y muerte de Cristo, es una obra maestra de la literatura dramática. El autor, Diego Faboni, es un escritor de gran talento y sensibilidad. Su obra es una obra maestra de la literatura dramática.



A B C. N.º 16.664. MARTES 22 DE ENERO DE 1957. EDICION DE ANDALUCIA. PAGINA 25

## AYER SE ESTRENO EN ALVAREZ QUINTERO, CON SEÑALADO EXITO, «PROCESO DE JESUS», DE DIEGO FABBRI

Presentación de la Compañía de Antonio Molina, en San Fernando, con el pasatiempo lírico de Perelló y Montorio «Ronda Española»

ALVAREZ QUINTERO

### «Proceso de Jesús»

La Compañía Teatro de Arte ha estrenado ayer en Sevilla, en el escenario del Alvarez Quintero, la obra del italiano Diego Fabbri «Proceso de Jesús», que, al final de sus dos actos, fué acogida por el público con grandes muestras de beneplácito. Hemos de congratularnos de que así sea, por lo que ello significa de asenso a una forma nueva—al menos para gran parte del público español—de concebir el teatro y teatro católico.

Diego Fabbri pone al espectador de cara al gran hecho histórico, religioso y jurídico del proceso de Jesús. Lo hace, como antes decimos, con una técnica, que si no es nueva—recordemos, por ejemplo, «Plaza de Oriente», de Calvo Sotelo—sí es infrecuente. Esta técnica tiene, desde luego, una gran fuerza teatral, y logra lo que, de otra forma, con las fórmulas ya conocidas, no había logrado el teatro—o, al menos, no lo había logrado con tanta intensidad—: que el espectador se sienta parte de la representación, y que el factor sorpresa juegue con toda su eficacia. Consiste en un decorado escueto y en la intervención de los actores desde las localidades del salón.

Por otra parte, la forma se cifra perfectamente, en este caso, al fondo de la obra. Porque lo que trata de demostrarse en ella—y que constituye su tesis—es que no fueron los judíos los únicos ni verdaderos juzadores y condenadores de Jesús. Todos—según Fabbri, con una interpretación perfectamente ortodoxa del drama del Calvario—somos culpables. En el primer acto se plantea el proceso decida, con los personajes evangélicos, pero cuidando, felizmente, de que éstos encarnen en la forma de nuestra época, sin acudir, pues, al fácil procedimiento antañón y superado, de las pelucas, las túnicas, los cascos y los espadones. Los personajes de la obra son miembros de una compañía teatral que va preguntándose por los escenarios del mundo el por qué y para qué del proceso de Cristo. Son judíos perseguidos que sienten sobre sí la maldición universal de su delicto, y reconstruyen así el mayor acontecimiento judicial de la Historia. Como lo que hacen es una auténtica representación teatral, en tablado público, en el segundo acto el espectador toma parte en la polémica iniciada, y expone sus puntos de vista, con sincera espontaneidad. Tal es el desarrollo externo de «Proceso de Jesús».

Fabbri, con este procedimiento, aborda valientemente su tesis, de una notable fecundidad, y podemos decir que no élude ninguna de sus ramificaciones morales, con un sentido exacto de lo que es un teatro vital, existencialmente católico, en el que la idea encarna en el hombre, y en que las reacciones y problemas de nuestro tiempo tienen una concreta y bella expresión. Todos los factores humanos entran en juego en esta obra, para insertarse en el gran hecho de la Redención: la política—o notable que ésta, la conducta de Pilatos sea defendida por un espectador cristiano—; el adulterio, la proclividad, la intelectualidad apóstata y racionalista, la pobreza, la enfermedad, hasta la prostitución. Todo lo que tiene una entidad humana e histórica ha encarnado con enorme fuerza actual en la obra de Fabbri, que, así, tanto por su expresión técnica como por su belleza literaria, entra de lleno en el ánimo del espectador.

Para terminar, no podemos omitir una nota laudatoria para la compañía que dirige Antonio de Cabo, cuyos miembros se sumaron para que esta pieza llegara con

tochos sus innegables y positivos valores al público. No queremos nombrar a nadie del extenso reparto por no incurrir en omisiones enojosas. Baste decir, como indicábamos al principio, que «Proceso de Jesús» constituyó ayer un señalado éxito y que toda la compañía fué repetidamente ovacionada al terminar la representación—Jim.



**YBARRA y C. S. A.**

NUEVOS TRASATLANTICOS

**CABO SAN ROQUE**

— Y —

**CABO SAN VICENTE**

Exposición de Pinturas Murales, Proyectos y Cuadros premiados en los Concursos convocados para la decoración de estos modernos buques

**Casino de la Exposición**

del 12 al 31 de Enero  
de 10 a 14 y de 16 a 21 horas

**ENTRADA LIBRE**

**AGRICULTOR**

AUMENTAR VUESTRAS COSECHAS SEMBRANDO MAICES HIBRIDOS



**RUSTICAS S. A.**  
ANTONIO MAURIZ  
MADRID

DEPOSITARIO:  
**AGRINCO, S. A.**  
P. de Colón, 7 - Sevilla.

## PRECISAMOS

local comercial 150 metros cuadrados, calle amplia. Propia para venta, carga y descarga de maquinaria. Ofertas al Sr. Romero ALAS - Velázquez, 3. SEVILLA.

SAN FERNANDO

### «Ronda Española»

Se presentó ayer en esta sala el famoso artista Antonio Molina, ofreciendo el estreno del pasatiempo lírico «Ronda Española», original de Perelló y el maestro Montorio.

Ha logrado el libretista algunos cuadros de acentuada comicidad, los cuales ofrecen destacada originalidad, por que están realizados con unos números musicales siempre ágiles y pegadizos, que fueron aplaudidos con inasistencia.

Aparte de ello, en el entretenido espectáculo se incluyen varias canciones de las que Antonio Molina hizo populares, y en cuyas interpretaciones triunfaron una vez más las prodigiosas facultades del singular cantante, sobre todo en «Pescador de coplas», «Adiós a España» y «Soy minero», acogidas con verdadero entusiasmo.

Antonio Molina, canto, asimismo, con singular acierto, «Zambra de la fragua» y «Por alegrías», acompañado por la gran bailarina María Remedios, que fué una de las figuras más sobresalientes del espectáculo.

Con ellos intervienen y dan sugestivo relieve a «Ronda Española» la excelente cantonista Amparito Garrido, la formidable pareja de balles Lina y Miguel y los actores cómicos Moratelli y Antonio Martín, cuya actuación fué muy celebrada.

En definitiva, la presentación de Antonio Molina constituyó un éxito sobresaliente, y el espectáculo, bien presentado, agrado indudablemente.—Santino.

### Romy Schneider, a Munich

Barajas 21. En avión ha salido para Munich, vía Frankfurt, la joven estrella del cine alemán Romy Schneider, acompañada de su madre, Magda, después de asistir al estreno verificado en Madrid de una de sus últimas películas.—CFRA.

### Musicales

#### Club Juvenil de Armónicas

Próxima la celebración del Concurso de Armónicas de Sevilla, el Frente de Juventudes invita a tomar parte en el mismo a cuantos aficionados lo deseen. El concurso comprenderá dos facetas: para solistas y para conjuntos. Las inscripciones pueden efectuarse en el local del Club de Armónicas del Frente de Juventudes, Pajaritos, 11, hasta el día 25 de los corrientes y en horas de ocho a nueve de la noche.

### Cartelera

#### TEATROS

**ALVAREZ QUINTERO.**—(Empresa Lusaretta-Soler). Teléfono 20239. 7:30 tarde, 11:15 noche. Gran Compañía Teatro de Arte Cómico Dramático. Clamoroso éxito de «Proceso de Jesús», de Diego Fabbri. Mayores.  
**SAN FERNANDO.**—(Empresa Lusaretta-Soler). Teléfono 28852. 7:30 tarde, 11:15 noche. Éxito clamoroso de la Compañía de Arte Español de Antonio Molina con el pasatiempo lírico de Perelló y Montorio «Ronda Española». Autorizado.

#### CINES

#### SALAS DE ESTRENO

**CERVANTES.**—(28217). 5. continua. La superproducción Mercurio «Nosotros los pecadores». Mayores. Ivonne Sanson y Steve Barclay. Último día.  
**COLISEO.**—(25375-21636). 5. continua. Extraordinario éxito. «Yo tenía siete hijas», en magnífico ferrnariacolor. Maurice Chevalier, Della Scala. Mayores.

**FLORIDA.**—(52616-52777). (Empresa Jirnéns Trujillo). 5. continua. Cifesa presenta «Carta a Sara». Magnosope (grasa al cinecolor).



Antonio Molina



Página 19

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

DOMINGO, 28 DE ABRIL DE 1947

# EL PROCESO DE JESÚS

## FLORIDA CINERAMA «Proceso a Jesús»

Desde el 20 de abril hasta el 10 de mayo, en el Florida Cinerama, se exhibe el filme «Proceso a Jesús», de la compañía nacional «Angel Cervera». El filme es una adaptación de la obra de teatro de la compañía nacional «Angel Cervera».

«Proceso a Jesús» es una obra de teatro que trata de la vida y la muerte de Jesús. El filme es una adaptación de la obra de teatro de la compañía nacional «Angel Cervera».

El filme «Proceso a Jesús» es una adaptación de la obra de teatro de la compañía nacional «Angel Cervera». El filme es una adaptación de la obra de teatro de la compañía nacional «Angel Cervera».

El filme «Proceso a Jesús» es una adaptación de la obra de teatro de la compañía nacional «Angel Cervera». El filme es una adaptación de la obra de teatro de la compañía nacional «Angel Cervera».

HOY FUNCION ÚNICA 6-15 TARDE

**TEATRO ESPAÑOL**  
COMPAÑIA NACIONAL "ANGEL CERVERA"

ENRIQUE CORTAZAR  
BRUNO LARSEN  
CARLOS PORTANT  
CARLOS LLORCA  
MADONNA FERRARI  
LUIS TORRES



**el Señor de Pigmalión**

JUEVES Y SÁBADOS, PRECIOS POPULARES:  
TODAS LAS LOCALIDADES AL 50 %

**BAZAR S.O.S.**  
el bazar de las sorpresas  
del 26 de abril al 1 de mayo. No deje de visitarlo!

## EL TEATRO, «EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO»

### PAU GARSABALL: «Hay una intención de diálogo por parte de la Administración que antes no existía»

La intención de diálogo por parte de la Administración que antes no existía, según Pau Garsaball, es un hecho que merece ser mencionado. Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro.



«Hay una intención de diálogo por parte de la Administración que antes no existía», afirma Pau Garsaball. Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro.

Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro. Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro.

Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro. Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro.

**AVISO**  
**TEATRO**  
**MORATIN**  
TIEMPO DE ESPADAS  
8 últimos días

Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro. Este hecho es un paso adelante en el proceso de diálogo entre la Administración y el teatro.

PROHIBIDA LA APERTURA

**TEATRO ROMER** 6.30 tarde

**el Señor de Pigmalión**

MERCE BELLONERAS JOAN BORRÁS  
Nº FERNANDA GIL BEL MOLL  
LLORCA LLORCA  
JOAN PERA CLAUDE SEVRES VENTURA PERES

El pasado 9 de abril en 6 días, Joan Borrás el destino en su 2ª hora de valleday!



A B C. MARTES 3 DE ABRIL DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 45

## NOVEDADES ESCENICAS DEL DOMINGO DE RESURRECCION

En el **María Guerrero** se estrenó "Pleito de familia", de Fabbri, y en el **Reina Victoria**, "Separada del marido", de Fernández de Sevilla y Tejedor

NUEVA VERSION DE "GOLEADA", EN FUENCARRAL; "OLE", EN PRICE, Y PRESENTACIONES DE COMPAÑIA EN EL COMICO, CALDERON Y MADRID

La obra de Diego Fabbri "Pleito de familia", excelentemente traducida por Félix Ros y estrenada en el María Guerrero, no es una comedia, sino un drama. Y un drama profundo y desgarrador, que en su desenlace pone al desnudo las almas de los personajes, como si la mano del autor arrancara velos y túnicas encubridoras o, más exactamente, como si nos radiografiara sus espíritus, como si les obligara a hacer una confesión general de sus pasiones y de sus pecados.

El público que asistió al estreno en la tarde del domingo no se percató de la existencia del drama hasta el final. Creyó que se hallaba ante una comedia—como anuncian los programas y como acaso la define el propio autor— y la prueba de eso es que, en vez de sonreír con las réplicas irónicas y sarcásticas que abundan en el diálogo, las subrayó con francas carcajadas, detalle que debió desconcertar mucho a los intérpretes. ¿Por qué se produjo este fenómeno?... Tal vez porque el tono general de la representación estaba un punto elevado, exagerado, porque se acentuaban demasiado los efectos en comediantes tan admirables, tan estudiosos y sensibles como Elvira Noriega, Luisa Sala y Pastor Serrador. En cambio, Lina Rosales, Rafael Bardem y Ángel Picazo mantuvieron una línea más sencilla y natural, menos desgarrada. Y con ellos, Pepita C. Velázquez y la niña Mari Tere Carreras completaron el reparto, ante el fondo—nunca mejor empleada la palabra, porque la escenografía cobró dimensiones magníficas— de unos estúpidos y elegantes decorados diseñados por Emilio Burgos y realizados por Redondela.

A pesar de ese defecto o de ese error, de la exageración en acentos y ademanes, consignado con reparo exigente porque la noble ambición del María Guerrero y de su director, Claudio de la Torre, nos reclaman no una reseña superficial, sino un estudio meditado y detenido de sus siempre interesantes realizaciones, los espectadores acabaron por "entrar"—como se dice vulgarmente—en la intención y en el clima de la obra. Aplaudieron mucho, y el traductor salió a saludar junto con los intérpretes.

El primer acto de "Pleito de familia" es de una técnica impecable o, más todavía, es una lección ejemplar de exposición dramática. Desde que se levanta el telón, a las primeras palabras de la obra nos percatamos ya de cómo son los caracteres del matrimonio "Valenti" y de cuál es su problema suscitado por la adopción de un niño. Inmediatamente después conocemos—trabamos intimidad fuera más exacto decir—con la pareja "Casidei": él, un ácrata violento; ella, una mujer entre la men-



Ángel Picazo, Luisa Sala, Elvira Noriega, Pastor Serrador, Lina Rosales y Rafael Bardem, principales intérpretes de "Pleito de familia", estrenada en el María Guerrero.

lira y la verdad, entre el egoísmo y el amor, entre la sinceridad y el engaño. Por la dirección, juerga y viva animación de situaciones, por el movimiento de figuras, por la valiente claridad del planteamiento, a cara descubierta, enfrentando los personajes sin fáciles ardiditos elusivos, y por el brillante juego de ideas y palabras, este primer acto es subyugante y fascinante.

En el acto segundo nos trasladamos a casa de los "Ranieri", que instantáneamente también dejan de tener secretos para nosotros. Fabbri es maestro en descubrir las psicologías de sus criaturas de ficción. Pero cuando la tragedia estalla—precisamente en torno a la presencia de ese niño,



Paco Muñoz, Pedro Porcel y Lili Murati, protagonistas de "Separada del marido", estrenada en el teatro Reina Victoria.

### TAQUIMECANOGRAFA

español, francés, necesita importante Sociedad francesa de perfumería. Escribir: 3.986, DARDO, José Antonio, 16. (2.100)

de una vida reclamada por muchos amores, que Fabbri compara a la iniciación de una guerra o a la explosión de una bomba— el autor no se conforma con un desenlace más o menos desgarrador. Le añade un epílogo osado, a u d a z, postpirandelliano, porque no se conforma con que "cada cual" se comporte "a su manera"—frases favoritas del gran innovador siciliano, que incluso resaltan en el diálogo—, sino que va más allá, llega adonde no se atrevió el maestro. Y nos muestra a sus personajes "por dentro" no como aparentan ser, sino como son en su íntima, insobornable realidad. Cuando la fe nos falla, se le pide a Dios que nos la dé, insistentemente. Acaso, sin saberlo nosotros, en el ruego reiterado está naciendo o renaciendo ya.

La muerte, una muerte horrible, la de una criatura inocente de siete años sobre la que han debatido con exceso humanas pasiones, ha pasado por la escena. Al otro lado de la puerta aguarda la falible justicia. Pero lo que queda flotando en la atmósfera indecible de este drama atrevido es la plegaria de los personajes asomados al misterio del trasfondo, al más allá insondable, que es lo que da dimensión de eternidad a ésta y a otras invenciones del inquietante e inquietador dramaturgo Diego Fabbri.—Alfredo MARQUERIE.

### "SEPARADA DEL MARIDO", EN EL REINA VICTORIA

Entre continuas risas y aplausos, que interrumpieron varias veces la representación, se estrenó en el Reina Victoria la farsa de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor "Separada del marido". Al terminar los actos, los actores salieron a saludar, mientras el telón se alzaba reiteradamente. La escena estuvo dispuesta y servida con buen gusto. Lili Murati encantó a los espectadores con su gracia personísima, con su vis cómica, llena de dominio escénico y de simpatía. Pedro Porcel y Francisco Muñoz—dos primeros actores excepcionales—dieron una vez más muestra de su maestría y naturalidad. Victoria Rodríguez, Carmen Alonso de los Ríos, María Teresa Panal, Juny Orly, Enrique Cerro y José Guerra actuaron de modo impecable y loable.

Un tipo de mujer atacada de mitomanía, llosa, enredadora, chismosa y al mismo tiempo turbadoramente femenina, ha servido a los autores para urdir una trama que abunda en equívocos y situaciones hilarantes, nada original, por cierto, con las consabidas riñas y peleas familiares y con alusiones a temas de actualidad, pero que se apoya en frases ingeniosas y felices y recursos infalibles para hacer reír.

En el tercer acto la acción decae, pero se la apuntala con una larga escena de reconciliación amorosa muy bien llevada por los intérpretes, con lo que el público no advierte que la pieza ha concluido ya.

ABC DOMINGO 1 DE ABRIL DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 96

de visiones de insospechable belleza, que nos dan la impresión de esa profunda poesía a la que se aludía en las palabras que justificaban la concesión del premio por el Jurado calificador de Carnes.

Los italianos son maestros en esta clase de empeños. Lo demuestran "Magia verde", "Sexto continente" y "Continente perdido", que habremos de intercalar en las dos anteriores. Pero de las tres, la más completa, quizá, sea la que ahora reseñamos.

**REX: "EXTRAÑA AVENTURA"**

Título original: "Jubilee Trail". Producción "Republic", en Trucolor. Guión basado en la novela de Gwen Bristow "Bruce Manning". Director: Joseph Kane. Intérpretes principales: Vera Ralston, Joan Leslie, Forrest Tucker, John Russell, etc.

Esta película, "Extraña aventura", es un folletín a la americana, con el ambiente de los días en que se produjo en California la fiebre del oro. Lo que se ha cuidado especialmente en ella es precisamente la ambientación, que es excelente. Como en todo folletín, los lances se suceden velozmente para mantener una acción trepidante y la constante intriga del espectador. Asistimos a las penalidades de las caravanas en busca de territorios fértiles donde sueñan alcanzar la prosperidad sus componentes; a las tumultuosas alegrías, como a las peleas, en esos abigarrados establecimientos que son al propio tiempo bares, casas de juego y puntos de reunión de gentes sin otra ley que la de sus armas... Los escenarios son sugestivos y los tipos que en ellos se mueven son los característicos de los relatos como el que ahora comentamos.

El colorido presta muy grata animación a las escenas.

La interpretación es correcta. Descuellan en el cuadro general Vera Ralston, Joan Leslie, Forrest Tucker, John Russell, Pat O'Brien y Buddy Baer.



Vera Ralston, Joan Leslie, Forrest Tucker, y John Russell.

**ROXI B: "TRES TEJANOS"**

Título original: "The street of Laredo". Producción, en tecnicolor, de Robert Fellows. Guión de Charles Marquis Warren, basado en la novela de Louis Stevens y Elizabeth Hill. Director: Leslie Bentley. Intérpretes principales: William Holden, William Bendix, Macdonald Carey y Mona Freeman.

Excelentes intérpretes, uno de ellos magnífico, William Holden, asumen los papeles principales de esta cinta, también "western", de acción. Los otros son: William Bendix, Macdonald Carey y Mona Freeman. El tema recuerda nuestras viejas historias de bandoleros que se convierten en mantenedores de la ley y la justicia. Al menos eso ocurre en el relato que comentamos con algunos de los personajes. Entreteje lo que se narra en imágenes, porque el argumento está bien desarrollado y ambientado. Presenciamos atracos a diligencias, cabalgadas, luchas entre bandas de malhechores y guardas jurados, y, naturalmente, asistimos—por que nunca falta en esta clase de narraciones—a un conflicto amoroso.

El final de la cinta ofrece cierto parentesco con el de "Solo ante el peligro". El diálogo de las pistolas, al que aquí pondrá el punto final un rifle, termina en una de esas calles de una ciudad de vaqueros, avanzadilla de una civilización naciente.

Con lo apuntado bastará para que el

**RANGO**

pasará su colección Primavera - Verano 1956, como últimos días, el martes, día 3, y miércoles, 4 de abril, a las 4,30 de la tarde. Sólo por invitación.

**DISPONGO SETECIENTAS MIL**

pesetas, coche propio y formidable organización comercial para representación Madrid y región Centro. Si es distribución exclusiva, compraría artículo contado y financiera publicidad.

Apartado 104 - MADRID

8

*Barreiros Diesel*

**EL MOTOR ESPAÑOL**

**TURISMOS - CAMIONES**

**BARREIROS DIESEL**  
FERREAZ, 17  
TEL. 47 38 67  
MADRID

**ATICOS**

próximos terminación casa lujo, barrio Salamanca, seis habitaciones, servicios completísimos, exentos contribución. General Pardiñas, 97, y General Oraa, 53.

**SE NECESITAN**

peritos mecánicos sólida experiencia talleres y oficina métodos de trabajo. Absoluta reserva colocados. Escribir Apartado 899 - Número 63.

**TRASPASAMOS**

Almacén organizado, clientela numerosa, vendiendo mensualmente 600.000. Facilidades pago. Escribid: 3.114. Alas. Alcalá, 32

**PASAPORTES**

Documento Nacional de Identidad, Penales, Certificados en general. Legalizaciones (GESTION: Arenal, 1 (Puerta del Sol) GESTOR: JUAN PUERTO HERNANDEZ

**PISOS - Cea Bermúdez, 52**

Entrada, 100.000 ptas.; resto, hasta 250.000. GRANDES FACILIDADES. Exentos contribución 90 %. Teléfonos 32 07 49 y 22 71 25.

lector colija que "Tres tejanos" es una película que entretiene.

**Antecrítica**

Esta tarde se estrenará en el teatro María Guerrero la comedia en dos actos, "Proceso de familia", de Diego Fabri. Pasa los festejos, en adaptación castellana de Félix Ros.

Hace siete meses, apenas conocían a Fabri fuera de Italia. Alguna capital europea había acogido tiempo atrás, con indiferencia nada justa, su "Inquisizione". De pronto, se estrena en París "Proceso de familia", que Madrid ofrecerá hoy. El más prestigioso y duro de aquellos críticos, Gabriel Marcel, "de l'insidius", escribe: "Si tuviese espacio, demostraría hasta que punto ha sido superado aquí Pirandello, pues su problema mayor, el de la irreductibilidad de las perspectivas, lo transporta Fabri al plano de la representabilidad. La obra alcanza, así, un tono profundamente cristiano."

París se vuelve. Lila Kedrova debe abandonar a los cuatro meses "L'Oeuvre", pero pase con su compañía al "Marigny", y "Proceso de familia" continúa entre llenos. Caso excepcional, con obra extranjera: en una misma temporada, dos teatros...

Los aficionados al "ciné" recordarán al impresionante actor infantil que interpretaba, junto a Bing Crosby, "El niño perdido". Ese, Christian Fourcade, creó, con sus desamparados ojos, a "Abel", nuestro protagonista.)

El drama que me cabe el honor de incorporar a la escena española viene, en su precedente por una agitación que multiplica la de estas pecadoras manos. Es de aquellos trances en que cualquier ánimo flaquea. Si se atreviese a ponderar tal inquietud con recuerdos de tipo personal, uno, que, por no herir, casi olvidara el uso del pronombre con y griega, se rememora a otros dos estragos pasados: los de "Llama un inspector" y de "La salvata". ¡Nadie imaginará qué dos nochecitas, para su adaptador! Pero rondaba la suerte.

Que continúe. Creo ofrecer material óptimo. Los que no lo venan así, carguen en mi "debes", eso "debes" en perpetuo mandar...

Fabri cumplirá cuarenta y cinco años en julio, es profesor de Filosofía, codirector de "La Fiera Letteraria" y responsable de trece comedias, aunque se consigne en admitir la mitad sólo. La penúltima, "Proceso de familia", estrenada en el Carignano, de Turín, el 11-XII-54, y desde ese momento la obra italiana con mayor número de representaciones, su éxito influyó en la nomenclatura de la siguiente, última de Fabri, "Proceso de Gesti". Como el público de Madrid pueda admirar ya esta, en la sobria versión de Giuliano Arioli, sustituiré el motivo por "Pleito". Lo que, en el fondo, nada varía.

Bajo su otro aspecto, el exterior de farsa de intriga, o de melodrama—con añura, claro—, "Pleito de familia" reclama aquel modo que un eclesiástico francés se queja que Fabri plasma cada obra desarrollándola hasta su último límite argumental; y, una vez éste se diría agotado, él, en persona, sube—por así decirlo—a las tablas, recupera las riendas del argumento, y "da su opinión". Con esto, llaman al suyo "Teatro de la Hipótesis". Europa está superclasiificando lo poco que merece la pena clasificar.

Nunca agradece bastante a Claudio de la Torre la generosidad con que patrocina este estreno; ni a la espléndida compañía bajo su dirección la manera de vivir tan difíciles papeles. A todos, así titulados como especialmente incorporados—Lila Kedrova y la niña Mari-Tere Carreras—, mi entusiasta gratitud. Como a Emilio Burgos, gran escenógrafo. ¿A qué aspiraría uno, junto a ellos, sino a no desentonar?—FÉLIX ROS.

**Auto-crítica**

Separada del marido, comedia de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor que estrena hoy en el teatro Lila Victoria la compañía de Lili Murati. Sus autores nos dicen:

Muchas veces se oye decir que un matrimonio se ha distanciado "por incompatibilidad de caracteres", término un poco



ABC-VIERNES 5 DE MAYO DE 1961. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 59

## INAUGURACION DE LA TEMPORADA DE OPERA

### "LA WALKYRIA", EN LA ZARZUELA

No es necesario insistir en la necesidad y en la trascendencia de la ópera dentro del mundo de la música, dentro del mundo del espectáculo; recuerdo en este momento las lúcidas, encendidas palabras de Pio XII cuando recibía a la ópera de Stuttgart, dirigida por Leitner. Sería normal ahora entonar la cansada lamentación sobre la ausencia del Real, comodín a la mano para dispensarse de otros esfuerzos



Elsa Cavelti, Hilde Zadek, Symonette, Randolph y Wilhelm Ernest

y para cubrir los necesarios dejámonos. La primera causa de la ausencia de ópera auténtica, aun sin Real, es la falta de una dirección musical coherente, pues entre Orquesta Nacional, festivales y Radio-Televisión se haría lo que otras ciudades, sin teatro oficial, han hecho. Hay, si las subvenciones municipales y las otras, pero en lugar de ser empleadas meses antes, en lugar de ser más preparación que premio, más abiertas al orden que a la intriga, figuran como un Eldorado misterioso e inestable. Y hay el otro vejamen a un mundo que va al concierto cuando es obligación "social" no clara y niega el apoyo a los intentos de ópera verdadera; todavía me duele el casi vacío de hace dos años cuando oímos en tertulia un "Falstaff" memorable, rico, presentado como en el mejor teatro europeo.

Desde hace muchísimos años, la "Tetra-logía" no se oía en Madrid. Atendiendo a nuestro tiempo, a las generaciones jóvenes de nuestro tiempo, yo prefiero siempre "Sigfrido" como introducción; hay, sí, para el público el casi mito de la cabalgata, pero toda la antañona, cascada y retórica, concepción del mundo parecerá, a no pocos crucigramas. Para el músico, para el buen aficionado, "La Walkyria" tiene el valor, precisamente, por la construcción de conjunto, los de ver magnificadas, pero justas, todas las herencias que Wagner había recibido del "Idea". Insistimos, sin embargo; lo permanente de Wagner, su visión romántica del amor, su visión musical de la Naturaleza se vive más en "Sigfrido". No hay ópera wagneriana sin orquesta importante y grande. ¿Cómo no recordar lo que esto pudo ser con la Orquesta Nacional? Para "La Walkyria", ha venido un excelente maestro; le he podido ver trabajar en el ensayo y ha hecho prodigios para ajustar a una orquesta no grande, desigual y en gran parte bisona. Hubiera hecho falta más cuerda para poder acercar el milagro de un sonido pastoso, matizado, que Wagner no se resume en el estrépito, sino en el contraste y en la rica matización del sonido. Sin embargo, salvo ciertas estridencias, la orquesta, muy trabajada, especialmente trabajada en ensayos como el que presencié, cumplió con atención y celo. Como en el Liceo, hay la lucha, el equilibrio inestable entre la coreografía, tradicional, realista y la nueva de Bayreuth, espléndida para "misterio", fatigosa para ópera larga. Burmann presenta unos decorados concisos y bellos; la disposición del escenario de la Zarzuela no se presta a mucha técnica de luz, pero aun con esto será posible en otras sesiones mayor variedad.

La costumbre pone a veces en plural el título de esta ópera. Ha sido un acierto, costoso acierto, "importar" "Las Walkyrias"

de óperas alemanas. Acierto y sacrificio que son pena: ¡quién duda de que con tiempo cantantes españoles lo hubieran hecho muy bien! Fueron protagonistas Randolph Symonette—Wotau—y Elsa Cavelti—Brunilda—. El primero hace un Wotau extraordinario, lleno de poder, de matices; junto con la Cavelti hizo un tercer acto espléndido: sólo porque Madrid oiga a estos dos artistas extraordinarios podemos felicitarnos. Wilton Ernest—Sigfrido—es un tenor de gran línea, plenamente wagneriano, dramático a veces con un exceso que hace dura su voz; por esto en el bellissimo dúo del primer acto perdimos ciertos matices, pues además el excesivo "vibrato" de Hilde Zadek, quitaba línea y expresión. Walter Heinrich y Ruth Siever completaron dignamente el reparto. Los artistas, junto con el maestro Haensslein, recibieron incensantes ovaciones. La temporada comienza con excelente signo: el público se mostró entusiasta en todo momento.—P. F. SOPENA.

## Piso moderno a estrenar

lujosamente amueblado, con teléfono, hall, salón comedor, dos dormitorios dobles, más servicios. General Yagüe, 8, semiequina avenida Generalísimo.

Informes: Teléfono 234 46 00.

ULTIMOS  
SABADO

Y:

DOMINGO

del más reciente éxito mundial  
de TENNESSEE WILLIAMS

La caída de Orfeo

Un mundo alucinante de  
fuego, amor y poesía

ANA MARISCAL  
NURIA TORRAY

y  
JOSE RUBIC

Director:  
JOSE TAMAYO

en el  
TEATRO  
ALCAZAR

ABRA MERCADOS A SUS PRODUCTOS ANUNCIÁNDOSE EN LA EDICIÓN SEMANAL AEREA DE ABC

## INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

### ESTRENO DE "LA EMBUSTERA" EN EL RECOLETOS

Ayer se estrenó en el Recoletos con una escenografía muy graciosa y elegantemente agitada de Emilio Burgos, "La embustera", de Diego Fabri, adaptada y dirigida magníficamente por Diego Hurtado.

Moreno Ardanuy, presentador de la obra, puede estar satisfecho del éxito logrado. El público, río continuamente en el desarrollo de las divertidas incidencias y aplaudió con verdadero calor diversos matices y los finales de cuadro y de acto, mientras la cortina se levantaba reiteradamente y saludaban los intérpretes.

Mary Carrillo estuvo sencillamente deliciosa, con una viveza, una picardía, una malicia y una gracia que dieron a la figura de la protagonista todo cuanto el autor pudo soñar. Consuelo Company hizo una "suegra" ducha en aquel dudoso oficio extraordinariamente loado por Cervantes, que no tuvo ni un error ni un fallo. Irene Gutiérrez Caba, cada día mejor actriz, elevó a categoría máxima una breve intervención. Ramón Correto y José Calvo, en dos papeles desairados y difíciles, se ganaron a los espectadores con la mejor comicidad. Emilio Berrio, Ardid, Holgado y Carlos Prado completaron impecablemente el reparto.



Mary Carrillo y Ramón Correto

Recordamos aquel poema de León Felipe, que decía cómo la mano ociosa es quien tiene más fino el tacto en los dedos y que para enterrar a los muertos cualquiera sirve menos un sepulturero... Y lo recordamos, porque Fabri, gran dramaturgo, le ha dado la razón al escribir un vodevil mucho mejor que lo haría cualquier autor de piezas de enredo.

"La embustera" es nada más y nada menos que todo eso: un vodevil picante, atrevido, extraordinario, en cuya trama puede pasar todo, pero no sucede nada, o lo que es igual: abunda en situaciones de equívoco y barullo provocadas por una mujer frívola, coqueta, mentirosa y disparejada, que enloquece a su marido, al pretendiente que ignora su situación de casada, y a todo bicho viviente, con excepción de la "mamá", que, dicho sea desgarradamente, es una lazarona de marca mayor.

Con este tema y con el desenfadado, el ingenio y la fantasía de que hace gala el autor para urdir las peripecias, exageradas y grotescas pero enormemente divertidas, que abundan en el curso de la trama, ya pueden ustedes imaginarse qué límites alcanza la citada farsa. El peli-groso juego—moralmente hablando—a que se entrega la protagonista, no atraviesa determinada frontera, según les personajes explican y aclaran puntualmente. Mas lo cierto es que en este espejo de luna deformada que Fabri nos muestra, también se advierten rasgos sueltos que pueden muy bien simbolizar, en un plano humorístico, vicios y defectos que son por desgracia frecuentes en cierto tipo de his-téricas o neuróticas, más necesitadas de curación que de castigo. Como nos enseñaron los clásicos, también riendo se puede dar lección correctiva, de un modo

ABC (Madrid) - 05/05/1961, Página 59

Copyright © DIARIO ABC S. L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública, y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos; a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrata de acuerdo con las condiciones existentes.



ABC, VIERNES 5 DE MAYO DE 1961, EDICION DE LA MAÑANA, PAG. 60

## Con la XVI VUELTA CICLISTA A ESPAÑA

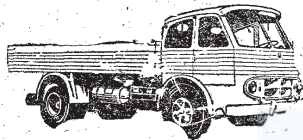
va la Tradicional y popularísima RIFA BENEFICA del Hospital-Asilo Municipal de:

## SANTURCE

(especialmente combinada con la Lotería Nacional)

MÁS DE **DOS MILLONES** DE PESETAS EN PREMIOS!!

Por sólo **15 PESETAS** una verdadera fortuna.



### PRIMER PREMIO:

Un camión Pegaso-Diesel de 12 toneladas  
Un coche Seat 1.400, tipo Rubia, y  
32.000 pesetas en Lotería Nacional.  
(TOTAL MÁS DE UN MILLON DE PTAS.)

### SEGUNDO PREMIO:

Un magnífico coche inglés, marca eM G + modelo Magnete.

### APROXIMACIONES:

Dos flamantes coches SEAT 1.400-L  
9 trocódiscos y  
**MIL PREMIOS MAS**

COMPRE BILLETES EN EL MISMO CAMION, EN LA CARAVANA DE LA VUELTA CICLISTA

## ESCALERAS

EXTENSIBLES Y DE CARRO  
VENTA Y ALQUILER  
TALLERES DUATO

JORDAN, 7 Tels. 223 68 25  
MADRID 223 61 04

## VENDO CHALET

nuevo, zona Alfonso XIII, 7 habitaciones,  
3 ascos, garaje, superficie edificada 175 m<sup>2</sup>.  
Precio 725.000, más 225.000 hipotecas.  
Teléfono 246 20 96

satírico, sin empaño ni empalago. "La embustera" es un ejemplo más.—Alfredo MARQUERIE.

### Autocrítica

Hoy se estrena en el teatro María Guerrero la obra "Cerca de las estrellas", Premio Nacional de Teatro Calderón de la Burgo 1960, de la que es autor Ricardo López Aranda. La obra será interpretada por la Compañía titular de ese teatro, bajo la dirección de José Luis Alonso. El autor dice:

«Le todas las cosas que preceden a un estreno es, sin duda, esta, de la obligada autocrítica la más inquietante para el autor, sobre todo porque presupone un conocimiento de la obra y una valoración de la misma que resulta casi imposible—al menos a mí me ocurre—por falta de perspectiva. Además me siento avergonzado por tener que hablar públicamente de mí mismo, ya que toda obra es de una u otra manera—a veces la que más importa—una parte del autor.»

Diversas emociones, con el común denominador de la inquietud, me acosan en este momento en que el telón está a punto de levantarse. Mi deseo ha sido poner ante vuestros ojos un trozo de vida: hombres y mujeres que rien, aman y sueñan y que, cuando la realidad roza su mundo de ilusión, se angustian y temen sin dejar de sonreír y esperar. Mas, sobre todo, he querido hacer en esta obra una llamada a la esperanza, a la ternura, a la alegría sana y bulliciosa, al amor, ya balbuciente, ya apasionado, a la amistad y a todas esas pequeñas cosas que tanto amamos, pero que no confesamos en público; en una palabra, a todo lo que de maravilloso aún tenemos los hombres y que los escenarios quieren ignorar casi siempre.

Invocar mis pocos años como disculpa a sus defectos no me parece válido, pero si quiero apelar a la benevolencia del espectador para algo más importante, para el insistente y apasionado esfuerzo de toda una juventud que trabaja en silencio la espera de una oportunidad.

Quiero señalar, por último, que cuantos defectos encontréis son sólo míos, y si algo os agrada, se deberá, sin duda, al talento de los magníficos actores que me han acompañado en escena: José Bódalo, Milagros Leal, Antonio Ferrandis, Fernando Marín, Lola Cardona, Carlos Villafranca, Ana María Vidal, Gonzalo Cañas, María Luisa Hermosa, Pepita C. Velázquez, Isabel Ortega, Matilde Calvo y un grupo de chicos y chicas, valores nuevos que hacen por primera vez un papel largo—; a Sigfredo Burmann, creador del extraordinario decorado y, sobre todo, a José Luis Alonso, que ha puesto en el montaje de mi obra todo su talento y entusiasmo.

No quiero terminar esta nota sin dar antes las gracias a los rectores del María Guerrero por haber retirado en pleno éxito la obra de Lope de Vega, hasta hoy en cartel, para dar paso a la mía.—Ricardo LOPEZ ARANDA.»

### EXTRAORDINARIA TEMPORADA TEATRAL EN TURIN

Italia cumple en 1961 los cien años de su Unidad Nacional. Esta efemérides será celebrada en Turin con una serie de manifestaciones desde el 1 de mayo al 31 de octubre. Dentro del amplísimo cuadro de actos, cabe destacar la importancia de las representaciones teatrales de carácter internacional que tendrán lugar en los teatros Carignano y Alfieri de Turin.

El Piccolo Teatro di Milano inaugurará la temporada con un drama de Bertolt Brecht: "Schweyk en la Segunda Guerra Mundial". Del 20 al 25 de mayo, la "Compagnia dei Giovani" (compuesta por las primerísimas figuras del teatro italiano De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli y Albani), presentará en una moderna versión un texto de Carlo Goldoni, originariamente escrito en veneciano y más tarde vertido al italiano por su mismo autor con el título "Le donne di buonumore".

Del 30 de mayo al 4 de junio, la Comedie Française presentará "Le Tartuffe", de Molière, y "Le dindon", comedia-vaudeville de Georges Feydeau. Entre otros, actuarán los actores Louis Seigner—pro-

## OFERTA ESPECIAL DE CAMISAS DE NYLON

tejidos transpirables nuevos esta temporada a precios muy interesantes

### POPELIN DE NYLON

lo más elegante a ptas. **355**

### ESPUMA DE NYLON

Tejido crepé a ptas. **255**

### ESTERILLA NYLON

la más práctica a ptas. **215**

manga corta a ptas. **198**

*El Danubio Azul*

Preciados, 9

MADRID

## SOLAR INDUSTRIAL

1.550 m<sup>2</sup>. Zona Puente Vallecas, próximo paseo Doctor Esquerdo. Se vende. Escritorio: Núm. 7.042. Alas. Alcalá, 32.

## ALQUILAMOS

Apartamentos amueblados supermodernos a estrenar, gran lujo. Calefacción central. Teléfono, ropas cama, vajilla, menaje cocina. 2.500 PESETAS MENSUALES  
Tel. 246 49 78



# MADRID 24 HORAS

## PRESENCIAS CATALANAS

La Xmasana de Catalunya en la Exposición de Flores y Plantas del Rufrío

El discurso de don Samuel Gili Gaya en la Exposición de Flores y Plantas del Rufrío

El Cortés de la Faja

## FRANCIA Y LA VIDA CULTURAL

El teatro de la Faja Cultural

## ESTRENO DE LA EMBUSTERA EN EL TEATRO BOULEVARD

El estreno de la Embustera en el Teatro Boulevard

**Lencería DEVA**

PASEO DE GRACIA 100 - Tel. 20 77 93 Barcelona

**GRAN LIQUIDACION**

Contables en hilo para bodas o baños, todas medidas, desde 140 pesetas luego

Detalles hilo de lince muditas

**GUIA DEL ESPECTADOR en Madrid**

Teatro	Horario	Obra	Director
Real	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Príncipe	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Coliseum	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Albéniz	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Alfonso X el Sabio	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Alfonso de Aragón	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Alfonso el Emplumado	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Alfonso el Batallador	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Alfonso el Casto	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón
Alfonso el Grande	8 y 10	Los amantes de Teruel	Alfonso Aragón

## LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

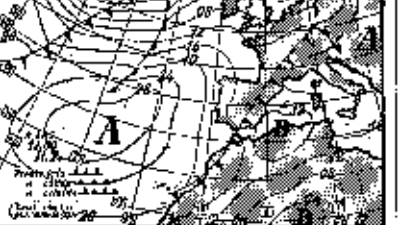
### SIMBOLISMO DE INGRESO DE LOS MUSICOS ESPAÑOLES EN LA FEDERACION INTERNACIONAL

Madrid, 24 de mayo de 1938. El simbolismo de ingreso de los músicos españoles en la Federación Internacional...

### LA LOTERIA HACE RICOS NUEVOS EN CARTAGENA

Cartagena, 24 de mayo de 1938. El primer premio de la lotería de esta ciudad...

### EL TIEMPO EN ESPAÑA



### IMPRESION

Una impresión de los sucesos que se están produciendo en España...

### Algunos torneos y clubes

Lista de torneos y clubes deportivos en España.

### EN MADRID

Noticias de eventos y actividades en Madrid.

### FOTOCOPIAS

Noticias sobre servicios de fotocopias.

### NOTICIA APRESURADA

Noticia urgente sobre un suceso reciente.

BARAJOS DE MAYO DE 1938

# Gaceta Ilustrada

HOY, a la venta

## ARGELIA

El barco de los...

## 6 preguntas

Seis preguntas sobre la situación actual.

## LA REGUN SE YA A CASAR

El regreso a casa y sus implicaciones.

## UN COMANDO CONTRA UN EJERCITO

Un comando frente a un ejército.

## LA SIBERIA FABULOSA Y COLOSAL

La Sibiria fabulosa y colosal.

## GAZETA ILLUSTRADA

Detalles de la publicación.

## FOTOCOPIAS

Noticias sobre fotocopias.

## NOTICIA APRESURADA

Noticia urgente.



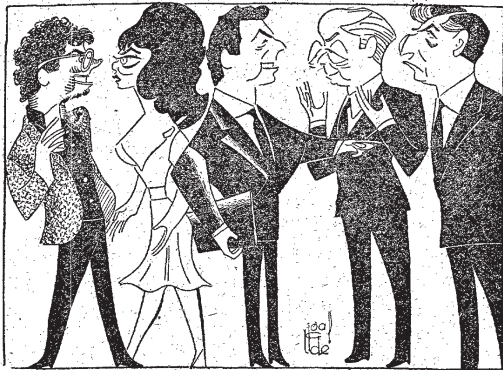
A B C. SABADO 2 DE JUNIO DE 1962. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 81

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

## ESTRENO DE "LA SEÑAL DE FUEGO", EN LARA

Las películas "Vacaciones para enamorados" y "Bodas de oro"

Anoche se estrenó en Lara, con un buen decorado de Redondela y una acertada dirección de Huberto Pérez de la Ossa, que cuidó muy bien transiciones y matices de situación y de ambiente y dio dignidad a toda la acción, "La señal del fuego", de Diego Fabbrí, en versión de Pemán y Félix Ros. Con el leve lunar de un "excuse", que no sonaba bien en el diálogo, la adaptación o adaptación nos atrevemos a decir que mejora el original y que le da más viveza e intención, y que es digna de las nobles plumas que la firman. El público escuchó la obra con interés, respeto y emoción, "acusó" las frases irónicas, interrumpió con sus aplausos un parlamento de Pastor Serrador y tributó grandes ovaciones al final de cada parte, mientras el telón se alzaba muchas veces y el señor Ros y el director saludaban con los intérpretes.



Pastor Serrador, Maravilla Blanco, Francisco Piquer, Angel Terrón y Antonio Queipo, intérpretes de "La señal del fuego", estrenada anoche en el teatro Lara.

Con el ya citado Serrador, Piquer Queipo, Terrón, Soriano, Andrés, La Riva, Torremocha, María Luisa Lamata, Maravilla Blanco, Isla Marben y Clossas, Blanco, Tauré y Garza realizaron una labor admirable en una pieza francamente difícil, ya que casi toda ella se apoya en lo dialéctico y en lo coloquial, lo que requiere un auténtico dominio de los papeles y una gran eficacia expresiva.

Podríamos oponer a la obra de Fabbrí algunos reparos en lo que atañe a la pura mecánica teatral. Por ejemplo: es poco verosímil que unas personas tan inteligentes y avezadas como esos que se reúnen en un hotel de Berlín se dejen olvidados en la mesa unos documentos secretos importantes, o inviten a pasar a la habitación contigua a una espía más que sospechosa, para que pueda escuchar todas sus conversaciones; que es un recurso de ingenio simbolismo el que los Santos hacen del elevador o suban a él en ascensor. Pero esas objeciones, o algunas más de tipo parecido, no afectarían para nada a la enorme y profunda trascendencia que encierra "La señal del fuego".

"Junta de médicos del espíritu" han llamado los adaptadores a la reunión de los jesuitas de las más polémicas vanguardias de la cristiandad, que con sus debates apasionantes, su planteamiento de problemas y su insinuación de soluciones constituyen el núcleo central de la comedia. Tanto en esa definición como en el resto de las auto-críticas—con la que nos hallamos en absoluto conformes—hallamos materia más que sobrada de glosa y comentario. ¿Por qué el cristianismo no domina enteramente las conciencias de los individuos y de los pueblos? ¿Qué significación tienen, en relación con la religión, la política y la ciencia, el ímpetu de las razas de color, las intervenciones vaticanas, la nueva labor misionera en las tierras de infieles clausuradas por muros de oprobio y telones de acero?... ¿En qué medida se suman y complementan el ardor y la cautela, la prudencia y la vehemencia, la acción y la observación dentro del complejo sistema de actuaciones que corresponde a la labor eclesial y sacerdotal?... A todas esas y a otras

muchas preguntas de índole apologetica responden los personajes de Fabbrí, que ha sabido también urdir una trama intrigante en torno al tema de su obra y aun añadirle "por vía sobrenatural" ese elemento de prodigio y milagro que tan bien califica a las creaciones escénicas de índole espiritualista.

Cada uno de los personajes importantes que el autor hace vivir y hablar en la "Junta" congregada en Berlín tiene, dentro de la disciplina de la Compañía de Jesús, su perfil y su carácter, su alma en su almarito. Y se comportan y argumentan y reaccionan con muy acusada y contrastada personalidad, que eleva notoriamente el sentido del diálogo: Concepto hondo, palabra clara y bella, momentos conmovedores, alusión intencionada. De todo eso hay en "La señal de fuego", auténtica obra de teatro católico que—repetimos—, salvo alguna ingenuidad constructiva de poca monta, nos hace pensar y sentir, nos interesa y nos conmueve y usa del tablado como de una digna y elevada tribuna para exponer temas y problemas de muy sustancioso contenido.—A. M.

**Carlos III, Consulado y Roxy**  
«A»: «Vacaciones para enamorados»

Título original: "Holiday for lovers". Producción norteamericana en Cinemascope y Color de Luxe. Argumento de Ronald Alexander. Guión de Luther Davis. Director: Henry Levin. Intérpretes principales: Clifton Webb, Jane Wyman, Jill St. John, Carol Lynley, Paul Henreid, Nico Minardos, etc.

Película turística. Viendo "Vacaciones para enamorados", que se ha estrenado en

### INVERSION

La mejor, su capital colocado en hipotecas. Amplios beneficios.  
**EXCLUSIVAS ARELLANO**  
Montesa, 10-12 - Teléf. 231 27 78

### "MISS ESPAÑA", ELEGIDA "MISS EUROPA 1963"

Beirut 2 (madrugada.) "Miss España", Maruja García Nicolás, de diecinueve años de edad, ha sido elegida "Miss Europa 1963".

Se disputaban la corona europea representantes de diecisiete países, y el concurso forma parte del III Festival Internacional de la Belleza y la Elegancia.

Las jóvenes desfilaron individual y colectivamente, en traje de fiesta y en traje de baño.—Efe.

los cines Carlos III, Consulado y Roxy "A", realizamos, sentados en nuestra butaca de espectadores, un viaje por Brasil, visitamos luego, menos sosegadamente, Lima, para acudir a una corrida de toros, que no presenciamos, pero de la que escuchamos, en boca de Clifton Webb, alguna no muy ingeniosa reflexión; pero, en cambio, asistimos a una exhibición entera del cuadro flamenco de José Greco. Sin embargo, esas son escenas de puro relleno, porque lo que se pretende es enseñarnos, primero, San Pablo, y después, el carnaval de Río, y que escuchemos las alabanzas del progreso del país, sobre todo en su arquitectura. ¡Y eso que no nos llevan a Brasilia! ¿Por qué? ¿Es anterior la película a la nueva capital? Más como el viaje no iba a ser "a palo seco", se adorna con una historia, mejor historietita, de un matrimonio norteamericano y dos hijas, una ya con edad de seguir su propio camino, y otra, por lo visto también, aunque hasta casi al final de la película no se da cuenta. La historietita nos parece bastante pueril, con los papás atravesando países por culpa de la hija mayor, y del amor que repentina-



Clifton Webb, Jane Wyman, Jill Saint John y Carol Lynley.

mente le ha entrado a ésta. En fin, todo está tratado muy a la americana, cosa a la que no hay que poner pesos, puesto que en América se traguó la película.

Clifton Webb hace de un papá psiquiatra, pero no muy enterado de la manera de ser de sus retoños, y Jane Wyman hace de la mamá. Ambos, con el resto de los intérpretes que desempeñan papeles de importancia, procuran dar a sus tipos la conveniente caracterización y expresión.—DONALD.

### CINE MADRID: "BODAS DE ORO"

Producción mejicana, en Eastmancolor, de Gregorio Walerstein. Argumento de Julio Alejandro, Ernesto Cortázar y Fernando Galiana. Director: Tito Davison. Intérpretes principales: Libertad Lamarque, Arturo de Córdoba, Martha Mijares, Carmen González, José Elías Moreno...

Un folletín con canciones es la película mejicana "Bodas de oro", que se ha estrenado en el cine Madrid. Se asemeja a nuestras películas del mismo corte. Abarca el relato los años comprendidos entre 1910 y 1960, lo que ha permitido a los argumentistas y al realizador, Tito Davison, recrearse en la que podríamos llamar posiblemente época y presentar una ambientación, en los primeros episodios de sabor retrospectivo.

Está hecha la película con ambiciones taquilleras, lo que quiere decir que no se escatima ocasión para hacer vibrar las



A B C. VIERNES 1 DE JUNIO DE 1962. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 31

## INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

### Autocrítica de "La señal del fuego"

"La señal del fuego", comedia original de Diego Fabri en versión de José María Peman y Félix Ros, se estrena esta noche en el teatro Lara. Los autores de la versión dicen:

"Diego Fabri ha dicho alguna vez de su propio teatro que, inevitablemente muchas de sus obras tienen, como su famoso "Proceso de Jesús", forma y estilo de "procesos". Fabri considera la hora que vivimos tan indecisa, tan dramáticamente transida de problemas e interrogaciones, que sólo se puede uno encarar con ella en la forma dual y dialéctica de un "proceso". Oyendo las partes una tras otra, defendiendo, acusando, pidiendo testimonio, Fabri ha "procesado" a la época actual. La interroga incansable y judicialmente, y la tiene pendiente de sentencia.

También en "La señal del fuego" hay una entrafía de tremendo y dramático proceso. Los jesuitas de las más polémicas vanguardias de la Cristiandad; los de corazones y mentes más angustiados e inquietos se congregan, de incógnito, en Berlín, en una reunión secreta. Está el polaco que trabaja tras el telón de acero; el norteamericano especialista en secretos atómicos; el negro impetuoso, como su continente africano; el español, disciplinario y exacto; el superior impersonal y equilibrado. A esa junta de médicos del espíritu se somete, para diagnóstico y tratamiento, el obsesionante problema de cómo y por qué el cristianismo no se ha apoderado ya plenamente de las conciencias y los pueblos. Todas las rutinas y fórmulas se examinan y barajan; la rebeldía; la colaboración con el poder; la ciencia como dueña del futuro; la política enclaustrada que quiere apoderarse de la ciencia... Y todavía la inesperada intervención de las más altas asistencias sobrenaturales.

El arte de Diego Fabri nos parece que ha consistido en lograr que todo esto no se presente en su pura y desnuda y dialéctica procesal. Que todo esto se armonice con una trama casi policiaca, tejida por las fuerzas oscuras y destructoras que se sienten excluidas y atraídas a un tiempo por esta extraña reunión de corazones ardientes y mentes desasosadas.

Una vez más, a Conrado Blanco tenemos que agradecer un gran servicio al teatro, al ofrecer el escenario de Lara para que España conozca esta obra ya del mundo todo conocida. Hemos querido ser fieles al original de Fabri, y no tocarlo más que en lo que necesitaba la diáfana claridad de su pensamiento polémico. Conrado Blanco ha reunido para esta gran experiencia dramática un conjunto de nombres sobresalientes de nuestra escena: Francisco Equer, Pastor Serrador, María Luisa Lamata, Antonio Queipo, Ángel Terrón, Manuel Soriano, Fernando la Riva, Manuel Torremocha, Enrique Closas, Maravilla Blanco, Manuel Andrés, Gregorio Blanco, Francisco Taure e Isla Marten, agrupados bajo la experta batuta de Huberto Pérez de la Ossa. A todos ellos, que han sabido poner a contribución de "La señal del fuego" su sensibilidad y su entusiasmo, nuestra gratitud. — José María PEMAN, Félix ROS.

### ABC EN GUADALAJARA: TEATRO MEDIEVAL EN HITA

Guadalajara 31. (De nuestro correspondiente.) El éxito obtenido el año pasado en Hita con la representación de "Doña Endrina", adaptación del libro del "Buen amor" del Arcipreste, realizada por Criado de Val, ha animado a los organizadores de aquel I Festival de Teatro Medieval a repetir en una segunda edición ampliada y perfeccionada. Vuelven, por tanto, los inmortales personajes de Juan Ruiz a reencarnar en la misma plaza pública por la que tal vez hace ya seis siglos pasaron sus cuitas y sus regocijos. Pero en esta ocasión, "Doña Endrina" contará con

## TEATRO ESPAÑOL

Compañía titular.

Director: JOSE TAMAYO

AURORA BAUTISTA

Y

MANUEL DICENTA

en

## FUENTEVEJUNA

de Lope de Vega

con

JOSE RUBIO

FERNANDO GUILLÉN - ANTONIO GÁNDIA

PILAR SALA - JOSÉ CODONER

ÁNGEL TERRÓN - PILAR BIENERT

ANTONIO SOTO - RICARDO MERINO Y

ADRIANO DOMÍNGUEZ

en el Comendador

3 ÚLTIMOS DÍAS

## TEATRO LARA

HOY, VIERNES - 11 noche

CONRADO BLANCO

Presenta el ESTRENO de

## "LA SEÑAL DEL FUEGO"

de DIEGO FABRI, en versión de JOSÉ MARÍA PEMAN y FÉLIX ROS;

por toda la compañía titular.

Boceto y decorado:

REDONDELA

Dirección escénica:

HUBERTO PÉREZ DE LA OSSA

Las localidades habilitadas para el para esta representación, miércoles, día 30 de mayo, son válidas.

## TEATRO RECOLETOS

## ¿CONOCE VD. A SU MUJER?

de ALFONSO PASO

M.<sup>a</sup> FERNANDA D'OCÓN

3 ÚLTIMOS DÍAS

una total incorporación de los elementos del libro del Arcipreste de Hita; el "Ballet del buen amor", de la misma fuente, será también puesto en escena, así como la "Danza de don Carnal, el caballero y la muerte", con su palpitante moraleja y su siniestra magia. Los celestinescos personajes del bachiller Hernando de Rojas volverán a vivir su tragicomedia en "Melibea", que será representada dos noches sucesivas.

El programa general ya ha sido hecho público no sólo en lo relativo a las representaciones teatrales, sino también en lo referente a la ambientación medieval de la villa, que será muchísimo mejor lograda que en el primer festival. El programa comprende las fechas del 23, 24, 29 y 30 de junio y 1 de julio. Los actos comenzarán a primera hora de la tarde con una comida con minuta del siglo XIV: gazpacho alcarreño, migas, fígados con rruybarbo, gajina con capulla, codonate y lcharrio de nueces, vino de toro, aguardiente de alquitara y pan de hogaza, servida en típicos bodegones medievales.

Durante la tarde recorrerán las calles los dulzaineros de Almiruete y los botargos enmascarados de Retiendas, Beleña y Majaeltrayo. El ambiente medieval culminará al atardecer con hogueras encendidas en las alturas, teas llameantes, iluminación del cerro en que estuvo el castillo "fuert e apoderado" que describió Berceo, cantos de juglares, músicas de dulzainas y tamboriles, asado de corderos al aire libre en largos espetones, puestos con vino de la tierra, escudillas para beberlo, miel, nueces y arropo, etc. A las nueve y media se hará el silencio para escuchar la cuaterna vía del Arcipreste o la prosa realista de Rojas, según las fechas.

Patrocinan este II Festival de Teatro Medieval el gobernador civil y Diputación de la provincia, Instituto de Cultura Hispánica, Ministerio de Información y Turismo y Casa de Guadalajara en Madrid, que han coordinado sus esfuerzos para que el éxito sea aún mayor que el año pasado, en que más de cinco mil personas procedentes en su mayoría de Madrid, se congregaron en la plaza Mayor de Hita.—Luis MONJE CIRUELO.

### ABC EN BARCELONA: OTRO TEATRO QUE DESAPARECE

Barcelona 31. (De nuestro correspondiente.) El más popular y más acreditado teatro de esta capital, ha sido cerrado al público. Un nuevo local que desaparece. Su empresario, don Joaquín Gasa, ha luchado denodadamente para que no ocurriera así. Pero ni su talento, ni su trabajo, ni su capital, han podido evitar lo irremediable.

Barcelona, por desgracia, posee tan pocas salas destinadas a verso y zarzuela, que pueden contarse con los dedos de la mano. La mayoría de los que existían hace una decena de años, han sido dedicados a proyecciones cinematográficas, y ahora mismo, en el popular barrio del Paralalelo, donde el Cómic llevaba más de setenta años de existencia, acaba de inaugurarse un suntuoso local, con capacidad para mil cuatrocientos espectadores destinado también a espectáculos cinematográficos.

Hace poco visitó la capital de Cataluña don Jesús Guevos, con el deseo de estudiar si en ella era posible destinar un sitio en que instalar un teatro destinado a espectáculos de comedia, como el Español y María Guerrero, de Madrid, pero como solicitase la ayuda del Ayuntamiento para realizar tal deseo, no se ha hecho nada en pro de tan excelente idea, y no parece que ella podrá nunca convertirse en realidad. Es una verdadera pena.—E. P.

### CICLOS DE CINE Y TEATRO

Hoy, a las siete y media de la tarde, en el aula de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, Alcalá, 93, el aula de cine del Servicio Nacional de Educación y Cultura de Organizaciones del Movimiento, celebrará su decimoquinta sesión y clausura del ciclo: "Cine y realidad es-

Página 32

J. VANGUARDIA ESPAÑOLA

VIERNES 6 DE MARZO DE 1944

# MUSICA, TEATRO Y CINEMATOGRAFIA

## ALICATOR Y SOBRAS «EL HIJO DE ESPARTACO»

«El hijo de Espartaco» es una obra de teatro que trata de la vida del esclavo que se libera y se convierte en un héroe. El autor es el dramaturgo francés Victor Hugo. La obra fue escrita en 1830 y se estrenó en París. Es una tragedia que trata de la lucha por la libertad y la justicia social. El protagonista es Espartaco, un esclavo que se libera y se convierte en un líder de una revuelta contra los romanos. La obra es considerada una de las más importantes de la literatura universal.

### IV SALON NACIONAL DE LA CONFECION

Representación única en sesión de gala de

## TODOS TENEMOS 25 AÑOS

El día sábado, 12 de marzo, a las 10:30 horas en el Palacio de las Naciones (F.O.L.N.)

El día sábado, 12 de marzo, a las 10:30 horas en el Palacio de las Naciones (F.O.L.N.)

El día sábado, 12 de marzo, a las 10:30 horas en el Palacio de las Naciones (F.O.L.N.)

El día sábado, 12 de marzo, a las 10:30 horas en el Palacio de las Naciones (F.O.L.N.)

El día sábado, 12 de marzo, a las 10:30 horas en el Palacio de las Naciones (F.O.L.N.)

### TEATRO BARCELONA

EL MAYOR ÉXITO CONOCIDO!

ANALI SUAREZ  
GABE TARRA

## LA CARRERA

EN LAS ÚLTIMAS SEMANAS DE

Director: JOSE USANA

Capitán

## CARRI

RESTAURANTE Y BARR

EN EL EDIFICIO SITA DE LA AVENIDA DE CASTELLÓN

VIERNES DE CUARESMA

VENTA A RAJOLAR

LA CARRERA

### VICTORIA

«SENSACIONAL AGONCEIMIENTO!»

## ROSITA FERRER



MUSICA GLOBOS

«SENSACIONAL AGONCEIMIENTO!»

## SOLEDAD MIRANDA

KIKO

### COMEDIA

SEMANA ÚLTIMOS DIAS

## YUMBE DE LOS 4 ASES

CARY GRANT

DEBORAH KERR

ROBERT MITCHUM

JEAN SIMMONS

EN LA COMEDIA MAS IMPORTANTE DEL AÑO

## Paolina EN blanco

### TEATROS

El grupo escénico «Bambalinas» estrena «La señal de fuego» de Diego Falter

«Bambalinas» estrena «La señal de fuego» de Diego Falter. Es una obra que trata de la vida de un grupo de niños que viven en un barrio pobre y se enfrentan a la pobreza y la injusticia social. La obra es considerada una de las más importantes de la literatura infantil.

### Teatro TALIA

«NUNCA ESPERÉ»



MARIA ROSA

«DE ÚLTIMOS DIAS!»

«El comprador de horas»

Se estrena en Undeona una nueva versión de «La Pasion»

«La Pasion» es una obra que trata de la vida de un grupo de niños que viven en un barrio pobre y se enfrentan a la pobreza y la injusticia social. La obra es considerada una de las más importantes de la literatura infantil.

### AVOY

«El Almirante de Dodge City»

«El Almirante de Dodge City» es una obra que trata de la vida de un grupo de niños que viven en un barrio pobre y se enfrentan a la pobreza y la injusticia social. La obra es considerada una de las más importantes de la literatura infantil.

### TEATRO WINDSOR

«EL BAUL DE LOS DISFRACES»

«El Baul de los Disfraces» es una obra que trata de la vida de un grupo de niños que viven en un barrio pobre y se enfrentan a la pobreza y la injusticia social. La obra es considerada una de las más importantes de la literatura infantil.



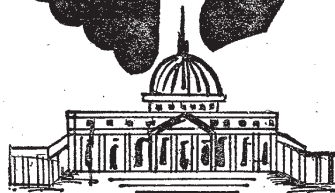
A B C. SABADO 4 DE ABRIL DE 1964. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 76.

¡UN REGALO PARA LOS AMANTES DEL BUEN TEATRO!

¡UNA INTERPRETACION FUERA DE SERIE de GUILLERMO MARIN MARÍ CARMEN PRENDES y AMPARO BARO con la colaboración extraordinaria de

MANUEL DIAZ GONZALEZ

ROBO EN EL VATICANO



LA OBRA MAS IMPORTANTE de DIEGO FABBRI Dirección: CAYETANO LUCA DE TENA Teatro BEATRIZ

**VICTORIA.**—5: Nómadas del Norte. El último de la lista. (Prologado).  
**VOY.**—4: Retorno de la eternidad y El rey cruel.  
**VOZ.** (Alcalá, 184, 245 82 99).—Continúa desde las 4: Camino de la horca (Kirk Douglas). Mayores 14 años.  
**BOLETERAS AMERICANAS**  
**STADIUM.** (Alcalá, 106).—Pistas reglamentarias. Cafetería americana.  
**CANODROMO MADRILEÑO**  
 Avenida Animas-Caño Roto, 5 tarde, 18 carreras de ralecos, combinadas con apuestas. Autobuses: plaza Ramales. Localidades desde cinco pesetas.  
**CARRERAS DE CABALLOS**  
**HIPÓDROMO DE MADRID.**—Mañana domingo, cuatros y media tarde: Carreras de caballos. Autobuses: Alberto Aguilera, esquina Gaztambide.  
**FRONTONES**  
**MADRID.**—4,15: Seis partidos a raqueta, uno a cesta punta y seis a tenis. 10,15: Tres partidos a raqueta y uno a cesta punta, con tres quinielas.  
**RECOLETOS.**—5,30: Alberdi-Iraeta; Gallogu y r dno. Arrieta-zurmendi; Deo-Aguirre, Aguirre-Salsamendi III; Azcárate II -Ayerbe. Noche 10,30: Ramondozul-Beitia; Durán-Saraso I II; Orcoz III-Aguirreñenas; Iusarte II-Solozábal-Alsúa.  
**SALAS DE FIESTAS**  
**A LA Z A N.** (Paseo Castellana, 24. Teléfono 278 00 17).—Las más explosivas y fabulosas vedetas tarde.  
**BALLE POPULAR PALMERAS.**—Dos secciones tarde y 11 noche.  
**BALLE POPULAR PALAMANCA.**—Tarde: Grandes bailes, Señoritas, gratis.  
**BOITE SARATOGA.** (Doctor Cortezo, 1).—La sala de las mejores vedetas del momento y dos orquestas de excepción.  
**CANAIMA.** (El cabaret de las afueras, Marqués Usera, 36. Teléfono 269 81 82).—Foxy Brothers y Las Rosas, 40 vedetas en pista.  
**CARTAGO.** (Petit cabaret.) Bravo Murillo, 23. (Quivido).—Las mejores atracciones.  
**CASABLANCA.** (221 18 03).—Tarde - noche: Presenta las mejores atracciones y orquestas, GLENB NIXON, (Cartagena, 89).—Los Trotters Brothers, Tito Ares, Ballet Moderno de Miguel de los Reyes y las más sorprendentes bellezas.  
**CLUB AYALA.**—Mirian, Pilarín Suárez. Dos magníficas orquestas. Canta Pepe Casado. Solamente tarde.  
**CLUB CONSULADO.**—La sala de la juventud. Tres orquestas colosales. Únicamente tarde.  
**CLUB MELODIA.** (Desenafio, 12).—Tarde y noche: Un gran programa de atracciones. Dos magníficas orquestas. Ambiente distinguido.  
**CONGA.**—Grandes actuaciones. Ronda del Caribe, María Espigal, Carmina Segarra, Orquestas Pablo Herreño y Abalos, Canta Nestor.  
**DANCING CLUB.** (Barcoá, 11).—Jueves, viernes y sábados, de 7 a 10. Domingos y festivos, de 6 a 10. Precios populares.  
**EL EXOIBO CLUB.** (Isabel la Católica, 6. Teléfono 243 50 81).—Tarde y noche: La superproducción Manley Brown Dancers. Orquestas Ruby e Hilo, Combesse.  
**FADO.**—Restaurante típico portugués. Los mejores platos de la cocina regional portuguesa. Todos los grandes fadistas de Portugal actúan en Fado, Plaza de San Martín, 2. Tel. 231 89 24.  
**POLIES.** (Paz, 11. Teléfono 241 24 40).—Tarde y noche: Éxito de la gran revista Girls in the Night.  
**J'HAY.** (La sala de fiestas de actualidad).—Grandioso éxito del fabuloso Ballet español Los de la Cava.  
**LA GALERA.** (Villalar, número 8).—Un barco lleno de ambiente. Magníficas atracciones internacionales, tarde y noche, y bellísimas vedetas españolas, francesas, alemanas, inglesas.  
**LIDO.** (Alcalá, 80. Edificio Alcázar).—Lunes día 6: Alarria Producción. Director: Alfredo Alarria. (Sólo en función de noche). Tarde, selecto programa de grandes atracciones: The Woodpeckers; espectáculo de Miguel de los Reyes.  
**LUSS-MAY.** (Junto a la fuente luminosa de Atocha).—Orquestas Escobarino y Altántida. Un gran desfile de modelos españolas, italianas, inglesas, francesas y americanas. Les esperamos.  
**MADISON CLUB.** (Cca Bermúdez, 10. Teléfono 252 01 59).—Rudy Ventura y su conjunto. La mejor orquesta de España. Solamente tardes.  
**MICHELETTA CLUB.** (Teléfono 248 50 55).—Tarde y noche presenta las mundialmente famosas Hermanas Benítez, Filippo Carletti y quinteto, Stanley Watson & Diane, Rafael Cardona y su gran orquesta, y siempre las más bellas modelos.  
**MOLINO ROJO.** (Tribulete, 16).—Tarde y noche: El fabuloso Vendries Hermanos Moreno, los reyes de la gracia.  
**MOROCCO.** (Marqués de Llanés).—Como siempre, el cabaret de Madrid.  
**NUEVA ROMANA.** (Restaurante-Boite, Carretera de La Coruña, Km. 3,200. Tel. 207 00 61).—Tarde y noche, selecto programa de atracciones.  
**PASAPOGA.**—Tarde y noche: Grandioso éxito por primera vez en España de la auténtica y sensacional revista Madrid recolt Paris avec le Bluebell Show, y las orquestas de Arturo Fornés, con Rubén Lillo, y Los Mayoresales.  
**SILVER CLUB.**—Presenta un gran programa de fiestas, con Arno y Rita, Van Bolen, Rafael de la Rosa y las mejores novedades y artistas.  
**TEYMA.**—Tarde y noche: Las mejores orquestas y atracciones.  
**TORK CLUB.** (247 10 24).—Ballet Alegrías, Ballet Leury, Ballet Diabólicas, Ballet Trophy, Oscar, Les Maloys.  
**VARIOS**  
**ACUARIUM MADRID.** (Maestro Vitoria, 3).—Gran variedad de peces tropicales, reptiles, monjes.  
**CLUB NATACION JIMENEZ.**—Durante este mes, admisión de socios fundadores. Piscinas de invierno y verano. Información: 256 00 38. Cardenal Silíceo, 23.



ABC (Madrid) - 04/04/1964, Página 76 Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de lo





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## **APÉNDICE III**

---

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO

(EDICIONES IMPRESAS)



### Análisis macrotextual: *Pleito de familia*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TI: Traducción impresa - *Pleito de familia*. Madrid: Ediciones Alfil, 1956.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

Caso n.º 1: *Cambio de segmentación / Omisión*

#### TO (pág. 846)

LIBERO (*sempre in orgasmo*): Perché, non ci crede?

EUGENIO: Sì, sì. È possibile. Possibilissimo. (*Un silenzio*) Noi abbiamo conosciuto la madre del bambino. Soprattutto mia moglie si è incontrata con lei... varie volte.

LIBERO (*accigliato*): Varie volte... quando?

EUGENIO: Saranno ormai degli anni. (*Una pausa*). Tre. Tre anni fa.

LIBERO (*mugola*): Mmm... E con questo? Che vorrebbe dire che loro hanno conosciuto la madre?

EUGENIO: Niente. Una precisazione. Sto a pensare a quel che mi ha detto. È stato un colpo.

LIBERO: C'è poco da pensare. Mi sembra così chiaro. Semplice.

EUGENIO: Forse. Il bambino ha sette anni... compiuti, lo sa?

LIBERO (*superficialmente*): Sì che lo so.

EUGENIO: Noi l'abbiamo preso che ne aveva appena due. In quegli anni lei non s'era fatto vivo con la giovane madre. Era sparito. O mi sbaglio?

#### TI (pág. 14)

VÍCTOR. (*Agitado*) — ¿Por qué duda, entonces, de mis palabras?

EUGENIO. (*Una pausa*) — Siempre mantuvimos relaciones con la madre del chiquillo. Mi mujer, sobre todo, la vio... varias veces.

VÍCTOR. (*Sorda irritación*) ¿Varias? ¿Cuándo?

EUGENIO. — Hace ya tiempo... Tres años, o... Sí, tres. El niño tiene siete ahora. ¿Lo sabía?

VÍCTOR. (*Evasivo*) — ¿No iba a saber...?

EUGENIO. — Cuando lo adoptamos acababa de cumplir dos. Entonces, no había dado usted señales de vida. — Desaparecido, ¿no es eso?

Caso n.º 2: *Omisión*

## TO (pág. 846)

LIBERO (*altezzoso, con un certo tono di sfida*): Non si sbaglia. Ero sparito sì! Poi sarò tornato, visto che sono qui! E a lei che cosa importa?

EUGENIO (*secco*): Che discorsi! Bel modo di parlare!

LIBERO: È il mio modo! Non le piace?

EUGENIO: No. È un modo da prepotente che non mi piace. Non pensi di impressionarmi.

LIBERO (*smontato*): Io non voglio impressionare nessuno. Si parla...

EUGENIO: Ecco, si parla. Un momento fa, anzi, si parlava di faccia. E lei s'è inalberato. Si ricorda? Di faccia. Lei, per me, ha la faccia di uno di quelli che lasciano che un figlio venga al mondo così... e per anni – sette anni, sette – non si curano nemmeno di sapere dove sia andato a finire.

LIBERO (*fremente*): Non faccia le prediche, non le faccia! Non ne voglio da nessuno!

EUGENIO: Che prediche! Metto le cose a posto, io!

LIBERO: Prediche, prediche inutili! Perché quella ragazza io l'ho sposata. Poi ho finito per sposarla. Adesso è mia moglie. Le basta? E la smetta!

## TI (pág. 14)

VÍCTOR. (*En cierto modo, retador.*) — Sí. ¡Había desaparecido, efectivamente! Pero he vuelto..., como ve.

EUGENIO. (*Un gesto indefinible.*) — De caras hablábamos hace un momento. Para mí, la de usted será siempre la del hombre que abandonó a su hijo antes de venir al mundo, y durante años — ¡durante siete años!, ¡siete! — ni se había vuelto a acordar de que lo tuviera.

VÍCTOR. — ¡Ooooooh...! ¡La moral nos faltaba!

EUGENIO. — ¡Déjese de moral! ¡Pero llamemos a las cosas por su nombre, como usted decía!

VÍCTOR. — ¡Me he casado, para que se entere! ¡Me he casado con la madre! ¡Ya es mi mujer! ¿Le basta? Pues ¡abreviemos!

Caso n.º 3: *Omisión*

TO (pág. 853-854)

ISOLINA (*a Libero*): Lei fino a poco tempo fa non sapeva nemmeno – non sospettava nemmeno – che Bice avesse avuto un figlio... prima. È vero? (*Libero tace.*) Non ha bisogno che mi dica di sì. Lo so. Di sicuro. E se vogliamo continuare a spiegarci non cerchiamo di fare i furbi.

EUGENIO (*tentando di calmare Isolina*): Ssst!

ISOLINA (*che sta passeggiando nervosa, passa davanti al marito e gli sussurra*): La conosco io la gente di campagna! Se la conosco! Con me, però, sbaglia!

EUGENIO: Questo che dice Isolina mi pare giusto. Almeno nella sostanza. Le perdoni il modo. Diciamo veramente le cose come sono. Senza trucchi da una parte e dall'altra.

LIBERO (*spazientito verso se stesso*): Ma sì, è meglio! (*A Isolina*) Però non era mica per la questione dei diritti o per impressionare, come crede lei, che ho detto di essere il padre. Era soltanto per cercare di risparmiarmi una vergogna... per tentare di non far sapere nemmeno a loro che Bice, il bambino, l'aveva avuto con un altro... Ecco. La vergogna, signora. La vergogna la proviamo tutti. È contenta adesso? (*Sospira e si mette a sedere.*) Ne ho passate, sapesse, in questi ultimi giorni. È stato il terremoto, in casa mia... e nella mia testa. Un uomo come me... un po' prepotente – lo so, lo so, mi conosco – che per un niente gli saltava la mosca al naso, un uomo come me dover sopportare quello che ho sopportato io di umiliazioni! Signora mia... – e senza potermi ribellare, senza poter turar la bocca a nessuno – perché era vero, era tutto... verissimo! Io che ero abituato a far filare la gente... Ah! C'è da tirarsi un colpo... Tre, quattro giorni che son dei secoli! (*E agita la testa un po' selvaggiamente balzando in piedi.*)

EUGENIO (*dopo aver guardato Isolina*): Si metta a sedere... e si tolga quella... (*Indica la giacca di pelle.*) Quella giacca, se ha caldo... Si metta calmo...

LIBERO: No, scusi... mi lasci così... mi lasci sfogare... sto meglio...

EUGENIO: Come vuole.

ISOLINA (*interessata soprattutto di conoscere l'intrigo della faccenda e sempre un po' spietata verso la sorte umana di Libero*): Mi rendo conto che una rivelazione... così improvvisa possa far perdere anche la testa. (*Libero la guarda senza prendere l'imbeccata. Pensa ad altro. Tace.*) Non capisco chi possa aver parlato... Se nessuno sapeva niente... tranne...

**TI** (pág. 20-21)

MARTA. — ¡Usted acaba de enterarse de que su mujer, de soltera, tuvo un hijo! ¿Es así, o no es así? ¡Fíjate... cómo se calla!

VÍCTOR. (*Furioso consigo mismo.*) — ¡No acabo de enterarme! ¡Lo sabía! ¿Y qué? Lo que pretendía era no pasar por esta humillación. ¡Que nadie, ni ustedes, supieran que Nina tuvo un hijo con otro! ¿Me comprenden? ¡La vergüenza, señora! ¡La vergüenza! ¿Hacen falta más explicaciones? (*Suspira, y déjase caer sobre un sillón.*) Si supiesen lo que he pasado... Un hombre como yo, tan orgulloso — porque lo soy —; un hombre, que a la menor chispa prende... ¡Soportar una humillación como ésta...! ¡Y sin poder huir, ni poderle echar las uñas al pescuezo a nadie!: ¡porque era verdad! ¡Todo, verdad! Tres, cuatro días..., pero ¡como siglos!

MARTA. (*Sin piedad — por principio — hacia el problema humano, cala nuevas redes.*) — No se me ocurre quién le puede haber informado... Nadie estaba al corriente...

*Caso n.º 4: Omisión***TO** (pág. 855-856)

ISOLINA: E chi le ha detto che il bambino l'avevo io?

LIBERO: Bice.

ISOLINA: Ah, Bice. Proprio Bice... È viva allora!

LIBERO: Come viva?

ISOLINA: Chissà come gliel'avrà strappata la confessione. L'avrà messa alla tortura.

LIBERO: Macché. Credevo anch'io che l'avrei ammazzata. Invece.

ISOLINA: Lo credeva anche lei, prima.

LIBERO: Ci siamo sbagliati. Non sappiamo nemmeno noi come le prendiamo certe cose... gravi, enormi. Sono rimasto sorpreso anch'io dal come l'ho presa!

ISOLINA: Perché?

LIBERO: Perché le ho detto: non ti ammazzo, non ti mando via, ma voglio vedere il bambino.

ISOLINA: E la ragione di questa... curiosità?

**TI** (pág. 22)

MARTA. — ¿Quién le informó de que lo teníamos nosotros?

VÍCTOR. — Nina

MARTA. — ¿Y para qué lo quiere ahora?

*Caso n.º 5: Omisión***TO** (pág. 856)

LIBERO: Per via della lettera dice di no?

ISOLINA: Macché lettera! (*Poi guardinga e imbarazzata*) Non soltanto della lettera... Parla di diritti, e con che coraggio! E i miei di diritti, e i nostri non li ha considerati? Pensava proprio che dicessimo: ecco il bambino, se lo prenda pure. Un pianterello, e tutto è finito. (*Fissa Libero.*) Lei deve ascoltarmi bene, e deve mettersi bene in testa una sola cosa: Abele non esce di qui. I diritti sono dalla mia parte. Tutti.

**LIBERO: Che tutti!**

**ISOLINA: Tutti! Tutti!**

**LIBERO: Non vorremmo metter di mezzo gli avvocati!**

**ISOLINA: Faccia pure! Metta di mezzo chi vuole: gli avvocati, i gangster, anche il Papa! Vedremo! Credeva di trovarmi impreparata? Sono anni che ho previsto un momento come questo, e le ho pensate tutte; ho i mezzi per parare tutti i colpi! Impreparata!**

LIBERO: Credevo di trovarla più umana, più comprensiva. Io sono venuto per arrivare ad un accordo. Non dico mica che non dovrà vedere più Abele.

**TI** (pág. 22)

VÍCTOR. — ¿Se refiere al documento aquél?

MARTA. — ¡Sí! (*Más prudente, y turbándose un poco.*) Y me refiero a otras cosas. Usted habla de derecho... ¿Y los míos, los nuestros, los de los dos? ¿Supone que vamos a decirle: “Aquí está el muchacho. Lléveselo”; cuatro lágrimas..., y “fin”...? Escuche, y métase bien en la cabeza, que Abel no saldrá de esta casa.

VÍCTOR. — Esperaba encontrar más comprensión, señora... Yo buscaba un acuerdo. No había pensado nunca que tuviesen ustedes que renunciar a seguir viendo al niño.

Caso n.º 6: *Omisión*

## TO (pág. 859)

EUGENIO (*intervenendo*): D'accordo. Non giudichiamo, infatti. Cerchiamo soltanto di capire. È bello che lei l'abbia perdonata, è perfino bello che lei si sia di colpo attaccato al bambino, però – obiettivamente – il fatto rimane.

LIBERO: E come no! (*Silenzio*) Il prete, dunque, le dice chi è la madre vera.

ISOLINA: E io affronto la madre. Che nega, dappprincipio. Dice che non è vero. Giura. Spergiura.

LIBERO: Che vuole! Si trova di fronte ad un'estranea...

ISOLINA: Poi si arrende all'evidenza. Ammette.

LIBERO: Beh? Che cosa succede con Bice, allora?

ISOLINA: Crede che si sia interessata al bambino? Come sta, com'è, chi siamo noi? Oooh! S'è spaventata. Soltanto spaventata che si potesse sapere. E quando ha saputo che ero lì per ottenere la promessa... formale, che mai – né allora né poi – avrebbe più preteso la restituzione di Abele, mi ha abbracciato di riconoscenza. M'ha promesso tutto quel che volevo. M'ha raccontato la sua vita.

LIBERO: Che le ha raccontato?

## TI (pág. 25)

EUGENIO. — ¡Por favor!: no somos quién para juzgar, Marta...

MARTA. — ¡Que se entere! ¡Que sepa que, cuando yo acudí a exigirle una promesa formal de renunciar — ¡para siempre! — a su hijo, me abrazó llorando de gratitud! ¡Me hizo todas las promesas que quise — ¡que lo sepa!—, después de contarme su vida!

VÍCTOR. (*Vejado*) — ¿Qué le contó?

Caso n.º 7: *Omisión*

## TO (pág. 862)

EUGENIO: Lo sarà. Non hai sentito? Si propone di riconoscere Abele. È pronto a dargli il nome. Diventerà il padre, allora. È lui, dunque, che conta.

ISOLINA (*è andata alla finestra, con un soprassalto di voce*): Bice c'è davvero. Guarda.

EUGENIO (*senza muoversi*): Lo credo.

ISOLINA: Escono insieme dal bar... (*A Eugenio*) Ritourneranno...

EUGENIO: Ma certo. Perché, avevi davvero sospettato una commedia?

ISOLINA: Non si sa mai... con quelli... *(E torna a guardare.)*

EUGENIO: O era la segreta speranza che non si facessero più vivi. Non ti conoscevo così diffidente!

ISOLINA: Mi conosci adesso. Non è mai troppo tardi. *(Viene verso il marito.)* Quante cose conoscerai ancora di me, che non conosci! Non è meglio così?

EUGENIO: Veramente non sentivo il bisogno di questo ulteriore accrescimento di conoscenza, ma tutto può servire.

ISOLINA: Qualche novità ci vuole, no! Ci si annoiava... *(Ritorna alla finestra, guarda irritata.)* Che fanno, adesso? Si sono fermati a discutere.

EUGENIO: Prepareranno il piano. È naturale.

ISOLINA: Chissà che cosa inventeranno...

EUGENIO: Ma non ti affatica, non ti mortifica essere così diffidente? Non pensi che sarebbe più generoso credere, affidarsi a quel che viene?

ISOLINA: Certo! Più generoso e più comodo, sarebbe! Come no! Ma sbagliato. Diventi una vittima degli altri, degli altri che mentono, che si approfittano, che preparano trappole... una vittima generosa, ma sempre una vittima. E a me non va. Altro che affidarsi!

EUGENIO: Preferisco rimanere una vittima, io.

ISOLINA: Si muovono. Hanno finito. L'accordo è raggiunto.

EUGENIO: Vengono qui?

ISOLINA *(annuisce)*: Vengono... *(Si stacca rapidamente dalla finestra e dice sottovoce come se temesse di essere udita da qualcuno)* Raggiungiamolo anche noi un accordo, Géni.

## II (pág. 27-28)

EUGENIO. — Hay algo en lo que no he querido contradecirte, pero en lo que desde luego te equivocas. Le has dicho que lo que cuenta es la madre..., y no... ¡Lo que cuenta es el padre! Si ese hombre está dispuesto a reconocer como suyo al chiquillo, ¡despidámonos de él, Marta!

*(La mujer encubre su sobresalto acercándose el ventanal, para mirar afuera.)*

MARTA. — Sí, allí está Nina. Ven

EUGENIO. — Si te creo...

MARTA. — Salen del bar... Cruzan la calle...

EUGENIO. — ¿Pensabas, de verdad, que no había venido?

MARTA. *(Abandona el ventanal. Nerviosísima, a media voz.)* ¡Pongámonos también de acuerdo nosotros!



*Caso n.º 8: Omisión***TO** (pág. 862-864)

ISOLINA (*annuisce*): Vengono... (*Si stacca rapidamente dalla finestra e dice sottovoce come se temesse di essere udita da qualcuno*) Raggiungiamolo anche noi un accordo, Gèni.

EUGENIO: Pronto.

ISOLINA: Mi basta che tu sia più energico nel sostenere la mia parte. Non lasciarmi sola a difendere Abele. Crederebbero che non ci tieni abbastanza. Soltanto questo ti chiedo.

EUGENIO (*grave*): Isolina, credi sia proprio bene questa nostra estrema opposizione?

ISOLINA (*aggressiva*): Me lo domandi?

EUGENIO: Non ti sembra un po'... contro natura? Lascia stare le intese, le promesse, gli impegni, la legge, ma, in fondo, la madre è lei.

ISOLINA: Fu lei la snaturata. Non io. Perché, che vorresti fare? Sentiamo.

EUGENIO: Non credi sia proprio possibile una conciliazione, un accordo qualunque, senza spingere le cose all'estremo?

ISOLINA: Impossibile! Non è qualcosa che si possa dividere! Per te sì? Come sei generoso, tu, con la roba degli altri, con i sentimenti degli altri! Credi che non l'abbia capito che Abele non ti appartiene, che non lo senti tuo come lo sento io!

EUGENIO: È probabile.

ISOLINA: Tu l'hai subito, non desiderato, quel bambino. Di' la verità.

EUGENIO: Adesso esageri. Subito...

ISOLINA: Adottarlo è stato, in fondo, una compiacenza verso di me. Dillo.

EUGENIO: Certo che l'ho fatto soprattutto per te.

ISOLINA: Ma non lo ami.

EUGENIO: Me l'aspettavo. Amare! A modo mio, sì, lo amo.

ISOLINA: A modo tuo. Ma che cosa ami, tu, «veramente», non a modo tuo? Che cosa hai mai amato? Chi? Hai nemmeno mai amato?

EUGENIO: Non tocchiamo questo tasto, per carità! Adesso, almeno, non lo tocchiamo. Non è proprio il momento.

ISOLINA: È verissimo. Non è certo il momento... *(Come ricordandosi di Libero e Bice)* Ma dove sono? Perché non sono già qui?

EUGENIO: *(le fa il gesto di star calma)*: Le scale... Tutte le scale... Di una cosa, comunque, puoi esser certa: che io penso seriamente all'avvenire di Abele, e voglio veramente il suo bene.

ISOLINA *(cambiando tono, diventando dolce, tenera, supplichevole)*: Mi basta. Mi basta che tu voglia il suo bene. Non vorrai dunque darlo a quella gente lì? A quel... padre. Hai sentito: un uomo senza religione, un prepotente. E non basta questo, se pensi al suo bene... *(Suonano alla porta. Eugenio si alza. Isolina, fermandolo)* Géni, aspetta! Géni, ti scongiuro: sii forte, sii dalla mia parte. Non cedere in niente! Anche se tu non fossi persuaso, dammi ragione lo stesso in faccia a loro. Poi magari insultami, schiaffeggiami, se vuoi, ma sii con me, adesso! *(Eugenio è perplesso, e si muove verso la porta. Isolina gli si aggrappa.)* Bada, Géni, che c'è tutta la mia vita in gioco! Tutta! Perché, ormai, per me, Abele è tutto! Lo sai!

## II (pág. 28)

MARTA. *(Abandona el ventanal. Nerviosísima, a media voz.)* — ¡Pongámonos también de acuerdo nosotros!

EUGENIO. — Conforme...

MARTA. — ¡Bastará con que te muestres más enérgico! ¡No dejes que defienda a Abel yo sola! ¡Abel no puede dividirse! Jamás quisiste tú a nadie... Pero, en esta ocasión, te suplico que pienses — ¡no que sientas, que en ti es imposible: que pienses! — en lo mejor para el niño. ¿Cómo podemos ponerlo bajo la custodia de un hombre así..., de un hombre sin religión?

*(Llaman a la puerta. EUGENIO dispónese a ir a abrirla. Ella le retiene aún.)*

¡No, Eugenio, no! ¡Te suplico que te pongas de mi parte, sin ceder! Aunque no estés conforme con lo que yo diga, delante de ellos dáme la razón... Luego, si quieres, me riñes, me insultas... ¡pero, ante ellos, estemos unidos! *(Perplejo, el profesor da unos pasos. MARTA continúa interponiéndose.)* ¡Piensa que se trata de mi vida! ¡Porque ahora, para mí, Abel es toda mi vida! ¡Tú lo sabes!

Caso n.º 9: *Omisión*

## TO (pág. 891-892)

BICE (*un istante di tensione, poi scoppia in una risata un po' isterica*): Armata! Avete paura che sia armata! Ah! Ah! Avete paura tutti! Ma che armata! Che armata! (*A Libero*) E a te che ti salta in testa, esaltato che non sei altro.

ROLANDO: *Uccide il seduttore sette anni dopo.*

BICE: *Mi vedeva già sui giornali, lui! (Indica Libero.)*

LIBERO: *Sì, ho sperato per un momento che ti saresti vendicata, che avresti fatto giustizia. L'avresti ammazzato, e si sarebbe saputo anche sui giornali. Non è mai troppo tardi per mettere le cose a posto...*

BICE (*sempre col solito riso isterico*): *Ma sì, ma sì, lava l'onore macchiato... Ah! Ah!*

LIBERO: *Se l'avessi fatto, che altra donna saresti, adesso, ai miei occhi! (Bice non ride più. Lo fissa seria.)* Ti avrei aiutato a scappare. Ti avrei difesa. Non so neanch'io quel che avrei fatto! Ti avrei perdonato tutto. Ti avevo già perdonato tutto in quei minuti d'attesa... (*Un silenzio*) Niente. Non è successo niente. Idee della mia testa balzana...

ISOLINA: *Sempre delusioni, da un po' di tempo.*

BICE: *Perché allora sei salito?*

LIBERO: *Per trovarti. Sapere dov'eri. Con chi. Che facevi. Ho suonato a tre o quattro porte, su per le scale...*

VANNA: *S'è presentato chiedendo: «È qui Bice?».*

BICE: *E non sono pazzie? Stravaganze? E adesso che m'hai trovato, che vuoi?*

## TI (pág. 60)

NINA. (*Risa histérica.*) — ¡Arma! ¿Por qué iba a traer armas? (*A VÍCTOR.*) ¿Se te ha podido ocurrir, imbécil, que venía a matar a mi seductor, ¡ocho años más tarde!?... ¡Ya me veías retratada en los periódicos! (*Él se derrumba en un sillón, agotado.*) ¡Mírenlo! Yo, cargada de pólvora, ¡para vengar mi honor..., que es su honor!

VÍCTOR. — ¡Otra clase de mujer serías ya ante mis ojos, si lo hubieras hecho...! (*NINA para de reír, y lo contempla gravemente.*) Te habría ayudado a huir..., defendiéndote, incluso... ¡Qué sé yo! Te lo habría perdonado todo. Te lo perdonaba anticipadamente, en mis minutos de espera abajo... Llevas razón: ¡soy un imbécil, al pensar eso!...

NINA. — ¿Y qué piensas ahora?

Caso n.º 10: *Omisión***TO** (pág. 892)

LIBERO (*fissando Rolando*): Guardarlo bene in faccia quel signore lì, e non scordarmelo più fino al giorno in cui faremo piazza pulita di tutta la gente come lui.

ISOLINA: E ha anche il coraggio di parlare, di minacciare! Ha il coraggio di difenderla ancora! (*Indicando Bice*) A casa nostra, la voleva strozzare, un'ora fa! Abbiamo dovuto difenderla noi... L'aveva scacciata, non voleva vederla mai più! E adesso è qui a minacciare, e implorare...

LIBERO: Implorare chi?

ISOLINA: Lei, lei! Non certo noi. Per lui i colpevoli siamo noi, tutti noi, tutti! Tranne lei, la madre snaturata! Perché lei è scusata, è da capire, da perdonare... da perdonare! Accecato! Un uomo così... forte, orgoglioso: completamente accecato. Capace di commettere qualunque azione! Lo mandi fuori.

ROLANDO: Perché fuori? Perché vuol far piazza pulita della gente come me? Oh! (*Si alza, va lentamente verso Libero che si irrigidisce un po' e si scurisce in volto.*) Mi guardi pure... Mi guardi bene...

VANNA (*un po' preoccupata*): Che fai, Rolando? Lascia stare...

**TI** (pág. 60)

VÍCTOR. (*Escruta a Ricardo.*) — Quería fijarme bien en este... señor; no olvidar su cara... Para el día en que ajustemos nuestras cuentas a los tipos como él.

RICARDO. (*Acérase a VÍCTOR, quien no le sostiene la mirada y se ensombrece, además.*) — Fíjese bien en mí, puesto que subió para verme la cara.

DIONI. (*Inquieta.*) — ¡Ricardo! No le provoques...

Caso n.º II: *Omisión***TO** (pág. 893-894)

BICE: Abele sta per arrivare. Lo porta qui il professore. Rolando lo vuol vedere.

**LIBERO** (*a Rolando*): *La invidia. Fossi io al suo posto. Scoprire un figlio! Non è mio, eppure già mi sentivo attaccato ad Abele.*

**ISOLINA**: *Anche troppo.*

**LIBERO**: *Questione di sentimento, signora mia.*

**VANNA**: *Lui, invece, che pare sia il padre vero, non sente affatto il richiamo del sangue.*

**ROLANDO** (*lievemente irritado*): *È colpa mia se non lo sento? Vorreste che fingessi, che facessi la commedia del padre pentito, straziato?! (Ha un movimento improvviso; va verso Bice, e le dice concitatamente, persuasivo) Senti, Bice: io direi di lasciarlo dov'è. Non l'avremo né tu né io, che siamo i soli che potrebbero pretenderlo. In fondo l'abbiamo abbandonato tutt'e due per egoismo. Mi pare che una punizione ci voglia. Lasciamolo dov'è. Non insistere, Bice.*

**TI** (pág. 61)

**NINA**. — *Aguarda. Abel va a llegar. Su padre quiere verle. ¡Sólo verle! No siente por él sino una simple curiosidad.*

**RICARDO**. (*Molesto.*)— *¿Es culpa mía? (Cuando nadie lo espera, acércase a NINA, y, animadamente, en tono persuasivo:) Oye, Nina. Yo creo que tu marido tiene razón: dejemos al niño donde está. Ni tú ni yo, que somos los únicos que podríamos reclamarlo, debemos hacerlo... Lo abandonamos entonces. Los dos merecemos nuestro castigo.*

Caso n.º 12: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 898)

ISOLINA: Gèni, non cominciare tu, adesso, te ne prego. Sta' zitto.

EUGENIO: Mi scuso: sono qui in casa d'altri, un ospite, ma mi permetto di insistere, visto che ci siamo tutti. Dobbiamo concluderla questa... triste vicenda. E presto. Tra noi. Senza mettere di mezzo altra gente. In famiglia. Intanto che il bambino dorme, direi. *(Tutti lo guardano – tranne Rolando che non si scompone – con una certa sorpresa.)* Eh, sì: i signori desideravano vederlo? Legittimo desiderio. L'avete visto. *(Una sospensione)* Quando il padre e la madre... e la signora *(a Vanna)* avranno terminato di guardarlo, sarà forse bene portarlo altrove per poter parlare liberamente.

ISOLINA: *(un po' allarmata muovendosi verso di lui)*: Ma che ti prende, Géni? Che è questo tono?

EUGENIO: Mi sono... stancato! Ecco!

VANNA *(a Eugenio)*: Lo lasci lì, per piacere. Parleremo sottovoce. Lo lasci riposare.

ISOLINA: Lascialo qui, Géni. Potrebbe svegliarsi, e penso che si spaventerebbe molto nel vedersi tanta gente attorno. Facce nuove...

ROLANDO *(a Eugenio)*: Non abbiamo ancora visto che occhi ha.

BICE: Che occhi avrà? Non si può! Una madre non può vedere gli occhi di suo figlio perché ci sono i tutori che dispongono! Ah! *(Con tono di sfida)* E se lo svegliassi? Chi me lo può impedire?

## TI (pág. 65)

MARTA. — Eugenio, no divague, como de costumbre...

EUGENIO. — Déjame, Marta. Creo que no sería difícil poner punto final a esta triste historia. Yo trasladaría al niño a otra habitación. Para hablar, mientras, con libertad.

NINA. — Aun no le hemos visto los ojos... ¿Cómo son? ¿No podríamos despertarlo?

Caso n.º 13: *Omisión*

TO (pág. 901)

VANNA: Sì, sì, hai ragione. Non protesto mica. Non credere. Se questa decisione ti può riattaccare alla vita io non rimpiangerò il Rolando privo di vita che è stato accanto a me... senza amore.

ROLANDO: Sei generosa.

VANNA (*fa per parlare, ma non può*): Oh! quel bambino... Non posso nemmeno gridare! (*Libero si è messo a sedere prendendosi la testa fra le mani.*)

BICE: Libero, non farmi paura. Di' qualcosa. Non pensare a una vendetta, a una minaccia. (*Gli va più vicina.*) Dovrò pur essere felice anch'io, una volta almeno!

LIBERO: T'ho perduta. T'avevo già perduta. È finito.

ISOLINA (*a Libero e Vanna*): V'arrendete presto, voi! Bei lottatori! (*A Rolando e a Bice*) Aspettiamo prima di concludere. Vediamo la questione da tutti i lati. (*Un silenzio*) Chi può testimoniare che Abele è figlio «vostro»? Finora, per tutti, è figlio di nessuno. Non ha padre, non ha madre: non hanno lasciato tracce. È vero? Una sola persona potrebbe testimoniare chi è la madre...

LIBERO: Il prete.

ISOLINA: Sì. Il sacerdote che me lo rivelò.

ROLANDO: Preziosa testimonianza, direi: la migliore.

ISOLINA: Ma voi credete che testimonierà?

ROLANDO: Penso sia suo dovere.

ISOLINA: Lo pensa lei. Forse si illude...

ROLANDO: Ma come: formeremo la famiglia «vera», e lei crede che proprio il prete non vorrà testimoniare!

ISOLINA: Lei sa che cosa costa questa nuova famiglia cosiddetta vera? Che prezzo? Tre famiglie, diciamo pure false, distrutte, cancellate. E lei suppone che di fronte a questo disastro, a questo sfacelo familiare quel sacerdote testimonierà in vostro favore? Oh!

ROLANDO: Ma come, non capisco! Io faccio oggi quel che dovevo fare allora, e non feci. Riparo, pago. Rimetto in ordine. E lei mi dice che quel che allora era giusto fare, anzi era sacrosanto fare – un sacramento, se non sbaglio, un vero sacramento – oggi diventa un disastro, uno sfacelo. Quello stesso atto. Oh! Lasciamo stare le forme – quelli che soffrono, piangono... altra questione –, ma la sostanza rimane: il sacramento d'allora – l'ordine, l'ordine – rimane. Il prete sarà dalla mia parte, non ne dubito.

EUGENIO: Se fossi in lei ne dubiterei.

ROLANDO: Ma perché?

EUGENIO: Il tempo. Lei, evidentemente, non considera il tempo. Altre promesse fatte nella zona di vuoto, nel periodo di carenza... Altre promesse, altri sacramenti. Incancellabili anche quelli. Ogni atto ha, sì, una sostanza propria, ma anche un suo tempo preciso, improrogabile. Il prete non testimonierà. Anch'io, in coscienza, non testimonierei. Tacerà. Dirà: non so, ignoro.

BICE (*fremente*): E allora?

ISOLINA: Allora... (*a Rolando*) la sua costruzione non regge. Non si basa su nessuna testimonianza. Dovremo ritornare da capo. Cercare altre strade.

BICE: Cerchiamo pure altre strade. Cercatele. Continuate pure a parlare ancora per dei mesi, per degli anni... se vi diverte. Però, da oggi, Abele resta con noi. Sì, con noi: allo stesso modo, con gli stessi diritti per cui fino ad oggi l'ha tenuto lei, da oggi lo teniamo noi! (*E guarda Rolando che è ritornato pensoso.*)

ISOLINA: Oh!, si vedrà questo!

BICE: Certo che si vedrà! Provi un po' a strapparmelo. Provi. (*È presa da un impulso improvviso; scuote Abele addormentato e gli dice*) Abele, Abele: svegliati... è tardi, svegliati! Dobbiamo andar via...

#### TI (pág. 67)

DIONI. — Sí. Yo no fui tampoco generosa contigo, al no darte hijos...

MARTA. — ¡Pero yo no renuncio a Abel!

(*Corre hacia el niño.*)

NINA. (*Protegiéndolo con su cuerpo.*) — ¡Pruebe a llevárselo! ¡Pruebe! (*Y, por exteriorizar un repentino impulso, sacude a ABEL, y le grita.*) ¡Abel! ¡Abel, despierta! ¡Es tarde! ¡Despierta! ¡Tenemos que irnos!

#### Caso n.º 14: Cambio de segmentación

#### TO (pág. 910)

EUGENIO: Perché non sai cosa sia la pace, Isolina, la pace e il perdono: non lo sai. Non è dimenticanza, come pensi tu. È... è... la pace! Se lo sapessimo la invocheremmo! Dal padre, da quel padre che può darcela. Basta invocare, non importa credere. Invocare, pregare... Poi qualcuno a furia di invocare giunge anche a vedere, a credere... È il premio. Intanto invociamo. Tutti. Diciamo: «Perdonateci, padre – c'è sangue sulle nostre mani – ma perdonateci lo stesso. – Solo voi lo potete – perché gli uomini come noi – che uccidono i loro figli – non sapranno mai perdonare – gli altri uomini che uccidono – gli altri figli. – Scendete voi – e perdonateci –



finalmente!». *(Tutti si sono variamente raccolti e atteggiati attorno ad Eugenio. Si trovano di faccia al pubblico, e sembrano aspettare e offrire insieme quel dono del perdono. Mormorano alcune delle parole di Eugenio facendo coro. Un silenzio. Poi il campanello suonato più a lungo, impazientemente. Si scuotono. Si volgono.)* Ecco. Vengono. E ora andiamo coraggiosamente a consegnare la cara spoglia insanguinata a questi uomini che s'illudono d'essere giusti. *(Si avvia verso la porta.)*

## VELARIO

## II (pág. 74)

EUGENIO. — Porque ignoras lo que es la Paz; la Paz y el perdón. No es el olvido, como temes. Es... ¡Si lo supiésemos, se la pediríamos al Padre, a Ese único Padre que nos la puede conceder! Basta pedírsela; ni que creamos lo considera Él preciso. Pedir, pedir... Y después, a fuerza de pedir, se llega a creer, a ver con claridad... Es la recompensa. Pidamos todos:

“Perdónanos, Padre.

Están tintas en sangre nuestras manos.

Pero perdónanos, a pesar de ella.

Sólo tú puedes perdonarnos;

pues los hombres como nosotros,

que matan a sus hijos,

nunca sabrán perdonar

a los otros hombres: a los que matan

a los hijos de los otros...

Desciende sobre nosotros, Señor,

y Tus manos

nos absuelvan”.

*(De diversa manera, todos habíanse agrupado en torno a EUGENIO. Los vemos de frente, y cada rostro se diría que pide y ofrece a un tiempo tal don supremo de perdonar... Acompañan en coro algunas de las palabras de la oración. Una pausa. Al fin, suena prolongadamente el timbre de la escalera, impacientando. Vuélvese alguno. Y, más que a separarse, van como a dispersarse con lentitud... Es la voz de EUGENIO, otra vez, la que los agrupa.)*

Ya están ahí. Ahora... tengamos valor para entregar el pobre cuerpo del niño, de nuestro querido niño, a esos hombres que se creen justos.

*(Va hacia la puerta.)*

## TELÓN

## Análisis macrotextual: *Vigilia de armas*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TI: Traducción impresa - *Vigilia de armas*. Ediciones del Carro de Tespis, 1957.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

### Caso n ° 1: Cambio de segmentación

#### TO (pág. 1081)

DIRETTORE: Per favore: il 719. *(Pausa)* «Pedro»? Buon viaggio? Sì, il direttore della compagnia sono io. Avvertite voi il 425 e il 427... devono essere già lì. Non ho controllato, ma devono esserci. Americani. Salite tutti da me. Diteglielo in latino... La mia è la camera 252... Non servitevi tutti dell'ascensore, è più prudente... *(Depone il ricevitore; rimane un momento assorto. Guarda ancora l'orologio e si mette a passeggiare per la stanza. Dopo aver fatto qualche passo e aver nuovamente consultato l'orologio, si avvicina lentamente al telefono e rialza con una reticenza il ricevitore.)* La disturbo ancora, mis scusi... Vorrei, adesso, il... 374. Sì. Tre – sette – quattro. È molto gentile... *(Pausa)* «Stefano»? Buon viaggio? Sì, il direttore della compagnia sono io. *(Pausa)* Come mai siete solo? *(Aggrotta la fronte.)* Venite subito da me. Camera 252. *(Depone bruscamente il ricevitore e si allontana dal telefono. Va alla porta d'ingresso, la apre lasciandola accostata; e rimane in piedi, in attesa. Dopo un momento la porta si apre ed entra un giovanotto poco più che trentenne: alto, biondiccio, vestito di velluto pesante, capelli tagliati corti. È «Stefano».* Il Direttore gli fa cenno di chiudere la porta.)

#### TI (pág. 10)

TELEFONISTA. — Número...

DIRECTOR. — Por favor, el 719.

TELEFONISTA. — En seguida, señor... *(Y enchufa la ficha en el cuadro luminoso.)*

DIRECTOR. — ¿Pedro? ¿Cómo está usted? ¿Ha tenido buen viaje? Si, el director de la Compañía soy yo. Avise usted al 425 y al 427... Ya deben estar allí. No he podido confirmarlo, pero ya deben estar. Son dos americanos. Háblales en latín... Suban todos a mi departamento, quinto piso 252... No usen todos el ascensor, es más prudente... *(Cuelga el receptor; quédase un instante absorto, observa su reloj y luego comienza a pasearse.)*

TELEFONISTA. — ¿Sí? Cuatro-dos-cinco... En seguida... *(Enchufa la ficha; espera; se muestra un tanto estupefacta y tartamudea.)* Eamus statim... ¿Qué idioma será?

*(Pero se ve obligada a interrumpir su meditación filológica porque el 552 la llama nuevamente. En efecto, el Director, tras algunos paseos y haber consultado nuevamente su reloj, se ha acercado lentamente al teléfono para levantar con cierta reticencia el auricular.)*  
¿Número?

DIRECTOR. — Perdona si vuelvo a molestarla.

TELEFONISTA. — ¡Oh, señor! Estamos para eso. Diga usted.

DIRECTOR. — Quisiera hablar con el... 374.

TELEFONISTA. — ¿374?

DIRECTOR. — Sí, tres-siete-cuatro.

TELEFONISTA. — Está bien, señor.

DIRECTOR. — Es usted muy amable.

TELEFONISTA. — *(Enchufa la ficha con una expresión que quiere expresar.)* (“¡Cuánta gentileza!”)

DIRECTOR. — ¿Stéfano? ¿Cómo está usted? ¿Ha tenido buen viaje? Sí, el director de la Compañía soy yo. ¿Cómo que está solo? *(Arruga la frente.)* Venga a verme enseguida. Habitación 552.

*(Cuelga bruscamente el auricular y se aparta del teléfono. Va hasta la puerta de entrada, la abre, dejándola entornada, quedándose de pie a la espera. A poco, la puerta se abre y entra un joven de poco más de 30 años; alto, rubio, con los cabellos cortos, es Stéfano, el Director le hace una seña para que cierre la puerta.)*

### Caso n.º 2: Cambio de segmentación

#### TO (pág. 1082-1083)

DIRETTORE: Non è che se la prendano proprio comoda, è che... *(Il Direttore lo fissa con una certa insistenza, ma non con severità; poi riprende)* Ho rilevato che manca Roma – e manca, poi, un altro... confratello... che avrebbe dovuto giungere insieme al... *(E indica Stefano.)* Confidiamo che giunga ancora... in tempo... con l'aiuto di Dio... *(Gli altri guardano Stefano.)* Comunque... cominciamo noi. *(Si alza. Si toglie dalla tasca interna, dove abitualmente si tiene il portafoglio, un piccolo crocifisso, e lo posa sul tavolinetto da thè. Gli altri si sono alzati prontamente. Lo spagnolo con una certa fatica: deve essere malandato in salute. Il Direttore inizia la preghiera.)* «Veni Sancte Spiritus / Reple tuorum corda fidelium...»

#### TI (pág. 12)

DIRECTOR. — No es que sean cómodos. Sucede que...

STEFANO. — ¿Cómo que no? Tendrán otras cosas más importantes que hacer. *(El Director lo mira con insistencia, pero sin severidad, luego continúa.)*

DIRECTOR. — He señalado que falta Roma y falta también otro compañero... que debió llegar con... *(Y señala a Stéfano.)* Confiemos que puede llegar a tiempo, con la ayuda de Dios. *(Los otros observan a Stéfano.)* De todos modos, nosotros podemos comenzar.

Caso n.º 3: *Adición*

<b>TO</b> (pág. 1088)
<p>PEDRO: Non vorrei compromettere la mia... posizione.</p> <p>DIRETTORE: Se la vostra posizione risultasse compromessa dopo questa riunione, un altro prenderebbe il vostro posto. I gesuiti non mancano in Spagna. Ecco! E in ogni caso, prima si ubbidisce, poi, se è necessario, si chiarisce.</p> <p>PEDRO: Se siamo qui senza sapere quasi niente di questo incontro, vuol dire che abbiamo già ubbidito.</p>
<b>TI</b> (pág. 17-18)
<p>PEDRO. — No quisiera comprometer mi...</p> <p>DIRECTOR. — Mantenga usted su incógnito... y los demás mantendrán el suyo. A usted lo llamaremos Pedro y a usted lo llamaremos Stéfano. El que debe llegar responderá al nombre de Alexis. Así ninguno conocerá la verdadera identidad del otro. Y les recuerdo que si es necesario comprometerse, deben estar ustedes dispuestos a hacerlo, siempre que sea necesario o que nos lo pidan los superiores...</p> <p>PEDRO. — No es mi persona lo que yo defiendo, sino la delicada posición que debo ocultar.</p> <p>DIRECTOR. — Si su posición puede resultar comprometida después de esta reunión, otro ocupará su puesto. No faltan jesuitas en España. Y en último caso primero se obedece y luego, si es necesario, se hacen las aclaraciones.</p> <p>PEDRO. — El hecho de estar aquí, sin saber casi nada sobre esta reunión, significa que ya hemos obedecido.</p>

Caso n.º 4: *Omisión*

<b>TO</b> (pág. 1098-1099)
<p>PEDRO (<i>al Direttore</i>): Non vi preoccupate per me: i politici sono molto spesso anche più grossolani. (<i>A Farrell</i>) Voi dunque, illustre confratello, siete persuaso che si sia entrati nell'era della scienza, delle scoperte... Non è una tesi nuova.</p> <p>FARRELL: Non ho detto che sia nuova. Mi sono seccato un po' nel vedere che ci si preoccupa troppo di un mondo in agonia.</p> <p>PEDRO: Ammettiamolo pure. – Le vostre previsioni?</p> <p>FARRELL: Non sono un profeta. Sono un gesuita – e un fisico.</p>
<b>TI</b> (pág. 28-29)
<p>PEDRO. — (<i>Al Director.</i>) No se preocupe por mí; estoy entrenado. A los políticos les he tenido que escuchar cosas peores. (<i>A Farrell.</i>) Entonces, según usted, ilustre hermano, ha llegado la hora de la ciencia, de los sabios. Admitido. ¿Puede usted decirme, cómo ve el porvenir?</p> <p>FARRELL. — Yo no soy profeta; soy un jesuita y un físico.</p>

*Caso n.º 5: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1099-1100)

FARRELL: Lo auspichiamo o no, questo giorno verrà. Viene. È ineluttabile! In questo senso mi sembra un giorno provvidenziale. Allora bisogna aspettarlo; non osteggiarlo, ma andargli incontro quando sentiremo che è alle porte. Ecco.

PEDRO: Perché non osteggiarlo? Lo si potrebbe anche osteggiare, se si giudicasse pericoloso per i principi e la prassi della vita cristiana. Lo si dovrebbe osteggiare anzi, in questo caso!

FARRELL: Si commetterebbe uno dei soliti errori storici che noi abbiamo il cattivo gusto di commettere!

DIRETTORE: Noi... chi?

**TI** (pág. 29-30)

FARRELL. — Lo deseemos o no, ese día llegará. Ya se acerca. Es ineludible. Y yo creo que será un día providencial. Hay que saber esperarlo. No atacarlo... ir a su encuentro en el momento que aparezca. De lo contrario, sería cometer uno de los típicos errores históricos que durante tanto tiempo hemos tenido el mal gusto de cometer.

DIRECTOR. — Nosotros... ¿qué dice?

Caso n.º 6: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 1100-1101)

FARRELL (*agitando le mani e tracciando in aria gesti geometrici*): Lo studioso moderno – tranne poche eccezioni – e lo affermo per la conoscenza diretta, vorrei dire per l'amicizia che ho per molti di questi uomini – lo studioso moderno ha sempre il senso vivo, spesso acuto, talvolta addirittura mistico – dico mistico! – della religiosità – di Dio, dunque. E necessariamente, direi; perché noi operiamo ogni giorno di più costeggiando continuamente il mistero o inoltrandoci nel suo regno un po' ... alla cieca... cioè con gli strumenti che ci sono serviti nel viaggio precedente.

Ad ogni nuova indagine è come se ci inoltrassimo su un legno sempre più fragile entro un gran mare sconosciuto, o troppo buio o addirittura fosforescente, o assolutamente immobile o paurosamente sconvolto.

PEDRO: Proprio per questo la religiosità di questi uomini può essere sospetta.

FARRELL: Sospetta?

PEDRO: Potrebbe spiegarsi come l'istintivo bisogno di protezione, di rifugio contro il tremore, lo sbigottimento da cui siete continuamente invasi ad ogni nuova... indagine... ad ogni nuovo viaggio...

DIRETTORE (*di rincalzo*): È vero, è verissimo! Il giorno in cui si liberassero da questo sbigottimento, da questo tremore, verrebbe meno, forse, anche quell certo bisogno di protezione e di rifugio che voi chiamate, adesso, religiosità, Dio. Quel giorno giungeremmo a una spiegazione meccanicistica della vita – o energética, che è poi lo stesso... – insomma, a un nuovo e più compiuto materialismo.

FARRELL: Se è questa la paura che avete, rassicuratevi. Non sarà! Il pericolo, semmai, non è questo. Ho parlato di studiosi ricchi di religiosità? Avrei dovuto parlare di scienza. Avete ragione... Sono le strade, sono le conclusioni delle ricerche e delle scoperte nuove ad essere religiose – indipendentemente dalle persuasioni e dagli atteggiamenti personali degli scienziati. È la scienza – oggi – che porta all'idea di Dio. L'antica inconciliabilità di scienza e fede era soltanto frutto di ignoranza. Oggi non esiste più, al punto che è addirittura la scienza a postulare la fede e a concludersi nella fede.

DIRETTORE: Siete persuaso che la scienza porterà il mondo verso Dio?

## TI (pág. 30)

FARRELL. — (*Agitando las manos y trazando líneas geométricas en el aire.*) El estudioso moderno, salvo alguna excepción, y lo digo con conocimiento, es dueño de un sentido vivo, agudo, de la religión, vale decir de Dios, quizá porque nosotros todos los días avanzamos en nuestra labor, bordeando el misterio, internándonos en su reino, un poco a ciegas. Cada investigación que hacemos significa internarnos en un mar desconocido, aferrados a un frágil madero. Y ese mar es unas veces, o demasiado oscuro, o demasiado fosforescente, otras inmóvil... otras bravo... Hoy es la ciencia la que lleva a la idea de Dios. La vieja incompatibilidad entre la Ciencia y la Fe, era producto de la ignorancia. Ya no existe. Tanta más que la ciencia la que lleva a postular la Fe y a concluir en la Fe.

DIRECTOR. — ¿Está seguro que la ciencia llevará al mundo junto a Dios?

Caso n.º 7: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 1103-1104)

STEFANO: Perché confusione? In quel tempo ognuno sarà chiamato a scoprirlo, a riconoscerlo da solo, come ai tempi degli Apostoli. A suo rischio – a mio rischio: dire è lui a non è lui, seguirlo o respingerlo secondo l'ispirazione del mio cuore e l'uso della mia libertà! Ecco il miracolo nuovo! Sarà questo il miracolo per ognuno! Perché spaventarsi tanto se ciò dovesse accadere? Non avete parlato in principio di segni dell'Apocalisse? Che c'è da tremare?

FARRELL: C'è, c'è da tremare! Io, prima, ho tremato quando il confratello spagnolo ci ha confidato – e gliene sono grato come a un amico di sofferenza – di sentirsi svuotato di Dio in certe sere... [...] E mi domando tremante come un fucello, mi domando: se questa civiltà che si sta già aprendo un varco direttamente sulla gran luce di Dio dovesse un giorno commemorare il sacrificio di Cristo come il... – perdonatemi la parola blasfema... perdonatemi – come il... mito d'una civiltà passata? (*Un lunghissimo silenzio*)

**TI** (pág. 32-33)

STEFANO. — ¿Por qué confusión? Ese día cada uno será llamado a reconocerlo por sí mismo, como en el tiempo de los Apóstoles. Estará librado a cada uno el poder decir “eres Tú” o “No eres Tú”, seguirlo o rechazarlo, según la inspiración del corazón y en plena libertad. Ese será el nuevo milagro, ¿Será ese!... ¡El milagro de cada uno! ¿Por qué sentir miedo ante ese posible advenimiento?

DIRECTOR. — Y la enseñanza de tantos siglos, lo que creen millones de hombres... todo será destruido, ¿Sería la prueba más terrible que se haya afrontado jamás!

STEFANO. — ¿No habéis hablado en principio de los signos del Apocalipsis? Entonces... ¿por qué temblar?

FARRELL. — ¡Sí, hay que temblar! Yo ya he temblado cuando el hermano español nos confió que él había llegado a sentirse vacío de Dios... [...] Y me pregunto temblando como una hoja, si esta civilización que se está abriendo paso hacia la gran luz de Dios tuviera un día que conmemorar el sacrificio de Cristo, como el mito de una civilización pasada, y perdón por la blasfemia ¿qué sucedería? (*Un larguísimo silencio.*)

*Caso n.º 8: Omisión***TO** (pág. 1112-1113)

STRANIERA: E perché?

DIRETTORE: Ci sono alcuni punti che desideriamo chiarire... insieme... di fronte a tutti... Ritornate a sedervi – e... laggiù, per favore... *(E le indica una poltrona vicino alla finestra nell'angolo più remoto della scena.)*

STRANIERA *(fremete, va a sedersi dove le ha indicato il Direttore.)*

DIRETTORE *(preso da un certo orgasmo)*: Possibile che sia sparito così proprio pochi momenti prima che giungesse la... *(E accenna alla Straniera.)*

PEDRO: Non è poi una lunga assenza... Vorrà rendersi conto con esattezza...

ALESSIO *(interessato)*: Di che?

PEDRO *(lo guarda)*: Sull'identità di una persona... qui nell'albergo... *(E si dirige all'angolo dove è seduta la Straniera; con un tono confidenziale e perfino leggermente mondano)* Gli amici di Stefano saranno anche i vostri amici?

**TI** (pág. 41)

EXTRANJERA. — ¿Y por qué?

PEDRO. — Hay algunos puntos que aclarar... delante de todos. Siéntese, por favor. ¿Los amigos de Stéfano son también sus amigos?



Caso n.º 9: *Adición*

<b>TO</b> (pág. 1116)
LA RAGAZZA ( <i>accanendosi un poco</i> ): Ma perché? IL GIOVANE: E che t'importa! Non hai capito che vuol chiacchierare?! ( <i>I due entrano.</i> ) LA RAGAZZA: Ma... non è libera?
<b>TI</b> (pág. 45)
MUCHACHA. — ( <i>Cohibida.</i> ) ¿Y por qué todo esto? MUCHACHO. — ¿Qué te puede importar a ti? Cállate, a ver si se va... No has comprendido que nos está dando la lata para conseguir la... ( <i>Hace un gesto que quiere decir la propina.</i> ) <i>La Muchacha se aleja hacia el dormitorio, entra y el Maître, dándose la vuelta desde la ventana, dice:</i> MAÎTRE. — Se dirá: fue aquí donde se reunieron los cinco aquella noche... Habían llegado de todas partes del mundo... <i>La Muchacha vuelve del dormitorio.</i> MUCHACHA. — Pero este departamento está ocupado...

*Caso n.º 10: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1117)

MAÎTRE (*continuando, naturalmente, pur seguendo l'azione di Alessio*): Solamente... l'amore basta a se stesso... Tende, anzi, a sfuggire le compagnie... si isola... si nasconde... come avesse timore d'essere scoperto... e guastato... (*Ironico*) L'amore si chiude... e non sente più... non ha più nè occhi, né orecchie... (*alludendo alla stanza*) non sentono... e non dormono... anzi, sono al massimo della vita... ma ogni altro segno di vita – attorno a loro – s'è annullato... (*Alessio tenta ancora di aprire, di scuotere la porta; e fa rumore.*)

MAÎTRE (*dal suo angolo, non visto*): Ssst! Ssst!

ALESSIO (*si ferma bruscamente, si guarda attorno, poi si allontana in fretta*).

MAÎTRE: Porta bene la veste... da vero gesuita...

VIAGGIATORE: Che avrà voluto?

MAÎTRE: Non può star solo... (*Poi rivolgendosi con un sorriso al Viaggiatore*) Dunque! Vi ha stupito il richiamo?

**TI** (pág. 46)

MAÎTRE. — La fiesta está muy animada. Todos hablan, rien, hay un mundo de gente. Reina la alegría, han logrado olvidarse de todo... el hombre tiene miedo de estar solo... se siente como un prisionero encerrado en una celda... y busca la evasión... Únicamente el amor se basta a sí mismo y no necesita compañías, al contrario, huye de los testigos... se aparta, se esconde...

*La pareja de novios caminan abrazados y entran en el dormitorio; sobre las últimas palabras del Maître desaparecen...*

MAÎTRE. — El amor tiene miedo de ser descubierto... no quiere que otros lo vean... eso lo ofende... se siente manchado... el amor cuando se encierra ya no escucha más al mundo... sólo tiene ojos y oído para sí mismo... pero no por eso duerme... al contrario... tiene un sentido muy hondo de lo que es vida...

*Se vuelve a oír fuerte la música que después bajará hasta desaparecer. El Maître toma cariñosamente del brazo al Viajero de Oriente mientras habla, caminan.*

MAÎTRE. — Así que mi llamado te sorprendió... te extrañó...

*Caso n.º II: Omisión***TO** (pág. 1118)

VIAGGIATORE (*vivace*): Ma se foste voi ad allontanarmi... così bruscamente, così risolutamente!

MAÎTRE: E feci bene!

VIAGGIATORE: Al punto che, per gli altri, la mia partenza sembrò una fuga... o una cacciata... Io lasciai che credessero così.

MAÎTRE: Vi rifiutaste perfino di scrivermi, nei primi tempi...

VIAGGIATORE: Non è che mi rifiutassi. Avrei voluto scrivere tanto, troppo – e troppo... umanamente, forse. Ecco. Preferivo, allora, il silenzio. (*Breve pausa*)

MAÎTRE: Come... andarono le cose?... Non l'ho mai saputo. Dal viaggio... in poi...

**TI** (pág. 47)

VIAJERO. — Pero fuiste tú quien me ordenó alejarme... y casi con violencia. Fue una orden terminante.

MAÎTRE. — Sí... lo recuerdo muy bien... y fue justo que lo hiciera así... (*Pausa. Sonríe. Transición.*) ¿Qué ha sido de tu vida, Francisco Javier?...

Caso n.º 12: *Omisión***TO** (pág. 1118)

VIAGGIATORE: ...Dopo essere rimasto tramortito dal viaggio e dalla lontananza... cominciai a muovermi in quei paesi sterminati e sconosciuti... Giappone, India... Tavolta camminavo, di notte... per delle pianure immobili e gialle come la luna, e mi mettevo a cantare... cantare a piena voce... da solo...

MAÎTRE: *Ma cosa cantavate?*

VIAGGIATORE: *Quel che mi veniva su... dal cuore...*

MAÎTRE: *Quella vostra canzone francese?... La couleur d'une rose...*

VIAGGIATORE: *Sì, anche quella... ma poi canzoni d'amore della mia giovinezza spensierata: L'amour aux yeux cachés.*

MAÎTRE: *Ah! (E l'accenna.)*

VIAGGIATORE: *(si unisce a lui e il canto d'amore diventa a due voci).*

MAÎTRE: E quella canzone spagnola che v'insegnai...

VIAGGIATORE: *El fuego?*

MAÎTRE (*annuisce*): El fuego!

VIAGGIATORE: *Oh! (E sottovoce canta le prime note di El fuego.)* I milioni e milioni di uomini che mi circondavano non mi hanno mai tenuto tanta compagnia come questi canti... [...] Fu lì in quella solitudine e in quella gran febbre che io, ricordandomi più disperatamente di voi, mi rimproverai di non avervi mai chiesto il perché!

**TI** (pág. 47)

VIAJERO. — Primero el gran viaje... la lejanía me abrumaba, me desesperaba... después, cuando empecé a recobrarne, busqué la manera de recorrer aquellos países tan grandes y desconocidos... la India, el Japón... Cuando caminaba de noche por aquellas llanuras inmensas y amarillas como la luna, cantaba, cantaba, con toda mi voz...

MAÎTRE. — La canción que yo te enseñé.

VIAJERO. — ¿El fuego?

MAÎTRE. — Sí, el fuego.

VIAJERO. — Y seguía caminando... caminaba y hablaba siempre... hasta enronquecer... hasta perder la voz... [...] fue entonces, en aquella soledad cuando vi tu imagen y te sentí más cerca de mí que nunca... En aquellos momentos yo me pregunté desesperadamente cuál fue el motivo...

*Caso n.º 13: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1119)

MAÎTRE: Perché quest'amore non rimanga solo per noi, ma spezzandosi, rompendosi per il gran dolore, per lo strazio che si prova, dilaghi nel mondo e inondi anche gli altri. Non ti rendi conto, Francesco, che dovunque – sempre – è lo stesso amore, quando si ama! E allora si deve amare non soltanto col nostro amore, ma anche con quello degli altri; donando non solo il nostro, ma anche quegli altri amori ch'erano per noi, destinati a noi, che avremmo voluto unicamente per noi... E invece si donano, si mettono in comune!

VIAGGIATORE (*come a una rivelazione*): Oh, questa sublime circolarità d'amore! Un po' inumana, però...

MAÎTRE: Forse. Più che umana, certo.

VIAGGIATORE: Non l'avevo capito! – Non avevo capito niente! Perdonatemi... Io deliravo e tremavo per la febbre... ero alla fine... senza aver capito la cosa più importante! Non sono degno! Tutto quel che ho fatto laggiù, quel che ho sofferto vale ben poca cosa... perché il mio cuore non era liberato da questo peso, da queste scorie.

**TI** (pág. 47-48)

MAÎTRE. — Es muy sencillo: aquella amistad, aquel amor no podía ser sólo para nosotros. Había que repartirlo; y al ponerlo a prueba... al sufrir... alejándonos... renunciando a él, ese amor se desparramaba por el mundo para llegar a otros seres que de otra manera nunca lo hubiesen visto siquiera... No entiendes, Francisco, que siempre en el mundo el amor es uno solo... cuando se ama. Por eso debemos amar no sólo con nuestro amor... sino también con el amor de los otros; brindarle al mundo no sólo nuestro amor, sino también aquellos amores que nos estaban destinados y que hubiésemos querido guardar únicamente para nosotros... y no podemos hacer eso... hay que volcar esos amores en la humanidad para el bien de todos... es sublime, ese bien común del amor... esto parece algo inhumano... pero yo digo que es más que humano... y creo estar en lo cierto.

VIAJERO. — No lo había comprendido, perdóname... Aquellos días la fiebre me hacía delirar... temblaba... sentía que llegaba el final de mi pobre vida y no había comprendido lo más importante.

Caso n.º 14: *Omisión* / *Cambio de segmentación***TO** (pág. 1119-1120)

VIAGGIATORE: Come avete potuto ritornare dopo... tanto, a questo lavoro?

MAÎTRE: Ti dirò che ho sempre avuto una gran nostalgia di seguire quel che un giorno avevo creato e avviato... Il riposo, talora, non ci basta. Si ha l'impressione di essere stati messi a riposo troppo presto... E... sono qui.

VIAGGIATORE: Nuovamente insieme! A compiere una straordinaria opera di amicizia!

MAÎTRE: Sì, sì... di amicizia...

VIAGGIATORE: Non sono, forse, tutti amici?

MAÎTRE: Tutti amici, ma... così distratti... Non sono stati sfiorati nemmeno da un dubbio... da un sospetto vedendomi... e non una, ma tre, cinque volte... niente! Almeno un trasalimento interiore, avessero avuto, sentendomi tra loro... (*Scuote la testa un po' sconsolatamente.*)

VIAGGIATORE: Ma perché?

MAÎTRE: Perché – l'hai visto – sono dominati dal timore... dalla paura umana... e, allora, non vedono più niente... Dalla paura – e anche da un certo orgoglio. È quasi sempre l'orgoglio che genera la paura...

VIAGGIATORE: Ma... vi riconosceranno?

MAÎTRE: Speriamo... speriamo che almeno alla fine... ci riconoscano... (*Pausa. Bruscamente*)  
E adesso, rimettiamoci a lavorare. (*Guarda l'orologio.*) S'è fatto tardi.

**TI** (pág. 48)

VIAJERO. — ¿Y por qué pensastes en volver?

MAÎTRE. — ¿No los has visto?... Se ahogan... el miedo los domina; un miedo pobre, humano, el miedo de los hombres, el miedo les impide ver con claridad lo que sucede alrededor de ellos... y se vuelven orgullosos. Y es el orgullo lo que genera el miedo... miedo de perder posiciones. (*Transición.*) Bueno... creo que se ha hecho tarde y que ya es hora de volver al trabajo.

Caso n.º 15: *Omisión*

## TO (pág. 1125-1126)

HUDSON: Veramente, invece! Se ho detto che solo noi – *noi* – e ci guardi bene in faccia – sappiamo che cosa sia l’amore!

LA RAGAZZA: Sarà!

GIOVANOTTO (*sottovoce, prendendola un po’ da parte*): Eh, sì... anche se son... staccati dalla donna... perché non potrebbero sapere... quel che è l’amore? L’amore non è mica solo... quello!

LA RAGAZZA: Sì, è vero... (*Al negro*) Lei dice «amore» e intende dire quel sentimento che fa andare verso la gente per consolarla... per aiutarla?... Voi – mi ricordo – voi dite anche «salvare il mondo con l’amore...» – ma intendete certo un’altra cosa!

HUDSON: No. Sempre quella! Se è amore, è amore!

LA RAGAZZA: Oh! Parrebbe anche a me! Non ce ne potranno mica essere di tre, di cinque... di dieci qualità – quello di su e quello di giù, quello di prima e quello di dopo... È sempre uno! Approva? E se approva, io mi chiedo: e allora? Perché entrando qui – e anche adesso – fate quelle facce? A parte un certo disappunto, che comprendo... succederebbe anche a me, ma poi – adesso, che avete capito... Perché? Se è lo stesso amore, non c’è più niente da vergognarsi; e se non è, allora si spiega perché la gente non sa che farsene di voi nove volte su dieci... Avete detto «amore», ed è restata una parola... vi siete subito vergognati ogni volta che l’avete davvero incontrato, come stasera.

HUDSON: Chi si vergogna!

## TI (pág. 54)

HUDSON. — Porque nosotros —nosotros— mirémonos bien a la cara, sabemos de verdad lo que es el amor... El amor es uno solo.

MUCHACHA. — ¡Oh, eso también lo sé yo!... El amor es uno solo. Entonces estamos de acuerdo. Y si estamos de acuerdo, yo me pregunto: ¿por qué al entrar aquí han puesto esas caras? En el primer momento comprendo, la sorpresa; a mí me hubiese sucedido lo mismo. Pero después, cuando vieron de qué se trataba ¿por qué tantos aspavientos? Si el amor es uno solo, lo nuestro también es amor. Entonces, ¿por qué tendría que avergonzarme? (*Pausa.*) Ahora me explico por qué la gente a menudo no los entiende a ustedes. Para ustedes: “amor” es sólo una palabra... La prueba es que cuando lo encuentra en algún sitio se avergüenzan como esta noche.

HUDSON. — ¿Quién se avergüenza?

Caso n.º 16: *Omisión***TO** (pág. 1130)

HUDSON: Si sapeva che questa non era una riunione di conformisti! Dopo tutto... che avrò mai detto! Ho voluto parlare a quelle due creature della Comunione dei Santi... del Corpo Mistico di Cristo!

**DIRETTORE: Mistico!**

HUDSON: Eh, beh! Prima di essere mistico non era forse stato, il corpo di Cristo, un corpo fisico! Ed era pur sempre, anche allora, il corpo di Dio! Tutto. Intero. Vero Dio e vero Uomo. E allora! Non avremo mica paura del corpo...? Del corpo vero di Cristo... Paura di chiamarlo col suo nome... di enumerare i suoi attributi reali...?

FARRELL (*sta già borbottando da qualche istante*): Paura... paura di tutto... si ha ormai paura di tutto... Po-ro-po pò - po pò... (*Pausa. Canto di Farrell*).

DIRETTORE (*a Pedro*): Beh, vediamo di riprendere i nostri... discorsi... (*Fa il gesto di prendere posto; tutti si siedono lentamente, quasi svogliatamente.*)

**TI** (pág. 58)

HUDSON. — Creo que antes se dijo que está no era una reunión de... conformistas.

DIRECTOR. — (*A Pedro.*) Bueno, tratemos de reanudar nuestras conversaciones. (*Busca lugar para sentarse. Los otros lo imitan desganadamente.*)



*Caso n.º 17: Omisión***TO** (pág. 1131-1132)

MAÎTRE: Proprio voi!

PEDRO: Perché «proprio noi»?

MAÎTRE: Perché vi ho usato molti riguardi! Vi ho fatto qualche cortesia.

PEDRO: Noi avremmo fatto a meno dei vostri riguardi, credetelo. Ci hanno... disturbato! Noi desideriamo soltanto il rispetto di certe... regole di un grande albergo... E basta! E voi, invece eccedete... troppo zelo... Forse è vero che siete spagnolo! Dovete invece stare al vostro posto! Sapere quali sono i vostri limiti! Altrimenti... E cooperare in quelle poche cose per cui vi si chiede la cooperazione...

MAÎTRE: Cioè?

PEDRO (*arrabbiandosi*): Stefano! Avete il dovere di darci notizie di lui! «Cioè» Altrimenti si dovrà ricorrere all'autorità...

**TI** (pág. 59)

MAÎTRE. — ¡Precisamente ustedes!

PEDRO. — ¿Dónde está Stéfano? Usted tiene la obligación de saberlo. Si no nos dice dónde está Stéfano, tendremos que recurrir a las autoridades.

Caso n.º 18: *Omisión***TO** (pág. 1132-1133)

FARRELL (*intervenendo, nervoso*): Che dunque! Chi può riprendere in questo stato d'animo? Una dopo l'altra ne succedono!

**DIRETTORE:** È vero. Ci siamo distratti, dispersi interiormente. Stentiamo a ritrovare il nostro tono. – Direi di concentrarsi un momento: pensare in silenzio, intensamente. Preghiera mentale. Basteranno pochi minuti...

FARRELL: Potremmo recitare un Pater Noster «respirato». È una pratica ch'è caduta un po' in disuso, ma Ignazio aveva le sue buone ragioni per consigliarla. (*E comincia*) Pater Noster... (*un respiro*) qui es... (*un altro respiro*) in coelo... (*Tutti lo seguono. Qualcuno per concentrarsi meglio assume, anche esteriormente, atteggiamenti di preghiera. Questa preghiera fatta di parole e di colmi, profondi respiri ha qualcosa di singolare.*)

*Il Maître è uscito sul corridoio, ed è rimasto lì, diritto, disfatto.*

**VIAGGIATORE** (*s'è affacciato alla porta dela sua camera*): Sono accecati!

MAÎTRE (*gli si avvicina, e china la testa sulla sua spalla*).

VIAGGIATORE: Che fate? Piangete? Non dovete piangere...

MAÎTRE: Talvolta non rimane che piangere. Mi fanno piangere!

**TI** (pág. 60)

FARRELL. — (*Nervioso.*) ¿Quién va a poder hacerlo en este estado de ánimo? Aquí están sucediendo cosas inverosímiles y una detrás de otra.

*Todos tratan de superar el momento difícil. El Maître, está en el corredor, agobiado, vencido, el Viajero en la puerta de su habitación. Maître acercándose al Viajero le toma ambas manos e inclina su cabeza sobre el hombro de éste. De pronto tiene un sollozo.*

VIAJERO. — ¿Qué hace?

MAÎTRE. — Llorar...

Caso n.º 19: *Omisión* / *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 1133-1134)

FARRELL: Non dovrebbe invece più permanere, perché qualcosa è mutato. Non avete orecchio se sostenete che nulla è mutato! Altra musica... Ci eravamo dimenticati di includere, qui, negli argomenti di discussione... l'amore! E la... la Provvidenza s'è incaricata di farcelo trovare a domicilio, in camera! Uh! Uh! E lui, lui (*Hudson*) ha parlato. E come! Ha anche cantato. L'albero... Ci dimentichiamo troppo spesso dell'albero, se pensassimo sempre all'albero... io per primo, mi batto il petto! Tutti siamo nell'albero – e dunque! Se innesto dell'inquietudine riceverò, per vie misteriose, un'altra pace. Vi ringrazio... (*si inchina agli spettatori*) ringrazio tutti... tutti quelli che senza saperlo pregano anche per me... – E allora, se si mette tutto in comune, basta con la prudenza! Basta! A che serve parlare piano, sottovoce? A che vale? Se cominciassimo invece a parlare più forte, a gridare! Ascoltino pure, gli spioni! Ascoltino tutti! Ascoltino tutto quel che diciamo, tutto! Che giova parlare sottovoce, bisbigliare, se oramai anche i suoni minimi, impercettibili all'orecchio umano possono essere dilatati e registrati da apparecchi che stanno dentro... a uno... (*E si tocca coll'indice l'orologio da polso.*) Dovremmo tacere! E poi, anche tacere... Tra poco non basterà nemmeno tacere. Si saprà ugualmente quel che si pensa... perché si giungerà a registrare anche i pensieri... – e allora!

PEDRO: Siamo sempre allo stesso punto! Dite: accadrà così e così – e vi arrendete. No! Ci si oppone, anche se dovesse accadere proprio così! Perché se accadesse sarebbe un violare certi limiti posti da Dio.

FARRELL: Da Dio? Chi ha detto che il segreto del pensiero è un limite posto da Dio? Dov'è detto? Dov'è scritto?

PEDRO: Solo il Signore potrà conoscere i nostri profondi pensieri – è la Scrittura, confratello!

FARRELL: Sentimenti... profondi sentimenti, confratello! Anzi, trasalimenti del cuore... Non facciamo confusione! Si parla di certi abissi misteriosi del cuore... nella Scrittura. Altra cosa!

PEDRO: Ma non sarà più arduo registrare i pensieri dei sentimenti?

## TI (pág. 60-61)

FARRELL. — Algo ha sucedido aquí... algo ha cambiado en la atmósfera... una especie de ráfaga de miedo, de desfallecimiento, y de golpe, ha empezado a funcionar la intriga, la aventura. El maître que va y viene con sus ojos de fuego... Stéfano que desaparece por el corredor... y esa muchacha misteriosa... y usted. (*A Alexis.*) que llega con un documento secreto. Ya pienso si no nos estarán espiondo. Será mejor que no hablemos, que estemos callados... y al final quien sabe si también no será inútil callarnos... Dentro de poco no bastará callar... también se podrá saber lo que se piensa... porque también se llegará a registrar el pensamiento.

PEDRO. — Sólo el Señor podrá llegar a conocer la profundidad de nuestro pensamiento. Está en las Escrituras, hermano.

FARRELL. — ¿Quién ha dicho que el secreto del pensamiento es un límite puesto por Dios? No confundamos. En las Escrituras se habla de ciertas profundidades misteriosas del corazón. Es otra cosa.

PEDRO. — Pero, ¿no será mucho más difícil registrar los pensamientos que los sentimientos?

## Caso n.º 20: Cambio de segmentación

## TO (pág. 1134)

FARRELL: Non credo. Sarà certamente più arduo localizzare i sentimenti. I pensieri sì, si porrà – i sentimenti no. Dio è geloso dei sentimenti – solo lui vi può posare lo sguardo entro la profondità del cuore, – ma non è altrettanto geloso dei nostri pensieri. Li vedano pure, i pensieri! In fondo, sono veicoli, sono strumenti... – un pensiero dopo l'altro... una catena di pensieri... Si può costruire, no? – ma il sentimento? È un punto di partenza e d'arrivo; è una realtà compiuta in sé – una sfera! – I sentimenti non si sommano! (*Quasi abbracciando Hudson*) Per questo tu, più di loro, mi hai consolato... – la sua certezza... sanguinaria, non il vostro spavento. E ho capito ancora una cosa dopo averlo sentito parlare, questo figlio della foresta! (*Sottovoce*) Anche quando molto sarà svelato e conosciuto, una cosa rimarrà comunque segreta – e la cosa segreta e celata diventerà la sola cosa veramente preziosa... che continuerà ad inquietarci: (*ha una reticenza*) l'amore – quell'Amore. (*Stringe ancora fervorosamente le mani di Hudson. Da qualche istante Pedro e Alessio si chinano uno verso l'altro e si scambiano a bassa voce qualche parola.*)

## TI (pág. 60-61)

FARRELL. — Los pensamientos sí se podrán registrar, los sentimientos no.

PEDRO. — Es extraño.

FARRELL. — Le resulta extraño porque usted piensa en los sentimientos como obra de la emoción solamente, en cambio son algo muy distinto... Lo que yo pienso de Dios, ya se lo he dicho, se explica fácilmente, pero lo que siente de Dios el hermano Hudson, aquel amor suyo, el árbol, el cielo, la tierra... eso es inmenso, complicadísimo y elemental a la vez, pero infinito... ¿Comprende ahora por qué mi pensamiento sí puede registrarse y el sentimiento del hermano Hudson no. Dios es celoso de los sentimientos, porque sólo Él puede posar la mirada en lo hondo del corazón. Pero de nuestros pensamientos Dios no es celoso.

HUDSON. — Pero... ¿cómo será posible separar nuestro pensamiento de Dios, de nuestro sentimiento de Dios? ¿Y qué es lo que podemos esperar de esta separación?

FARRELL. — ¿Por qué le asusta?... ¿No es acaso lo que ya estamos viviendo? En nuestra época, hay muchos hombres que creen, mucho más de lo que imaginamos, pero muy pocos que aman. (*Casi abrazando a Hudson.*) Por eso tú más que los otros, me ha convencido, conmovido y ayudado a comprender... tú con tu instinto, sanguinario... con tu amor seguro... no por cierto ellos con todos sus razonamientos llenos de pavor, de dudas y además, después de escuchar a este hombre de la selva he comprendido que, cuando todo sea revelado y conocido, una cosa permanecerá siempre secreta, oculta... y se convertirá en un bien maravilloso que seguirá inquietando: el amor, aquel Amor.

*Aprieta fervorosamente las manos de Hudson. En el mismo instante Pedro y Alexis se miran y se cambian palabras en voz baja.*

*Caso n.º 21: Omisión***TO** (pág. 1135-1136)

DIRETTORE: Si lavora e si soffre tutti perché lo stesso Regno di Dio si compia... Ma loro... Uhm! Po-ro-popò-popò...

ALESSIO: *Pensate che l'incontro fosse giudicato troppo compromettente?*

DIRETTORE: *Ma si sapeva!*

PEDRO: *Anche... chi avrebbe presenziato... si sapeva?*

DIRETTORE: Tutto. *(Ributtando l'occhio sul telegramma)* «...ci fanno ravvisare opportunità rinviare incontro con voi altra data et altro luogo più propizi...» – In fondo c'è una esplicita promessa... E quella preoccupazione... quella vicinanza materna che voi domandate... forse c'è... a guardar bene...

**TI** (pág. 62)

FARRELL. — Se trabaja y se sufre para que el reino de Dios triunfe en la tierra. Pero ellos...

DIRECTOR. — “...hacen aplazar encuentro con vosotros para otra fecha y lugar más propicios”... Yo veo aquí una promesa clara... y también la prueba de acercamiento maternal que usted pedía. Yo veo que esto se trasluce en éstas palabras.

*Los padres van en torno del Director.*

Caso n.º 22: *Cambio de segmentación / Omisión***TO** (pág. 1142-1143)

STRANIERA: Che miracoli. Alessio non aveva raccontato tutto. Semplicemente. (*Ad Alessio*) Tu non sapevi che Stefano doveva incontrarti al confine. Me l'ha detto Alessio, dopo – e mi ha persuasa che la tua sostituzione avrebbe finito, oltre tutto, per essere inutile. Saresti stato scoperto. Avresti rischiato per niente. Com'è avvenuto. (*I padri circondano i due. Il Monsignore è rimasto seduto.*)

DIRETTORE (*volgendosi al Monsignore*): Facciamo intervenire... l'autorità?

MONSIGNORE: Non precipitiamo. Lasciatemi capire bene... (*Si rivolge alla ragazza*) Voi... voi perché sareste venuta?

STRANIERA: Perché sono stanca di veder gente che si sacrifica per niente.

MONSIGNORE: E allora...?

STRANIERA: Sono volata qui perché questa riunione servisse almeno a qualche cosa!

ALESSIO (*ironico*): Volata...

STRANIERA: Volata! Materialmente volata! Ti ho preceduto!

MONSIGNORE (*facendo cenno di tacere*): Vorreste far credere che vi stava a cuore la riuscita di questa riunione...?

STEFANO: Come vi chiamate? (*Silenzio*) Siete una delle...? Siete una di... quelli che hanno promesso di immolarsi... per... (*La fissa.*)

**TI** (pág. 66)

EXTRANJERA. — ¿Qué milagro? Alexis me lo había dicho todo simplemente.

ALEXIS. — ¿A ti te lo he contado todo?

EXTRANJERA. — Sí, a mí, ignorabas que alguien debía encontrarse contigo en el confín.

ALEXIS. — (*A Stéfano*) ¿Usted, no es eso?

EXTRAJERA. — Alexis me dijo que lo habían... controlado por el régimen. Al final hubiese sido descubierto. También si Stéfano no hubiese llegado, a estas horas tú ya estarías descubierto. Te habrías arriesgado inútilmente. (*Los jesuitas rodean a los dos. La muchacha se dirige después a Farrell y a Hudson.*) Estoy cansada de ver gente que se sacrifica inútilmente.

STEFANO. — ¿Quién es usted? ¿Cómo se llama?

Caso n.º 23: *Adición***TO** (pág. 1144-1145)

ALESSIO (*freddo*): Consolat, perché non avrei mai parlato con questo... Stefano. Non potrei avere... rapporto alcuno con lui. Sono della «Sezione per gli affari religiosi di Occidente».

MONSIGNORE: Uno specializzato, cioè. Eppure... io ho capito subito che non eravate... genuino... – non appena avete esibito questo rapporto! Io avevo già letto alcuni... passi di questo rapporto giuntomi per altra via. Mi sono messo subito in sospetto.

PEDRO: Anche perché si può dissentire da Stefano, mai crederlo... un delatore.

MONSIGNORE: Il vostro scopo, qui?

ALESSIO: Introdurni al posto di Alessio per trattare. Sapere fino a che punto e su quali basi si voleva trattare, concretamente. Meglio, allora, se mi aveste creduto dei vostri.

**TI** (pág. 68)

ALEXIS. — (*Fríamente.*) Consuélate porque yo no habría hablado jamás con Stéfano; no habría podido entenderme con él.

PEDRO. — Yo me di cuenta enseguida que no era de los nuestros... apenas exhibió este documento. ¿Y ahora qué debemos hacer?

ALEXIS. — Ha sido un gran golpe de escena. Ahora que cada uno se haga responsable de los riesgos que se ha buscado.

PEDRO. — ¿A qué ha venido usted aquí?

ALEXIS. — A ocupar el puesto de Alexis para llegar a un entendimiento con ustedes. Para poder lograrlo hubiera sido mejor que ustedes me creyesen uno de los vuestros. Además, yo esperaba que llegase Roma; Alexis lo había anunciado. Todo salió mal.

*Caso n.º 24: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 1145)
<p>FARRELL: Non c'è nessuno, qui, che abbia l'autorità di farmi uscire!</p> <p><b>MONSIGNORE: Direttore!</b></p> <p><b>DIRETTORE: No. Nemmeno io. Li ho dispensati...</b></p> <p>MONSIGNORE: Nessuno vuole usare di un'autorità che non ha. Scusatemi. Usciremo noi... <i>(E si avvia verso la camera da letto seguito da Alessio e Pedro.)</i></p>
<b>TI</b> (pág. 69)
<p>FARRELL. — Aquí no hay nadie que tenga autoridad para obligarme a salir.</p> <p>PEDRO. — Nadie quiere imponer la autoridad que no tiene. Perdóneme. Saldremos nosotros. <i>(Se levanta y se dirige hacia el dormitorio.)</i></p>



Caso n.º 25: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 1145-1146)

STEFANO (*quasi sbarrandogli il passo*): Ma come! Vorreste estraniarmi da una trattativa che mi riguarda direttamente? Io solo posso giudicare sulla sua sincerità... e sulle vere condizioni...

MONSIGNORE: Che c'entra figliuolo! In un trattato non si pretende mica di autenticare una sincerità, ma di stabilire in modo chiaro certe condizioni pratiche e concrete. Soltanto. Voi rimanete sempre l'acqua viva, l'essenza; a voi spetta sempre il compito di persuadere a uno a uno i fedeli, di cristianizzarli nel cuore a prezzo anche del sangue... Ma lasciateci il compito di creare i canali, le condutture perché l'acqua viva possa scorrere meglio e meglio irrigare. (*Ad Alessio*) Noi ci limiteremo al problema delle condutture, è vero? Questo signore è disposto – pare – a studiare con me la possibilità di una rete – è vero? –, di un sistema – è vero? Con me? Sì o no?

ALESSIO: Esattamente.

MONSIGNORE: Con Roma? (*Alessio annuisce.*) E allora! Preferisco trattare con uno come voi! Direi che il nostro incontro è...provvidenziale. Se non ci fossimo incontrati, così, per caso... queste proposte non avrebbero mai potuto essere prese in considerazione, ufficialmente! Forse è la Provvidenza! (*Ad Alessio e agli altri*) La nostra rimane una trattativa diretta... ma segreta. – Su, allora, andiamo... (*Entra con Alessio e Pedro nella camera da letto.*)

DIRETTORE (*rimane incerto, non sapendo se seguire il Monsignore o rimanere con Stefano, Farrell e Hudson, ma il richiamo del Monsignore lo scuote*).

MONSIGNORE (*al Direttore*): Venite, direttore. Urge.

**TI** (pág. 69-70)

STEFANO. — (*Obstaculizando su paso.*) ¿Cómo...? ¿Usted quiere mantenerme aparte en un tratado que me atañe directamente? Solo yo puedo juzgar si hay sinceridad en lo que dicen y si las condiciones son aceptables.

PEDRO. — Nadie quiere apartarlo. Lo único que yo quiero es estudiar con este señor si es posible, o no, crear —allá— los canales... por los cuales el agua viva de nuestra fe pueda finalmente correr. Ustedes serán siempre el agua viva, la esencia, de que hablábamos. Nosotros, nos limitaremos al problema de la conducción. (*Brusco*) ¡Vamos! (*Y se va con Alexis a la habitación contigua.*)

*Director permanece por algunos instantes indeciso, no sabe a qué grupo abandonar.*

PEDRO. — (*Al Director.*) Venga usted, Director.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## **APÉNDICE IV**

---

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO  
(MATERIAL AUDIOVISUAL)

## Análisis macrotextual: *La librería del sol*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TA: Traducción Audiovisual - Apéndice V.I.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

Caso n.º 1: *Adición*

TO (pág. 544)
<p>JACINI: Ero desideroso di conoscervi, signor Normandi. In città si parla di voi con molta simpatia, e vi assicuro che la vostra iniziativa libraria è seguita con interesse dalle nostre «Messaggerie Riunite». Voi date modo a molti autori pressoché ignoti di arrivare al pubblico.</p> <p>MOMBELLI: È appunto il suo scopo.</p>
TA (pág. 581-582)
<p>JACINI: No sabe cuánto me alegra conocerle. En la ciudad se habla de usted con mucha simpatía y es famosa su iniciativa de editar autores noveles. Nuestra entidad sigue con enorme respeto los pasos de la librería del sol.</p> <p>ISIDORO: Señor Jacini, es muy modesta mi iniciativa...</p> <p>VELIA (<i>acercándose</i>): Perdón, ¿les molesto?</p> <p>ISIDORO: Velia, hija mía, espérate, te voy a presentar al señor Jacini, pertenece a Libreros Reunidos. Señor Mombelli, eh, ya lo conoces.</p> <p>MOMBELLI: ¿Qué tal, Velia?</p> <p>VELIA: Muy bien, ¿y usted señor Jacini?</p> <p>ISIDORO: ¡Je!, ¡je!, ¡je!, ¡anda!, ¡anda! sigue con lo que estuvieras haciendo. No te preocupes por nosotros.</p> <p>JACINI: Éste es el único sistema de descubrir nuevos valores.</p> <p>MOMBELLI: Es justamente lo que él persigue.</p>

*Caso n.º 2: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 544)
<p>ISIDORO: Che c'entra questo?</p> <p>MOMBELLI: C'entra, c'entra. Io sono alla biblioteca, va bene: alla biblioteca comunale. Ma credete che fino a una certa età non abbia avuto altre mire per il mio domani? Ah!... Poi ci si rassegna. Si pensa: la biblioteca comunale è una provvida istituzione. Ma anno per anno, ci si accorge che la biblioteca rimane sempre vuota. Vengono in certi mesi, gli studenti a consultare le traduzioni latine. Allora ci si vorrebbe indignare... ma non se ne ha più la forza. Così la nostra vita si consuma lì dentro.</p>
<b>TA</b> (pág. 582)
<p>ISIDORO (<i>sonriendo</i>): ¿Y eso qué tiene que ver?</p> <p>MOMBELLI: ¡Claro que tiene que ver!, ¿qué puedo hacer yo de director en una biblioteca municipal a la que no acude nadie?</p> <p>JACINI: Cerrarla, señor, ¿qué va a hacer usted?</p> <p>MOMBELLI: Bueno, quiero decir casi nadie... algún jubilado a leer la prensa, algún estudiante a consultar una traducción... quiero decir... que uno se cansa. Uno quisiera indignarse, pero ya le faltan las fuerzas. Uno cobra su sueldo, se resigna, y ve pasar la vida sin pena ni gloria.</p>

*Caso n.º 3: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 545)
<p>ISIDORO: Alvaro Bruno. Un mio parente. È cresciuto qui coi miei figli. Viene dalla campagna; ma l'ingegno gli si è svegliato qui. Un ingegno forte, sapete! Io ne sono orgoglioso, perché è un po' opera mia! Voi stesso del resto ve ne sarete reso conto. Il romanzo che gli ho stampato era tra i libri che avete ricevuto.</p> <p>JACINI: Noi librai leggiamo così raramente i libri che vendiamo.</p> <p>ISIDORO (<i>un po' interdetto</i>): Tu lo conosci.</p>
<b>TA</b> (pág. 583)
<p>ISIDORO (<i>con suspiros</i>): No, no, yo... yo... pienso en Álvaro... Álvaro Bruno, el autor del libro... el autor del libro, que me gustaría que lo leyera.</p> <p>JACINI: Los librereros nunca leemos los libros que vamos a vender, señor Normandi.</p> <p>ISIDORO: Señor, haga una excepción. Álvaro es pariente mío. Se ha educado aquí, entre mis hijos. De niño vivía en el campo. ¡Es un prodigio!, ¡un... un portento de ingenio!, ¡de imaginación! (<i>Se dirige a Mombelli.</i>) Oye que tú lo conoces, dile tú...</p>

*Caso n.º 4: Adición*

<b>TO</b> (pág. 545)
JACINI: Vi ascolto ammirato, signor Normandi. Voi non siete un libraio: siete piuttosto un maestro.
MOMBELLI: È vero. <i>(Posa una mano sulla spalla di Isidoro.)</i>
ISIDORO: Oh...
<b>TA</b> (pág. 583)
JACINI: Le escucho admirado, señor Normandi. Usted no es un librero, es un maestro.
<b>MOMBELLI: Yo diría un artista... un creador de genios.</b>

*Caso n.º 5: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 546)
LUCA <i>(andando verso il babbo)</i> : Babbo: vengo avanti.
ISIDORO: Oh, Luca! Vieni, vieni... <i>(A Luca)</i> Il cavalier Jacini delle «Messaggerie Riunite». <i>(A Jacini)</i> Un altro mio figlio: Luca. <i>(Luca e Jacini si stringono la mano.)</i> E anche lui lavora qui, nella libreria. È lui che si interessa di tutte le facende pratiche: io sono vecchio e piuttosto stanco, lo vedete. Luca è il mio continuatore.
<b>TA</b> (pág. 583)
<i>(Mientras tanto entra Anselmo junto a otro joven y le entrega a su padre dos ejemplares de un libro.)</i>
ANSELMO: Aquí tienes papá
ISIDORO: Gracias, Anselmo. <i>(Se dirige a Mombelli y a Jacini)</i> Anselmo, otro de mis hijos.
JACINI: ¿Trabajan todos aquí con usted?
ISIDORO: Todos, todos, Álvaro también, pero el que lleva la responsabilidad es Lucas. Lucas es el mayor, claro.

Caso n.º 6: *Adición*

<b>TO</b> (pág. 546)
<p>TRAPPOLA (<i>sorride e striscia le palme sporche sui fianchi del camiciotto</i>): Lavoriamo, eh, lavoriamo... (<i>Escono: Jacini, Isidoro, Mombelli e Luca, che ha dato una occhiata severa ai fratelli; e infine Trappola.</i>)</p> <p>VELIA: Lo vedi il babbo com'è?</p>
<b>TA</b> (pág. 584)
<p>TRAMPAS: Trabajamos, trabajamos. Usted lo ha dicho.</p> <p>ISIDORO: ¡Sí, señor!, ¡trabajamos! Es verdad, aquí tienen ustedes una gran ayuda. (<i>Mientras pone el brazo sobre el hombro de Trampas</i>). Su misión son las máquinas, las tintas, las linotipias, pero ¡oh! es un Trampas excelente. Mira, estos señores quieren que les enseñemos las máquinas. Usted va a sufrir una decepción, porque las van a encontrar anticuadas; pero mire, ya ven lo que son capaces de hacer. (<i>Mostrando los ejemplares del libro que sostiene en la mano.</i>) Entre buenas manos. (<i>Señalando a Anselmo y a Trampas... Mombelli y Jacini rien, Isidoro continúa</i>). Pasen, pasen si quieren, pasen.</p> <p>MOMBELLI y JACINI: Con mucho gusto, señor Isidoro.</p> <p>(<i>Salen todos de la habitación. Anselmo y Velia se quedan solos.</i>)</p> <p>VELIA (<i>mientras sigue colocando libros en estanterías</i>): ¡Cómo es papá!</p>

Caso n.º 7: *Omisión*

TO (pág. 548)

ANSELMO: Credi? Per deriderlo? Capisco, allora... *(Biscica qualcosa sottovoce guardando la costola dei libri. Silenzio. Velia va in libreria, Anselmo si mette a mugolare una melodia.)*

VELIA *(di là)*: Chi canta? Chi? *(Compare nel retrobottega.)* Tu? Tu, Anselmo? Sembrava venisse di lontano, non di qui.

ANSELMO *(la guarda sorridendo)*.

VELIA: E le parole?

ANSELMO: Senza parole.

VELIA: È un canto di chiesa?

ANSELMO *(brusco)*: No.

VELIA: Bello. *(Ritorna in negozio, e si mette lei, adesso, a canticchiare timidamente. Sorride e ritorna a cantare più spedita.)*

ANSELMO *(presta ascolto)*.

LUCA *(rientra con una certa precipitazione)*.

VELIA *(smette di canticchiare)*: Alvaro? *(E si affaccia ansiosa.)* Ah, sei ancora tu.

LUCA: Sono ancora io, sì.

VELIA *(leggermente delusa fa per rientrare in libreria)*.

ANSELMO: Vuoi prendere anche questi, Velia?

VELIA *(prende i libri che Anselmo le porge)*.

LUCA *(che ha continuato a guardarli severamente, in piedi, all'ingresso del corridoio)*: Si può sapere quel che fate? Non l'ho ancora capito.

ANSELMO: Liberiamo le scansie per le nuove edizioni.



**TA** (pág. 586)

ANSELMO: ¡Ah!, una broma.

VELIA: ¡Aham!

*(Velia vuelve a la primera sala y Anselmo permanece colocando libros. Aparece un joven en la puerta de la librería y entra.)*

LUCAS *(se dirige a Anselmo que está colocando libros en las estanterías)*: ¿Se puede saber qué estás haciendo?

ANSELMO: Hola, Lucas.

LUCAS *(pasa a la primera sala y se coloca al lado de Velia. Coge los libros que ella tiene en uno de los mostradores)*: ¿Tú también?, ¿qué hacéis? Anda, deja esto.

ANSELMO: Hay que dejar sitio en los estantes del fondo para las nuevas ediciones.

*Caso n.º 8: Omisión***TO** (pág. 549)

LUCA: Il babbo? Perché non parli, allora? *(S'allontana e guarda mitemente il fratello.)*

VELIA: Sei così irritato, Dio mio!

LUCA: Sono... *(Rumore in libreria; a Velia) Senti?*

VELIA: Ci sarà qualcuno. *(Va di là e si chiude la tenda alle spalle. La si sente borbottare con un cliente.)*

ANSELMO *(s'è rimesso ad ordinare i libri)*.

LUCA: Lavoro inutile.

ANSELMO: Vuoi che smetta? Per me: obbedisco.

**TA** (pág. 586)

LUCAS: Y papá... ¿por qué no me lo dice a mí?

ANSELMO *(con voz más baja de lo normal)*: Si no quieres, no volveré a bajar a la tienda.

Caso n.º 9: *Adición / Cambio de segmentación*

## TO (pág. 549)

ANSELMO: Eppure il babbo un momento fa, hai sentito.

LUCA: Perché il babbo non sa niente, e non deve saper niente. Si vende poco, troppo poco. Lo vedi anche tu. I libri rimangono nelle scansie. In questi casi bisogna diventare uomini pratici. Almeno andar cauti... Anche questo è un commercio e ci si può rovinare. Il babbo, però deve credere che si cammina... che si cammina spediti come prima. Lo sai tu solo, Anselmo. Non è che si rinunci al nostro programma: voglio prendere un po' di respiro. I debiti mi fanno paura. *(Pausa lunga)* Non siamo gente pratica, noi.

ANSELMO: Noi?

## TA (pág. 586-587)

ANSELMO: Pero papá no piensa eso.

LUCAS: Soy yo quien sabe cómo van las cosas.

ANSELMO: ¿No piensas seguir editando?

LUCAS: No.

ANSELMO: ¿Pero cuando papá se entere?

LUCAS: No tiene por qué enterarse, basta que uno solo lleve el peso de todo. Se vende poco, demasiado poco. Los libros se quedan en los estantes, nos ahogan, ¿es que no lo ves tú mismo?

ANSELMO: Sí.

LUCAS *(con ironía)*: Papá piensa en todo esto con su mentalidad decimonónica, la cultura, la ciencia, ¡qué sé yo! Pero esto es un comercio, Anselmo. No podemos seguir así.

ANSELMO: ¿Vas a renunciar a toda la obra de su hijo?

LUCAS: No, a renunciar no. A tomarnos un respiro. Pero él no debe enterarse de nada. Tú y yo lo sabemos y basta.

ANSELMO: Gracias por confiar en mí.

LUCAS: Las deudas me dan miedo. Nosotros no somos gente práctica.

ANSELMO: ¿Nosotros?

Caso n.º 10: *Omisión*

## TO (pág. 550-551)

LUCA: No! Di'! Parla, parla. *(Silenzio. Dal corridoio rumore di voci)*

ANSELMO: Vengono. *(Tirando il fratello lontano dal corridoio)* Tu, qui dentro, devi tenere il timone per forza! *(Rientrano il cavalier Jacini, Isidoro e Mombelli.)*

ISIDORO: Il cavalier Jacini ci lascia. *(A Luca e Anselmo)* E si congratula con voi, figliuoli miei...

JACINI *(salutando Isidoro)*: Voi e il vostro lavoro mi avete prodotto una grande impressione... *(Saluti)*

ISIDORO: Onorato della vostra visita. *(Accompagna Jacini e Mombelli alla porta.)*

MOMBELLI: Noi ci rivediamo.

ISIDORO *(contento)*: Sì, noi ci rivedremo per sere e sere, ancora per molti anni...

JACINI *(da fuori)*: Ve lo auguro! *(Escono Jacini e Mombelli.)*

ISIDORO *(rimane un momento ancora sulla porta, poi ritorna nella stanza e si affloscia, spossato, sulla sedia. Sono apparse Velia, dalla libreria, e Clara sulla porta di casa. Luca e Anselmo guardano il babbo senza muoversi).*

VELIA: Sei stanco, babbo.

ISIDORO: Un po' stanco, sì, ma non conta.

CLARA: Ora, però, devi riposare. È vero, Luca, che il babbo deve riposarsi?

LUCA *(con una certa autorità)*: Si capisce. Ci riposeremo tutti, qui. Non manca nessuno.

ISIDORO: Manca solamente Alvaro.

LUCA: Già. Siedi anche tu, mamma.

CLARA: Solo per un momento, caro. Ho lasciato a mezzo la lezione di Lena Viscardi per vedervi.

ISIDORO *(seguendo un suo pensiero)*: L'ho condotto per tutta la stamperia senza vacillare. Mi sentivo così forte! L'hai visto, Luca?

CLARA: Sei ancora tanto forte, Doro, ma non dovevi pretendere troppo.

ISIDORO: Non immaginava di trovare un'impresa così ideata!

LUCA: Vivendo in una grande città non s'immagina quel che di prezioso nasconde la provincia.

CLARA: È vero. Qui ci si concentra di più... (*Mormora*) Ci si concentra... (*Si alza.*) Se volete fermarvi ancora... Ma io devo proprio andare. Speravo di condurvi con me...

LUCA: Possiamo salire con la mamma.

ISIDORO: Sì, andiamo.

CLARA: Bravi! Presto avrò terminato...

LUCA: Possiamo salire con la mamma.

ISIDORO (*camminando faticosamente verso l'uscita*): Prima ero così forte; adesso invece... d'improvviso... (*Anselmo e Velia lo guardano strasciare un po'.*)

LUCA: È stata l'emozione, babbo, l'emozione...

CLARA (*più lontana*): Sicuro; l'emozione... (*Escono Clara, Isidoro e Luca. Pausa di silenzio*)

VELIA (*dalla libreria*): Non parli?

#### TA (pág. 588)

LUCAS: ¿Pero qué?

ANSELMO: No me hagas caso, bastante tienes con lo tuyo. Anda, entra a ver a papá. Querrá presentarte al señor Jacini.

(*Lucas se marcha y Anselmo vuelve a la sala de entrada. Velia está colocando libros en el mostrador.*)

VELIA: ¿Ya hicisteis las paces?

Caso n.º II: *Adición / Cambio de segmentación*

## TO (pág. 552)

ANSELMO (*acre*): Ma chi cercate, qui, voi? Me? No. E allora... (*Indica la porta con la mano.*)

CAROLA (*melodrammatica*): Ah, ragazzaccio! (*Si stacca bruscamente da Velia ed esce.*)

ANSELMO: Vecchia... sudicia!

VELIA: Dirà al babbo che l'hai scacciata. È vendicativa.

ANSELMO (*violento, ma contenuto*): Non m'importa! Non la sopporto più... Che lo dica al babbo. Io sono dei... vostri.

VELIA: Dei nostri?

ANSELMO: Non mi lascio accarezzare, io, da quelli che vengono qua, gli amici.

VELIA (*si tocca macchinalmente la guancia*).

ANSELMO (*più mite*): Non ti fa schifo? L'avrei percossa quando t'ha toccata.

VELIA (*col tono di chi fa una confidenza*): Sì: ho un ribrezzo... Non l'ho mai detto a nessuno. Sembra che un topo mi corra sulla guancia. Ma non posso ritrarmi...

ANSELMO: Perché?

VELIA: È Carola Borgatti, lo sai, l'attrice, una vecchia amica di casa. Tu la conosci appena...

## TA (pág. 588-589)

ANSELMO (*enfadado*): ¿Qué busca?, ¿ha venido a burlarse de nosotros?

CAROLA: He venido a conversar un ratito, ¿verdad, Velia? (*Le besa en la mejilla.*) ¿Verdad que tú me tienes mucha simpatía?

ANSELMO: Pero yo no. Lo sabe. Me molesta verla. Me da asco que bese a mi hermana.

CAROLA: A mí, ¿me dice eso a mí? Su padre sabrá lo que me ha dicho. (*Se dirige a la salida.*)

VELIA (*va tras ella*): No, Carola. Carola, a papá no le diga.

ANSELMO: No me importa que se lo diga. Me da asco. No sé cómo soportas que te bese.

VELIA: Carola es muy amiga de todos, de papá y de mamá.

ANSELMO: Pero te da asco que te bese. Te estremeciste cuando se acercó.

VELIA: No se lo puedo impedir. Es que tú apenas la conoces.

Caso n.º 12: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 553)

VELIA: Di frugare nel fondo? Che discorsi fai? Salti di qua, di là. Non c'è gusto a parlare con te. Ci si pente subito, d'averti fatta una confidenza.

ANSELMO (*con le mani affondate nella scansia*): Vedi qui? Polvere. Polvere di tant'anni. Chissà quanti. Nessuno l'ha vista, l'ha mossa. Ma io volevo dire, nel fondo della gente che viene qua, in casa, da voi: gli amici, insomma. Frugarli dentro, vederli come sono; ci avete mai pensato? Quanta polvere; da non dirsi! No, non la vedete; come questa. (*Animato*) Vi s'attacca alle mani, addosso; v'entra in bocca, negli occhi. Non vi fa più schifo. Non v'accorgete nemmeno... e vi lasciate accarezzare... Peuh!

VELIA: Sai anche pungere. In seminario t'hanno insegnato a guardare, a frugare così? A conoscere le persone che fanno schifo? Eh? Tu sei bravo perché sai indovinare. L'ho visto. (*Pausa. D'improvviso*) Dimmi: s'impara? Io – dico- se volessi?...

ANSELMO (*perplesso*): Forse anche tu, se volessi.

VELIA: Riuscirei a indovinare? A vedere più chiaro?

ANSELMO (*a sé*): A che serve vedere più chiaro? Si soffre di più e non si può più concludere, decidere nulla. (*Affannato*) No, non devi nemmeno provarti. Tu, no! Perché non puoi più fermarti... quando vorresti; dire basta quando sei spaventato... non puoi più, t'ho detto, sei condannato a vedere, a frugare sempre.

VELIA: Condannato?

## TA (pág. 589-590)

VELIA: ¿Al fondo? No te entiendo

ANSELMO (*muy enfadado*): Mira estos estantes, ¿qué ves? Polvo de muchos años. Nadie sabe de cuántos. Y nadie lo ha visto ni lo ha limpiado jamás...

VELIA (*angustiada*): Anselmo, no me hables así. No te entiendo.

ANSELMO: Lo mismo que esa mujer, ¿os habéis preocupado alguno de adivinar toda la suciedad de ciertas almas? Igual que estos estantes, ¿no lo veis?, ¿se os pega a las manos!, ¿se os entra por la boca y por los ojos y no lo veis!, ¿ni si quiera sois capaces de sentir asco!

VELIA: ¿Te enseñaron a hablar así en el seminario?, ¿te enseñaron a buscar la suciedad en todas partes?

ANSELMO: En todas partes no.

VELIA: Pero ¿se aprende eso? Tú eres inteligente y sabes adivinar.

ANSELMO: Luego tengo razón.

VELIA: ¿Pero podría yo llegar a adivinar también?

ANSELMO: Posiblemente, si quisieras.

VELIA: Sí quiero, Anselmo. Quiero conocer a la gente, como tú.

ANSELMO: Se sufre más y, en definitiva, no sirve para nada. Tú no debes intentarlo, Velia, porque después no puedes detenerte aunque quieras. Te ves condenado a seguir mirando, a seguir conociendo.

VELIA: ¿Condenado?

*Caso n.º 13: Cambio de segmentación / Omisión*

**TO** (pág. 553-554)

ANSELMO: Velia, no, non ci pensare. (*Quasi a sé*) Io t'ho tentata come il demonio... Mi pento, mi pento... Ho scherzato, sai, scherzato. Come vuoi che si possa indovinare? Si può fare del male anche scherzando... perché tu, Velia, sei ancora limpida... hai la fortuna di non dover pensare... (*Scende dalla sedia.*) Stiamo allegri, Velia! Devi imparare a cantare. Hai una bella voce e sei bene intonata.

VELIA (*il volto le si apre*): Quando m'hai sentita?

ANSELMO: Prima. Prima t'ho pur sentita.

VELIA: Ah! E ti piaceva? Davvero? Anche musicista sei? Sei tutto, tu, allora!

ANSELMO: Sono tutto?

VELIA (*vivace*): Tutto! Tutto! Sì, imparerò a cantare. Poi canteremo insieme... (*Indicando i libri*) Dammi quelli.

ANSELMO: Brava. Gli ultimi mucchi. (*Velia esce canticchiando.*)

TRAPPOLA (*entra. Cerca con gli occhi qui, lì, solleva la tenda e guarda in libreria*): Mnn, no.

**TA** (pág. 590)

ANSELMO: Sí, es como una condena. Te he tentado como si fuera tu demonio y estoy arrepentido. Pero era... era una broma, ¿sabes? Carola me resulta desagradable y dije todo eso... no sé... para asustarte... pero era una broma. ¿Cómo puedes pensar que yo adivino lo que hay en las almas? Pero con una broma se puede hacer mucho daño, porque tú todavía eres limpia, Velia. Tienes la suerte de no pensar, de no atormentarte por dentro... (*Entra Trampas y va a las estanterías para coger libros. Anselmo se dirige a él.*) ¿Buscabas algo?

TRAMPAS (*hojeando libros*): No, no está aquí.

Caso n.º 14: *Omisión / Adición*

## TO (pág. 554)

TRAPPOLA: Oh, per me... io lego l'asino... dove vuole il padrone... eh, eh. (*Esce con Anselmo.*)

VELIA (*segue con gli occhi Anselmo; va accanto alla finestra; canticchia*): «È sbocciato per me/ nel giardino del re./ Con la bocca profumata/ un mattino m'ha baciata. / È fuggito da me/ dal giardino del re.»

ALVARO (*è entrato*)

VELIA (*si volge, il volto le sorride*): Alvaro!

ALVARO (*guardandosi attorno*): Deserto.

## TA (pág. 590-591)

TRAMPAS: No, si a mí no me importa. Yo ato el burro donde dice el patrón. (*Sale.*)

VELIA: Está ahí, en el cajón.

ANSELMO: Gracias, Velia.

(*Aparece otra escena. Al fondo, una chica toca el piano y una señora, llamada Clara, permanece de pie junto a él. Aparece el señor Normandi.*)

ISIDORO: Lucas, hijo, de verdad, dime tu opinión. ¿Qué te ha parecido el señor Jacini?

LUCAS: Un buen comerciante.

ISIDORO: Se ha quedado asombrado de mi iniciativa. Bien es verdad que en todo el país no existe nada parecido.

LUCAS: Desde luego.

CLARA (*acercándose*): ¿Y quién dices que es?

ISIDORO: Es... es el consejero importantísimo de Libreros Reunidos, una potencia económica en el mundo editorial.

CLARA: ¿Y se quedará con alguno de nuestros lotes?

ISIDORO: No sé... no... no concretó nada. Fue una primera visita.

LUCAS: ¿Falta mucho para terminar la lección?

CLARA: No, muy poco. (*Vuelve hacia la joven que toca el piano.*)

ISIDORO: ¿Quién quedó abajo?

LUCAS: Mi hermana y Anselmo.



ISIDORO: Eso está bien, hijo. Ya estarás más descargado de trabajo.

LUCAS: Sí, ahora sí.

ISIDORO: Perdona, hijo, esta manía mía de saber dónde se encuentra cada uno de mis hijos.

LUCAS: Y siempre lo sabes.

ISIDORO: No, no. A Álvaro lo veo muy poco y es como otro de mis hijos.

LUCAS: Bueno, para poco en la tienda. Ya sabes que tiene tertulia y amistades.

ISIDORO: Es natural, hijo, es natural. Él tiene que vivir con la gente, tiene que hablar, tiene que ver mundo... ¡je!, ¡je!, ¡je!, es fundamental en un escritor. *(Lucas se levanta dispuesto a marcharse.)* ¿Te vas?

LUCAS: Sí. Le diré a Álvaro que suba a verte. También le diré que suba todas las tardes a pasar un rato contigo. Es lo menos que puede hacer. *(Sale.)*

*(En la librería, se abre la puerta y entra un muchacho llamado Álvaro.)*

ÁLVARO *(se dirige a Velia con un tono chulesco)*: ¿Estás sola?

*Caso n.º 15: Adición***TO** (pág. 554-555)

VELIA: Sono saliti tutti.

ALVARO: Chi tutti?

VELIA: Il babbo, Luca...

ALVARO: Solite facce.

VELIA (*amara*): Cercavi qualcun altro? C'è anche Carola; e Anselmo è di là, in stamperia.

ALVARO: Ci rimanga. Meglio tenerlo lontano, Anselmo.

VELIA: Non gli vuoi bene, si sente.

**TA** (pág. 591-592)

VELIA: Sí

ÁLVARO: ¿Dónde han ido?

VELIA: Lucas y Papá están arriba.

ÁLVARO: Lucas estará esperando que la hermosa Lena termine su lección de piano.

VELIA: Seguramente.

ÁLVARO: Pobre chico. ¿Y el otro?

VELIA: Anselmo está en la imprenta.

ÁLVARO (*asomándose tras la cortina separa las dos salas*): ¿Seguro?

VELIA: Sí.

ÁLVARO: En efecto, prima, puedes entrar.

VELIA (*sonriendo y entrando tras él*): No eres justo con Anselmo.

ÁLVARO: Prefiero tenerle lejos. Eso no es justicia. Es distancia.

VELIA: ¿No le quieres?

Caso n.º 16: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 555)

ALVARO: Non gli voglio bene, verissimo. (*Cammina di qua e di là.*)

VELIA: Non ti fermi? Che hai?

ALVARO: Fin da quando eravamo ragazzi e veniva qua con la veste da seminarista a passare qualche giorno di estate, fin da allora eravamo uno contro l'altro. Una volta, si giocava: avevamo scavalcato il muro del giardino con una scala; io, Luca, c'eri anche tu, ma non puoi ricordare. Anselmo, dentro, doveva custodire la scala. Quando ritornammo, scendesti prima tu, poi Luca... Ed ecco, di colpo, lui toglie la scala. Io gridavo, di là dal muro, che la rimettesse. Niente. Che restassi fuori dal suo giardino, voleva.

VELIA: Perché?

ALVARO: Perché? Così... Perché già allora, senza motivo, sentiva avversione per me.

VELIA: Non è vero. (*Alvaro la guarda serio.*) Fu per castigarti, quella volta: ricordi? Perché alcuni giorni prima avevi fatto cadere Luca in un trabocchetto – quella buca per terra, ricordi? – a tradimento, diceva Anselmo. È il gioco, è il gioco, tu gridavi di fuori. A tradimento non si deve nemmeno per gioco, insisteva Anselmo. E adesso paga! E dovesti passare dalla libreria.

ALVARO (*contrariato*): È vero. Fu così. Ma come fai a ricordare? Eri tanto piccola.

VELIA: Ricordo tante cose di te, Alvaro... Ma quelli erano giochi da ragazzi. Anselmo, adesso, è un altro.

## TA (pág. 592)

ÁLVARO: Nada. Ni él a mí. Desde que éramos así. (*Señalando la altura de un niño.*) De pequeñitos, nos odiábamos con todo corazón. Con todo su aire de santurrón, es un bicho.

VELIA: No me gusta que hables así.

ÁLVARO: De pequeño él era más fuerte que yo y... se gozaba humillándome, haciéndome daño. Y era cobarde, además.

VELIA: ¡Cállate!

ÁLVARO: Tú no te acuerdas, tú eras muy pequeña entonces.

VELIA: Sí que me acuerdo, Álvaro, me acuerdo de todo lo tuyo.

Caso n.º 17: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 555-556)

VELIA (*allontanandosi*): Che sei venuto a fare allora, oggi, qua?

ALVARO: Che vengo a fare, qua, ogni giorno, da dieci anni? Discorsi stupidi!

VELIA: Adesso faccio discorsi stupidi – non più da bambina – ma stupidi.

ALVARO (*alza le spalle; pausa*): Conosco le varie chiacchiere della gente, sai. Me ne rido, io. Mi divertono le chiacchiere. C'è dentro della fantasia e della verità.

VELIA (*già umile*): Ma che chiacchiere, Alvaro.

ALVARO: Ma sì: perché vengo qua. C'entri anche tu. Qualcuno lo dice: per la cugina.

VELIA: Ma che t'importa! Dici d'essere un uomo superiore, e poi...

ALVARO: Ah, niente, niente m'importa... Soltanto vorrei correggere: che non siamo cugini. Parenti più lontani, siamo. C'è appena un filo di parentela.

VELIA: Anche queste sono sciocchezze, Alvaro.

ALVARO: Non tanto. Credono, sai, ch'io abbia un tornaconto a venirci. Sanno che il babbo m'ha tenuto con sé, qui, quando venni dalla campagna per studiare, che poi m'ha aiutato e adesso mi protegge... Credono che io lo faccia per un calcolo. Anche con te: la figlia di Normandi... se la tiene accanto, adesso che ha bisogno, dicono, poi chissà se la sposa. (*Guarda Velia.*) È bella la malignità della gente. Non trovi? È sempre concreta.

## TA (pág. 593)

VELIA: ¿Por qué has venido entonces?

ÁLVARO: ¿Es que no lo sabes?

VELIA: No.

ÁLVARO: Pues lo sabe la ciudad entera. Pregúntale a cualquier comadre. Va por la prima, te dirán, y la prima eres tú.

VELIA: A ti no te importa lo que digan.

ÁLVARO: ¡Claro que no me importa!, pero no se refieren a que venga aquí por amor, no. Vengo por esto. (*Señalando la estancia.*) Por interés. ¿Cómo iba yo a poder editar sino fuera por mi tío?... y hasta seré capaz de casarme contigo por tener una parte en la Librería del Sol.

Caso n.º 18: *Omisión /Adición*

## TO (pág. 556)

VELIA: Ti diverti ad essere crudele con me, stasera. Fa' pure.

ALVARO: No. Non era poi un discorso stupido quello di prima. Che vengo ancora a fare qua? Lavorare non lavoro più...

VELIA: È perché non ti riesce più di lavorare che sei irritato?

ALVARO: Non è che non mi riesca. A me riesce sempre tutto. Arrivo dove voglio, se lo voglio, ricordati.

VELIA (*in fretta*): Lo so. Lo so.

ALVARO: Non voglio più lavorare come prima. Ecco. Stupidamente. Da un po' di tempo mi vien da ridere, della gente che è qua, capisci? Da ridere, semplicemente. Gente che non mi appartiene più.

VELIA: Il tuo solito modo di parlare. Non si sa dove vuoi giungere.

ALVARO: Più concreto di così! Non ci apparteniamo più: io da una parte, loro da un'altra.

VELIA (*decisa*): Alvaro, rispondimi: che cosa sono ancora io, per te? Che cosa conto?

## TA (pág. 593)

VELIA: Hoy te diviertes siendo cruel conmigo.

ÁLVARO: ¿Cruel? No.

VELIA: Los hombres habláis muchas veces sin daros cuenta del daño que hacéis.

ÁLVARO: Es que yo también me pregunto por qué vengo aquí.

VELIA: Papá quiere que trabajes con nosotros.

ÁLVARO: Pero no trabajo. Desde hace tiempo, para lo único que me sirve esta ciudad es para reírme de la gente. Y me temo que dentro de poco no va a servirme ni para eso. Primero sentía curiosidad, luego risa... ahora empieza ya el aburrimiento.

VELIA: Respóndeme, Álvaro, ¿soy algo todavía para ti?, ¿significo algo en tu vida?

Caso n.º 19: *Omisión*

<b>TO</b> (pág. 557)
<p>ALVARO: Non voglio seppellirmi qui. Te l'ho detto: sono ambizioso. Tu sei sempre una cara bambina...</p> <p>VELIA (<i>ribellandosi</i>): Ancora! Ritorni a dire «bambina...».</p> <p>ALVARO (<i>freddo, quasi scandendo</i>): Ancora; sei soltanto una cara bambina. Sta' cheta. Quando io me ne andrò noi ci saluteremo. Non l'avevi mai pensato?</p> <p>VELIA (<i>smorta</i>): Mai... Così...</p>
<b>TA</b> (pág. 594)
<p>ÁLVARO: Yo no quiero enterrarme aquí. No puedo, Y cuando me vaya será para siempre. ¿De verdad no lo has pensado nunca?</p> <p>VELIA: Nunca. Así por lo menos, nunca.</p>

Caso n.º 20: *Adición*

<b>TO</b> (pág. 557-558)
<p>ANSELMO (<i>muovendo verso Alvaro, rauco</i>): Lasciala!</p> <p>ALVARO (<i>si volta. I due uomini sono ancora lontani</i>).</p> <p>VELIA (<i>s'è staccata</i>)</p> <p>ANSELMO (<i>immobile, adesso, come una statua, fissa Alvaro con gli occhi socchiusi</i>).</p> <p>ALVARO (<i>comincia ad andargli contro lento, lento. Un passo, un altro, misurati, pesanti. Si curva come sotto il peso di una collera violenta. Sibila</i>): Vuoi graffiare, gatto nero. (<i>E inarca il braccio per colpire.</i>)</p> <p>VELIA (<i>risoluta</i>): No, no... (<i>Lotta col polso di Alvaro. Glielo frena.</i>) Che fate... pazzi... (<i>Ansimando nel silenzio</i>).</p>
<b>TA</b> (pág. 594)
<p>(<i>Entra Anselmo enfadado.</i>)</p> <p>ANSELMO: ¡Déjala!</p> <p>(<i>Álvaro y Velia se separan.</i>)</p> <p>ÁLVARO: ¡Te repugna que la gente se ame y se bese en la boca!, ¡te molesta que la gente sea feliz!</p> <p>ANSELMO (<i>negando con la cabeza</i>): No sabes amar. Tú no sabes ser feliz. (<i>Se abalanza sobre Álvaro, pero Velia lo para colocándose delante.</i>)</p> <p>VELIA: No, Anselmo, él no es como tú piensas.</p>

*Caso n.º 21: Cambio de segmentación***TO** (pág. 558)

LENA (*si avvia da Alvaro. Gli altri li guardano uscire in silenzio. Sulla porta, Lena si volge*): Ma che avete, tutti? State muti ed è più che se gridaste. Si sente. (*Silenzio. La fissano, smarrendosi un po'.*) Guardate me? (*Cambiando*) Non avete mai pensato a liberare la finestra dal troppo fogliame? Entrerebbe più aria, più luce...

**TA** (pág. 595)

LENA: ¿Pero qué os pasa? antes os llevabais tan bien, que...

ÁLVARO (*se dirige a Anselmo con tono muy chulesco*): ¿La oyes, Anselmo?

LENA: Perdonad, no sé lo que digo. (*Se hace un silencio incómodo.*) ¿No os molesta este ambiente tan cerrado?, ¿no habéis pensado nunca en quitar alguna vez esa enredadera de la ventana? Dejad que el sol entre aquí...

Caso n.º 22: *Omisión/ Adición*

TO (pág. 558-559)

LUCA: È per i libri. La luce li sciupa.

LENA: Già, per i libri. Ma qui fa notte prima che altrove. *(Si scatto)* Io spalancherei. Pensateci *(Ride.)* Buona sera! *(Esce con Alvaro.)*

LUCA *(il tempo per prender fiato; ad Anselmo, sempre un po' torvo)*: Che è successo?

VELIA *(s'è ritratta fino alla tenda della libreria)*.

ANSELMO *(senza muoversi, senza tono)*: Ci troviamo qualcuno in casa... che fa da padrone senza diritto, senza perché... Se non si sa reagire in tempo può essere anche la rovina... Ci sono ancora tante cose buone da custodire... da preservare. Occorre liberarsi, Luca.

LUCA *(pensoso, dopo un silenzio)*: È il babbo che lo vuole... Si fa per il babbo... *(Un silenzio)* Che hai, lì?

ANSELMO *(senza muoversi, senza tono)*: Il manifesto editoriale. *(Glielo porge.)*

LUCA *(mugola qualcosa. Lo prende distratto, lo stende sulla tavola, legge poche righe. Alza la testa e si mette a passeggiare inquieto)*.

ANSELMO: Vuoi andar fuori?

LUCA *(senza guardare in faccia a nessuno)*: Esco.

ANSELMO *(indica il manifesto)*: Qui, allora?

LUCA: Guardalo tu. *(Esce.)*

ANSELMO *(comincia a leggere e a correggere)*.

VELIA *(quasi aggrappata alla tenda piange, dapprima sommessa, poi sempre più forte)*.

ANSELMO *(senza alzar la testa, piano, fermo, quasi leggesse)*: Sono venuto a portar lo scompiglio in questa casa.

VELIA *(piange)*.

ANSELMO: Se alla fine, trovassimo un po' di pace... e di consolazione... tutti, tutti noi... *(Pausa)* Velia, vieni... Dobbiamo lavorare... lavorare insieme... *(Velia si avvicina.)* Coraggio... ci aiuteremo...

*Rapido velario*

**Atto secondo**



## TA (pág. 595)

LUCAS: Es por los libros. El sol los arruina.

ÁLVARO: Tiene razón. Hace falta sol y aire en esta casa.

ANSELMO: Todo esto es culpa mía, Lena. He venido a esta casa a trastornarlo todo. Intento trabajar y hasta el trabajo es un error. Lucas te lo puede decir. Quiero servir de ayuda... ser útil en algo. *(Saca un libro de su bolsillo.)* Éstas son las pruebas del manifiesto editorial. *(Se las entrega a Lucas.)* Yo no me atrevo a corregirlas.

LUCAS: Hazlo tú, te lo agradeceré. Yo voy a acompañar a Lena. *(Bajan la escalera y se acercan a Álvaro.)* Y tú, Álvaro, te lo pido por favor, sube a ver a Papá. *(Se marchan.)*

*(Anselmo se vuelve e intenta decir algo, pero Álvaro lo interrumpe.)*

ÁLVARO: No, Anselmo, no. Cállate, no nos pidas perdón ahora.

**Intermedio**

Caso n.º 23: *Omisión / Adición*

TO (pág. 561)

VELIA (*rientra*).CAROLA (*s'interrompe, divaga*): Ora si vedranno anche gli uccelli volteggiare, eh, Velia?

VELIA: Già.

CAROLA: Il babbo potrà sedersi qui e godersi l'aria pura.

VELIA: Il babbo si muove così di rado, ormai. (*Esce. Un silenzio*)

ALVARO: E poi... che volevate dire?

CAROLA (*con volubile commozione*): C'è molta tristezza in questa casa. Se te ne vai anche tu... ci pensi?

ALVARO: Lasciate stare. Volevate dire?

CAROLA: Ah. È qui che la puoi incontrare, e allora... Questo è il tuo ambiente. Qui, tu, sei un altro: hai un fascino speciale; ti muovi, parli come un eroe di famiglia. Questa casa è la mesinscena che ci vuole per la tua... scena d'amore... (*Ride di gola, punteggiando.*)

ALVARO: Finché questa casa non crolla. Ci sono già le crepe. Io le vedo. Tutti rimarranno schiacciati... Io no! Voglio uscirne salvo, libero!

CAROLA: Ecco un'altra fantasia. Stavolta: una catastrofe. In mezzo ai gemiti, tu e la donna amata, salvi! (*Ride.*) Non credere che ti prenda sul serio. Ti conosco troppo bene. T'ho visto alto così, seduto là, proprio sotto Beethoven, imbronciato anche tu. Allora, non sapevi parlare... (*Si alza.*) Me ne vado. E ricordati il bel versetto dell'Evangelo: astuti come serpenti...VELIA (*rientra*).CAROLA: ...e candidi come colombe. Come la nostra piccola Velia! Ciao. (*Fa per accarezzarla, ma Velia si ritrae.*) Uhm! (*Acre*) Hai preso anche tu i modi del prete? Oh! (*Esce. Silenzio, poi suono di campane*)ALVARO (*irritato*): Sempre campane!

VELIA: È festa.

ALVARO: Per tuo fratello, non per me. (*Scende dal davanzale.*) Così va meglio, no?VELIA: Dopo salirai dal babbo. Tanto, qui, non viene nessuno; la libreria è chiusa, oggi. Io vado un momento di là... (*Si avvia verso la stamperia.*)

ALVARO: Va' pure.

VELIA (*sulla soglia*): Ha già chiesto di te. Se non ti vede si impermalisce, lo sai.

ALVARO (*seccato*): Ma sì, ma sì.

VELIA (*esce*).

ALVARO (*guarda ancora la finestra. Intanto indossa lentamente la giacca che è infilata nel dorso di una sedia. Fa per avviarsi alle stanze interne. Borbotta*): Visitare gl'infermi...

LENA (*dopo aver bussato leggermente*): Vengo avanti.

#### TA (pág. 596-597)

(*Aparece Velia*)

VELIA: ¡Álvaro!

CAROLA: ¡Hola, querida!, mira lo que ha hecho tu enamorado (*Señala la ventana.*)

VELIA: ¿Pero Álvaro?

CAROLA: Cuando se siente aquí tu padre podrá disfrutar del aire libre.

VELIA: Papá apenas baja.

ÁLVARO: ¿No te gusta más así?

VELIA: Fue lo que dijo Lena ayer por la tarde. Papá quiere que subas a verle... eso es lo que venía a decirte (*Se marcha.*)

CAROLA (*riéndose*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡pobre muñequita enamorada!

ÁLVARO: Y a ti te divierte que sufra. (*Sube de nuevo a la silla para seguir cortando las ramas. Algunas de ellas aparecen bajo sus pies.*)

CAROLA: Con las ramas a tus pies pareces un dios del olimpo. Estás magnífico, Álvaro. Ahora te encontraras con ella... se acerca, te mira, tú sonríes... ¡así es la puesta en escena!, ¡el decorado que tu necesitabas! (*Señala la ventana donde se encuentra Álvaro.*) Al fondo la ventana, el aire libre, las campanas del domingo... ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!, se levanta el telón para tu escena de amor.

ÁLVARO (*se acerca a Carola*): No me importa que Velia se entere. Esta casa se hunde y hay grietas, yo las he visto. Y no quiero hundirme en la catástrofe.

CAROLA: Sigue, sigue, me estás dando la razón. Te conozco desde que eras así de pequeñito, ceñudo y testarudo con un pequeño busto de Beethoven. Haz literatura de escándalos. ¡Inventa!, ¡inventa, Álvaro!, así podrás hacer tu santa voluntad. Es lo único que de verdad te interesa.

(*Entra Lena.*)

Caso n.º 24: *Omisión / Adición*

TO (pág. 562)
<p>LENA (<i>dopo aver bussato leggermente</i>): Vengo avanti.</p> <p>ALVARO (<i>come sorpreso, brusco, quasi gridando</i>): Chi è?</p> <p>LENA (<i>è entrata</i>).</p> <p>ALVARO (<i>movimento</i>): Oh, voi! Anche oggi ch'è giorno di festa? Non vi aspettavo.</p> <p>LENA: Lo credo. Mi aspetta la signorina, di sopra. Devo avervi interrotto; avete gridato, prima.</p> <p>ALVARO: Infatti: pensavo.</p> <p>LENA (<i>va lentamente verso la porta aspettando che Alvaro si scansi</i>).</p> <p>ALVARO (<i>immobile</i>): Pensavo alla creazione del mondo; Dio che dice: «fiat lux!».</p>
TA (pág. 597)
<p>(<i>Entra Lena.</i>)</p> <p>CAROLA (<i>con tono burlón</i>): ¡Buenas tardes, señorita!, ¡ya ve que hermosa está hoy la Librería del sol! (<i>Se marcha.</i>)</p> <p>LENA: ¡Buenas tardes!</p> <p>ÁLVARO: ¿No quiere mirar la ventana? (<i>Señalando a la ventana.</i>) Y el día primero dijo el Señor: vian lux... y la luz se hizo.</p>

*Caso n.º 25: Cambio de segmentación / Adición***TO** (pág. 562)

ALVARO (*allusivo*): Son l'unico a non aver parenti. E son rosso di pelle, se mi guardate. Vengo dalla campagna. Non avrete dei pregiudizi, spero. Il mio dev'essere un sangue più scuro, più denso. Gli altri, tendono all'azzurro per via della madre. Una bella notte me ne vado... e li lascio consumarsi in questa polvere... Quand'è il vostro viaggio?

LENA: Ho disgusto di chi sputa nel proprio piatto.

**TA** (pág. 598-599)

ÁLVARO: Dicen que soy un pariente, pero debe ser lejano el parentesco. Si se fija en mí tengo la piel oscura. De niño me crie en el campo y mi sangre debe ser también más oscura, más densa. En cambio, la de ellos es azul por herencia materna.

LENA: ¿Y a mí que me importa todo eso?

ÁLVARO: Lo ha preguntado. Y yo quiero preguntarle, ¿cuándo piensa dejar por fin esta ciudad?

LENA: ¿Debo comunicárselo?

ÁLVARO: Sí, porque yo un día pienso marcharme también y dejarles a ellos que se consuman en sus sueños.

LENA: Me da asco la gente que escupe en el plato que come.

Caso n.º 26: *Adición***TO** (pág. 563-564)

LENA (*fermissima*): No. Salgo da sola.

ALVARO (*tenta di sorridere*): Si scherza, eh?

LENA: Ho detto da sola.

ALVARO: A un'altra volta, allora. È certo che ci rivedremo. (*Fa per uscire.*)

VELIA (*dal corridoio della stamperia*): Alvaro? (*Entra.*) Alvaro, il babbo... Il babbo, lo sai, ti aspetta.

ALVARO (*irridente*): Non vuole che salga con lei.

VELIA (*a Lena*): L'aspetta il babbo... come ogni giorno... un momento solo...

ANSELMO (*viene da fuori. Rimane fermo nel vano della porta. Un silenzio*).

VELIA: Va', Alvaro.

LENA (*ad Alvaro*): Venite.

ANSELMO (*umile*): Fallo per compassione.

ALVARO (*astioso*): Non cercare d'aggirarmi, tu. Non parlarmi con quel tono sommesso per toccarmi il cuore. (*Brusco*) Fatti da parte. (*Scosta ruvidamente Anselmo. Esce. Silenzio*)

ANSELMO (*avanza lento, a testa bassa, lungo il muro*).

VELIA (*a Lena, rimasta immobile davanti alla porta*): Prima si viveva in pace... Un silenzio, mio Dio. Si sentivano le scansie cigolare. Voi non venivate ancora e non potete immaginare come era... Oh! (*Silenzio. Poi quasi aggressiva*) Perché da quando siete venuta voi...

## TA (pág. 599-600)

LENA: Voy a subir sola.

ÁLVARO (*llama a Velia*): ¡Velia!

LENA: ¿Qué va hacer?

ÁLVARO: Voy a decirle que usted no me deja subir. ¡Velia!

*(Se asoma Velia.)*

VELIA: Álvaro, ¿subes ya?

ÁLVARO: No, es Lena la que sube. Eso es lo que te quería decir.

VELIA: ¿Sólo eso?

ÁLVARO: Lena va a dar su lección de piano.

VELIA (*muy seria*): Claro, como todos los días.

*(Lena sube la escalera y se marcha.)*

VELIA: No te costaba nada...

ÁLVARO: ¿Qué?

VELIA: Saludarle... es sólo un momento...

ÁLVARO: No me costaba nada, efectivamente. Son pequeñas cosas, pequeños detalles los que se pide de mí. Pero son demasiadas pequeñas cosas. Una y otra, otra y otra. Y otra, y otra... y mi vida se va agotando en pequeñas cosas ridículas, insignificantes... ¡adiós, Velia! *(Baja la escalera.)*

VELIA (*baja tras él*): ¿Dónde vas?

ÁLVARO: Por ahí... a ver una fiesta.

VELIA: ¿No me llevas a mí?

ÁLVARO (*con tono burlón*): No... tú tienes que continuar trabajando en la obra de tu padre. *(Se marcha.)*

*(Velia permanece en el rellano de la escalera, muy triste, casi llorando. Aparece Anselmo y se acerca.)*

VELIA: Antes se vivía en paz... había un silencio... hasta se podía escuchar el crujido de los estantes. Anselmo, tú no sabes cómo era esta casa antes de venir tú. *(Se apoya en el pecho de Anselmo.)* ¡Qué fácil y qué alegre era esta fiesta!

Caso n.º 27: *Omisión***TO** (pág. 564-565)

ANSELMO: Velia: bisogna essere... buoni e generosi. (*A Lena*) Quando si soffre... (*Sospira.*) Si sapesse almeno tacere. Ma forse è pretendere troppo: tacere. (*A Lena*) La mamma è puntuale, lo sapete... (*E la sospinge quasi col gesto della mano e con lo sguardo. Lena esce.*)

**VELIA (*singhiozza*): È tanto difficile, sai tacere. No, non posso tacere. Vorrei gridare! Sentissi: come se qualcuno mi lacerasse dentro!**

**ANSELMO: Lo so. E nessuno ti sente. Tutto, attorno, cammina e parla come prima. Ancora gli stessi volti, ancora la stessa vita; ma adesso ti sembra di vivere nel deserto, solo, solo... Lo so. Fa paura.**

VELIA: Tu capisci. È così... (*Si accascia come dovesse riposare a lungo. Riprende piano*) Hai visto; se n'è andato. Se non tornasse, se non fosse mai più tornato, io, oggi, avrei forse dimenticato... Lo rivedrei come in sogno. Se non l'avessi mai più veduto, mai più! Invece, come una volta: ogni giorno qua, e guarda, parla col babbo, e ride... Non è più lui, però, per me. E lo so. E lo sento. E non mi par vero. (*Pausa*) Sai, Anselmo: talvolta vorrei piangere in ginocchio perché avesse compassione, vorrei chiamarlo... Questo, no, tu non lo puoi capire. Bisogna aver provato. È un'agonia. Perché poi – mi vergogno a dirtelo – ti desti ogni mattina...

**TA** (pág. 600)

ANSELMO: Velia, a pesar de todo, debes hacerte fuerte.

VELIA: Si no hubiese vuelto... si no hubiese vuelto más, yo acaso le hubiese olvidado. Le recordaría como en un sueño. Pero estoy segura de que seguirá viniendo. Que le veré cada día aquí con Papá, hablando, riendo... Anselmo, ¿es que todo lo nuestro ya no se puede arreglar nunca?



Caso n.º 28: *Omisión*

## TO (pág. 565)

ANSELMO: Così come speriamo, no, non accade. Ma perché si spera? Che qualcuno giunga misteriosamente e metta tutto a posto e ci doni la gioia – non lo credi, Velia? Un giorno dovrà accadere – accadrà. E sarà quella confusa speranza di ogni mattina che finalmente s'avvera.

VELIA: Tu capisci tutto, com'è. *(Pausa)* Mi hai quasi consolata.

ANSELMO: Ci siamo consolati insieme. Te l'ho detto: noi ci aiuteremo. *(Velia torna a piangere sommessamente.)* Non piangere, adesso.

VELIA: È diverso. Fa bene, questo. Fa bene... *(Tacciono. Un suono di campane: lontano, a onde)*

ANSELMO *(s'è seduto. Dice piano)*: Anch'io comincio a ritrovare la mia pace. Non hai mai pensato che anch'io avessi bisogno d'essere aiutato?

VELIA: Sul principio, quando sei uscito dal seminario, e sei venuto qua, e noi t'abbiamo accolto come... come un intruso... Avrai sofferto, allora... *(Pausa)*

ANSELMO: Perché sono uscito dal seminario non te lo sei mai chiesto?

## TA (pág. 601)

ANSELMO: ¿Y por qué lo esperamos si no sucede?, ¿por qué esperamos que alguien, misteriosamente, vuelva a darnos la felicidad poniendo todo en su sitio?, ¿por qué pensamos los dos lo mismo? La misma confusa esperanza. ¿No crees que si pensamos en ello es porque sí que es posible?

VELIA: Entonces... tener esperanza no es una tontería.

ANSELMO: ¿Nunca te has preguntado por qué salí del seminario?

*Caso n.º 29: Cambio de segmentación***TO** (pág. 565)

ANSELMO: Chi lascia il seminario come l'ho lasciato io, alla vigilia, quasi, di pronunciare i voti, ha sempre bisogno di essere aiutato.

VELIA: Si soffre tanto? Hai sofferto tanto? Nessuno ti ha guardato... Nemmeno la mamma... (*Netta, con tono d'inchiesta*) Perché sei uscito di là?

ANSELMO: Non si può quasi capire. Manca un motivo concreto, un fatto. Forse è un caso eccezionale, il mio. Io non sono mai stato scontento, non ho mai dubitato. La vita di seminario era, per me, una vita serena: pregare, studiare... cantavo spesso: sentivo Dio come il grande amico. Solo mi rattristava il pensiero che pochi conoscessero la nostra gioia. Fin da piccolo, quando camminavo fuori, in fila, a testa china – tutti a testa china – mi pareva che la gente, attorno, ci dovesse guardare con occhio di rispetto, quasi di venerazione.

**TA** (pág. 601)

ANSELMO: Cuando alguien deja el seminario, como yo lo hice, casi en la víspera de pronunciar los votos, siempre necesita ayuda.

VELIA: Sin embargo, suele ser al contrario. Cuando alguien deja su vocación se le supone fuerte, seguro de sí.

ANSELMO: A mí mismo me cuesta comprenderlo. Me faltan motivos, hechos concretos... nunca me he sentido descontento en el seminario. Jamás he dudado. Me gustaba aquella vida tranquila... rezar, estudiar, cantar a veces. A Dios le sentía como a un gran amigo y el único pensamiento triste era el pensar que los otros, los de fuera, no podían compartir nuestra alegría. ¿Cuántos años tenía cuando me marché?

VELIA: Diez años.

ANSELMO: Caminábamos en fila, con las cabezas inclinadas y los ojos bajos. Yo era un niño y ya sentía sobre mí el respeto de la gente. Se hacía un gran silencio cuando pasábamos.

*Caso n.º 30: Cambio de segmentación***TO** (pág. 569)

ANSELMO: Come tutte le cose che finiscono. Non c'è niente che veramente finisca; tutto continua in quel che sembra nascere di nuovo.

VELIA: Fosse vero! Ti potessi credere! Ma queste cose, vedi, Anselmo, sono cose che sembrano vere a dirle, e fa anche bene ascoltarle. Si vorrebbe crederle! Ma in realtà c'è, veramente, qualcosa che finisce e qualcos'altro che incomincia, c'è.

ANSELMO (*mitemente*): No, no: è sempre il correre dello stesso fiume, ininterrottamente, senza pause, senza salti. Quando un giorno io me ne andrò di qui e vi lascerò di nuovo, nessuno ci farà caso: come ieri, quando sono entrato.

VELIA: Anselmo!

ANSELMO: Voglio dire: non sembrerà che ci sia niente di nuovo; il fiume che cammina. Ecco.

VELIA: No, Anselmo, no: non ci si può parlare come noi ci siamo parlati, adesso, e poi dimenticare.

**TA** (pág. 603/605)

ANSELMO: Que nada termina realmente, todo empieza con lo que vuelve a nacer, todo se acaba... y todo empieza... como el agua en los ríos.

ANSELMO: Olvida todo lo que te he dicho. Olvídalo

VELIA: No.

ANSELMO: Cuando yo me vaya, tú lo verás... se irá borrando todo.

VELIA: No, Anselmo, dos hermanos no pueden hablar como tú y yo para borrarlo después.

Caso n.º 31: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 569-570)

ANSELMO: Perché ingannarlo così? Mi pare una compassione crudele.

LUCA: Sì, hai ragione. Ma come si fa? L'ultima volta che è disceso in libreria – tu non c'eri – s'è subito avvicinato alle scansie per guardare. Toccava le costole con le dita – forse non riusciva più a vedere – e poi era scuro... Palpava, numerava, così, così...; non si poteva guardare. «Ne rimangono ancora tanti, eh, Luca? Come mai?» E io non potevo rispondere. Mi veniva da piangere come un bambino che non sappia tener dentro un segreto. Adesso... si sono venduti *(Una lunga pausa di silenzio)* Sono stato dai rilegatori. Torno di là. *(I fratelli lo guardano.)* Comprendono, ma sono costretti a insistere per essere pagati. I momenti sono difficili per tutti... *(Si mette a sedere.)* Bisogna pur trovarlo un mezzo... *(Pensoso)* L'unico che non parla è Trappola. È il maggior creditore, e tace. Mah!

ANSELMO: Non ha mai parlato?

LUCA: Mai. Come non ricordasse.

VELIA: Non vorrà umiliarci. È un vecchio amico affezionato; vuol bene al babbo, a noi, alla libreria...

## TA (pág. 605)

ANSELMO: ¿No os parece que hacemos mal engañándole?

VELIA: No, Anselmo. Tú también quieres que esté alegre.

LUCAS: Anselmo tiene razón, ¿pero qué podemos hacer si no? a mí tampoco me gusta.

VELIA: La última vez que vino aquí, vino derecho a los estantes... tocaba los lomos con los dedos. Yo creo que hasta los contaba... «Todavía quedan muchos» me dijo, «¿cómo es posible que se venda tan poco?». Yo no sabía qué decirle, tenía muchas ganas de llorar. Por eso, cuando venga hoy, le diré «se vendieron, se vendieron muchos, casi todos».

LUCAS: Estuve con los encuadernadores. Mañana tengo que volver. No puedo darles más pretextos ni más disculpas. Les he dicho que es un momento difícil... que todo se arreglará...

VELIA: Nunca nos había pasado esto, Lucas.

LUCAS: El único que no dice nunca nada es el tipógrafo.

VELIA: Trampas no quiere humillarnos.

ANSELMO: Nunca ha dicho nada.

LUCAS: Es al que más le debemos y siempre calla.

VELIA: Nos tiene mucho afecto, a Papá, a nosotros y a la librería.

Caso n.º 32: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 570)

LUCA: Non lo so. Potrebbe anche essere. Pensavo... Mah! Un enigma d'uomo. Non l'ho mai capito. *(Pausa)* L'unica strada per accontentare i rilegatori...

VELIA: Quale?

LUCA: Se Mombelli anticipasse la rata della biblioteca...

ANSELMO: Si può provare.

LUCA: Dici?

ANSELMO: Quant'è?

LUCA: Duemila. Ma bisognerebbe andar subito.

ANSELMO: Subito, subito. Vai tu... o andiamo noi, io, Velia?

LUCA: Se andaste voi...

ANSELMO: Va bene: andiamo noi. Velia?

**TA** (pág. 606)

LUCAS: No lo sé, puede ser que... en fin, yo nunca entendí a Trampas. A veces se comporta como una persona inteligente. El único camino para solucionar todo esto es que Mombelli nos anticipe la suscripción de la biblioteca.

ANSELMO: ¿Quieres que vaya a hablar con él?

LUCAS *(serio y preocupado)*: Son doce mil liras, pero habría que verle enseguida y yo casi no me atrevo.

ANSELMO: Iré yo, Lucas. Hoy mismo.

Caso n.º 33: *Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 570-571)
<p>LUCA: Che giova! Che giova!... Tu sai dire «che giova» e tacere. Non so se ammirarti, o... o... perché hai sempre ragione. Irrita. (<i>Cambiando</i>) No, Anselmo, non badarci. Sono ingiusto, adesso. Tu sei più in alto, su un altro piano, in un'altra sfera. Tu non l'hai chiusa qua dentro tutta la vita: lo capisco, sai. Noi sì, invece. Io sì: costretto a vivere qui, a ingiallirmi qui. E vorrei uscire... Si cerca qualcuno con cui parlare di questo martirio... Che giova anche parlare, dirai tu; eppure...</p>
<b>TA</b> (pág. 606)
<p>LUCAS: ¿Pero te atreves tú a hacerlo? Es muy fácil dar consejos, predicar con esos consejos y callarte luego, ¡encerrarte en tu mundo!</p> <p>ANSELMO (<i>muy tranquilo</i>): ¿Es que soy yo el que tiene que hablar?</p> <p>LUCAS: No lo sé, no me hagas caso. A veces me irrita tu pasividad... tú, tú eres de otro plano, de otra esfera. Tú no has encerrado tu vida aquí, no te has limitado a esto. Nosotros en cambio... estamos amarillos de tanto polvo y tantas mentiras... nos hemos ubicado y hemos hecho... y hemos vivido para sólo esta gran obra de Papá. Tú no te puedes imaginar lo que significa para nosotros que todo esto se venga abajo.</p>

Caso n.º 34: *Omisión /Adición*

<b>TO</b> (pág. 571)
<p>LUCA (<i>la guarda perpleso. Anselmo e Velia si avviano. Luca li accompagna alla porta</i>): Mi raccomando... (<i>Anselmo e Velia escono. Andando verso Lena</i>) Sei stata imprudente.</p> <p>LENA: Ti piacciono tanto le commedie? A me no.</p> <p>LUCA (<i>con decisione</i>): Hai ragione, Lena; parla finita con le commedie. Basta con le ipocrisie. Tutto chiaro, tutto alla luce del sole!</p> <p>LENA: Bravo! Alla luce del sole! (<i>Scherzosa</i>) Qualcosa s'è già cominciato a fare. (<i>Luca la guarda senza capire.</i>) Non hai visto? L'ha spalancata Alvaro... (<i>Luca guarda la finestra, guarda Lena e intanto si rabbuia.</i>) Non ti eri accorto? Possibile!</p> <p>LUCA (<i>muove appena la testa in un cenno negativo. Cupo</i>): Alvaro vuol fare da padrone. Crede di poterlo fare impunemente.</p>

## TA (pág. 603)

*(En otra escena Lena está tocando el piano y entra Lucas.)*

LUCAS: ¿Lena estás ahí?

LENA: Sí, ¿qué quieres?

LUCAS: ¿Estás sola?

LENA *(levantándose y dirigiéndose a Lucas)*: Tus padres se han ido a la iglesia.

LUCAS: ¿Qué ha pasado abajo? He visto a Álvaro... estaba bebido, casi borracho. Me ha dicho no sé qué de ti... de una orden que tú le diste, ¿qué ha pasado?

LENA: ¿Has visto la ventana de la trastienda?

LUCAS: Sí. Álvaro quiere mandar aquí... cree que puede mandar impunemente.

Caso n.º 35: *Omisión*

## TO (pág. 571-572)

LENA *(reagendo, rigida)*: Non sopporto gli interrogatori nemmeno se son fatti da te, lo sai come sono. Non farmi diventare cattiva. Non voglio. *(Si avvicina a Luca.)* Vuoi cambiar volto? Rischiarti? Mi piaci di più.

LUCA *(minaccioso)*: Finché glielo lascerò fare il padrone.

LENA: Luca, no, eh! Diventi cattivo tu, adesso. Ti vedessi!

LUCA: Ti difendo.

LENA *(rapida)*: No, no.

LUCA: Non vuoi che ti difenda. Nemmeno tu hai fiducia. Credi ch'io non abbia il coraggio, con lui...

## TA (pág. 604)

LENA: Me molestan los interrogatorios, aunque vengan de ti. Y además, así no, así mucho menos.

LUCAS: ¿Cómo?

LENA: En ese tono, con esa violencia. No tienes derecho.

LUCAS: ¡Ah!, no tengo derecho a defenderte de él, ¿o es que crees que le tengo miedo?

Caso n.º 36: *Omisión*

## TO (pág. 572)

LENA: Lo so, Luca; ma non devi. Te lo chiedo io, io, per grazia. Promettilo. *(Sono vicini.)* Poterti strappar via di qua, subito... subito, subito... *(Stringendosi a lui, un po' soffocata)* Ho paura! Paura, Luca...

LUCA *(abbracciandola)*: Lena, Lena, tremi... Perché tremi così?

LENA: M'hai fatto paura. Oh! *(Lo guarda.)* Sembrava che tu scuotessi tutta la casa... la facessi crollare... e noi rimanessimo schiacciati dentro, schiacciati vivi.

LUCA: E ti sei spaventata così? Oh, povera Lena mia! *(Una pausa)* No, no: devi aver fiducia in me.

LENA: Ne ho tanta se tu mi prometti.

LUCA: Ma dovrò difendere te e la mia casa... dai nemici.

LENA: Devi, devi! Chi dice di no? Ma basti da solo? O ti illudi? Se ti aiutasse qualcuno...

LUCA: Chi? Sono solo. Tu sei il mio unico aiuto. Gli altri... li conosci anche tu.

## TA (pág. 604)

LENA: Si yo te pido que no lo hagas, que tengas calma... no es por ti y por mí solamente... es tu padre y Velia, y todos los demás.

LUCAS *(enfadado)*: ¿Quiénes?, ¿es que no sabes que estoy solo?, ¿es que puedo confiar en alguien?, ¿es que no sabes que todos se dejan pisar por él?



Caso n.º 37: *Omisión*

## TO (pág. 573)

ISIDORO: Oh, Alvaro, tu! Vieni qua! Finalmente, Alvaro... Non ti facevi più vivo e son venuto io a incontrarti.

ALVARO: Vorrei sempre farvi aspettare così, se ogni volta potessi compiere il miracolo di farvi scendere tra noi, in libreria...

ISIDORO (*che stringe la mano di Alvaro*): Dicevo che sembra tutto più nuovo, più bello... vasto...

ALVARO: Lavoriamo, lavoriamo molto.

ISIDORO: Si sente! C'è qualcosa di mutato...

ALVARO (*ambiguo*): Da quando vi siete ritirato lassù, molte cose sono infatti cambiate, e altre cambieranno ancora, domani.

ISIDORO: Si capisce. L'opera deve progredire... (*Velia e Anselmo entrano.*)

VELIA: Il babbo...

CLARA: C'è anche Anselmo.

## TA (pág. 606)

ISIDORO: ¡Magnífico, Álvaro!, ¡magnífico!, ¡no sabes la alegría que me ha dado el encontrarte!

ÁLVARO: Ha sido una suerte que nos vieses, de esta forma te he podido traer a tu casa. Y te traigo aquí, a la librería, para alegría de todos.

ISIDORO (*asiente*): y Velia... Lucas...

CLARA: Y Anselmo también está.

Caso n.º 38: *Omisión / Adición*

## TO (pág. 575)

*Isidoro è seduto accanto alla finestra; Carola e Mombelli sono vicini a lui. Anselmo e Luca vanno lentamente dal retrobottega alla libreria parlotando.*

*Un gruppo di gente, fuori, proprio davanti alla vetrina, canta e suona; poi corre via.*

**ISIDORO:** Fanno più festa quest'anno.

**CAROLA:** Vi pare? Trovo che è la stessa allegria di ogni anno il giorno di San Lorenzo.

ISIDORO: E tu che dici, Mombelli?

## TA (pág. 607-608)

*En la misma escena se encuentra Lucas de pie y el señor Mombelli y el señor Normandi sentados*

ISIDORO: ¿Y dices que el señor Jacini se fue?

MOMBELLI: Sí, ayer. Ayer por la noche.

ISIDORO: ¿Y no dejó dicho nada?

MOMBELLI: ¿De qué?

ISIDORO: ¿De qué iba a ser? De adquirir algunos lotes de nuestras ediciones.

MOMBELLI: Pues no, de eso no dijo nada.

ISIDORO: Escribirá.

MOMBELLI: Sí, sí, posiblemente.

ISIDORO: Viviendo en una gran ciudad, nadie se imagina lo precioso que puede ocultar una pequeña capital de provincia. El señor Jacini no esperaba encontrar una imprenta tan bien ideada como la mía.

MOMBELLI (*dirigiéndose a Lucas*): Tu padre estuvo magnífico, Lucas. Fue una lástima que no pudieses asistir a toda la visita. Nos guio por toda la imprenta, ágil, como si fuese un muchacho.

ISIDORO: ¡Bah!, ¡bah!, ¡bah!, más quisiera yo. No, hijo, ya me faltan las fuerzas.

(*Aparecen Carola y la señora Clara en escena.*)

CAROLA: ¿Y no piensas salir? Este año las fiestas están más animadas que nunca. Clara ya está dispuesta, ¿no es cierto? (*Se dirige a Clara.*)

CLARA: Lo que ellos digan, mujer, tampoco hay que tomarlo así.

ISIDORO: ¿Tú qué opinas Mombelli?, ¿estás animado?

Caso n.º 39: *Omisión*

## TO (pág. 575)

MOMBELLI: Eh? Non ho udito. Guardavo fuori: le stelle...

ISIDORO: Ci sono già stelle? È appena calato il sole.

MOMBELLI: Ci sono. Lassù. Le vedi?

ISIDORO (*guarda su, verso il cielo, scuote la testa*).

MOMBELLI: Nemmeno quelle che cadono?

ISIDORO: Sì, sì. Vedo le striscie di luce. Mi rimangono negli occhi.

CAROLA: Più tardi sarà una pioggia.

ISIDORO: Più tardi. Adesso, per me, c'è ancora pace nel cielo.

CAROLA: Nasceste proprio il dì di San Lorenzo? (*Suoni, canti*)

ISIDORO (*di buon umore*): Sul tardi, dicono.

CAROLA: Perché non ci muoviamo anche noi, con la gente?

MOMBELLI (*guarda Carola, sorpreso*).

LUCA (*s'è fermato; interviene un po' amaro*): È il compleanno del babbo. Una festa di famiglia. L'abbiamo sempre fatta tra le mura di casa, ogni anno.

CAROLA: E quest'anno muoviamoci! (*Guarda Isidoro.*) Oh, non crediate... Ma la nostra non è ancora vecchiaia! Noi non siamo vecchi! Affatto! Affatto! (*È eccitata.*)

## TA (pág. 608)

MOMBELLI (*mirando por la ventana*): ¡Je!, ¡je!, ¡je!, yo estaba mirando las estrellas. Da gusto contemplar tanta paz en el cielo.

LUCAS (*acercándose a su padre*): Papá ha salido esta mañana. No debe salir.

ISIDORO: Después de todo, lo nuestro siempre ha sido una fiesta más bien familiar, reunidos con los hijos dentro de casa y...

CAROLA: Razón de más para salir, si no han salido nunca. Porque nosotros no somos viejos todavía, ¡je!, ¡je!, ¡je! No lo somos en absoluto... ¿no es cierto?

Caso n.º 40: *Omisión*

## TO (pág. 576)

CLARA (*viene dall'interno*): Non si chiude, Luca?

LUCA: Vogliamo chiudere?

CLARA: Ma sì! Chiudete; chiudete!

LUCA: Trappola continua a lavorare.

CLARA: Ho già preparato abbasso. Dicevo: se intanto volete venire voi... Ma fate pure quel che vi piace.

CAROLA: Ma sì che vogliamo venire, signora Clara! Signor Normandi, Mombelli, da bravi, su,

ISIDORO (*si alza faticosamente*): Tu, però, aspetti, Luca. Si deve lavorare fino all'ultimo, stasera.

LUCA: Aspetto.

ISIDORO (*avviandosi*): Ecco: voi aspettate gli altri... (*Esce con Clara, Carola e Mombelli.*)

LUCA (*dopo una pausa, indicando la stamperia*): Fa girare la macchina fino a quest'ora, lo senti?

## TA (pág. 608)

CLARA: Por lo pronto, que baje Lucas a cerrar la tienda.

ISIDORO: Que cierren la... ¡uy!, ¡oye! las máquinas están marchando., ¿verdad? (*Se oye un ruido de fondo.*) ¡Qué cosa! yo he perdido el oído para casi todo, menos para eso.

LUCAS: Sí, Trampas está abajo.

ISIDORO: Sí, hijo, sí. El trabajo, que no nos falte el trabajo nunca, Lucas... que no nos falte el trabajo.

(*Aparece otra escena. Anselmo está sentado en el escritorio de la trastienda. Lucas baja y se dirige a la puerta de la sala de máquinas.*)

LUCAS (*se dirige a Anselmo*): ¿Le oyes? Va a deshacer las máquinas sometiéndolas a este trabajo.

Caso n.º 41: *Omisión / Adición***TO** (pág. 577)

ANSELMO: Certamente: scegliere.

LUCA (*brusco*): Allora: andarmene di qui. (*Silenzio*)

VELIA (*viene dalla libreria. Canta a mezza voce, saltellando*): «Sul vestito della sposa/ son cadute cento stelle/ tutte belle. Tutte belle/ cento stelle/ sul vestito della sposa.» (*Entra. È senza cappello, accaldata, sorridente.*) Oooh! Che fatica, sapeste, per arrivare fino a casa! Quanta gente! Trascina...

**TA** (pág. 609)

LUCAS: Pero llegará un momento en que tengamos que decidir nuestra vida y tengamos que elegir...

ANSELMO: Entre vivir y compadecer.

(*Se escucha la voz de Velia.*)

VELIA: ¡Vamos!, ¿me abrís?, ¿hay alguien ahí?

LUCAS: La puerta está abierta, Velia, puedes entrar.

(*Entra Velia. Lucas va a buscarla.*)

VELIA (*contenta*): ¡Cuánta gente, Lucas! No se puede dar un paso, cánticos, gritos, empujones... parece que la gente se ha vuelto loca.

Caso n.º 42: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 579)

VELIA: Vengo subito. (*S'avvia; poi si volge; guarda in libreria dove è Luca, guarda Anselmo, in piedi, accanto alla finestra.*) Mi fermo ancora un minuto, mamma.

CLARA (*esce*).

VELIA (*si avvicina ad Anselmo, e lo guarda come lo vedesse la prima volta*): Dunque te ne vai.

ANSELMO: Lascia stare. Prima eri così allegra! Provati a cantare ancora.

VELIA: Mi rimproveri, eh?

ANSELMO: Ma no.

VELIA: Mi rimprovero anch'io, del resto. Dovrei essere triste se pensassi sempre alle tristezze della nostra casa. Lo so. Non so frenarmi, talvolta.

ANSELMO: No, Velia. Non bisogna voler soffrire. È male.

VELIA: Sono momenti. Ci s'accorge d'aver dimenticato, non sai perché, non sai come... Poi tutto ritorna, d'improvviso.

LUCA (*rientra, e prima d'infilare il corridoio della stamperia dice*): Dunque, vado ad invitare anche lui. (*Ed esce a testa bassa.*)

VELIA (*dopo un silenzio*): Anselmo.

ANSELMO (*si volge*).

VELIA: Sono passati dei mesi, ma non ho dimenticato nulla di quel che mi dicesti.

**TA** (pág. 611)

VELIA: Yo subo enseguida. (*Se acerca a Anselmo.*) Anselmo, no he podido olvidar lo que hablamos. No he podido.

Caso n.º 43: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 581-582)

VELIA: Anche noi? Anche gli uomini?

ANSELMO: Soprattutto gli uomini.

VELIA: Tu però li volevi salvare. Ricordo che dicevi: i peccatori...

ANSELMO: Sì. È proprio questo che importa.

VELIA: Non capisco: se non si cambia, se non si può cambiare?

ANSELMO: Si accettano così come sono. Si amano. È il loro amore che deve cambiare, non il loro essere. Non può. Ma il loro amore, sì, può mutare. E allora si salvano. Mi capisci? A noi spetta il compito di accettare, di vivere i sentimenti degli altri; perfino i peccati, ma con cuore puro. La letizia... (*Accenna al motivo di canto del atto; poche note.*) Ti accorgi che Velia vuole, un mattino, cantare: allora devi aiutarla alla gioia. E devi aiutare Luca che vuole uscire dal chiuso: aiutarlo a cercare la strada. Il modo di cantare, il modo di partire, mi capisci, questo sì che ci appartiene. Ma, nello stesso tempo, bisogna mantenere desta la compassione per il babbo. Si vorrebbe solo cantare, si vorrebbe sempre partire, talvolta, e lasciare la gente in agonia. (*Pausa*) Anche dalla parte di Alvaro ci si può mettere, se giova a salvarlo.

VELIA: Ma che vuol dire, Anselmo, che vuol dire salvarlo?

ANSELMO: Che si fermasse una volta e si accettasse come è. Poiché, Velia, quando noi abbiamo il coraggio di guardarci dentro, siamo presi da un tale sgomento di noi stessi che vorremmo chiedere a tutti pietà e perdono. Agli angoli delle strade, come i mendicanti. Invece ci si agita e si corre affannosamente proprio per non guardarsi e per illudersi di essere quello che si fa e non quello che si è. Anche Alvaro si agita così. Vuol fare a tutti i costi l'eroe... È facile, talora, fare l'eroe malefico, è facile...

VELIA: Come si fa, Anselmo, a fermarlo? Come si fa? Tu lo devi sapere, e me lo devi dire, Anselmo!

ANSELMO (*rimane un momento assorto, poi alza la testa e fa per parlare. In quel momento rientra Luca, accigliato, e Trappola che s'accomoda il colletto, poi si liscia le mani.*)

## TA (pág. 613)

VELIA: ¿También a los hombres?

ANSELMO: Sobre todo a los hombres. Hay que aceptarlos como son. Ellos mismos deben aceptarse como son y no es su ser lo que hay que cambiar, sino su amor; y cuando hayan salvado su amor, los habrá salvado a ellos.

VELIA: ¿También Álvaro puede salvarse?

ANSELMO: Es muy difícil mirarse dentro y no sentirse avergonzado de uno mismo, de la forma de ser de uno.

(*Aparecen Trampas y Lucas que salen de la sala de máquinas.*)

Caso n.º 44: *Omisión* / *Adición*

TO (pág. 612)

ALVARO: Mi diventi nemico, adesso.

ANSELMO (*si frappone*).

ALVARO: Tu vuoi mantenere la pace. Bravo. (*Si allontana. Siede e prende un pezzo di carta. Scrive. Tutti lo guardano con una certa aspettativa.*)

CLARA (*da fuori*): Velia! Ma Velia! (*Più vicina*) Ti sei smarrita? (*Entra.*) Siete tutti qua! Che aspettate a venire? (*Alvaro alza la testa.*) Manca soltanto Lena. Ma chissà se viene; stasera c'è festa anche fuori. Andiamo, che Carola è impaziente.

ALVARO (*s'è rimesso giù a scrivere*).

CLARA: Muovetevi, figlioli. Su da bravi. Tu, Alvaro...

ALVARO (*seccato*): Nemmeno una riga si può scrivere in pace. Andate, andate voi!

LUCA: Vuoi smetterla di fare il padrone di casa? (*E gli è quasi addosso.*)

ALVARO (*si ritrae leggermente sulla sedia*): Che ti prende?

ANSELMO: No, Luca.

VELIA: O mamma!

CLARA: Ragazzi, che fate? Il babbo è di là.

ALVARO (*con un tono morbido, lamentoso*): Che ho detto? Se mi lasciaste un momento tranquillo, qui... ve ne sarei grato... due righe soltanto... poi vi raggiungo. C'è qualcosa di male? (*Ad Anselmo*) Dillo tu.

ANSELMO (*prendendo il fratello per un braccio*): Vieni via, Luca. (*Via con Luca*)

CLARA (*ad Alvaro*): Siamo qui, nella stanza accanto. Fa' presto.

ALVARO (*annuisce senza alzar la testa. Clara e Velia escono, seguite da Trappola. Alvaro è solo.*)



## TA (pág. 614)

ÁLVARO (*fingiendo*): Lucas no me saluda, Velia me insulta, ¿qué pasa aquí? Supongo que tú estarás deseando golpearme.

ANSELMO: Es lo que más deseo en este momento.

ÁLVARO: ¡Pero si es una broma!, ¡es que ya no podéis admitir una broma! Voy a escribir, ¿sabes? No sé... la noche... la fiesta... me siento inspirado.

ANSELMO: ¿Pero no vas a subir? Papá estará preguntando por ti.

ÁLVARO: Subiré, claro, dentro de un rato. Hay que aprovechar los momentos de inspiración... (*Anselmo se dirige a la puerta.*) ¿A dónde vas?

ANSELMO: A cerrar.

ÁLVARO: No, ya cerraré yo... si no te importa

ANSELMO: Hasta luego.

(*Anselmo se marcha por las escaleras. Álvaro se queda solo. Lena entra en la librería.*)

Caso n.º 45: *Omisión / Adición*

## TO (pág. 584-585)

ALVARO: Più nessuno vi aspetta, ormai, più nessuno.

LENA: *Ma come?*

ALVARO: *Avrebbe dovuto esserci lui, qua, se davvero vi aspettava. No? Sono solo.*

LENA (*si rabbuia*): Ricominciate? Via, lasciatemi entrare.

ALVARO (*tra lei e la porta*): Avanti.

LENA: Badate: chiamo.

ALVARO: Si sono chiusi dentro, gli altri! Le grida non varcheranno queste porte, questi muri! Una prigione! Vi hanno proprio abbandonata.

LENA (*quasi gridando*): Basta! Basta!

ALVARO (*eccitato, ma sincero*): Sì, sì: basta. Avete ragione. Non si può sopportare questo modo, questo tono. L'odio anch'io. Ma ormai l'ho nella voce, nel sangue. Viene anche quando non voglio più. Viene. Credetemi: non è più un gioco. Io, stanotte, parto. Vado in città.

## TA (pág. 614-615)

ÁLVARO: Ya nadie espera a nadie.

LENA: *Se quedó usted aquí para provocar esta escena.*

ÁLVARO: *¡Uhm! Debió ser Lucas. Lo comprendo, pero Lucas está de introductor. Ha subido con el señor Trampas para presentarle en sociedad.*

LENA: *Empieza otra vez y no tengo ganas.*

*(Álvaro se pone delante de la puerta, impidiendo que Lena pueda pasar.)*

LENA: *Déjeme pasar.*

ÁLVARO: *Pues pase.*

LENA: *No me importa gritar.*

ÁLVARO: *Pues grite. Sus gritos no atravesaran las puertas y los muros. Está atrapada. Intente lo que quiera.*

LENA: *Intente usted algo si se atreve.*

ÁLVARO: *No. Así, no. Tiene usted razón, mucha razón. No puedo aguantar su aire de desafío, ni usted el mío, por supuesto. (Se aparta y entra. Lena le sigue.) Ahora estoy hablando completamente en serio. No puedo aguantar esto. Es una cárcel, créame. Mañana mismo me iré a la ciudad.*

Caso n.º 46: *Omisión*

TO (pág. 587)
<p>ISIDORO: Perché parli tu? L'hanno dato a te quest'incarico?</p> <p>VELIA: Anselmo? Tu che dovevi salvarci?...</p> <p>ALVARO (<i>irridente</i>): Lui, salvarli! (<i>Ride</i>)</p> <p>ISIDORO: Alvaro!</p> <p>ALVARO: Io te lo volevo dire da tempo, perché sei stato il mio benefattore. Me l'hanno impedito i tuoi figlioli.</p>
TA (pág. 617)
<p>ISIDORO: Lucas, ¿pero por qué habla él? yo había confiado en ti.</p> <p>ÁLVARO (<i>al señor Normandi</i>): Hace tiempo que te lo quería contar todo. Te has portado muy bien conmigo, pero ellos me lo impidieron.</p>

Caso n.º 47: *Omisión / Adición*

TO (pág. 587)
<p>LUCA: Sì, è vero. (<i>Pausa</i>) Sono rimasti solamente i muri, e la roba. È molto tempo che non si stampano più libri nuovi. Non si vendevano... I debiti...</p> <p>VELIA: Eri un po' ammalato, babbo... e non ti abbiamo detto niente...</p> <p>ISIDORO: Oh, Clara, che colpo! Nemmeno tu lo sapevi; nemmeno tu povera donna. Perché eravamo vecchi, tacevano, hai capito? (<i>Silenzio</i>) Ma come, come è accaduto? La colpa?</p> <p>ALVARO: Non bisognava lasciar entrare gli estranei.</p>
TA (pág. 617-618)
<p>LUCAS: No nos queda nada más que lo que ves. Las paredes y los estantes. Hace mucho tiempo que no imprimen libros nuevos. Los libros no se venden. No se vende ninguno. Las máquinas de abajo sólo sirven para imprimir algunos encargos, algo que nos permiten subsistir.</p> <p>ISIDORO: Gracias, gracias hijos, muchas gracias. Os agradezco la compasión que habéis tenido contra mí.</p> <p>LENA: Que no se entere vuestra madre.</p> <p>ISIDORO: ¿Cómo qué no?, ¡de la verdad se tiene que enterar todo el mundo!, ¡todos!, ¡Lena, que bajen todos!</p> <p>ÁLVARO: Los extraños. No debimos dejar entrar en esta casa a los extraños.</p>

*Caso n.º 48: Omisión***TO** (pág. 587)

ALVARO (*vendicativo*): Quei due: Anselmo e la ragazza. Son loro che hanno avvelenato tutto. Non era così prima. Dicevano a ogni momento: «Qui deve finire, deve finire». Lei lo diceva a Luca; e Anselmo a tutti, col suo modo. C'erano contro, babbo Doro, contro... quei due!

LUCA (*avanza lentamente verso Alvaro che comincia a indietreggiare verso la porta*).

CLARA: Tu, Lena? Possibile?

VELIA: Sì, è venuta lei a mettere lo scompiglio.

ALVARO (*si ferma sulla porta*).

LUCA: Va' via! Va' via!

ANSELMO: Non lei. Io solo son venuto a portare la discordia.

**TA** (pág. 618)

ÁLVARO: Anselmo y Lena. Ellos lo envenenaron todo. Antes no era así. A cada momento estaban diciendo «esto tiene que terminar, tiene que terminar». Lena se lo decía a Lucas y Anselmo, a todo el mundo, con esa manera suya de decir las cosas.

ANSELMO: Tiene razón. He sido yo, con mi inquietud, quien ha traído la discordia.

Caso n.º 49: *Omisión***TO** (pág. 588-589)

ANSELMO: Forse un giorno avrò un chiesa, una chiesa di montagna. E voi potrete vivere con me. Prima, dicevo, avevi una libreria; poi avremo una chiesa. Ci pensi? Perché allora credi che sia finita?

ISIDORO: E Luca?

LENA: Luca sarà ricompensato...

ANSELMO: Lena, io so che vi hanno offeso qui dentro, ma voi siete rimasta fedele.

ISIDORO (*a Luca*): Io penso a tua madre, accanto a me per tutta la vita.

LUCA: Mamma.

ISIDORO: Noi non li possiamo capire i vostri discorsi, le vostre speranze. Noi non potremo contar più niente nella vostra vita di domani. Vedo che ve ne andate, e a noi tocca restarcene tra queste rovine. (*Fuochi e scoppi più frequenti nel cielo*)

LENA: Che è?

LUCA: Hanno acceso la girandola sulla collina. (*Tutti guardano verso la finestra. Luca si siede e si prende la testa tra le mani. Mormora*) Io non sono affatto triste. M'immagino che là ci sia una battaglia, nel cielo, sulla terra, e i vincitori aprano a noi, a tutto il mondo, un nuovo avvenire... (*Ancora silenzio*)

**TA** (pág. 618)

ANSELMO: Me gustaría tener una iglesia en un pueblo de la montaña. Vosotros viviríais conmigo. Antes tenías una librería, ahora tu ideal puede seguir por otro lado.

(*Se escucha de fondo los cohetes de las fiestas.*)

LUCAS: Ya han encendido los fuegos en la colina.

Caso n.º 50: *Omisión / Adición*

TO (pág. 589-590)

LUCA: Hanno acceso la girandola sulla collina. *(Tutti guardano verso la finestra. Luca si siede e si prende la testa tra le mani. Mormora)* Io non sono affatto triste. M'immagino che là ci sia una battaglia, nel cielo, sulla terra, e i vincitori aprano a noi, a tutto il mondo, un nuovo avvenire... *(Ancora silenzio)*

ISIDORO *(si alza faticosamente)*: Clara, andiamo. Lasciamoli pensare liberamente al loro avvenire. *(Si allontana angosciato e affanoso.)*

LUCA: Babbo, io non volevo dire...

ISIDORO: È perché sono stanco, le luci e i rumori mi danno un'oppressione, un'oppressione... *(Esce con Clara. Silenzio)*

VELIA *(improvvisamente fa cenni ripetuti di saluto a qualcuno che passa sotto, si protende, si ritrae; poi rimane immobile).*

ANSELMO: Oh, c'è anche Velia tra noi! *(Tutti si volgono verso Velia.)*

VELIA *(rigida, ha un singulto represso).*

LENA *(andandole accanto)*: Velia... Velia! *(E quasi l'abbraccia.)*

VELIA *(svincolandosi dolcemente viene verso Anselmo)*: Anselmo, quando non son bastate le suppliche, né le minacce, né le lacrime. Allora, Anselmo, come si può fermarlo?

ANSELMO: Allora... allora si deve aspettare, e consumarsi. No, non per te, Velia, lo dico: per me. I sacerdoti... Tu devi cantare. Per me, vale. Se più niente giova, e ognuno continua a correre e a urtare il vicino, bisogna credere ancora che gioverà, domani, quel che dicemmo, quel che facemmo; e continuare a fare ogni momento, come se giovasse, ciecamente. E credere, credere che si ricorderanno in un istante della loro vita, e allora si fermeranno. Io ho fiducia, Velia, che un giorno anche Alvaro possa venire lassù dove forse saremo – io penso sempre alla chiesa di montagna – e noi, accogliendolo, lo guarderemo e diremo: «Sembra un altro», e sarà lui, lo stesso.

LUCA: No, nessuno di noi sarà ancora lo stesso se c'è davvero un mondo nuovo che sorge.

ANSELMO *(guarda il fratello, poi s'avvia verso il fondo).*

LUCA: Dove vai? Non lo credi? Dici che dovremo ancora aspettare?

LENA: Anselmo!

VELIA: Anselmo... Anselmo, fermati ancora un poco tra noi che la nostra casa ha tanto bisogno di te...

CLARA (*improvvisamente, sulla porta, stavolta*): Figliuoli! Venite!

LUCA: Mamma!

VELIA (*intensa*): Il babbo?

CLARA (*singhiozza*).

LUCA: Che succede?

CLARA: È per terra... non ho avuto la forza di sostenerlo...

LUCA: Siamo stati noi, Anselmo, noi...

ANSELMO: Vieni. Non temere. (*S'avvia. Luca è ancora immobile.*) Il babbo non è morto... continuerà a vivere ancora con noi... e anch'egli vedrà il mondo rinnovarsi... (*Più forte*) Venite! Non abbiate paura! (*Anche gli altri lentamente si muovono.*) I suoi occhi non ci rimproverano... Adesso già vedono, e si riposano.

VELARIO

TA (pág. 618-619)

(*Se escucha de fondo los cohetes de las fiestas.*)

LUCAS: Ya han encendido los fuegos en la colina.

ISIDORO: ¿No habéis pensado ninguno en ir a verlos de cerca?, Lena, Carola, Lucas, Álvaro... ¿por qué no os vais todos? Los fuegos artificiales ahí. Yo lo recuerdo como cuando era niño. Es como una gran batalla que se libraré en el cielo, pero pronto viene la calma... la paz... ¿sabéis por qué? Porque todos resultan vencedores al final. Ya no tenéis necesidad de mentir, ni de fingir, ni de odiaros unos a otros. La pequeña maldad de cada uno ha quedado sin armas con qué herir. Ya mis ojos pueden verlo todo, los estantes vacíos, las máquinas quietas... yo no reprocharé nada. Yo... yo estoy muy cansado... estoy muy cansado, ¡pero la Librería del sol tiene que acabar como empezó!, ¡conmigo!

FIN

## Análisis macrotextual: *Inquisición*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TA: Traducción Audiovisual - Apéndice V.II.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

### Caso n.º 1: *Omisión*

TO (pág. 596)
<p>ABBATE: Questo me l'avete già detto. Ma c'è tempo prima di stasera a preparare!</p> <p>SERGIO (<i>ritorna al suo ripostiglio</i>): Dipende. (<i>Stacca dal chiodo il suo orologio a catena, lo carica e se lo mette nel panciotto.</i>) Il santuario dà un'altra idea del tempo; e quando si è in procinto di ritornare a basso bisogna riabituarsi a guardare l'orologio. Non ho che cinque o sei ore in tutto, sapete! (<i>Prende gli ultimi volumi rilegati e li porta di là, sulla tavola, insieme agli altri; li ordina, li ammucchia in due pile.</i>) Qui c'è tutto il vostro Sant'Agostino. Guardate!</p> <p>ABBATE (<i>si alza, si rimette le mani in tasca e viene verso Don Sergio</i>): Dunque è proprio deciso? Non sarà anche stavolta una falsa partenza?</p>
TA (pág. 620)
<p>ABAD: Sí, eso ya me lo dijo antes, pero de aquí a la noche tiene mucho tiempo por delante.</p> <p>DON SERGIO: Eso depende.</p> <p>(<i>El Abad coge un cuadernillo, lo hojea y va a la sala donde Don Sergio ha llevado los libros. Allí se encuentra con él recogiendo sus pertenencias.</i>)</p> <p>ABAD: ¿De veras está decidido a marcharse?</p>

### Caso n.º 2: *Omisión*

TO (pág. 597)
<p>SERGIO (<i>si mette a ridere un po' forzatamente</i>): Ma quando, subito dopo, vi accorgete che la mia salute era, in fondo, eccellente, che cosa avete supposto?</p> <p>ABBATE (<i>soprapensiero</i>): Non riescivo a rendermi esattamente conto della vostra età. Potete avere ventotto come trentasette anni... Mah...</p> <p>SERGIO (<i>resta sconcertato</i>).</p> <p>ABBATE: La diagnosi del Vescovo mi sembrò, ad ogni modo, imbroccata, nel vostro caso.</p> <p>SERGIO: Imbroccata...</p> <p>ABBATE: Voi siete esaurito. Volete saperlo? Leggete troppo, pensate male – pregate poco.</p>



## TA (pág. 621)

DON SERGIO: Y cuando se dio usted cuenta que mi salud era excelente, ¿qué pensó entonces?

ABAD: El diagnóstico del señor Obispo fue muy acertado. Se encuentra usted deprimido porque lee demasiado, piensa mal y reza poco.

Caso n.º 3: *Omisión*

## TO (pág. 598)

SERGIO (*un po' aspro*): Ma no, vi sbagliate! I miracoli se li aspetta l'altra gente che viene quassù, non io. (*Agitando la cartella di fogli*) I miracoli ci sono qui, a centinaia, nella vostra storia manoscritta del Santuario – ma io non ne ho bisogno!

**ABBATE: Vi private della parte migliore.**

**SERGIO: Ma neanche voi – penso – ci credete veramente.**

ABBATE: Io credo solamente ai miracoli.

SERGIO: Ma non a questi! Le guarigioni, le visioni...

ABBATE: Anche a quelli.

**SERGIO (*smontato, quasi mortificato*): Siamo così diversi, allora, che proprio non dovremmo portare tutt'e due la stessa veste.**

**ABBATE: Che c'entra! Il bello invece è proprio qui: che di uguale, in noi due, non ci sia che la veste!**

SERGIO: Ma, ditemi sinceramente signor Abbate, voi la credete proprio la storia miracolosa del Santuario? La Madonna che appare e parla al pastorello, e poi fa cadere la neve in pieno agosto per segnare il recinto dove fa sorgere la chiesa?

## TA (pág. 622)

DON SERGIO: Se equivoca. Los milagros los esperan los peregrinos que aquí vienen, no yo. Aquí sí hay milagros. (*Coge un manuscrito.*) En las historias que usted ha escrito sobre este Santuario. Yo no necesito milagros. Y usted, naturalmente, tampoco cree en ellos.

ABAD: Yo sólo creo en los milagros.

DON SERGIO: Pero no en éstos.

ABAD: También en éstos.

DON SERGIO: ¿Cree de veras en la historia milagrosa de este Santuario?, ¿en la virgen que se apareció al pastorcito e hizo que nevase en pleno agosto para señalar el recinto donde se construyera la iglesia?

Caso n.º 4: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 599)

ABBATE (*lo segue per un po' con gli occhi, poi si rimette alla scrivania e finisce la lettera incominciata. Piega il foglio, l'infila nella busta e rimane un momento indeciso se chiuderla o no... Il portale di mezzo si dischiude per due volte facendo entrare a intermittenza la luce. Alla terza volta l'Abbate, come infastidito, senza voltarsi, tra sè, ma ad alta voce*): Ma che c'è? (*E apparsa una signora: Angela.*)

ANGELA (*guarda dentro e nota la sigaretta accesa deposta da Don Sergio sul tavolo; poi voltando l'occhio vede il credenzone con la pianeta spiegata e il Crocifisso, e sembra rassicurarsi*).

ABBATE (*s'è voltato, ha messo in tasca le mani – e guarda senza essere visto – da solo*): Chi cerca? (*Levandosi*) Volete entrare?

ANGELA (*si volge e vede l'Abbate che, adesso, le va incontro*).

ABBATE: È il Santuario. Non vi siete sbagliata?

ANGELA: No... (*E guarda ancora la sigaretta accesa che fuma.*)

ABBATE: Non ci badate. È il Santuario. La chiesa è dall'altra parte. Dovreste girare tutt'attorno...

**TA** (pág. 623)

(*Don Sergio se marcha, mientras el Abad se sienta en un escritorio. Entra una mujer llamada Ángela en los aposentos. Está empapada a causa de la lluvia. Mira a su alrededor y se fija en el sacerdote que trabaja en su escritorio.*)

ÁNGELA (*tosiendo*): ¡Uhm!

ABAD (*se gira y la mira*): ¿Qué desea? Pase, pase, aunque me parece que se ha equivocado. La iglesia está a la derecha y en la parte elevada. Tendrá que dar la vuelta.

Caso n.º 5: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 600)

ABBATE: Siete arrivata adesso?

ANGELA: Sì.

ABBATE: Allora ha avuto molto ritardo la corriera.

ANGELA (*stupita*): Non credo. Perché?

ABBATE: Dovrebbe arrivare prima.

ANGELA: Ma... È da stamattina presto che siamo qui.

ABBATE: Qui?

ANGELA: Qui sotto. Ci siamo fermati al paese. Abbiamo preso un alloggio alla locanda.

ABBATE: Oh, scusate. – Se non volete fare il giro di fuori, potete passare anche di qua... (*E indica la scaletta.*) In chiesa c'è già un sacerdote, se vi occorresse. È salito proprio adesso.

ANGELA (*non si muove*).

ABBATE: Confessarvi, comunicarvi?

## TA (pág. 623)

ABAD: ¿Ha llegado usted ahora?

ÁNGELA: Sí.

ABAD (*mirando su reloj*): Entonces el autobús llegó con retraso, debió llegar mucho antes.

ÁNGELA: Nosotros estamos aquí desde esta mañana. Bajamos en el pueblo y tomamos allí una habitación.

ABAD: Perdona. (*Ángela se gira para marcharse por donde ha venido.*) Si no quiere dar la vuelta, puede pasar por aquí a la iglesia. Si lo necesita, acaba de subir un sacerdote. ¿Quiere comulgar o confesar?

*Caso n.º 6: Omisión***TO** (pág. 601)

ANGELA: Lo capisco bene. Ma non è facile parlare... Anzitutto vorrei mettervi in guardia contro di me, contro il mio modo di esporre i fatti. Sentirete...

ABBATE: Non preoccupatevi.

ANGELA: Io non sono sincera. Ho anzi un modo istintivo, naturalissimo d'imbrogliare le cose... Ma con voi sarebbe mostruoso. Capite, allora, che vorrei premunirvi...

ABBATE (*spazientito*): Io non sono un prete letterato.

ANGELA: Ma potreste anche fraintendere quanto sto per dirvi!

ABBATE (*allontanandosi, tra sè*): Non ho voglia di sentire delle chiacchiere imprecise. Era meglio che vi foste rivolta al mio coadiutore... (*Brusco*) Andate ai fatti. Raccontatemi solo dei fatti.

ANGELA: Solamente i fatti...? Ma come li giudicherete, Dio mio...

ABBATE (*si china, di lontano, verso di lei, e con una voce ferma estremamente persuasiva*): Che è successo signora?

ANGELA: Ho incontrato l'uomo che poi ho sposato otto anni fa. Le nostre famiglie si conoscevano. Io ero uscita da poco da un convitto tenuto da suore dove avevo terminato gli studi.

**TA** (pág. 624)

ÁNGELA: Es tan difícil hablar.

ABAD: Dígame lo que le ocurre.

ÁNGELA: Hace años encontré un hombre con el que viví durante algún tiempo. Yo acababa de terminar mis estudios.

*Caso n.º 7: Cambio de segmentación***TO** (pág. 601-602)

ABBATE (*la interrompe con un gesto*): I vostri genitori?

ANGELA: Brava gente. Si sono sforzati di educarmi bene, anche religiosamente; ma la religione non ha mai avuto molta presa su di me. Io, per esempio, non ho mai creduto all'Ostia consacrata, nemmeno da piccola; ho sempre pensato a un inganno, a un trucco. – Credo che si nasca così.

ABBATE (*fa il solito gesto brusco, d'interruzione*): Lo incontraste, dicevate...?

ANGELA: Ecco, a questo punto dovrei parlavi di lui. È un uomo pieno di fede e di inquietudini spirituali. Lo trovai, proprio per questo, un po' ridicolo, ma lo amai subito in modo intenso, sincero. Anche lui era preso di me, acceso, ma, direi, di una passione bianca... Io lo deridevo un po'. Mi pareva che il nostro amore sarebbe maturato, si sarebbe ingrandito se avessimo, insieme, varcato coraggiosamente certi... limiti di moralità convenzionale. Perché temevo che potesse sempre sfuggirmi rimanendo fermo in quella zona... di passionalità bianca.

**TA** (pág. 624)

ABAD: ¿Viven sus padres?

ÁNGELA: Sí. Han hecho todo lo posible por darme una buena educación, incluso religiosa, pero ésta jamás hizo huella en mí, ni siquiera de pequeña he sido creyente. En cambio, mi marido es un hombre lleno de fe y de inquietudes espirituales. Quizás por eso, al principio, me pareció un ser ridículo. Pero muy pronto lo amé sinceramente, con toda intensidad. Él también me quiso, pero con una pasión... digamos pura. Pensé que si lográbamos traspasar juntos ciertos límites de la moral convencional, nuestro matrimonio se salvaría.

*Caso n.º 8: Cambio de segmentación***TO** (pág. 602)

ANGELA: Sì, ma dal momento che noi varcammo quei limiti, accadde un fatto del tutto impreveduto; me lo sentii sfuggire, distaccarsi; gli sorse un sentimento ostile verso di me che mi intimorì. Da principio non sapevo a che attribuire quel cambiamento. Poi capii: tra noi non si parlò mai, mai più di quel ch'era successo. In lui l'ostilità era cresciuta; c'era addirittura dell'odio, del rancore. Certi giorni guardava soltanto, senza parlare... guardava il mio corpo come la causa della sua disgrazia. E io ero paralizzata, avevo perduto interamente la mia sicurezza, quel coraggio d'amore che è un po' la nostra forza, sempre, anche nelle situazioni più disperate. Io non capisco – e me lo sono domandato anche poi – come, vedendomelo sfuggire, non abbia, in quel tempo, cercato di legarlo ancora a me... in quel modo...

ABBATE: Credete che ci sareste riuscita?

ANGELA: Allora, credo di sì. Ma avevo ancora degli scrupoli. Quel che mi trattenne fu il timore di poter essere giudicata male da lui. Ero soggiogata dalla sua austerità, dalla sua... castità un po' disumana, se volete, ma che, allora, ebbe la forza di paralizzarmi. E lui mi sfuggì definitivamente.

ABBATE: Come, definitivamente? Abbiate la bontà de illuminarmi su questi punti importanti. Fu lui che vi abbandonò?

**TA** (pág. 624-625)

ÁNGELA: Sí. Pero entonces surgió lo imprevisto; un sentimiento suyo de hostilidad. Noté que se alejaba de sus deberes de esposo y que aquella hostilidad suya se convertía en odio, en rencor hacia mí. Pasábamos días y semanas sin dirigirnos la palabra. Y durante ese tiempo, él parecía contemplar mi cuerpo como si fuese la causa de su desgracia. Creo que hubiera podido retenerle de no haber estado llena de escrúpulos y de prejuicios. Pero yo no quería que él me juzgase mal. Estaba impresionada por su austeridad, por su castidad, anormal por voluntaria. Y así, él se me fue definitivamente.

ABAD: ¿La abandonó?

*Caso n.º 9: Omisión***TO** (pág. 603)

ANGELA: Perché non si può. Almeno, io non potevo. Credo che mi sarei uccisa, se... – anzi, stabili di uccidermi se... (*S'interrompe e scruta l'abbate.*) Non lo feci perché aspettai che ritornasse. Non era possibile che non tornasse a salutare i genitori prima di rinchiudersi nel monastero o nel seminario, non so che cosa avesse deciso di fare...

ABBATE: Voi non rispondeste alla sua lettera?

ANGELA (*aspetta un istante prima di rispondere*).

**ABBATE (*impaziente*): Sì o no?**

**ANGELA: Risposi. Risposi una buona lettera.**

**ABBATE: Buona?**

ANGELA: Rassegnata. Volli tranquillizzarlo. Volli fare in modo che non mi considerasse come una nemica da fuggire. E ci riuscii – perché mi rispose con una breve lettera di ringraziamento.

**ABBATE: Voleste che ritornasse disarmato.**

**ANGELA: Esattamente. C'intendiamo.**

ABBATE (*interessato*): E come pensavate di assalirlo?

**TA** (pág. 625)

ÁNGELA: Eso no es fácil, al menos para mí. Creo que... habría podido suicidarme si...

ABAD: ¿Contestó usted a su carta?

ÁNGELA: Sí, le escribí tranquilizándole. No quería que me considerase como una enemiga. Quise darle confianza.

ABAD: ¿Y de qué forma pensaba atraerle de nuevo?

*Caso n.º 10: Cambio de segmentación***TO** (pág. 603-604)

ANGELA: Nel giugno di due anni fa.

ABBATE: Tornò ammalato.

ANGELA: Dovete ascoltarmi bene, Abbate, perché siamo al punto.

ABBATE (*china la testa*).

ANGELA: Tornò ammalato piuttosto gravemente, e fui io ad essere disarmata. Voi comprendete che niente quello che avevo minuziosamente elaborato serviva più con un uomo che pensava interamente all'aldilà. Non dovete credere, nel sentirmi parlare come ho fatto finora, ch'io fossi e sia soltanto cinica.

ABBATE: Lo so. Vi conosco abbastanza.

ANGELA: Se mi conoscete bene troverete allora naturale ch'io fossi invasa anche dalla compassione per Renato che vedevo prepararsi a morire, che fossi presa da uno sbigottimento nel trovarmi un uomo che comunicava col... paradiso. Eppure vi confesso che, in fondo, fui lusingata da quella morte che si avvicinava. Farmelo togliere dalla morte era, in fondo, la sola cosa a cui acconsentivo. Invece superò la crisi, ed entrò lentamente in convalescenza. L'amarezza, la rabbia che provai nel vederlo giorno per giorno guarire! Fu veramente qualcosa di mostruoso... Rabbia per la sua morte mancata...

ABBATE: Paura della sua vita, piuttosto.

**TA** (pág. 625)

ÁNGELA: En junio hizo dos años. Volvió gravemente enfermo y yo no supe qué hacer. Nada de lo que había planeado minuciosamente podía emplearse con un hombre que... que sólo pensaba en la muerte. He de confesarle que yo también pensé en ella como una solución. Y al verle mejorar día a día, sentí verdadero furor por esa muerte frustrada.

ABAD: ¿O quizás miedo a aquella vida que renacía?



*Caso n.º II: Cambio de segmentación***TO** (pág. 604)

ANGELA: Forse. Perché – è vero – sentivo che la battaglia avrebbe dovuto ricominciare, e ne ero spaventata, adesso. Lui, no, invece. E fu lui, Renato, a riportarmi, dirò così, sul piede di guerra.

ABBATE: Fu lui?

ANGELA: Sì, perché un giorno che eravamo soli, mi parlò di noi, del nostro passato, di tutto.

ABBATE: Forse voi l'aspettavate questo discorso, e lui ve lo fece.

ANGELA: No, non l'aspettavo, lo temevo anzi. Ad ogni modo non lo aspettavo ancora. Fu un discorso di una angosciosa serenità. Mi disse che la sua vita era ormai su un altro piano, volta a un altro scopo; e considerò il nostro amore, – il mio col suo, alla stessa stregua, ingiustamente, perché non poteva parlare per me – lo considerò come una labile cosa, come una cosa senza vera importanza al cospetto di quella immensità che ormai scorgeva. Io sentivo che parlava non per sè, come poteva sembrare, ma per me: per influenzarmi, per persuadermi. Lui non parla mai per sè, ma sempre per gli altri. Ha l'ossessione di trasformare, di purificare. L'ho capito meglio dopo... Ma vi confesso che in quel momento fui soggiogata dal modo, dal tono del suo parlare che mi parve quello d'un santo...

**TA** (pág. 626)

ÁNGELA: Es posible. Sentí que tenía que luchar de nuevo y me entró un gran temor.

ABAD: ¿Y él?, ¿cómo reaccionó?

ÁNGELA: Un día me habló de nuestra vida en común, de nuestro inmediato pasado. Me dijo que su vida apuntaba hacia otros horizontes y que nuestro amor carecía de importancia frente a la inmensidad que él había descubierto. Trató de convencerme de que... de que lo nuestro no era posible, puesto que él ya había encontrado el verdadero amor. En aquellos momentos, logró subyugarme... parecía iluminado interiormente, como nimbado de santidad.

*Caso n.º 12: Cambio de segmentación***TO** (pág. 605)

ABBATE: Che c'è? Avanti...

ANGELA: Lui mi aveva dato in mano un'arma terribile, l'arma spirituale e non immaginava nemmeno come avrei saputo adoperarla, io! Perché, in fondo, in quei mesi di vicinanza, non mi aveva cambiato, come credeva – m'aveva soltanto dato in mano un'arma di più, diversa...

ABBATE: Ma avanti! I fatti! Fatti precisi!

ANGELA: Che avete, Abbate?

ANGELA: Che avete, Abbate?

ABBATE: Volete raccontare?

ANGELA: Io sentivo che Renato non mi apparteneva più e non poteva più decidere niente con la sua volontà. Perché – l’avevo capito – era nelle mani... dell’Altro. Era interamente prigioniero di Dio. E allora mi prese una selvaggia volontà di strapparli anche all’Altro; non timore, ma un impulso smirusato, gigantesco, totale di combattere contro Dio stesso... Io sento un sordo rancore – un odio verso questo Dio che non ha compassione di me, e me lo strappa... e continua a strapparmelo ancora... Io lo voglio osteggiare con tutti i mezzi, con tutte le mie forze, io, io, da sola, una donna, io...

TA (pág. 626)

ABAD: Continúe.

ÁNGELA: Él puso en mis manos un arma terrible; el arma espiritual, sin darse cuenta del empleo que iba a hacer yo de ella. Me di cuenta enseguida de que había dejado de pertenecerme y pasaba a depender del otro. Ya no obedecía ni a su propia voluntad. Era enteramente esclavo de Dios. Cuando comprendí esto, me entró un salvaje deseo de combatir a ese Dios. Y arrancar a mi marido de sus garras. Siento un gran rencor, un odio irreprimible hacia Dios que, sin ninguna compasión por mí, intenta robármelo. Yo quiero combatir contra ese Dios con todas mis fuerzas. Yo. Sí, yo. Una mujer...

### *Caso n.º 13: Cambio de segmentación*

TO (pág. 606)

ANGELA: Capisco che voi cerchiate di svuotarmi di ogni segreto. È il vostro metodo per indebolire le anime e per padroneggiarle.

ABBATE: Siete libera di dire e di non dire.

ANGELA: Che libertà!

ABBATE: Voi cercaste di strapparli veramente al Signore?

TA (pág. 627)

ÁNGELA: Trata usted de arrancarme hasta el último detalle, ¿no es cierto? Debe ser la táctica que emplea para debilitar las almas y apoderarse de ellas.

ABAD: Es usted libre para hablar o callarse. ¿De verdad intentó arrancarle del lado de Cristo?

*Caso n.º 14: Cambio de segmentación***TO** (pág. 610)

ABBATE (*s'è fermato*): Che discorso è? Non ho capito.

SERGIO: Io talvolta penso di aver sbagliato vocazione.

ABBATE: Non pensateci.

SERGIO: Credo che una libertà maggiore avrebbe moltiplicato la mia attività... – e forse mi sarebbe stata utile anche la vicinanza di qualcuno...

ABBATE: E allora?

SERGIO: Fino a poco fa, se pensavo a questa mia situazione, mi consideravo sinceramente il più disgraziato degli uonimi...

ABBATE: Poi ch'è successo?

SERGIO: Ho saputo... di un altro uomo... che avrebbe dovuto vestire quest'abito... e invece è rimasto fuori del... recinto sacro...

ABBATE: Volete dire che non è stato ordinato.

SERGIO: Ecco. Si è invece legato ad una donna... e non ha pace...

**TA** (pág. 629)

ABAD: No le entiendo.

DON SERGIO: Pienso que yo hubiera multiplicado mis actividades de haber tenido mayor libertad y poder contar con la compañía de alguien. Hasta hace muy poco, me consideraba el hombre más desdichado de la tierra cuando pensaba en mi situación.

ABAD: ¿Y ahora?

DON SERGIO: He conocido a otro hombre que quería vestir sotana y se quedó en el mundo vinculado a una mujer... y no tiene paz.

*Caso n.º 15: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 611)
<p>SERGIO: Mi pare che la sua inquietudine sia ancor più terribile della mia. – Stava per farsi sacerdote... era già tutto stabilito... usciva da una lunga malattia fortificato nella vocazione... rivide un'antica compagna, un'antica fidanzata – un tempo si erano amati...</p> <p><i>ABBATE (con una certa inquietudine): Tutto era interrotto tra loro?</i></p> <p><i>SERGIO: Sì. Dice di sì.</i></p> <p>ABBATE: Lui non sentì risorgere l'amore nel riverderla?</p>
<b>TA</b> (pág. 629-630)
<p>DON SERGIO: Creo que la angustia de ese hombre es superior a la mía. Él iba a ordenarse sacerdote... lo había dispuesto todo. Acababa de salir de una grave enfermedad, con su vocación fortalecida... pero vio de nuevo a su antigua compañera... a la que había amado en otro tiempo.</p> <p>ABAD: ¿Y sintió reavivarse su amor por ella?</p>

*Caso n.º 16: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 611)
<p>ABBATE: Ma non morì.</p> <p>SERGIO: No, non morì – ma la salvarono per miracolo.</p> <p>ABBATE: Siete sicuro di questo... miracolo?</p> <p>SERGIO: Fu tra la vita e la morte per molti giorni.</p> <p>ABBATE: E lui, allora... – capisco.</p>
<b>TA</b> (pág. 630)
<p>ABAD: Pero no murió.</p> <p>DON SERGIO: Porque la salvaron. Estuvo tres días entre la vida y la muerte.</p> <p>ABAD: Y entonces él... ya comprendo...</p>

*Caso n.º 17: Cambio de segmentación***TO** (pág. 612)

ABBATE: Perché poi la sfugge?

SERGIO: Perché si è ormai convinto che la sua vocazione era l'altra. Si è accorto di essersi importato un dovere più grande delle sue forze, forse ingiusto... – Così quella donna è diventata giorno per giorno il suo nemico. La considera come colei che gli ha impedito di dedicare la sua vita a quelle cose importanti, assolute che sentiva e sente di dover compiere – e la odia, quasi... Ma, d'altra parte, lei lo attrae... fisicamente, e talora è come inghiottito dal piacere... – una donna piena di seduzioni, pare.

ABBATE: Sicché lui ne è ancora soggiogato.

SERGIO: A tratti... – cerca disperatamente di trovare un'amalgama con la vita di lei, ma ne esce più angosciato di prima, perché – mi ha detto – c'è come un sigillo impresso nel fondo del suo essere che non può cancellarsi, un sigillo implacabile che lo destina ad altro. E allora l'odio per lei cresce, cresce – e la deve fuggire per non lasciarglielo vedere. Un inferno. *(Pausa)* Vorrebbe giungere a una soluzione. Riprendere la sua libertà.

**TA** (pág. 631)

ABAD: ¿Y por qué le huye?

DON SERGIO: Porque está convencido de que su vocación es el sacerdocio. Se da cuenta de que se ha puesto un deber injusto y superior a sus fuerzas. Esa mujer es para él su peor enemigo. La odia porque piensa que le ha arrebatado la... la posibilidad de realizar las tareas fundamentales y sublimes para las que cree haber nacido. Pero, por otro lado, ella le atrae físicamente y con frecuencia se siente dominado por el sexo. Ella es una mujer llena de atractivo carnal que él trata desesperadamente de vencer sin poder conseguirlo. Su odio hacia ella se acrecienta en la medida que le impide emprender el camino al cual se siente empujado desde el fondo de su alma. Su vida es un verdadero infierno. El deseo de hallar una solución a su problema, que no es otro que el de recobrar su libertad.

## Caso n.º 18: Omisión

TO (pág. 613-614)
<p>SERGIO (<i>di fuori</i>): Il professore c'è?</p> <p>ANGELA: <i>Chi lo vuole? Avanti. (E si volta mettendosi contro il riquadro della finestra.)</i></p> <p>SERGIO (<i>appare</i>): <i>Permesso... (E rimane sulla porta, incerto.)</i></p> <p>ANGELA: Cercava mio marito?</p> <p>SERGIO: Suo marito... – credo. Il professore è suo marito?</p> <p>ANGELA: Sì.</p>
TA (pág. 632)
<p>DON SERGIO: Buenas tardes, ¿no está el profesor?</p> <p>ÁNGELA: ¿Busca a mi marido?</p> <p>DON SERGIO: ¿Es su marido el profesor?</p> <p>ÁNGELA: Sí.</p>

## Caso n.º 19: Cambio de segmentación

TO (pág. 616)
<p>ANGELA (<i>c. s.</i>): Ma sì! Ci siete riuscito anche troppo!</p> <p>SERGIO: Perché troppo?</p> <p>ANGELA: <i>Vi dico che si è invogliati a parlarvi... liberamente. (Una boccata) Ispirate confidenza. (Altra boccata) C'è solo un pericolo...</i></p> <p>SERGIO (<i>è attentissimo, quasi ansioso</i>).</p> <p>ANGELA (<i>si diverte a farlo aspettare; lo guarda tra il fumo a occhi socchiusi</i>): ...Il pericolo che non sappiate, poi, custodire le confidenze – voi. Vedete, sono sincera.</p> <p>SERGIO: È una brutta impressione.</p>
TA (pág. 634)
<p>ÁNGELA: Pues lo ha conseguido usted.</p> <p>DON SERGIO: Así confío entenderles mucho mejor.</p> <p>ÁNGELA: Lo ha conseguido perfectamente. Con usted se siente uno invitado a hablar con absoluta sinceridad. Inspira confianza. Claro que existe un peligro, el de que no sepa después guardar las confianzas que se le hace.</p> <p>DON SERGIO: No tiene usted muy buena opinión de mí.</p>

*Caso n.º 20: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 616)
<p>ANGELA (<i>secca</i>): Io non faccio confidenze.</p> <p>SERGIO: Ah.</p> <p>ANGELA (<i>con un tono lusingante, ma sottilmente falso</i>): Però a voi sì. Voglio chiedervi una cosa. (<i>Butta via la sigaretta e d'improvviso si stabilisce un'atmosfera di grande tensione.</i>) Voi potreste amarla ancora una donna che avesse tentato di uccidervi?</p>
<b>TA</b> (pág. 634)
<p>ÁNGELA: Yo no hago confidencias, pero a usted sí... quisiera preguntarle una cosa.</p> <p>DON SERGIO: Pregunte.</p> <p>ÁNGELA: ¿Sería usted capaz de seguir amando a una mujer que hubiese intentado matarle?</p>

*Caso n.º 21: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 619)
<p>ANGELA: Spiare! Chiamalo come vuoi: vedere senza essere visti... Mi dà una repulsione... – ma tu, invece, tranquillamente...</p> <p>RENATO: <i>Ma perché? Non è permesso scansare un incontro non richiesto, non necessario?</i></p> <p>ANGELA: <i>Chi dice di no – sarà permesso; ma...</i></p> <p>RENATO: <i>Non vorrei che tu mi giudicassi male, per questo. Ti spiego, ti spiego subito.</i></p> <p>ANGELA (<i>lo fissa con una certa tenerezza</i>).</p> <p>RENATO: Il modo di quel prete mi dà fastidio. Faccio perfino un po' di fatica a difendermi da quel che dice... Credo che involontariamente, inconsapevolmente potrebbe anche farmi del male.</p>
<b>TA</b> (pág. 637)
<p>ÁNGELA: Sí, sí, espiar... ver sin ser visto. No me parece correcto.</p> <p>RENATO: Ese cura me molesta, me cuesta trabajo defenderme de lo que dice. Si lo tratase con frecuencia creo que llegaría a hacerme daño.</p>

*Caso n.º 22: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 620)
<p>ANGELA: Il vecchio. L'Abbate.</p> <p>RENATO: No. Veramente non l'ho incontrato. Ma perché? Perché me lo dici?</p> <p>ANGELA: Perché quest'Abbate sembra un uomo straordinario... e non si può dire d'essere stati al Santuario senza averlo incontrato.</p> <p>RENATO: Mah! – Com'è? Tu l'hai visto?</p>
<b>TA</b> (pág. 638)
<p>ÁNGELA: Pues uno viejo. El Abad. Parece ser un hombre excepcional. No se puede decir que uno conoce el Santuario sin haber hablado antes con él.</p> <p>RENATO: ¿Y cómo es? ¿Tú lo has visto?</p>

*Caso n.º 23: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 622)
<p>RENATO: Se le sappiamo a memoria, noi, le nostre cose. Quante volte ce le siamo dette e ridette!</p> <p>ANGELA: Mai!</p> <p>RENATO: Mai?</p> <p>ANGELA: Mai, mai! – Se tu non permetti mai che si parli, che si dica tutto – non l'hai mai permesso! Abbiamo sempre avuto paura...</p> <p>RENATO: Non mi pare.</p> <p>ANGELA: Come no?</p> <p>RENATO: Non per colpa mia, allora.</p> <p>ANGELA: Tua, tua. Soprattutto tua, perché quando si sta per toccare il punto vivo, ecco che intervieni tu, ed è come se ci mettessi sopra una mano, una gran mano soffocante.</p>
<b>TA</b> (pág. 639)
<p>RENATO: ¿Más explicaciones aún? Nos sabemos de memoria el tema.</p> <p>ÁNGELA: ¡No! ¡Cada vez que estamos a punto de tratarlo a fondo, tú te las arreglas siempre para desviar la conversación!</p>



*Caso n.º 24: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 622-623)
<p>RENATO: Mano soffocante... – Ma possibile che tu non capisca, Angela, che c'è anche un pudore di fronte a certe cose.</p> <p>ANGELA: Ecco, vedi: un pudore! Per te c'è un pudore – e ti fermi. Invece no! Noi dovremmo essere, una volta tanto, spudorati. Sì, sì – almeno adesso – qui.</p> <p>RENATO: Non senti com'è malsano tutto questo. Non ci possiamo neppure guardare in faccia come prima.</p>
<b>TA</b> (pág. 639-640)
<p>RENATO: Cuando vas a entender de una vez que hay cosas que me inspiran un gran pudor.</p> <p>ÁNGELA: ¡Ah! ¡El pudor ya salió! ¡Aparece el pudor y se acaba todo! Sólo nos queda el silencio. Deberíamos perder ese pudor aunque sólo fuera por un momento y mirarnos si quiera una vez cara a cara.</p>

*Caso n.º 25: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 624)
<p>RENATO: Ecco: minacci. I soliti gesti.</p> <p>ANGELA: Ognuno ha i propri; naturali, spontanei. Io t'amo al punto – vedi – che rinuncerei ad averti, purché altri non t'abbiano. Chiaro? No? Questo tu non lo potrai mai capire.</p> <p>RENATO: Chiaro? Ma se non è che un tumulto d'impressioni, sconnesse, scomposte...</p> <p>ANGELA: Chiamale impressioni, chiamale come ti pare!</p> <p>RENATO: T'avverto che non voglio essere più violentato da gesti intimidatori. T'avverto.</p> <p>ANGELA: Ti fece tanta paura vedermi tra la vita e la morte per amor tuo?</p> <p>RENATO: C'è bisogno che te lo ripeta...</p> <p>ANGELA: Non mi avresti mai sposato se non fosse successo?...</p> <p>RENATO: Non credo. Anzi no.</p>
<b>TA</b> (pág. 640-641)
<p>RENATO: Los mismos gestos... la misma expresión en los ojos... te advierto que no estoy dispuesto a sufrir de nuevo tus amenazas.</p> <p>ÁNGELA: Te asustó mucho, ¿verdad? Verme entre la vida y la muerte por amor a ti. Estoy segura de que no te habrías casado conmigo si aquello no hubiera ocurrido. Habrías procesado.</p> <p>RENATO: No, no lo hubiera hecho. Algo nuevo habría sucedido que...</p>

*Caso n.º 26: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 625)
<p>ANGELA: Sì, sì, sono io. – Hai ragione. Avanti.</p> <p>RENATO: Fu verso mezzanotte che tu... prendesti il veleno?</p> <p>ANGELA (<i>cupa</i>): Bisogna proprio cominciare di qui, eh! (<i>Ironica</i>) Erano le undici e quarantotto. Ricordo che scioccamente guardai l'orologio...</p> <p>RENATO: Da quanto tempo ci eravamo salutati?</p>
<b>TA</b> (pág. 641)
<p>ÁNGELA: Sí, yo soy, tienes razón. Adelante.</p> <p>RENATO: Fue... fue a media noche cuando te tomaste... ¿hacía mucho que nos habíamos separado?</p>

*Caso n.º 27: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 627)
<p>RENATO: Di te. Paura di te. Semplicemente.</p> <p>ANGELA: Di me? Così come sono? Così come son fatta?</p> <p>RENATO: Sì. Mi hai fatto paura. Scoprivo in te un gusto del male. Vedevo come avevi cercato di sedurmi anni prima, e come avevi tentato – poi – di violentarti, di ammazzarti... Eri una assassina ai miei occhi.</p> <p>ANGELA: Un'assassina – e mi hai sposata egualmente.</p>
<b>TA</b> (pág. 643)
<p>RENATO: De ti. Tú me diste miedo.</p> <p>ÁNGELA: Y, sin embargo, te casaste conmigo.</p>

Caso n.º 28: *Omisión*

<b>TO</b> (pág. 629)
<p>SERGIO: Se mi concedeste di parlare un minuto col professore...</p> <p><b>ANGELA</b> (<i>guardandolo con ostilità</i>): Lo so, lo so che volete parlargli – ma io non mi fermo. – Tu che fai, Renato?</p> <p>RENATO: Aspettami a basso, Angela. Un minuto solo. (<i>Secco a don Sergio</i>) Credo che faremo presto, è vero?</p> <p><b>SERGIO</b>: Prestissimo. Un minuto, ho detto. (<i>Ambiguo</i>) Poi... partirò anch'io.</p> <p>ANGELA (<i>li guarda attentamente mentre va, lenta, verso la porta</i>): Va bene, allora... A presto... Sono giù... (<i>Esce.</i>)</p>
<b>TA</b> (pág. 644)
<p>DON SERGIO: ¿Me permite hablar unos minutos con su marido?</p> <p>RENATO (<i>a Ángela</i>): Espérame abajo.</p> <p>ÁNGELA: De acuerdo. (<i>Coge su bolso y su chaqueta y se marcha.</i>)</p>

Caso n.º 29: *Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 629)
<p>RENATO (<i>immobile guarda la porta come se temesse di veder riapparire da un momento all'altro Angela. Poi con un tono inspiegabilmente misterioso</i>): Perché mi cercate così insistentemente?</p> <p><b>SERGIO</b>: Non mettetemi in soggezione, mi raccomando. È già di per sé una cosa così insolita quella che faccio.</p> <p>RENATO: Dite, dite pure.</p> <p><b>SERGIO</b>: Uno strascico di stamattina...</p>
<b>TA</b> (pág. 644)
<p>RENATO: ¿Por qué me busca con tanta insistencia?</p> <p><b>DON SERGIO</b>: Siento el deber de decirle lo que no me atreví a decirle esta mañana.</p>

*Caso n.º 30: Cambio de segmentación*

TO (pág. 629)
<p>SERGIO: Allora l'Abbate? Scommetto che è stato l'Abbate?</p> <p>RENATO: Non lo conosco, l'Abbate.</p> <p>SERGIO: Non stiamo qui a giocare di sherma, mi raccomando.</p> <p>RENATO: Vi chiedo di non essere invadente – ecco. Che c'è?</p> <p>SERGIO (<i>tagliante</i>): Voi non siete tenuto a rimanere con vostra moglie – potete riprendere la vostra libertà: volevo dirvi questo.</p>
TA (pág. 644)
<p>DON SERGIO: Entonces habrá sido el Abad. Seguro que fue él.</p> <p>RENATO: Ni siquiera le conozco y le ruego que no se meta en mis asuntos.</p> <p>DON SERGIO: No está usted obligado a seguir viviendo con su mujer. Si lo desea, puede recobrar su libertad.</p>

*Caso n.º 31: Omisión***TO** (pág. 630)

RENATO: Questo lo sapevo. Ma basta? Il suo modo di agire può anche considerarsi una violenza fatta alla volontà, un consenso strappato capziosamente... lo so, lo so bene... ma...

SERGIO: Non è a quest'inganno che io alludo – sapete. Non all'inganno della donna... ma a quello di uno molto più forte...

RENATO: Di chi? Mio?

SERGIO: No. – Voi siete stato ingannato dal Creatore.

RENATO: Creatore?

SERGIO: Sì. Voi, come me, come tanti. Siamo in molti ad essere ingannati dal Creatore. I più non se ne accorgono, e così arrivano alla fine senza protestare – ma chi se ne accorge ha diritto di riaprire la questione.

RENATO (*turbato*): Sono parole spaventose... Le dite così... leggermente... Credo che non ne misuriate tutte le conseguenze...

**TA** (pág. 644)

RENATO: Sí, eso es cierto ¿pero cree que es suficiente motivo? Por su manera de actuar también a usted podría considerársele preso de una voluntad superior, impuesta capciosamente sin su total consentimiento.

DON SERGIO: Sí. Somos muchos los engañados y la mayoría sin apenas darnos cuenta del engaño; por eso, llegamos muchas veces hasta el final pasivamente, sin protestar. Sólo el que advierte a tiempo el fraude tiene derecho a abrir su propio expediente.

RENATO: Está usted hablando de cosas horribles con la mayor naturalidad. Creo que no mide bien el alcance de sus palabras.

Caso n.º 32: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 630-631)

RENATO: È vero: è ben strano che la vita...

SERGIO: Dite pure il Creatore.

RENATO: Ci imponga di scegliere – la nostra vocazione per tutta la vita – senza possibilità di ritirarci, poi – proprio nel momento in cui sono più incerte le nostre convinzioni e le nostre perplessità più evidenti... – è vero...

SERGIO: Con che diritto si pretende che manteniate il patto?

RENATO: Siete logico.

SERGIO: Diamoglielo pure al Creatore il diritto di tenderci dei trabocchetti: va bene. Noi vi cadiamo – e va bene anche questo. Noi arriviamo alla fine della nostra vita senza aver capito, e spiriamo... Tutto si mantiene ancora pacifico, senza sussulti. Si può perfino parlare di un ordine, di una volontà provvidenziale. – Ma il giorno che qualcuno si accorge di essersi impegnato a torto, d'essere stato sorpreso come in un sonno – nessuno – nemmeno Lui – tanto meno Lui, direi – può rimproverarci di volerne uscire.

RENATO: Sì... sì... è logico, è terribilmente logico... (*Passandosi uno mano sulla fronte come per liberarsi*) Ma è soltanto un ragionamento... una posizione giuridica, direi.

SERGIO: E vi par poco! Si tratta anzitutto di veder chiaro per non perpetuare uno stato di crisi. La persuasione di essere nel nostro pieno diritto davanti a Lui ci mette tranquilli, ci toglie lo spavento per certe gravi risoluzioni che dobbiamo prendere.

RENATO: Ma ammettete di essere un laico, voi – un laico come me: che cosa cambierebbe del vostro ragionamento?

## TA (pág. 645)

RENATO: Sí, eso es cierto. Se nos obliga a escoger definitivamente, sin la posibilidad de poder rectificar más tarde, justo en el momento en que nuestras opiniones son más inciertas y nuestras dudas mucho más graves.

DON SERGIO: ¿Qué ley puede pretender que sea usted fiel a un pacto hecho en tales condiciones? Imaginemos que alguien pone una trampa y nosotros caemos en ella. Llegamos al final de nuestra vida, a la muerte incluso, sin advertirlo. Todo fue bien durante nuestra existencia y hasta ese error pudo parecernos provocado por una voluntad superior, providencial. Pero si un día cualquiera advertimos que nuestro compromiso fue injusto, ya que fuimos sorprendidos mientras dormíamos o estábamos ebrios, nadie, absolutamente nadie, puede echarnos en cara que queramos por todos los medios salir de esa trampa. Renato, eso es... eso es sólo una especulación, un sofisma jurídico... ¿y le parece poco? Lo que importa es ver con claridad para no perpetuar nuestro error. Tener la seguridad de que el derecho está de nuestro lado para desechar el miedo que nos acobarda frente a tales decisiones.

RENATO: Si usted fuera un seglar como yo, pensaría de otro modo.

*Caso n.º 33: Omisión***TO** (pág. 636)

ABBATE: Ma... allora? Come fu che in quella notte non si compì...

ANGELA: Fino a pochi momenti fa era un mistero anche per me. Neanch'io sapevo per quale misteriosa causa s'era sottratto al veleno. – Noi non avevamo più parlato, fino ad oggi, di quella notte. Quasi due anni di silenzio.

ABBATE: E oggi?

ANGELA: Renato, in quella notte fu visitato da... da Dio che gli parlò.

ABBATE: Un sogno?

ANGELA: Un sogno. Ma più di un sogno. Un sogno veramente straordinario. Ne sono rimasta sconvolta io! (*Con astio, irrazionalmente*) Mi sono quasi convinta che Dio s'è veramente mosso ancora una volta per aiutarlo, per salvarlo.

**TA** (pág. 649)

ABAD: ¿Entonces qué ocurrió? ¿Para qué...?

ÁNGELA (*sonriendo*): Él tuvo esa noche un sueño extraño. Recibió la visita de Dios y ese sueño le salvó de la muerte. Dios se movió una vez más para ayudarlo, para salvarle.

*Caso n.º 34: Omisión***TO** (pág. 637)

ABBATE: Siete infatti molto cambiata da stamattina.

ANGELA: Non vi faccio più paura.

ABBATE: Non è questo...

ANGELA: Che cos'è?

ABBATE (*la guarda, poi china la testa*).

ANGELA (*supplice*): Mi raccomando, Abbate, non lasciatevi prendere dallo sgomento, non abbiate paura di me, perché sto per mettervi alla prova!

ABBATE (*rialza la testa*).

ANGELA: Vi chiedo di aiutarmi veramente: metto la mia vita nelle vostre mani per la prima e l'ultima volta.

ABBATE (*si fa attentissimo e involontariamente si raddrizza tutto e guarda in alto*).

<p><b>ANGELA:</b> <i>Si vedrà se voi siete un santo.</i></p> <p>ABBATE (<i>tremante</i>): Tacete. Dite semplicemente quel che vi aspettate da me.</p>
<b>TA</b> (pág. 649)
<p>ABAD: De veras que no me parece usted la misma.</p> <p>ÁNGELA: Por lo que más quiera ¡ayúdeme! necesito que me ayude.</p> <p>ABAD: Dígame lo que espera de mí.</p>

*Caso n.º 35: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 640)
<p>ANGELA: Non immediatamente. Si può restare ancora un po'... (<i>Si avvicina a don Sergio e lo porta verso il proscenio.</i>)</p> <p><b>SERGIO:</b> <i>Ma che avete?</i></p> <p>ANGELA: <i>Voglio che si conoscano. Non mettetevi in mezzo, voi...</i></p> <p>ABBATE (<i>si è mosso verso Renato</i>).</p> <p>SERGIO (<i>si volge e guarda</i>).</p> <p>ANGELA: <i>Non spiate. Lasciateli in pace...</i></p> <p>ABBATE: Vi vedo per la prima volta, ma ho sentito tanto parlare di voi in questa giornata...</p>
<b>TA</b> (pág. 651)
<p>ÁNGELA: Pero no enseguida. Podemos quedarnos un poco más.</p> <p>ABAD (<i>a Renato</i>): Durante este día he oído hablar mucho de usted.</p>



Caso n.º 36: *Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 641)
<p>ABBATE: Mio Dio. Credo che questo Santuario non abbia mai visto né udito niente di eguale!</p> <p>RENATO: Meglio! Noi inauguriamo una nuova epoca nella storia del Santuario! Come se fossimo i primi cristiani! (<i>A don Sergio</i>) Avanti.</p> <p>ANGELA (<i>ironica</i>): Cominciate voi con la confessione dei primi cristiani! (<i>Un breve silenzio.</i>)</p> <p>SERGIO (<i>nudo</i>): Si dice in due parole: noi – io e il professore – riprendiamo la nostra libertà.</p>
<b>TA</b> (pág. 653)
<p>ABAD: Este Santuario jamás vio ni oyó nada semejante.</p> <p>ÁNGELA: Nosotros abriremos una nueva etapa en la historia de este recinto. Vamos, empiece... empiece su confesión a la manera de los primeros cristianos.</p> <p>DON SERGIO: La diré en dos palabras: el profesor y yo vamos a recobrar nuestra libertad.</p>

Caso n.º 37: *Adición*

<b>TO</b> (pág. 642)
<p>ANGELA (<i>a Renato</i>): Bene, bene... E a te chi te l'ha dato il coraggio di liberarti? Te l'ha dato lui? Non hai paura, allora, ch'io m'ammazzi un'altra volta? Non hai più...?</p> <p>RENATO: Spieghiamoci, Angela...</p> <p>ANGELA: Macché spieghiamoci! Avete deciso, e basta! Che vuoi spiegare! Ancora chiacchiere, sempre chiacchiere... (<i>All'Abbate</i>) Hanno già deciso, loro – avete sentito? Hanno già risolto – gli egoisti! Ma devono saper tutto... Abbate... (<i>Ma l'Abbate sembra non badarle; continua a perseguitare con gli occhi don Sergio.</i>)</p>
<b>TA</b> (pág. 653)
<p>ÁNGELA (<i>al Abad</i>): Así que con sólo dejar la sotana, un cura puede... ¿es eso bastante? (<i>El Abad no responde. Sólo mira a Don Sergio. Ángela se dirige a su marido.</i>) Bien, y a ti ¿quién te dio valor para liberarte? ¿Te lo ha dado él? (<i>Mira a Don Sergio.</i>)</p> <p>RENATO: Ángela...</p> <p>ÁNGELA: ¿Ya no tienes miedo de que intente de nuevo suicidarme?</p> <p>RENATO: Ángela, yo quiero explicarte...</p> <p>ÁNGELA: ¡No! ¿Para qué? Si ya lo habéis decidido. Hacen falta más palabras. (<i>Mira al Abad.</i>) ¿Usted lo oye? Ya han decidido ellos, egoístamente. Pero usted tiene que saberlo todo, Abad.</p>

Caso n.º 38: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 643)

ANGELA: Dio? Ve la prendete con Dio? (*A Renato*) Anche tu credi che Dio t'abbia ingannato?

SERGIO: Anche lui, sì, come me!

ANGELA: Voi non lo so – e non mi importa! – Ma lui... (*Avicinandosi al marito*) Dio ti avrebbe ingannato? Abbate! Abbate lo sentite?

ABBATE (*è sempre muto e guarda don Sergio che già non sa più come scansare quello sguardo*).

ANGELA: Lo sentite l'ingrato, cieco egoista! Ah, che cosa mostruosa! Abbate! Dite voi! Parlate voi!

ABBATE (*silenzio*).

ANGELA: Dovrò essere io a difendere Iddio? Proprio io? È incredibile! Ch'io pensassi di dover prendere le sue difese! (*Ma la foga le smuore fissando l'Abbate che ha sempre gli occhi fissi su don Sergio.*) Ma... Abbate... che avete? (*Il dialogo acquisterà progressivamente una concitazione massima, parossistica.*)

SERGIO (*ironico*): Pensa. Medita. Vorrà stupirci... (*Acuto, improvviso*) Su, pronunciate il vostro giudizio!

## TA (pág. 654)

ÁNGELA: ¿Acaso culpáis a Dios? (*Don Sergio se ríe ante esa pregunta. Ángela mira a Renato que agacha la cabeza.*) ¿También tú crees que Dios te ha engañado? (*Mira al Abad.*) ¿Usted lo oye? ¡Pero eso es monstruoso! ¡Hable! ¡Hable por lo que más quiera! ¿Tendré que ser yo la que defienda a Dios? ¿Yo? ¡Precisamente jamás pensé que podría ser yo su defensora! ¿En qué piensa?

DON SERGIO (*acercándose al Abad*): Está meditando. Quiere seguramente impresionarnos. ¿Cuándo va a pronunciar su sermón?

*Caso n.º 39: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 646)
<p>ABBATE (<i>semplicemente</i>): Ho preso quest'abitudine d'inverno, i primi anni ch'ero quassù... (<i>Riprende la corona in pugno e rimette le mani in tasca.</i>)</p> <p>ANGELA: Mi piace... Non si è mai soli, e nessuno si accorge mai di niente.</p> <p>SERGIO (<i>si avvi verso la sua stanza</i>)</p> <p>RENATO: Non scappate, voi.</p>
<b>TA</b> (pág. 656)
<p>ABAD: Tengo esa costumbre desde hace muchos años. Los primeros de estar aquí arriba... en invierno... me gusta rezar... así nunca se está solo y nadie lo advierte.</p> <p>RENATO: No huya.</p>

*Caso n.º 40: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 648)
<p>ABBATE (<i>amaro</i>): La vera...</p> <p>RENATO: Se ci siamo ingannati una volta... – non è detto... – può accadere d'ingannarsi... Rimendiamo...</p> <p>ABBATE: V'illudete. V'ingannerete un'altra volta ancora, e poi un'altra ancora... Perché nessuna compagnia, in fondo, ci va bene, ci soddisfa. Nessuna.</p> <p>ANGELA (<i>stupita</i>): E lo dite voi?</p>
<b>TA</b> (pág. 657)
<p>ABAD: ¿La verdadera...?</p> <p>ÁNGELA: ¿Duda usted?</p>

Caso n.º 41: *Omisión*

## TO (pág. 649-650)

ABBATE: Quando noi, insieme, lo chiamiamo – ognuno per sè – per la propria salvezza – per quella degli altri... – e Lui scende – ecco che il miracolo si compie: i vincoli si ricostituiscono... un regno si forma... un regno di tutti eguali – tutti egualmente debitori e creditori – pari, pari... – La sua compagnia rende allora possibile la nostra – un altro mondo già in questo mondo... Io lo vedo questo mondo nuovo che si forma, e sento che possiamo già incominciare a compierlo noi – noi quattro – adesso – qui – invocando la sua presenza... (*Intensissimo, sottovoce*) Che scenda! Noi lo vogliamo! Noi comandiamo che scenda! Salvezza alla nostra disperazione... entra! Entra! Entra come un vasto respiro tra i nostri respiri affannati... Un alto respiro... Respiro – Soffio... – Spirito... – Pianto... – Dolcezza – Pace, pace... – Riposo... (*Breve pausa*) Piantiamo qui le nostre tende, e riposiamo: siamo tanto stanchi.

ANGELA (*aggrappandosi a Renato*): Renato, era in questo regno ch'io immaginavo d'incontrarti in quella notte... Era qui, Renato!

RENATO (*la guarda fissamente*).

ANGELA: Perché mi guardi così?

RENATO (*sussurrato quasi all'orecchio di lei*): Angela, non mi fai più paura... non mi fai più paura... (*Si avvicinano sempre più e guardandosi sempre si abbracciano senza confondere i volti.*)

## TA (pág. 659)

ABAD: Cuando le llamamos, Él descende sobre nosotros y se cumple el milagro. Nuestros vínculos, los que nos unen, se rehacen y un nuevo reino se crea. Un reino igual para todos y en el que todos somos igualmente a la par acreedores y deudores. Yo veo ese nuevo mundo que se forma y sé que podemos entrar en él si invocamos su presencia. ¡Desciende sobre nosotros Salvador de nuestra desesperanza! ¡Lo queremos y lo deseamos! Entra en nosotros como una brisa dulce y saludable que nos penetre hasta inundarnos el llanto... la ternura... la paz... el descanso.

RENATO (*se acerca a Ángela y la abraza*): Ya no me das miedo... no me das miedo...



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## Análisis macrotextual: *Rencor*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TA: Traducción Audiovisual - Apéndice V.III.

**Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde**

*Caso n.º 1: Omisión*

TO (pág. 655)
<p>EVA: È la signora Linda?</p> <p>SIRO: No. Linda non c'è. È fuori. Sono loro. Senti. <i>(Rumore di gente che viene chiacchierando)</i> Pare che ci siamo.</p> <p><b>EVA: Si comincia subito.</b></p> <p><b>SIRO: Subito. Ma che hai?</b></p> <p><b>EVA: Hanno intenzione d'imbastire una specie di processo, lo sai? La signora Lucia è inflessibile.</b></p> <p><b>SIRO: Vedremo, vedremo...</b> <i>(Entrano, la signora Stella e la signora Lucia. [...] Sottolinea i discorsi che non approva alzando le sopracciglia.)</i></p>
TA (pág. 661)
<p>EVA: Debe ser Linda.</p> <p>SIRO: No. Linda salió. Son ellos.</p> <p><i>(Siro va a abrir y entran dos señoras: Estela y Lucía.)</i></p>

*Caso n.º 2: Omisión*

TO (pág. 656)
<p>LUCIA: Che è d'accordo con me nel volere andare fino in fondo, e allora don Anselmo deve cedere. Qui ci riuniamo come consiglio parrocchiale, sapete! Don Anselmo, io per le signore, il professore per gli uomini, e Siro ed Eva per i giovani e per le ragazze... benché si tratti di problemi delicati.</p> <p><b>SIRO (avviandosi): Allora io vado a vedere.</b></p> <p><b>LUCIA: Che vengano subito. Siamo qui che aspettiamo.</b></p> <p><b>SIRO (esce).</b></p> <p>STELLA <i>(con semplice curiosità)</i>: Mi pare che la cosa sia abbastanza grave.</p>

**TA** (pág. 661-662)

LUCÍA: El mismo. Que está de acuerdo conmigo en querer ir hasta el fondo y entonces, el Padre Anselmo tuvo que ceder. Nos reuniremos aquí como consejo municipal el Padre Anselmo, yo por las mujeres, el profesor por los hombres y Siro y Eva por los jóvenes y las muchachas, pese a que se trata de problemas delicados...

ESTELA: Parece que la cosa es bastante grave, ¿no?

*Caso n.º 3: Cambio de segmentación***TO** (pág. 657)

STELLA: Però ci sono delle attenuanti. Considerate come tutto è accaduto naturalmente. Un pomeriggio è arrivato il reggimento con la fanfara. Una cosa nuova per tutti. Siamo sinceri: per tutti.

EVA: Eravamo tutti alla finestra a vedere.

LUCIA: Alla finestra. E fin qui niente di male.

STELLA: Il reggimento si è attendato sulla collina. Il giorno dopo si sono sentiti i primi spari, si son viste le pattuglie rincorrersi, far la guerra. Io mi alzavo più contenta – e sono vecchia! Figurarsi! Poi alla sera gli ufficiali sono scesi al paese. E che hanno fatto le ragazze? Hanno messo su il miglior vestito e l'hanno tenuto per una settimana intera.

**TA** (pág. 662)

ESTELA: Bueno... hay atenuantes... un día llegó el regimiento con las fanfarrias y acamparon en la colina. Al atardecer, los oficiales bajaron al pueblo ¿Y qué iban a hacer las muchachas? Pues ponerse su mejor vestido, lógicamente, y entretenerse durante toda una semana.

*Caso n.º 4: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 657-658)
<p>LUCIA: In questo caso capisco l'omaggio floreale...</p> <p><b>EVA: L'ho vista anch'io la signora Linda mentre gettava i fiori, sul ponte.</b></p> <p><b>STELLA: Ah, sul ponte?</b></p> <p><b>EVA: Sì, sì. Gli ufficiali la ringraziavano. Anche il comandante che era a cavallo.</b></p> <p>STELLA: L'ha ringraziata anche lui, da cavallo? Pensate! Anche per lei era uno svago. Sapeste, signora Lucia, quanto le pesa questa vita di paese. Povera figlia! Ed è buona.</p>
<b>TA</b> (pág. 662-663)
<p>LUCÍA: Eso es disculpable... era un homenaje floral...</p> <p>ESTELA: Para ella era una distracción, ¿usted sabe cuánto le pesa esta vida de provincias...? ¡Pobre hija mía! ¡Y es buena...!</p>

*Caso n.º 5: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 662)
<p>STELLA (<i>vivace</i>): È quello! L'ho pur detto! Viene dalla città... Siro? (<i>Siro non volge nemmeno la testa.</i>) È quello, sai! Il treno di Linda! Sarà qui a momenti, e arriverà prima di Renato, se Iddio vuole. (<i>Alla Betta</i>) Tu per piacere, va' fuori a incontrarla... e dille che si sbrighi...</p> <p>LA BETTA (<i>esce</i>)</p> <p>STELLA: Ooooh! Così per stasera tutto sarà in ordine, non avremo malumori. Siro?</p> <p>SIRO (<i>non risponde; volge soltanto la testa</i>).</p> <p>STELLA: Ma Siro! Non mi rispondi nemmeno?</p> <p>SIRO (<i>le si avvicina tenendo l'indice infilato tra le pagine di un libro</i>): Non vuoi proprio lasciarmi leggere, eh mamma?</p> <p>STELLA: Che discorso facevamo un momento fa? L'abbiamo interrotto a mezzo. Era un discorso interessante. Ecco: tu mi dicevi ch'io debbo essere saggia come deve esserlo una donna della mia età; vecchia...</p>
<b>TA</b> (pág. 666-667)
<p>ESTELA (<i>riendo</i>): ¡Ay!, ¡Ya lo decía yo!, ¡Es el tren de Linda! Dentro de un momento estará aquí y llegará antes que Renato... (<i>A Betta.</i>) ¡Anda!, ve a buscarla y dile que se dé prisa, así todo estará en orden para esta noche y no tendremos disgustos, ¿eh? (<i>Betta se marcha. Estela se dirige a Siro.</i>) ¿De qué estábamos hablando? Era algo interesante. ¡Ah, sí! Ya recuerdo. Decías que debo ser sensata, como corresponde a una mujer de mi edad, a una vieja...</p>



*Caso n.º 6: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 663)
<p>STELLA: Studiare... No, senti: ho bisogno di dirtele queste cose.</p> <p>SIRO (<i>ha rimesso gli occhi sul libro rimanendo in piedi tra la finestra e l'arcata dello studio</i>).</p> <p>STELLA: Ancora due anni fa, nelle ore libere come queste, suonavi il tuo violino per divagarti.</p> <p><b>SIRO: Ti piaceva come suonavo?</b></p> <p><b>STELLA: Forse non eri ancora molto bravo, se debbo essere sincera; ma almeno rallegravi la casa. Perché poi tua sorella prendeva l'avvio per cantare. Ma a poco a poco hai smesso anche il violino come tant'altre cose, ch'era un piacere vederti fare...</b></p> <p>SIRO: Ma ti pare che io sia lo stesso di due, tre anni fa? Ormai mi preparo ad entrare nella vita, per concludere qualcosa di serio, per assolvere il compito che mi sono scelto.</p>
<b>TA</b> (pág. 667)
<p>ESTELA: ¡Oh! Estudiar... escucha, quiero decirte algo más: no hace todavía dos años en tus horas libres tocabas el violín para distraerte... no sé...</p> <p>SIRO: ¿Y acaso te crees que soy el mismo que era hace dos o tres años? Ahora me preparo para enfrentarme a la vida, para concluir seriamente algo, para asumir la responsabilidad que he elegido.</p>

*Caso n.º 7: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 663)
<p>STELLA: Ecco che ricominci a parlare in quel modo difficile... alto. Non ti si può contraddire perché son tutte cose... importanti quelle che tu dici. Ed io, anzi, dovrei esortarti a compierle – ma santissimi come mi pesano! Mi pesano sul cuore! E poi stonano! Sì, stonano nella tua bocca! Vedi: mi metti in imbarazzo. Non so che risponderti. Ma ci dev'essere una... lacuna, perché so che tutti gli uomini, o quasi, assolvono nella vita un loro compito – bene o male – eppure non hanno mai detto, ch'io sappia, a diciannove anni, come dici tu: «avrò nella vita una missione da compiere – guardatemi come sono serio! – mi preparo». E comincia girare per la casa con dei libri...</p> <p>SIRO: Mamma, tu fai una terribile confusione. Con te non è possibile ragionare di queste cose.</p> <p>STELLA: Ah, no? Io non le capisco queste cose?</p> <p>SIRO: No. Non t'offendere. Perché non immagini nemmeno che cosa voglia lasciare nella vita un'impronta personale – il sacrificio che richiede la preparazione... Ci vuole volontà. Ci vuole metodo... metodo.</p> <p>STELLA: Queste sono le sue idee. Come le sento! Come le sento!</p>
<b>TA</b> (pág. 667)
<p>ESTELA: Ya vuelves a hablar de esa manera absurda y petulante. Son sus ideas, no cabe la menor duda...</p>

*Caso n.º 8: Cambio de segmentación*

TO (pág. 665)
<p>STELLA: Nessuno.</p> <p>RENATO: Mi pareva... Eccomi a casa anche stasera – sono piuttosto impolverato, eh?</p> <p>STELLA: Già, piuttosto. Si vede, sul vestito scuro.</p> <p>RENATO: E mi guardavi per questo?</p> <p>STELLA: Ti guardavo? Non ti guardavo mica, sai. Ma vedo che sei impolverato.</p> <p>RENATO: Betta, datemi la mia giacca.</p>
TA (pág. 668)
<p>ESTELA: No, nadie.</p> <p>RENATO: Me pareció... bueno, ya estoy en casa. Betta, dame mi chaqueta.</p>

*Caso n.º 9: Cambio de segmentación*

TO (pág. 666-667)
<p>RENATO: Già. Un capriccio, e per questo c'era bisogno di approfittare. Lei lo sa che io non acconsento. Per principio! In una vita quale dovrebbe essere la sua, una vita guidata da uno scopo chiaro, giorno per giorno, non dovrebbe esserci posto per i frulli – come dici tu. Evidentemente.</p> <p>STELLA: Le è giunta una lettera, stamattina. Poi ha deciso. Prima non ci pensava, te l'assicuro; non è stato un sotterfugio. Io lo he detto: «Linda perché vai? Pensaci...». Mi ha dato due baci ed era già fuori. Non mi sembrava nemmeno contenta come certi giorni; anzi, era quasi triste. Le ho anche detto: «Attenta all'ora dei treni», e poi che si aggiustasse il nastro del capello che era rimasto schiacciato...</p> <p>RENATO (<i>tagliando</i>): Non immagini dove può essere andata?</p> <p>STELLA: Niente di... speciale...</p>
TA (pág. 670)
<p>RENATO: Sí, sí, un capricho... y por eso, era necesario aprovecharse. Ella sabía muy bien que yo, por principio, no se lo hubiera consentido. En una vida como la mía, una vida orientada por un fin claro, no hay lugar para los remolinos, como tú les llamas. ¿No imaginas dónde puede haber ido?</p> <p>ESTELA: No.</p>

*Caso n.º 10: Omisión***TO** (pág. 667)

STELLA: Ma perché, Santo Iddio, m'è scappata quella parola! Non mi lascerai più in pace. Me la ributti continuamente in faccia da un quarto d'ora. Peggio che se tu avessi gridato, inveito! Peggio! Non vuoi inquietarti? E allora non insistere, non torturare.

*RENATO (toma completamente calmo. A Siro, porgendogli dei libri): Questi, Siro, li ho portati per te. Guardali un po'.*

*SIRO (prende i libri e si avvia allo studio).*

RENATO (*riprendendo*): Insisto perché è un lato del vostro carattere, del vostro modo di fare. E bisognerebbe cambiarlo.

STELLA: *Che cosa? Approfittare? Noi?*

RENATO: *Almeno per quello che ne so io.*

STELLA: Lo dici tu per la prima volta. Perché noi, gli Argenti, siamo schietti, tutto alla luce del sole. Anche troppo!

**TA** (pág. 670)

ESTELA: ¡Oh!, ¡Santo Dios!, ¿por qué habré dicho esa bendita palabra? Ahora no me dejará en paz. Hubiera sido mejor que gritaras y protestaras, ¡mucho mejor!

*(Siro se marcha.)*

RENATO: Si insisto es porque es una forma de vuestro carácter, de vuestra manera de obrar. Y hay que cambiarla.

ESTELA: ¡Es la primera vez que lo dices!, ¡pero nosotros los Argenti somos claros y transparentes!, ¡no ocultamos nada!, ¡y tampoco tenemos nada que ocultar!

Caso n.º II: *Omisión*

<b>TO</b> (pág. 669)
<p>STELLA: E intanto li opprimi.</p> <p>RENATO: Sembra ch'io li opprima, ma non è vero. Un giorno s'accorgeranno che li rendevo invece padroni di sé, capaci di governarsi da soli.</p> <p>STELLA: Ma sì! L'esame di coscienza! A Linda non gliene importa. Lo vuoi capire? La conosco io, la mia figliola! Ma tu no, non vuoi capirlo: deve essere come ti sei messo in testa tu. Per questo diventi opprimente. Vuoi vedere tutto, sindacare tutto, anche le cose futili. Non si può far più niente spontaneamente; no, perché ci sei tu che vedi, che indaghi, che chiedi... Lo capisci perché sei opprimente?</p> <p>RENATO: Già. Non mi si può proprio sopportare, eh?</p>
<b>TA</b> (pág. 671)
<p>ESTELA: Pero mientras tantos les oprimes. Quieres verlo todo, vigilarlo todo.</p> <p>RENATO: En pocas palabras, no se me puede soportar.</p>

Caso n.º 12: *Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 669)
<p>STELLA: Sicuro! Certe cose non si debbono mai dimenticare. Tu hai o non hai sposato Linda? E poi ci hai condotti qui con te, io e Siro, non dovrei dimenticarlo. Per noi sarebbe stato così difficile andare avanti... E ci hai voluto bene a tutti e tre... a tuo modo – a Siro molto... meno di tutti a me, eh Renato?... Ma io mi dimentico di tutto questo e ti dico cose che ti fanno dispiacere.</p> <p>RENATO (<i>pensoso</i>).</p> <p>STELLA: Non devi diventar pensieroso per quello che dico io? Sarebbe bella! Renato, via... Una donnette come me far diventare pensieroso te... te... È ridicolo... ridicolo... perché poi non è niente vero quello che dico... niente vero... sciocchezze... un bello scherzo... (<i>Ride</i>) Uno scherzo coi fiocchi per farti arrabbiare!</p> <p>RENATO (<i>ride suo malgrado</i>): Che umore hai! Sei irresistibili!</p>
<b>TA</b> (pág. 671-672)
<p>ESTELA: Bueno, hay cosas que no deben olvidarse nunca. Te casaste con Linda y, luego, nos trajiste aquí a Siro y a mí y eso no debería olvidarlo nunca. Hubiera sido muy difícil para nosotros salir adelante y tú nos has querido a los tres... a tu modo, claro, pero nos has querido... a Siro mucho y a mí... a mí un poquito menos, ¿eh, Renato?... (<i>Riendo</i>.) Y sin embargo, yo lo olvido todo y te hago rabiar. Es ridículo... sobre todo porque nada de lo que digo lo siento... todo es una broma... una simple broma, nada más...</p> <p>RENATO (<i>riendo</i>): Tienes un raro sentido del humor. Eres irresistible.</p>

Caso n.º 13: *Omisión*

<b>TO</b> (pág. 669-670)
<p>RENATO: C'è tempo. Verrà col treno di mezzanotte, no? Non ce n'è altri.</p> <p><i>SIRO (guarda la madre).</i></p> <p><i>STELLA (vivacissima): E beh? Noi aspetteremo finché non si sente di lontano: tuuuh – puff – puff – puff... Fino allora mi impegno io a farvi stare allegri. Ma voi smettete di fare le persone troppo serie – almeno per una sera, eh? D'accordo? (A Renato) Così quando arriva Linda non le farai il muso – e anche lei si metterà a giocare con noi...</i></p> <p>LA BETTA (<i>entra con la giacca del professore</i>): Ecco fatto. Porto su?</p>
<b>TA</b> (pág. 672)
<p>RENATO: Hay tiempo. Vendrá en el tren de medianoche, ¿no? No queda otro.</p> <p><i>(Entra Betta con la chaqueta del profesor.)</i></p> <p>BETTA: Ya está. ¿La llevo arriba?</p>

Caso n.º 14: *Omisión*

<b>TO</b> (pág. 670)
<p>SIRO: Sai, Renato; credo che tutto dipenda da questo: le donne non possono capirci – e allora non possono dar retta. Hai visto, prima, la mamma?</p> <p><i>RENATO (si ferma a metà della scala).</i></p> <p><i>SIRO: Bisognava ridere per forza! Anche tu...</i></p> <p><i>RENATO: Anch'io, sì.</i></p> <p><i>SIRO: E Linda è come la mamma! E tutte... credo... Fatte in altro modo – altra pasta, altra sensibilità...</i></p> <p>RENATO (<i>lo guarda penseroso</i>): Sicché noi dovremmo rinunciare al nostro compito di educarle, di migliorarle. Adattarsi? (<i>Due o tre scalini in fretta, poi si ferma di scatto.</i>) No! No!, no, no... Tutti possono capire, tutti possono essere trasformati! Tutti! Anche le donne! È questione di tenacia, di volontà, soprattutto di metodo... (<i>Riprende a salire.</i>) Ecco: di metodo... Rifletti, Siro: rifletti bene; di metodo. Non dubitare... (<i>È arrivato al ballatoio ed entra nella sua stanza.</i>)</p>
<b>TA</b> (pág. 672)
<p>SIRO: ¿Sabes una cosa? Creo que todo se debe a que las mujeres no pueden comprendernos, entonces, ni siquiera nos escuchan.</p> <p>RENATO: Y tú crees que deberíamos renunciar al derecho de educarlas, de corregirlas. ¿Tú crees que tendríamos que adaptarnos? No, no, no, ¡No!, ¡no!... ¡Todos pueden cambiar!, ¡Todos pueden ser transformados!, ¡Todos! ¡Y las mujeres también!... sólo es cuestión de tenacidad, de voluntad... y de método, sobre todo.</p>

*Caso n.º 15: Cambio de segmentación***TO** (pág. 671-672)

STELLA: Chi va? Può venire anche da sola, no? Nessuno la mangia! Siamo a due passi dalla stazione... O vogliamo andar tutti? Eh? Per me... Tutti noi a prenderla... a farle festa... Dirà: sono impazziti! Sono impazziti...

SIRO: Ssst! Che scende... *(Si sente qualcuno avvicinarsi alla scala.)*

STELLA: Ma... è lui?

SIRO: Chi vuoi che sia? *(E si voltano verso la scala.)*

RENATO *(riappare. Ha la giacca da camera mezzo buttata addosso sul panciotto sbottonato. Scende appoggiandosi al muro con una mano. È nella stanza. Viene avanti lentissimo. Siro gli volge le spalle. Stella invece lo fissa sbigottita. D'improvviso Renato tenta di slacciarsi il colletto della camicia).*

STELLA *(per rompere la pesantezza di quel silenzio):* Si diceva che potremmo andare tutti incontro a Linda, stanotte... farle un'improvvisata...

**TA** (pág. 673)

ESTELA: Pues no sé. ¡Oye! ¿Y si fuéramos todos? Es una gran idea, ¿no?

*(Renato aparece.)*

ESTELA: Estábamos diciendo que podemos ir todos juntos a esperar a Linda... le daríamos una sorpresa, ¿no te gusta la idea?

*Caso n.º 16: Cambio de segmentación***TO** (pág. 673)

STELLA: No, no. Da oggi facciamo in questo modo: tutte le lettere che arrivano consegnale a lui. Va bene?

LA BETTA: Tutte?

STELLA: Tutte: le sue, le mie, quelle di Siro... e di Linda...

LA BETTA: E allora?

STELLA: Da oggi facciamo così: non c'è da sbagliarsi.

LA BETTA: Ah, no, no! Sempre delle novità... dico io!

**TA** (pág. 674)

ESTELA: Bueno, a partir de hoy, todas las cartas que lleguen se las entregarás a él. Todas: las tuyas, las mías, las de Siro y... las de Linda también.

BETTA: ¡Oh, no!, ¡tanto cambio!

*Caso n.º 17: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 674)
<p>MARGHERITA: E ci rivediamo adesso a causa di <i>quel</i> matrimonio. Oh! (<i>Ha un singulto e sta per piangere.</i>)</p> <p>STELLA: No, no... Renato non vuol veder piangere; s'irrita – mi raccomando.</p> <p>MARGHERITA: Dirmelo solamente ora, dopo un mese e più che è successo.</p> <p>STELLA: Renato non voleva.</p>
<b>TA</b> (pág. 675)
<p>MARGARITA: Y volvemos a vernos a causa de aquel mismo matrimonio. No decírmelo hasta ahora, después de más de un mes que sucedió.</p> <p>ESTELA: Él no quería.</p>

*Caso n.º 18: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 674-675)
<p>MARGHERITA: Adesso, adesso che c'è di mezzo vostra figlia, ma fino a ieri non vi dispiaceva contrariarlo – non andavate d'accordo con Renato. Non è stato lui a dirmelo, badate, ma io lo sapevo. Pareva che qui ci fosse la pace, e invece c'era la discordia. Lo sapevo.</p> <p>STELLA: È vero, non c'era la pace. Sono i figli che ci fanno diventare ciechi e ingiusti.</p> <p>MARGHERITA (<i>entrando di più in confidenza, pur mantenendo il suo tono un po' brusco</i>): Com'è diventato? Soffre?</p> <p>STELLA: Si vede poco, di fuori – ma soffre.</p> <p>MARGHERITA: È stata un'infamia. Non meritava... – E di lei, che notizie?</p> <p>STELLA (<i>tesa, sulla difensiva</i>): Che notizie?</p> <p>MARGHERITA: Non si sa dove sia?</p> <p>STELLA: È in città.</p>
<b>TA</b> (pág. 675)
<p>MARGARITA: Ahora, ahora que su hija está en juego. Pero hasta ayer bien que le gustaba contrariarle. Nunca estuvo de acuerdo con Renato. Él no me lo dijo nunca, pero yo lo sabía. Ha sido una infamia que él no se merecía. ¿Y ella?, ¿se sabe dónde está?</p> <p>ESTELA: En la ciudad.</p>

Caso n.º 19: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 675)

STELLA: Per la gente Linda è ammalata. L'abbiamo mandata in città a farsi curare.

MARGHERITA: Ho capito.

STELLA: Ma finiramo per scoprire... se non si rimedia.

MARGHERITA (*un po' dura, staccata*): Come volete rimediare?

STELLA: Se potessimo ricondurla a casa...

MARGHERITA (*immobile, non batte ciglio*).

STELLA: Mi dovrete aiutare anche voi... – su Renato... Credete che sia... inflessibile?

MARGHERITA: Lo dovrete sapere meglio voi. Io non so più come sia quel figlio.

STELLA: Ma voi, sareste contraria?

MARGHERITA (*non risponde. Si sentono dei passi*): Eccolo.

STELLA: Sì, è lui. (*Affrettata*) Lui non sa che v'ho chiamata io...

## TA (pág. 675)

ESTELA: Para ellos Linda está enferma. La hemos enviado allí para tratarse, pero acabarán descubriéndolo todo (*Se escucha la puerta.*) Debe ser Renato. No sabe que yo la llamé...



Caso n.º 20: *Omisión*

## TO (pág. 675-676)

MARGHERITA: Ci sei tu, Renato, che stai male.

RENATO: No! Quel discorso non si comincia nemmeno. Intesi.

STELLA (*che si è avvicinata alla porta*): Io devo scappare. Permesso...

RENATO: Già, tu devi scappare. L'ho visto.

STELLA: Vado dai poveri del Mulino.

RENATO (*ambiguo*): Lo so, lo so, Vai, vai pure. (*Ma rimane sulla soglia quasi a impedire il passaggio.*) Da un po' di tempo lei si occupa di opere di carità. Ho piacere. (*A Stella*) Non hai niente da portare, stavolta? Nessun fagotto? Niente?

STELLA: Niente... stavolta...

RENATO: Perché sei così contenta? Sei contenta che ti lasci andare? O sbaglio?

STELLA: Ti pare ch'io sia contenta? Oh! (*E riguarda macchinalmente l'orologio da polso.*)

RENATO (*muovendosi dalla soglia*): Vai, vai pure. Non ti voglio mica trattanere... (*E va verso la madre.*)

STELLA (*sale i due gradini e si ferma*).

RENATO (*segue i movimenti di Stella che si sente spiata*).

MARGHERITA (*guarda il figlio e gli mette una mano sulla spalla*).

RENATO (*non si muove: non sente la mano della madre perché ha il pensiero su Stella che è ancora immobile, sulla soglia. Si volge di scatto e dice*): Perché non te ne vai? Fa' presto, dunque! Va' da questi... poveri del Mulino! E non credere a tutto quel che ti raccontano. I poveri sono bugiardi! Io lo so! Sono tutti bugiardi!

STELLA (*è uscita*).

MARGHERITA (*guarda il figlio che è ansante, perfino stravolto*): Oh, Renato, come sei diventato! Ti vedessi!

## TA (pág. 675)

MARGARITA: Eres tú el que está mal, Renato.

ESTELA: Me voy. Tengo que visitar a los pobres. Disculpadme...

RENATO: Sí, sí. Váyase, anda, anda.

MARGARITA: ¡Hijo mío, cómo has cambiado! Si te vieses...

Caso n.º 21: *Omisión*

## TO (pág. 676-677)

MARGHERITA: Sì! E quando riparto vi porto tutti su con me.

SIRO: Su da voi? Non ci sono mai stato... mi piacerebbe!

MARGHERITA: Vi riposerete, lì, sapete. *(A Renato)* Non è poi in capo al mondo!

RENATO: Ah, no, no. *(Lasciandosi un po' andare)* Sarebbe bello davvero fare una passeggiata fin lassù. Si parte di mattina presto...

SIRO: Andiamoci.

MARGHERITA *(sorride)*.

RENATO *(a Siro)*: Quando arrivi, ti dimentichi di tutto, non senti più niente...

SIRO: Decidiamo allora!

RENATO *(come cullandosi)*: Ritornare da voi... eh... Decidiamo pure... Andiamo... *(Passa un treno veloce che non si ferma. Altro tono)* Andiamo quando? Andiamo come? Perché mi fate girar la testa? Pensare a delle sciocchezze... Come si fa! Lo sai! E allora... *(Fuori bussano.)*

LA BETTA *(entra, attraversa la stanza e va ad aprire)*.

RENATO: Andiamo su... *(Salendo con la mamma)* Ho dei doveri, io... dei doveri, qui... *(Entrano la Betta ed Eva.)*

## TA (pág. 676)

MARGARITA: Sí, y cuando regrese, me los llevaré a todos conmigo.

*(Llaman a la puerta.)*

RENATO: Vamos arriba... yo tengo obligaciones...

*(Aparece Betta para abrir la puerta. Renato y Margarita se van.)*

Caso n.º 22: *Omisión*

## TO (pág. 677-678)

EVA: Allora io corro al Mulino – raggiungo la signora Stella.

SIRO: Aspetta. Tanto...

LA BETTA: Tanto... con questi poveri s'arriva sempre a tempo.

SIRO: Che ti salta in testa!

LA BETTA: Quella di soccorrere i poveri, come fanno, qui, le signore, sarebbe una buona idea – non dico di no! – se anche lì non ci fossero le ingiustizie e gl'imbrogli...

SIRO: Basta, Betta! Non chiacchierare a vanvera. (*Degli spari di schioppo, lontano*)

LA BETTA: Debbono aver riaperto la caccia in questi giorni, non sentite?

EVA: Anche in casa mia è riapparso il fucile.

LA BETTA: Il mio povero uomo, che cacciatore! L'aiutavo anch'io a preparare le cartucce... Mah! (*Si avvia, poi si volge.*) Anche noi eravamo poveretti, e nessuno ci aiutava, allora. Eppure abbiamo tirato avanti lo stesso. Perché poi i poveri – io lo so – ci si riposano in quell'idea che c'è qualcuno che pensa a loro, qualcuno che fa la carità, e aspettano tutto di lì... (*A Siro*) Io non parlo mica a vanvera, sa... (*Esce.*)

EVA (*fa per avviarsi*).

SIRO (*le si avvicina*): Eva.

EVA: Che hai? Adesso – qui – non si può parlare.

SIRO: Di che hai paura? Se non c'è nessuno.

EVA: Lasciami andare – c'è tua mamma che mi aspetta.

## TA (pág. 676)

EVA: Me voy. Si me doy prisa, me encontraré con Estela.

SIRO: Espera.

EVA: ¡Déjame ir! Tu madre me está esperando.

*Caso n.º 23: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 679)
<p>SIRO: Renato, ma se io non voglio dominare la vita! Io voglio fare la mia esperienza. Non voglio esser preservato. Renato, restitiscimi la libertà che ti sei presa.</p> <p>RENATO: Io?</p> <p>SIRO: Hai ragione: te l'ho data io, ma restituiscimela. Lasciami andare. Non m'importa di cadere, non m'importa di fare il male... Capisci ch'io non voglio più ragionare, ma vivere?</p> <p>RENATO: Se ti capisco! Diventiamo come folli e per quel momento di ribellione butteremmo allo sbaraglio tutta la vita. (<i>A se stesso, con un alto disprezzo</i>) Anch'io, sai; anch'io – per che cosa, poi? Per che cosa?</p>
<b>TA</b> (pág. 678)
<p>SIRO: ¡Pero yo no quiero dominar la vida! Quiero vivir mis propias experiencias. ¡No me importa caer! ¿No comprendes que ya no quiero razonar, sino vivir?</p> <p>RENATO: Sí. Te comprendo. Nos convertimos en locos y por ese instante de rebelión arruinamos toda nuestra vida.</p>

*Caso n.º 24: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 679-680)
<p>SIRO: Renato: lei... è limpida, credillo; come dire? C'è della pace, pace del riposo... Sento una illimitata speranza quando le sono vicino...</p> <p>RENATO: È falso! È falso! Devi difenderti da te stesso allora! È l'inganno più pericoloso. Anch'io con tua sorella... Oh. Come se ci fosse un barlume... d'incorruttibilità in quel che provavo. Non si dubita più – lo so, lo so – ; si vorrebbe glorificarla e accusarsi – accusarsi di fronte a lei, come un peccatore... Ah! E invece non è vero! Non è vero niente! C'è un inganno crudele, sotto. Averle create così, come fiori – perché? Se non sono che piccole, ambigue creature? A Dio bisogna chiedere ragione di questo inganno. E dirgli che ormai lo sappiamo, lo sappiamo che non ci sono più angeli sulla terra, lo sappiamo!</p> <p>SIRO: Basta, Renato, basta! Non perseguitarmi con quel tuo veder chiaro! Renato, ho paura... Renato: pensa ch'io sono poco più che un ragazzo e devo credere a qualcosa... a qualcosa che non sia ancora la verità, se la verità è così terribile.</p> <p>RENATO: Che compassione mi fai – e che disprezzo... La verità ti salva.</p>
<b>TA</b> (pág. 678)
<p>SIRO: Renato, Renato, ella es limpia, créelo... cuando estoy junto a ella siento una esperanza sin límites... ¡piensa que debo creer en algo!... aunque ese algo no sea la verdad, si la verdad es tan terrible.</p> <p>RENATO: ¡Qué compasión me provocas!, ¡y qué desprecio!, ¡sólo la verdad puede salvarte!</p>

Caso n.º 25: *Cambio de segmentación / Omisión***TO** (pág. 681)

RENATO: Ne riparleranno; son sicuro che ne riparleranno. La signora Lucia deve perciò aver preso un abbaglio. A meno che... No la signora Lucia è una visionaria allucinata – e pettegola. Tu lo sai.

EVA: Oh! Se lo so!

RENATO (*impaziente*): Vai adesso, vai!

EVA: La signora Stella...

RENATO (*irritato*): Non c'è, non c'è nessuno... Vai... vai... dai poveri del Mulino... Ogni settimana tu e Stella andate dai poveri del Mulino... Brave! Ma non dovete farli tanto aspettare!

EVA (*esce*).

SIRO: Che modo!

**TA** (pág. 679)

RENATO: Hablarán, ¡estoy seguro de que no dejaran de hacerlo!, ¿pero a qué esperas?, ¡ve ahora mismo!, ¡vete ya!

(*Eva se marcha.*)

SIRO: ¡Qué maneras! No debías servirte de ella. Has abusado de su inocencia...

*Caso n.º 26: Cambio de segmentación***TO** (pág. 682)

RENATO: I poveri del Mulino non t'hanno voluto?

STELLA: È stata la signora Lucia... – è vero don Anselmo?

DON ANSELMO: Ma sono sciocchezze, signora Stella!

RENATO: Che c'è? Non ho ancora capito.

DON ANSELMO: Ma nulla, nulla di serio. La signora Lucia è piuttosto bisbetica; lo sai anche tu, professore.

STELLA: L'ho incontrata insieme a don Anselmo. Li ho invitati a venire a casa..., e lei s'è rifiutata... Lei «non mette più piede – qui», ha detto, nella nostra casa. Mi son sentita così mortificata...

**TA** (pág. 680)

RENATO (*a Estela*): ¡Ah! ¿Te han rechazado tus pobres?

ESTELA: No, fue Lucía. La encontré con el Padre Anselmo y les invité a venir a casa, pero ella se negó... ella «no pone más los pies aquí», eso fue lo que dijo. Ha sido muy desagradable...

*Caso n.º 27: Cambio de segmentación***TO** (pág. 683)

DON ANSELMO: Forse; ma non avevo il diritto di dar più credito alle parole degli altri che alle tue.

RENATO: Ti ringrazio della fiducia. Però ora ti dico che gli altri hanno ragione.

DON ANSELMO: Cioè?

RENATO (*con rancore*): Vuoi sentirlo dalla mia bocca, eh! (*Gli volta le spalle.*) Chiudetela quella porta...

SIRO (*chiude macchinalmente la porta d'ingresso*).

RENATO: La... verità...? Che se n'è andata... e ha buttato anche su me... su tutti noi, la vergogna... Ecco la verità: nuda. Così semplice! Due parole appena – hai sentito! Pare perfino che sia una piccola cosa... (*A Don Anselmo*) E tu, tutto questo, lo sapevi. È questo che dicono? Ma appena esci di lì, da quella porta, dev'essere come se io non avessi parlato. E devi farle anche tacere quelle sporche bocche! Tu! Sì, tu!

**TA** (pág. 680-681)

PADRE ANSELMO: Tal vez, pero no tenía derecho a dar más crédito a las palabras de los demás que a las tuyas.

RENATO: Te agradezco la confianza. Pero ahora te digo que los otros tienen razón. Se fue... arrojando también sobre mí... sobre todos nosotros, la vergüenza... esa es la verdad, la verdad desnuda. Tan simple. Dos palabras apenas: se fue. Y tú sabías todo esto. Es lo que dicen, ¿no? Pero apenas traspongas esa puerta tiene que ser como si yo no hubiese hablado. ¡Y tú también debes hacerles cerrar esas inmundas bocas!, ¡tú!, ¡sí, tú!

*Caso n.º 28: Cambio de segmentación***TO** (pág. 683)

DON ANSELMO: Non permetterò che parlino in mia presenza – sta' sicuro; non l'ho mai permesso.

RENATO: Devono star chiuse, sempre!

DON ANSELMO: Sempre? Come si fa, adesso che s'è già alzato questo vento di chiacchiere, di voci... Forse sarebbe bastato spiegare di più, subito...

**TA** (pág. 681)

PADRE ANSELMO: No permitiré que hablen en mi presencia. Puedes estar seguro de ello. No lo he permitido jamás. Aunque tal vez, hubiera sido mejor que lo explicases todo desde el principio...

*Caso n.º 29: Omisión***TO** (pág. 683)

RENATO: Il vantaggio? Che il pettegolezzo si estendesse? E avessi avuto gli schiamazzi sotto le finestre, di notte? Lo sai che gente è! Anche su te quando arrivasti si sparsero delle voci... Eppure non hai sentito il bisogno di spiegare, di giustificarti. E hai fatto bene, benissimo. Perché poi si sono azzittiti subito. No, no, devono finire per tacere.

MARGHERITA: *Se si arrivasse a una soluzione... (E guarda Stella.)*

RENATO: *Che soluzione? Eh?*

STELLA *(non parla).*

DON ANSELMO: Se noi due almeno ci fossimo parlati prima, a cuore aperto...

**TA** (pág. 681)

RENATO: ¿Para que las habladurías crecieran y el alboroto llegara hasta mi ventana? ¿De sobra sabes cómo son! Ni siquiera te respetaron a ti cuando llegaste...

PADRE ANSELMO: Si por lo menos, tú y yo hubiésemos hablado con el corazón en la mano...

*Caso n.º 30: Omisión*

TO (pág. 683)
DON ANSELMO: Se noi due almeno ci fossimo parlati prima, a cuore aperto...
RENATO: Oh, questa storia del cuore aperto!
DON ANSELMO: Liberissimo. Difatti abbiamo taciuto, e ci siamo ingannati l'un l'altro.
RENATO: Non potevo non avere dei ritegni.
DON ANSELMO: Ed io non potevo non rispettarli.
TA (pág. 681)
PADRE ANSELMO: Si por lo menos, tú y yo hubiésemos hablado con el corazón en la mano...
RENATO: Tenía que guardar reserva.
PADRE ANSELMO: Y yo tenía que respetarla.

*Caso n.º 31: Omisión / Cambio de segmentación*

TO (pág. 684-685)
SIRO: Che diritto hai tu, proprio tu, di pretendere della compassione da qualcuno?
STELLA: Siro! Che cosa dici?
RENATO: Forse l'avrei respinta la sua compassione, ma lui doveva. Io lo so quel che deve fare un prete.
DON ANSELMO: Sicché tu hai aspettato che io...
RENATO: Non lo so, non lo so quel che ho aspettato... L'importante, ora, è stabilire che tu in questo mese e più non dovevi lasciarmi così solo, per il ritegno di rompere una menzogna. Confessa che quella è stata, per te, una comoda menzogna.
DON ANSELMO: Forse.
RENATO: E in questo mese e più hai pensato qualche volta alla mia posizione; hai sofferto per me; hai pregato per me? O ti sei trincerato sempre dietro quella mia menzogna? Mia moglie... era ammalata... Eh? Così ti lavavi le mani... Eppure dovevi ben pensare che tu eri l'unico a cui io avrei potuto aprire l'animo, se mai avessi trovato il coraggio di farlo. Dovevi strapparmela a forza la confessione! Dovevi! Dovevi ben pensare – tu, il prete – l'amico – che io, in questa casa, ero ormai assediato da nemici. Io, il marito – tra lei, la mamma, e liu, il fratello... Mia madre è arrivata adesso...
SIRO: Basta! Non fare anche la vittima, adesso!



RENATO: Perché? Mi siete forse amici voi? Tu? E lei?

MARGHERITA: E chi è la vittima, qui, se non il mio povero figlio!

SIRA: Se siamo tutti le sue vittime: la mamma, io... e perfino Linda...

STELLA: Siro!

SIRO: Perfino lei, sicuro!

RENATO (*a Don Anselmo*): Li senti? Li senti!

STELLA: Siro! Taci! Tu sei un ragazzo che non capisce più niente! Cieco... Cieco... Renato ha ragione! Renato è... la vittima... (*A Renato*) Com'è che ti s'è messo contro? (*A Siro*) Possibile che tu debba essere sempre contro qualcuno. Ieri eri contro di me, contro tua madre...

SIRO: No, mamma; perdonami. Ora capisco. Era lui che m'aizzava...

STELLA: Ma era vero! Era vero! Aveva ragione Renato, ti dico. Ma che succede tra voi da un po' di tempo? (*A Siro*) Anche tu mi fai soffrire... non mi aiuti... mi guasti tutto...

RENATO (*con intenzione*): Ti guasta tutto, eh! E lo sai perché? S'è innamorato...

TA (pág. 681)

SIRO: ¿Y qué derecho tienes tú, precisamente tú, al pretender la compasión de nadie?

ESTELA: Siro, ¿qué estás diciendo? Eres un muchacho que aún no entiende nada. Él tiene razón. Él es la víctima. (*A Renato*.) ¿Cómo es que ahora está en contra tuya?, ¿qué ocurre entre vosotros desde hace tiempo?

RENATO: ¿Sabes qué ocurre? Se ha enamorado...

Caso n.º 32: *Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 685-686)

RENATO: A uno a uno vi siete tutti allontanati. Ecco. E nessuno ha colpa! Nessuno! Perché tutti, un certo giorno, hanno sentito certe cose nuove... Ah, ah! Come lui... come te... E io sono rimasto solo – solo. Era proprio questo che volevo concludere.

MARGHERITA: Renato, no; c'è la tua mamma, adesso, con te!

RENATO (*la scosta, inflessibile nella sua amarezza*): Non basta a un certo momento volermi bene come tu mi vuoi, mamma; bisognerebbe anche comprendermi, e tu non lo puoi, non lo sai fare.

MARGHERITA (*staccandosi lentamente da lui*): È vero – un giorno ho cominciato a non capirti più.

RENATO: C'era... C'era chi mi doveva capire... era il suo compito – ma se n'è andata... (*e guarda Stella, poi con una certa voluttà*) Così sono rimasto solo come Cristo in croce.

**DON ANSELMO: Non nominarlo, per carità!**

**RENATO: Solo, solo, solo! – Nessuno che sia venuto. – Nessuno.**

**MARGHERITA: L'hanno martoriato tanto, povero figlio... (*E s'allontana.*)**

**RENATO (*a Stella*): E tu stai zitta? Non hai niente da dire?**

**STELLA: Che è vero... che t'abbiamo proprio martoriato in questa casa... prima e dopo...**

**RENATO: Siete rimasti sempre gli stessi – tutti: prima e dopo; non avete cambiato tanto così.**

STELLA: Siamo stati tutti ciechi – hai ragione, hai ragione. Perfino io, ch'ero vecchia, ero rimasta in fondo, una bambina, senza capir niente... Oh, se hai ragione, Renato! Non sapevo quasi che cosa fosse il male. Davvero!

RENATO: Dovevi saperlo.

STELLA: Non lo sapevo, A chi devo chiedere perdono?

RENATO: Avevi visto tuo marito morire, i tuoi figli crescere: dovevi saperlo.

STELLA: Vuol dire che non basta veder morire e crescere le creature per imparare cos'è un certo male. Occorre che qualcuno ci lasci, così come ci ha lasciati lei, per intendere... Mi si sono aperti gli occhi. È da quel giorno, Renato, che io ho capito tutto quel che dicevi, e il senso, il valore, l'importanza della tua vita...

**TA (pág. 681)**

RENATO: Uno a uno se han ido alejando, pero nadie tiene la culpa, ¡nadie! Porque todos cierto día han sentido algo nuevo... (*A Siro.*) ¡Como tú!... y yo me he quedado solo, solo. Había alguien que tenía que comprenderme... ¡era su deber! Pero se fue. Así he llegado a estar solo como Cristo en la cruz.

ESTELA: Hemos estado ciegos. Tienes razón. Es preciso que alguien nos deje, como ella nos ha dejado, para comprender... Ahora se me han abierto los ojos. Ahora comprendo todo lo que tú decías antes y también el sentido, y el valor y la importancia de tu vida...

Caso n.º 33: *Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 687-688)

STELLA: Per tutto il male che le ho fatto, vuoi dire? Ma sì che ha ragione! Per anni io l'ho viziata, per anni io glie l'ho sempre contesa. Lui voleva cambiarla da com'era, e io m'oppono con tutte le mie forze. È vero. Temevo che si sciupasse entrando nel cerchio della sua serietà – è vero: io le ho fatto tutto questo male... è vero...

RENATO: Di più, di più le hai fatto. Anche prima, anche dopo, anche adesso...

STELLA: No, questo no, Renato. Io non le ho mai insegnato qualcosa di male... Dovete credermi, don Anselmo... Mi raccomando... Devi credermi anche tu, Renato...

RENATO: È prima, che diventiamo quello che siamo; è prima, che ci insegnano il male, che credete!

STELLA: Prima? Come «prima»?

RENATO: Sì: sei tu che l'hai fatta così com'è!

STELLA: Quando?

RENATO: Oh, in tempi remoti. Prima che l'allattassi, quando ancora l'avevi in te, nascosta, e la crescevi di carne e di sangue; e poi dopo quando la tenevi in quel modo fra le braccia, quando la guardavi, e la baciavi così, e quando l'hai vestita, così, bambina – e lei ancora non capiva – era come una cera molle! Quel tuo sentire la vita non come un dovere, ma come un ballo! Già allora tu l'allontanavi da me, già da allora tu la preparavi al tradimento.

STELLA (*spaurita*): Oh! Come puoi ritenermi responsabile di questo!

RENATO: Invece è proprio per questo che ti odio! Non tanto per quel che hai fatto, ma per quel che sei, irriducibilmente...

DON ANSELMO (*ha un gesto*).

RENATO: Lasciami dire... Ti odio per quello che le hai dato, necessariamente, essendo fatto così, per questa saldatura che c'è tra voi due, saldatura di madre e figlia...

MARGHERITA: Questo no! Non devi dirlo! Accusi le viscere di una madre, e non puoi!

RENATO (*a Stella*): E adesso parla tu, di' tu... (*Silenzio: un diffuso spaventato silenzio*)

RENATO (*a Stella*): Perché non parli... con la stessa brutale sincerità con cui ho parlato io?

RENATO: E poi...?

STELLA: Ma come posso!

RENATO: Non puoi?

**TA** (pág. 682)

ESTELA: ¿Quieres decir por todo el mal que le hice? Tiene razón. Durante años la he mimado, durante años te la he disputado. Tú querías cambiarla y yo lo evitaba con todas mis fuerzas. Temía que no la hicieras feliz. Y, sin embargo, ahora quisiera volver a dártela totalmente nueva, y después, desaparecer... ser para vosotros como una muerta, pero ¿cómo puedo conseguirlo?

RENATO: ¿No puedes?

*Caso n.º 34: Omisión***TO** (pág. 690)

MARGHERITA: Non era meglio che fosse andato anche Renato a prenderla?

DON ANSELMO *(fa un gesto vago, e riabbassa gli occhi)*.

MARGHERITA: Ho insistito tanto. Macché!

STELLA: Avete insistito troppo. Temevo anzi che s'inquietasse... È andato Siro, il fratello, non basta?

MARGHERITA: Almeno essere alla stazione ad aspettarla. S'è chiuso lassù...

STELLA: Si secca d'aspettare alla stazione. Sapete com'è fatto.

MARGHERITA: Lo so, lo so.

STELLA: Appena arriva, lo chiamiamo.

**TA** (pág. 684)

MARGARITA *(a Estela)*: ¿No era mejor que hubiera ido también Renato a buscarla?

ESTELA: No... le llamaremos cuando llegue.

Caso n.º 35: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 691)

STELLA: Di qui. Subito. Queste cose bisogna farle subito, per non correre il rischio di pentirsi. Torno in città. Con Siro, si capisce. Lui ha gli studi: l'Universtià... c'è anche una regione pratica, come vedete. Abbiamo un po' di pensione, la pensione del mio povero marito, la faremo bastare... Ho finito il mio compito, qui. Rivederla ancora una volta e poi via!

MARGHERITA (*guarda Stella e si passa una mano sulla faccia*).

STELLA: No, no, non dovete credere che mi intenerisca. Quando entreranno vedrete che non batterò ciglio... Mi sono preparata. Io so già come resterò, lo so già.

MARGHERITA: E invece non sapremo come comportarci, ve lo dico io. Lei vi sembrerà un'altra... e non vi potrete rassegnare in un momento...

STELLA: Dite? Mi sembrerà un'altra?

MARGHERITA: Eppure voi siete ancora fortunata.

STELLA: Fortunata?

MARGHERITA: Solamente oggi voi ve la trovate cambiata, solamente oggi. Il mio figliuolo invece ha cominciato così presto a cambiare.

STELLA: Quando cambiano vuol dire che cominciano a portarceli via.

MARGHERITA: Ce li hanno già portati via.

STELLA: Noi vogliamo trattenerli...

MARGHERITA: È inutile. Bisogna lasciarli andare.

STELLA: Ma che coraggio... che forza ci vuole... che forza, Dio mio! Che forza...

DON ANSELMO (*si è fermato e ha alzato un momento gli occhi dal breviario*).

STELLA: Don Anselmo, vi danno fastidio i nostri discorsi?

## TA (pág. 684)

ESTELA: Pronto. Estas cosas hay que hacerlas, así, sin pensar, para no tener tiempo de arrepentirse. Me vuelvo a la ciudad. Con Siro, claro. Él tiene que estudiar... ya ven que hay hasta una razón práctica. Tengo una pequeña pensión de mi marido, haremos que nos alcance... ya no tengo nada que hacer aquí. Veré a Linda una vez más y después me iré. (*Al Padre Anselmo.*) ¡Oh! Le estamos molestando con nuestra charla.

Caso n.º 36: *Omisión*

## TO (pág. 691-692)

DON ANSELMO: Anzi; ma non voglio entrarci. Preferisco mantenermi di buon umore...

MARGHERITA: Noi siamo le mamme, dovete compatirci...

DON ANSELMO (*riprende a leggere*).

STELLA (*scuote la testa; tra sè*): Come si cambia, eh!

MARGHERITA: Se si cambia! Se penso a Renato. Era un ragazzo così pieno di spirito, con certe idee balzane... l'aveste conosciuto! Voleva raddrizzar le strade storte del paese, pensate un po'. Era un ridere, un ridere in casa nostra! Non si capiva quando scherzava e quando diceva sul serio! – Noi, io e suo padre – a spiegargli che le strade giravano attorno alla collina, ed era impossibile raddrizzarle. E lui, no, che si potevano rifare diritte con i tunnels. E ci faceva veder come, ci spiegava. E poi ci abbracciava tant'era contento. Vi dico che era un piacere vivere con quel figliuolo! Poi è cambiato.

DON ANSELMO (*con una certa titubanza*): Perché dite ch'è cambiato?

MARGHERITA: Non è forse cambiato?

DON ANSELMO: È cresciuto.

MARGHERITA: Sì, capisco quel che volete dire. Ma Renato... anche prima... Era ancora un ragazzo, quindici, sedici anni, e già ci metteva un po' di soggezione. Andava a scuola in città, cominciò allora. Ritornava su, al paese, ogni sabato sera. Entrava, si sedeva con noi, chiacchierava, ma non sapevi più quel che gli era successo. Non parlava più di «strade storte da raddrizzare», naturalmente... ma una sera disse a suo padre come volesse rimproverarlo: «La corriera fa... un giro vizioso. Non è logico! Possibile che non ve ne accorgiate: non è logico!». Un «giro vizioso», disse, e «non è logico», disse, proprio queste parole nuove. Pensava delle cose che non ci diceva più. Cose... faticose, lo so io. Una volta, una volta sola mi disse: «Mamma sono stanco... vorrei morire» e il giorno dopo si ammalò. E di lì a poco si sposò quasi senza che noi lo sapessimo... (*Una bussata nervosa, e subito entra Eva.*)

EVA: Il professore c'è?

## TA (pág. 684)

PADRE ANSELMO: No, nada de eso.

(*Suena la puerta. Estela va a abrir. Entra Eva.*)

EVA: ¿Está el profesor?

Caso n.º 37: *Omisión*

## TO (pág. 693)

RENATO (*pronto, scusandosi*): Non l'ho deciso, io, Eva. Parola d'onore... non l'ho deciso io!

EVA: Ah!

RENATO: Ti assicuro: è la mamma, la mamma che ha deciso, (*a Stella*) di' tu... di'....

EVA: Macché! Credete che io non capisca, professore? Mi volete proprio considerare una ragazza sciocca? Lo so! Tutto, qui dentro, avviene perché lo volete voi, lo diciate o non lo diciate! La colpa di tutto quel che succede è sempre la vostra, è soltanto vostra. (*Sta quasi per piangere, ma si trattiene e la voce le diventa storta.*) Ma che cosa vi ha fatto io? Perché non mi potete vedere... perché ve la prendete con me?

STELLA: Ma no, Eva...

EVA: Ma sì, ma sì... Me l'ha detto Siro! Io lo so quel ch'è successo! So tutto... E ve la prendete con me per vendicarvi di qualcun altro... Voi sembrate un grande uomo, professore, un uomo superiore, invece siete stato proprio voi a farmi sentire per primo che cos'è la falsità e la cattiveria... e la prepotenza... Voi! Voi! Ma badate, ch'io divento anche cattiva... Non me lo lascio portar via da voi... così...

STELLA: Via, Eva! Nessuno te lo vuol portar via. Andiamo insieme in città, per i suoi studi...

## TA (pág. 685)

RENATO: No lo he decidido yo, Eva. ¡Palabra!, ¡Yo no lo he decidido!

ESTELA: Por favor, Eva, nadie quiere apartarle de ti. Vamos a la ciudad porque tiene que estudiar...

Caso n.º 38: *Omisión*

## TO (pág. 694)

DON ANSELMO: Via Renato, non complicare tu, adesso. Ragiona. Anzitutto non devi preoccuparti per Eva.

RENATO: Perché?

DON ANSELMO: Ma perché a Eva penso io.

RENATO: Ma tu non pensi a niente! Si sa, si sa! Prima non hai detto una parola. Non ti immischi, tu. Ma loro, sì, si scatenano. Hai visto quella bambina? Chi la riconosceva più... Cambiano... si trasformano...

DON ANSELMO (*scuote la testa*).

RENATO: Niente da scuotere la testa, è così.



**DON ANSELMO: Ma ragiona, Renato...**

RENATO (*improvvisamente calmo, gelato, perfino un po' mellifluo*): Fino a un momento fa anch'io ero per il ragionare. Ragionare. Di sopra, che credi che facessi? Ragionavo, mi... preparavo, ordinavo i sentimenti, direi... È bastato quella ragazza per mettermi tutto sossopra; per farmi dubitare delle mie decisioni, per farmi quasi pentire... Ho paura, adesso, di lei che sta per arrivare...

TA (pág. 685)

PADRE ANSELMO: Renato, sé razonable. No lo compliques más.

RENATO: Hace un momento también yo razonaba. ¿Qué crees que estaba haciendo arriba? Me preparaba, diría que ordenaba los sentimientos..., pero ha bastado esa muchacha para tirarme todo abajo; para hacerme dudar de mis propias decisiones, para hacerme casi arrepentir... ahora tengo miedo de ella...

*Caso n.º 39: Omisión*

TO (pág. 694-695)

RENATO: Perché... (*Scoppiando*) Perché ho ragione io! Ho ragione io! L'amore scombina le esistenze; mette sossopra ogni cosa! L'averlo capito fin da ragazzo...

**DON ANSELMO: Che cosa avevi capito?**

**RENATO: Che cos'era l'amore... È imperdonabile, per me, esserci cascato dentro! Senza attenuanti sono! Sai, un tempo credevo che solo i ragazzi, i giovani potessero amare, e poi l'amore scomparisse dalla vita a mano a mano che gli uomini diventavano grandi, maturi... Ma davvero! Lo credevo! Scomparisse, come una occupazione futile, fantastica, un po' furtiva, mi capisci, come un gioco, ecco! Un gioco, scomparisse come un gioco. Per me l'amore era incompatibile con chi aveva qualcosa di serio, di importante, di pubblico da fare. Due cose che non potevano stare insieme...**

**DON ANSELMO: Poi ti sei ricreduto.**

**RENATO: Purtroppo non è così.**

DON ANSELMO: Perché Renato, cerchi sempre di divagare, di sfuggire da quello che senti, da una tua condizione reale, presente, perché?

TA (pág. 685)

RENATO: Porque... ¡porque la culpa la tengo yo! el amor complica la existencia, lo trastorna todo.

PADRE ANSELMO: Renato, ¿por qué tratas siempre de divagar?, ¿de eludir lo que sientes?, ¿de soslayar una condición tuya real, presente?

Caso n.º 40: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 695-696)

DON ANSELMO (*ammutilito e avido*): Farli diversi... riplasmarli...

RENATO: La pratica vera della religione non stava forse in questo...? Modificarci, cambiare il nostro essere e quello degli altri? È un'opera affascinante! Si lavora quasi sullo stesso piano di Dio. Si sente di essere chiamati a restaurare un pezzo vivo della creazione. È uno scopo per cui val la pena di vivere, di operare: si ama.

DON ANSELMO: E la libertà degli altri? Le loro idee...

RENATO (*incalzando*): Si violentano, lo so!

DON ANSELMO: Chi ce lo dà il diritto?

RENATO: Chi sa di avere l'idea più alta, più giusta non può lasciar più libero chi ama. Vuol che giunga a vedere quel che lui vede, su quello stesso piano. Non avevo più pace! (*Don Anselmo vuole interromperlo.*) Lo so, lo so: nemmeno le loro idee rispettiamo, imponiamo le nostre! Volere che tutti gli uomini, tutti, giungano a una identità di pensieri e di aspirazioni. Amare, per me, vuol dire esercitare proprio questa influenza umana, totale. Voleva dire modificare la sua vita, modellarle una nuova esistenza.

DON ANSELMO: E non ti è sembrato un troppo facile, un troppo comodo amore?

RENATO: Tutt'altro. Le conquiste sono ben più faticose su questo piano...

DON ANSELMO (*lo interrompe bruscamente*): Ho capito. Basta. E adesso rispondimi tu: avresti saputo accettarla, amarla così com'era, sapendo che sarebbe rimasta così tutta la vita?

## TA (pág. 686)

PADRE ANSELMO: Hacerlos distintos... volver a plasmarnos... Pero ¿y la libertad de los otros?, ¿y sus ideas?

RENATO: El que se sabe en posesión de la idea más alta y más justa, ya no puede dejar al que ha mal librado su sola fuerza. Quiere que llegue a ver lo que él ve. Sí, ya lo sé. No respetamos sus ideas, imponemos las nuestras.

PADRE ANSELMO: Comprendo. Y ahora respóndeme tú a mí: ¿habrías sabido aceptarla?, ¿amarla tal como es, aun sabiendo que permanecería así toda la vida? (*Renato se queda callado.*) Contesta de una vez.

Caso n.º 41: *Omisión***TO** (pág. 698)

LINDA: Un viaggio che non finiva mai.

RENATO: Ti sembrava d'andare in capo al mondo, eh!

LINDA: Come?

RENATO: Sì, dico...

LINDA: Un treno zeppo... Abbiamo incontrato tanta gente, eh Siro?

SIRO: Come no! (*Amaro*) Alcuni nostri... concittadini erano perfino ubriachi!

DON ANSELMO: Il mercato... la birra... (*La stanza che s'era rianimata rimane completamente in silenzio, Tutti si guardano come se nelle parole di Siro ci fosse una minaccia.*)

LINDA (*si sente addosso gli sguardi di tutti. È imbarazzata. Si volta verso il muro e comincia a sfilarsi il cappello*).

MARGHERITA: Che c'è? Che avete? Guardate tutti la mia nuora... ch'è più bella che mai?

LINDA (*le butta un'occhiata di riconoscenza e sorride*): Oh! (*L'animazione si riaccende.*)

LA BETTA (*che è ancora occupata a sistemare i pacchetti e gli involti*): La signora è partita senza valigie e ritorna con tutta questa roba!

**TA** (pág. 687)

LINDA: El viaje no terminaba nunca.

(*Todos se miran en silencio, unos a otros, sin saber qué decir. Interrumpe Betta.*)

BETTA (*señalando las maletas*): La señora se fue sin nada y ahora regresa con todo esto.

Caso n.º 42: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 699)

LINDA: Non son mica venuta a mani vuote! C'è voluto perfino l'aiuto di Eva che ci aspettava alla stazione. Abbiamo caricato anche lei! *(E si butta sui pacchi che ingombrano la tavola e le sedie come su un'ancora di salvezza.)* Apriamo subito... è roba vostra... regali, sapete, regali... ho pensato a tutti... *(Strappa i cordoncini degli involti, apre le scatole, le due valigie con una specie di frenesia.)* Mamma, ti piace... ti piace? *(E le avvolge il collo con un foulard colorato.)*

STELLA: Sembra proprio che tu sia arrivata da lontano... di tanto lontano. Dio mio... con tutta questa roba. *(E comincia a piangere in silenzio; si slaccia il foulard e lo ripiega lentamente a quadrati sempre più piccoli. Si sente il suo piangere, adesso.)*

LINDA *(muove ancora le mani tra i fagotti incontrando solo carta e scatole vuote).*

DON ANSELMO *(si mette tra le labbra un'altra sigaretta e l'accende).*

LINDA *(di scatto):* Una sigaretta... Don Anselmo! Per carità datemela!

**TA** (pág. 687)

LINDA: No podrá decirse que he vuelto con las manos vacías. Necesitamos la ayuda de Eva que nos esperaba en la estación. Hay cosas para todos, regalos... creo que no me olvidé de nadie... *(El Padre Anselmo saca el paquete de cigarros. Linda lo ve y se dirige a él.)* Padre, por favor... un cigarrillo. *(Se acerca para coger uno y fumar.)*

Caso n.º 43: *Omisión*

## TO (pág. 700-701)

RENATO: Anch'io. Volentieri. *(E se ne versa in un altro bicchierino.)* Disgraziatamente non ho sigarette da offrirti.

LINDA *(secca)*: Non importa. *(Pausa)* È proprio deciso che la mamma e Siro debbano andarsene di qui?

RENATO: L'hanno deciso da soli. Io non c'entro.

LINDA: Siro ed Eva...

RENATO *(di malumore)*: Cosa?

LINDA: Ho sentito Eva, prima, per strada...

RENATO: Non c'entro, io! Ti dico che non c'entro. Devi credermi.

LINDA: Ti crederò. Ti credo...

RENATO: Scusa... Tutti questi regali...

LINDA: Ci sono anche delle cravatte per te... *(E cerca.)*

RENATO: Hai fatto una discreta spesa!

LINDA: È roba comprata da me... in varie città...

RENATO: Ah! T'è sempre piaciuto viaggiare...

LINDA: Ma adesso posso anche restar chiusa in un paese, in una casa, in una stanza! Chiusa, sepolta! Ho riflettuto prima di muovermi! Ho previsto tutto, sai. Non dubitare... E son venuta lo stesso...

RENATO: Ma io non alludevo mica... sai...

LINDA: Oh, scusa...

RENATO: Tu hai ragione... di sospettare perché, prima, c'era uno spirito crudele che mi dettava i pensieri e le parole, ma ora sarà tutto semplice. Siro ti avrà messa un po' al corrente...

## TA (pág. 688)

RENATO: Lamentabilmente tampoco tengo cigarrillos para ofrecerte.

LINDA: No, no, si estoy fumando.

RENATO: Linda... antes había un espíritu cruel que me dictaba los pensamientos y las palabras, pero ahora todo será simple. Siro te habrá puesto más o menos al corriente...

*Caso n.º 44: Cambio de segmentación***TO** (pág. 701-702)

RENATO: Si rimane vittime. È già lei a comandare nonostante i suoi atteggiamenti di giudice. Sai, ha già messo da parte i libri, e gli ideali che aveva ha già cominciato a buttarsi sotto i piedi...

LINDA: Non andate più d'accordo?...

RENATO: E sarà sempre lei a comandare, domani più di oggi... sempre lei, che non sarà più pura... oh! Comanderà di più, di più quando non sarà più pura! Ah, ah!

LINDA (*lo guarda spaurita*).

RENATO: Bada che io non lo condanno mica! Io no! Accidenti! Perché è una donna... viva... che lo farà impazzire... quella lì. Io non lo posso più condannare! Anche se lei scappa e lui se la riprende, io non lo condanno! Io no! Accidenti... Io so perché se l'è ripresa... Ha fatto bene! È una ragazza... veemente...

LINDA: Basta Renato!

**TA** (pág. 689)

RENATO: Se hacen las víctimas. Ella ya ha empezado a mandar y será siempre ella la que mande y ¡mañana más que hoy!... no, no, fíjate que no lo condeno de ninguna manera... no, nada de eso, no. Aunque un día ella huya de su lado y él la acepte cuando a ella se le antoje regresar.

LINDA: ¡Ya está bien, Renato!

Caso n.º 45: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 702)

RENATO: Sì, Linda, sì, hai ragione. Come hai ragione! È il mio maledetto carattere, vedi, son fatto così... Mi sono proposto di cambiarlo, devo, devo assolutamente cambiarlo, ma non mi riesce da un momento all'altro... Dovrai sopportarmi ancora per un po', scusami... (*Ansima e si muove per la stanza, poi con altro tono*) Siro faccia quel che vuole con quella ragazza... io non c'entro. M'è dispiaciuto sentire che ti giudica male, questo sì.

LINDA: Chissà poi se è vero...

RENATO: L'hai detto tu.

LINDA: L'ho detto io, sì, ma così, senza pensarci. Tu ci fabbrichi sopra tutto un castello...

RENATO: Ma sarà vero, sarà anche vero, che importa! (*Con un sorriso che vuol essere buono e indulgente*) Io solo, semmai, a rigore, potrei essere il giudice, no? E sarei un giudice che ha capito e non s'inganna. (*Sospensione*)

LINDA (*lo guarda*).

RENATO: Mi guardi! Io ho capito, Linda.

LINDA (*diffidente*): Che c'è da capire?

## TA (pág. 689)

RENATO: Sí, Linda, sí, es cierto, tienes razón. Es mi maldito carácter, estoy hecho así... me había propuesto cambiar, pero no lo consigo, ¡discúlpame!... (*Linda lo mira.*) ¿Por qué me miras? He comprendido, Linda.

LINDA: ¿Qué habrías de comprender?

Caso n.º 46: *Omisión*

## TO (pág. 704-705)

LINDA: Renato, se tu mi lasci dire... vedrai... altrimenti non potremo mai consolarci, e riprendere la vita insieme... E poi, Renato, te lo dico subito: se si potesse andare anche noi in un altro posto, in un'altra città... arrivarci nuovi, sconosciuti... eh, Renato? (*Un silenzio*) Renato? (*Si sporge dalla balaustra.*) Renato non sei lì? (*Scende qualche scalino, guarda sotto il ballatoio.*) Renato? (*È abbasso.*) Renato? (*Si affaccia alla porta interna.*) Renato... Renato è di qua?

VARIE VOCI: No! Qui non c'è... Dov'è? Dov'è andato... (*Entrano tutti un po' affannosamente.*)

MARGHERITA (*con improvvisa agitazione vedendo la porta socchiusa*): È uscito...

STELLA (*a Linda*): Non ha detto niente?

LINDA: No.

TUTTI (*sono percorsi da un misterioso orgasmo*).

DON ANSELMO: Non agitatevi! Vado io a vedere... (*Tra sé*) Tocca a me trovarlo... (*Va verso la porta d'uscita e chiama*) Renato! (*Esce, e lo si sente chiamare più lontano*) Renato... Renato...

TUTTI (*sospesi, in ascolto*).

STELLA (*a Linda*): È successo ancora qualcosa tra voi?

LINDA (*non risponde*).

MARGHERITA: Non avrà più pace per tutta la vita, quel figlio!

EVA (*scoppiando*): Ho colpa anch'io: prima l'ho offeso... l'ho accusato...

SIRO: Che gli hai detto, tu? Eh? Che gli ha detto?

EVA (*piange. Si sente, in lontananza, un treno passare, e perdersi, poi un fischio acuto*).

MARGHERITA (*con una improvvisa agitazione*): Renato! Dov'è? Dove sei, Renato! (*Un istante di paura, La porta si apre ed entra, come evocato, Renato, seguito da Don Anselmo, Tutti fissano Renato che appare disfatto.*)

DON ANSELMO: Era fuori. Qualcuno l'aveva chiamato... Non c'è ragione di agitarsi... (*Agli altri*) Andate pure... Mi fermo io, qui. (*Margherita, Stella, Siro, Eva si ritiano. Rimasti soli, Renato si passa una mano sulla faccia e si mette a sedere.*)

RENATO (*a Don Anselmo*): Siedi anche tu, qui, tra noi. (*Anche Don Anselmo e Linda si mettono a sedere.*)



**TA (pág. 690)**

LINDA: Renato, si me dejas hablar... verás... de otra manera no... no podremos reemprender la vida juntos, ni reconciliarnos... tal vez, si pudiésemos irnos a otro lugar, a otra ciudad donde fuésemos desconocidos...

*(Aparece el Padre Anselmo.)*

RENATO *(al Padre Anselmo)*: Por favor, siéntate aquí con nosotros.

## Análisis macrotextual: *Proceso a Jesús*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TA: Traducción Audiovisual - Apéndice V.IV.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

Caso n.º 1: *Omisión*

TO (pág. 100-1002)

ELIA: Rispettabili ascoltatori: quella a cui assisterete, stasera, sarà una rappresentazione insolita. Noi celebreremo ancora il processo a Gesù di Nazareth. Ci domanderemo: Gesù di Nazareth era innocente o colpevole secondo la legge guidaica? Fu o no condannato ingiustamente? Discuteremo pubblicamente, a cuore aperto. Siamo qui per sapere se quel che accadde lassù... *(E indica una sommità lontana in fondo al teatro.)*

UNA VOCE IRONICA: Dove, lassù?

ELIA: Voglio dire sul monte Calvario: cosa accadde veramente? Quella crocifissione fu soltanto una dolorosa crudeltà umana o invece una colpa ben più grave, smisurata, che in qualche modo ci segue? – Per cercare un po' di verità ho messo assieme questa rappresentazione ormai antica. Eh, sì, poiché risale agli anni in cui io ero giovane professore all'Università di Tubinga. Cominciammo appunto allora in Germania... aiutato da mia moglie Rebecca e da altri discepoli e amici che adesso non ci sono più... Mia figlia Sara, allora, era una bimbetta... Ne sono trascorsi di anni! Abbiamo girato il mondo, davvero il mondo, con questa rappresentazione che vorrei chiamare «sacra».

Vi confiderò una cosa perché possiate meglio comprendermi e scusarmi. Fin da allora, dagli anni di Tubinga, scoprii un antico racconto dei nostri padri, o se volete una parabola, che mi fu come di spinta. Vi si narra come un Rabbi di celebrata saggezza, allorché gli toccava un compito difficile, si recava in un certo punto del bosco, accendeva un fuoco propiziatorio, si raccoglieva in preghiera, e la cosa desiderata si adempiva. Alcune generazioni dopo un altro illuminato Rabbi, Mosè Leib, trovatosi di fronte allo stesso compito andò nel bosco e disse: « Non possiamo più accendere il fuoco, non conosciamo più le parole delle antiche, segrete preghiere, però sappiamo ancora dov'è questo punto del bosco». E ottenne quanto chiedeva. Passarono altre generazioni e Rabbi Israel, nella medesima situazione, chiamò a sé i suoi e disse: «I secoli sono trascorsi, non possiamo più accendere quel fuoco, non possiamo più dire quelle misteriose preghiere, non conosciamo più nemmeno quel luogo nel bosco, ma possiamo raccontare di come la cosa si è adempiuta nel passato». E la cosa si adempì egualmente anche quella volta per forza di commemorazione. *(Una sospensione)* Come avvennero i fatti allora, i fatti di Gesù di Narareth? Se riusciremo a raccontarli così come avvennero, quel che noi desideriamo si avvererà.

Perché noi, da duemila anni, siamo stati perseguitati da tutti? Dagli imperatori, dai papi, dai re, dai borghesi, dagli straccioni, dai russi, dai francesi, dai polacchi, dagli spagnoli, dai... tedeschi? Perché la naturale cattiveria degli uomini si è concentrata con tanta assiduità proprio

su noi ebrei? Perché? Qual è il popolo di appena sedici milioni di persone che abbia avuto oltre sei milioni di morti – e che morti! – soltanto in quest’ultima guerra come li abbiamo avuti noi? E, badate bene, morti, i più, non sui campi di battaglia, ma nei luoghi di tortura. Perché è accaduto, perché accade questo?

Come avvennero i fatti, «allora»? Ricostruiamoli, riviviamoli, rifacciamo il processo di allora; ma in mezzo alla gente di oggi. Così abbandonai la scuola e mi misi a girare il mondo insieme a questa «troupe» di esimi attori... (*I componenti la «troupe» si inchinano lievemente.*) proponendo ogni giorno, per le strade dapprima, poi in baracche, in sale, in teatri, come stasera, la stessa domani, facendo ogni sera la stessa rappresentazione... Sono diventato vecchio per questo assillo che non mi ha più lasciato.

UNA VOCE: Dev’essere propaganda.

REBECCA (*che ha individuato la voce*): No, no signore. Se fosse propaganda non ci saremmo ridotti così. Nessuno ci aiuta. Non c’è nessuno dietro di noi. Mi creda. Sapesse! Nemmeno i nostri ci vedono di buon occhio. Ci credono un po’ ... (*E si tocca la fronte.*)

*In sala qualcuno ride.*

SARA: Ci considerano degli ebrei in crisi.

REBECCA: Prima eravamo abbastanza ricchi, ma tutto se n’è andato in questa impresa.

DAVIDE (*intervenendo, secco*): Che c’entra tutto questo? Si incominci.

TA (pág. 698)

DORENI: Señoras y señores, muy buenas tardes. Quiero empezar advirtiéndoles a todos ustedes que este acto, al que se han dignado asistir, no tiene ningún parentesco con una representación teatral. Como hemos anunciado, lo que vamos a realizar aquí es una sincera y honda revisión del proceso a Jesús a Nazaret. Nosotros, que somos todos hebreos, nos preguntaremos hoy ante ustedes una vez más: Jesús de Nazaret, ¿era inocente o culpable? (*De repente se produce un gran murmullo en la sala*). Con arreglo a la ley judaica, ¿Jesús de Nazaret fue o no condenado injustamente? Esto es lo que queremos revisar y discutir públicamente y a corazón abierto.

DAVID: Comencemos de una vez.

Caso n.º 2: *Omisión / Adición*

## TO (pág. 1003-1004)

SARA (*calma, ma ferma*): Rifiuto. Sì, rifiuto di assumere la difesa di Ponzio Pilato.

ELIA (*mormora*): Siamo alle solite...

SARA: Proprio alle solite. (*Restituisce la palla bianca al padre.*) Sarebbe meglio toglierla addirittura. Dovresti ormai essere persuaso che nessuno di noi vuol difendere Pilato: sono mesi e mesi che ci rifiutiamo di farlo, noi almeno – io e Davide –, ma tu no, ti ostini. – Del resto è bene si sappia subito quel che io penso di Ponzio Pilato: lo considero un uomo accomodante e cinico che non fece quel che doveva, lo considero un politico romano. In sostanza lo disprezzo... E poi... – non è nemmeno della nostra razza.

REBECCA: Sara, non sono cose da dire!

SARA: Fu lui la causa di tutto.

ELIA (*placa col gesto il brusio che s'è mosso in sala*): Che c'entra la razza!

SARA: Mi scusino. Non volevo offendere nessuno. Ma nonostante certe apparenze, quel che vedrete qui è una cosa troppo seria perché non si debba dire schiettamente quel che si pensa e si sente, fin da principio.

ELIA (*cercando di sdrammatizzare*): Ci siamo purtroppo abituati a questa scena. Avviene tutte le volte che la sorte affida la difesa di Pilato a Sara o a Davide. Avete visto! Io le giudico... intemperanze, intemperanza giovanili, mah! (*Scuote la testa, guardando Sara.*) Quando capita questo incidente del... rifiuto, io son solito chiedere se c'è qualcuno del pubblico che intenda prestarsi, e debbo dire che finora almeno sono sempre stato fortunato. Nonostante le antipatie di Sara e di Davide, Ponzio Pilato è un personaggio che trova facilmente dei difensori. C'è anche stasera un compiacente spettatore che voglia assumere la difesa di Ponzio Pilato? (*Dopo un momento di incertezza, due persone si alzano in due punti diversi della sala.*) Uno... uno soltanto... L'ho sempre detto: Pilato piace! (*Lo spettatore che si trova più lontano dal palco si rimette a sedere e lascia l'incarico all'altro. È un signore di mezza età. Raggiunge il palco.*)

ELIA (*gli porge la palla bianca*): Difensore di Ponzio Pilato! (*E lo esorta col gesto a sistemarsi a fianco di Rebecca.*)

IL GIUDICE IMPROVVISATO (*sorride a Rebecca e le fa un leggero inchino*).

ELIA (*porge nuovamente il sacchetto a Sara per la nuova scelta*).

SARA (*estrae la palla azzurra; mormora*): Difensore di Caifa.

## TA (pág. 699)

SARA: No. Me niego a aceptar esa defensa. No puedo defender a quien considero un cínico como Daticio, que no supo cumplir con su conciencia.

*(Se levanta un hombre del público.)*

HOMBRE DEL PÚBLICO: Si todo esto es sincero, creo que hace muy bien.

DORENI: También yo lo apruebo, señor, aunque me haya sorprendido. Siendo así, yo me atrevo a suplicar a ustedes que si hay alguien en la sala que se considere impuesto sobre Pilatos y quiera asumir su defensa, tenga la bondad de venir hasta aquí. *(Aparecen murmullos en la sala.)* Si no hay ninguno, lo defenderé yo mismo.

*(Se acerca Rebeca y señala al hombre del público que acaba de intervenir.)*

REBECA: ¿Y por qué no lo defiende usted, señor? Así dudaremos todos menos.

DORENI: Y nos hará un gran favor.

JOVEN DEL PÚBLICO: Ande, sí. ¿Por qué no sube usted?

*(El hombre se levanta y entre aplausos va hacia el escenario.)*

DORENI: Muchas gracias, señor. Ya tenemos aquí el defensor de Poncio Pilatos. *(Se acerca a Sara para que coja otra bola.)* Defensa de Caifás, el gran sacerdote del Sanedrín.

Caso n.º 3: *Adición / Cambio de segmentación***TO** (pág. 1004-1005)

ELIA: Il gran sacerdote Caifa, presidente del sinedrio. *(Poi fa un passo verso Davide e senza fargli mettere la mano nel sacchetto rovescia l'ultima palla, che è la nera. Prima ancora di completare il gesto) L'Accusatore! (Dà la palla nera a Davide, restituisce il sacchetto vuoto a chi gli è più vicino, poi si avvicina al pubblico e dopo un opportuno silenzio) Il processo può incominciare.*

*I personaggi della «troupe» si dispongono lungo la parete di sinistra. [...] Soltanto l'ultimo arrivato – il Giudice «cristiano» - rimane un po' sorpreso: si alza per ultimo e sta a testa bassa fino alla fine del canto.*

*Si è creata un'atmosfera. Tutti, tranne Elia, si siedono senza rumore, con gravità. Elia prende la parola.*

ELIA: In questo tempo regnava in Israele il tetrarca Erode Antipa, ma chi governava veramente il paese era il procuratore romano Ponzio Pilato. Noi ebrei aspettavamo da secoli, secondo la promessa dei Profeti, il Messia, il liberatore. Fu in quel tempo che Gesù di Nazareth comparve tra il popolo dicendo: il Messia, il liberatore sono io; io sono colui che aspettate: ascoltate! [...] Di che cosa vien accusato Gesù di Nazareth? *Il Talmud Babilonese – libro per noi veritiero – così nota:...* *(cerca un foglio sul tavolo e vi getta l'occhio, ma evidentemente conosce il testo a memoria)* «Gesù di Nazareth, prima della festa di Pasqua, fu appeso alla croce perché con le sue magie aveva sedotto e sviato il popolo d'Israel». Ecco. *(Si volge a Davide e gli dà la parola.)* Volete allora formulare esattamente il capo d'accusa?

**TA** (pág. 699-700)

DORENI: Él será el acusador de Jesús de Nazaret. El proceso puede ya començar.

*(Van cada uno a sentarse en su sitio. La cámara enfoca a los actores que van disfrazados.)*

ACTOR *(a Pilatos)*: No han querido defenderte, ¿eh?

PILATOS: No. Voy a tener que decirle algo que no sabe.

*(Suena música de fondo. La cámara vuelve a enfocar al público.)*

MUJER DE LA LIMPIEZA *(a Vigilante)*: ¿Qué tocan?

VIGILANTE: Cosas de ellos.

MUJER DE LA LIMPIEZA: Es bonito.

*(La cámara enfoca a todos los actores del escenario mientras suena la música. Una vez que para la música todos se sientan. Doreni se dirige a David.)*

DORENI: Se requiere al acusador para que formule el fundamento de esta acusación.

Caso n.º 4: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 1005-1006)

ELIA (*batte una palma sul tavolo per togliere la parola a Davide*): Vedremo... vedremo. (*Poi volgendosi di nuovo a Davide*) Cominciamo con l'ascoltare la testimonianza del sommo sacerdote Caifa.

DAVIDE (*chiama*): Caifa!

*Dalla «troupe» dei Testimoni viene avanti Caifa. È un uomo possente, con un mantello ebraico sulle spalle e un turbante sacerdotale sul capo.*

REBECCA (*intervenendo*): Faccio notare che dall'ordine con cui viene iniziata l'escussione dei testimoni, l'impostazione del processo risulta parziale.

DAVIDE: Perché? Non mi pare!

REBECCA: Ma perché per il solo fatto che il punto di vista dei sacerdoti viene ascoltato per primo si finirà fatalmente per assumerlo come base della successiva discussione. Allo stesso modo io potrei chiedere che venissero sentiti per primi gli amici di Gesù.

ELIA: E io non avrei alcun motivo particolare per oppormi.

REBECCA: Allora!

ELIA: Ma un momento: io non ho affatto nascosto agli ascoltatori la natura del nostro dibattito: è un processo che degli ebrei moderni fanno ad un avvenimento già giudicato dagli ebrei antichi. È dunque la posizione degli ebrei quella che anzitutto deve interessarci. Ma accetto, almeno in parte, la vostra obiezione. (*rivolgendosi a Davide*) Ci limiteremo in questo primo interrogatorio a determinare alcune premesse senza entrare ancora nel vivo dell'accusa. (*A Rebecca*) Soddisfatta?

REBECCA: Sì.

CAIFA (*è davanti al tavolo dei giudici*).

DAVIDE: Dite chi siete.

CAIFA: Caifa, sommo sacerdote e presidente del Sinedrio.

DAVIDE: Volete spiegare esattamente che cosa era il Sinedrio? Nel corso del dibattito ne parleremo spesso, e val la pena dare una volta per tutte una spiegazione esatta... a scampo di confusioni.

## TA (pág. 700)

DORENI: ¡Ah!, ya veremos. Comencemos por escuchar el testimonio del Sumo Sacerdote Caifás. (*Caifás se levanta y va hacia el centro del escenario.*) ¿Quiere explicarnos brevemente qué era el Sanedrín?

Caso n.º 5: *Omisión / Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 1009)
<p>ELIA: Non è comunque a questo disordine che si riferisce l'imputazione. <i>(Ripete)</i> Attività sovvertitrice...</p> <p><b>CAIFA:</b> Proprio questa. Voi stesso avete citato il <i>Talmud</i>: «aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele con le sue magie».</p> <p>DAVIDE: Eppure dovettero esserci anche dei disordini, dei veri, materiali disordini, se è vero che fu necessario l'intervento del procuratore romano.</p> <p>CAIFA <i>(sorride)</i>: Ci furono certamente anche quei disordini, e nessuno nega che il procuratore non abbia avuto il suo da fare; ma per la verità, quei disordini non furono provocati direttamente da Gesù; semmai provocati per causa sua, ma non da lui. Qui si deve essere esatti e veritieri.</p> <p>DAVIDE <i>(spazientito del tono un po' rotondo di Caifa)</i>: Perché non si ascolta il procuratore romano?</p>
<b>TA</b> (pág. 703)
<p>DORENI: Entiendo que no es ese desorden, digamos moral, al que se ha referido el acusador.</p> <p>DAVID: Cierto. Me he referido a los desórdenes materiales que debieron producirse para ser necesaria la intervención del procurador romano. Pido a la presidencia que haga comparecer al procurador romano.</p>



Caso n.º 6: *Omisión / Adición***TO** (pág. 1010-1011)

PILATO: Non tocchiamo questo argomento delle leggi. Oramai il gioco è stato fatto e non ho che da riconoscere la vostra scaltrezza; però dal momento che qui si cerca di ricostruire una verità piuttosto controversa, prego che si domandi a Caifa chi provocò la sommossa intimidatoria di piazza. Chi mi forzò la mano portandomi a convalidare con i miei poteri esecutivi una condanna di morte pronunciata dal Sinedrio? Chi? Risponda su questo punto, e lealmente, se può, il gran sacerdote.

SARA: Come mai vi sento tanto ostile a Caifa? Eppure dovrete ricordare che fu proprio il vostro predecessore Valerio Grato, che lo nominò, anzi lo impose, come sommo sacerdote.

PILATO: Lo so bene, in sostituzione di Anna che ci era tenacemente avverso. [...] E per la verità, ritornando a Gesù di Nazareth, più ancora di Caifa, fu proprio Anna a volerne la morte. Quello che avvenne in quei giorni tra le parti del Sinedrio s'è risaputo!

CAIFA: Nel Sinedrio...

ELIA: Non è ancora il momento di toccare questo episodio culminante. Ci si arriverà più tardi, procedendo con ordine, passo per passo.

PILATO: Perché dunque mi si è chiamato adesso? Io fui tirato in ballo soltanto in quell'episodio culminante.

SARA (*balzando in piedi*): Io non sopporto più questa procedura! [...].

**TA** (pág. 703)

PONCIO PILATOS: Mire, el juego ya está hecho y nada se gana con exculpaciones, pero si de lo que se trata ahora es de reconstruir la verdad, ¿por qué no se pregunta a Caifás quién forzó mi mano para que autorizara esa condena a muerte dictada por el Sanedrín? (*Se vuelve enérgicamente hacia Caifás.*) ¡Que responda a eso lealmente el gran sacerdote!

SARA (*levantándose de forma impulsiva*): ¡No!, por favor, que no responda nada.

REBECA: Sara...

DORENI (*a Sara*): ¿Por qué no va responder?

SARA: Perdóname y que me perdonen todos, pero no soporto más este procedimiento.

*Caso n.º 7: Cambio de segmentación / Adición***TO** (pág. 1011)

SARA (*balzando in piedi*): Io non sopporto più questa procedura! Scusatemi, ma è più forte di me! Sono anni – anni anni – che ogni sera sento fare appello alla stessa procedura... come se qui avvenisse un processo vero e non se ne fingesse, invece, uno già preparato, con dei giudici – noi, tutti noi – ossessionati, sì, sinceramente da questo problema, ma già un po' esausti... e con dei testimoni – eccoli – che si prestano per pochi soldi a sostenere delle parti, e lo fate bene, con cura, con slancio, mettendoci talvolta anche del vostro... ma interlocutori siete, non altro! Eppure vedete, se nonostante questo si volesse fare soltanto uno spettacolo originale e stravagante, io direi: pazienza! Invece no: qui si vuol concludere seriamente. È contro questa serietà ch'io mi ribello. Perché, si può, sì, anche nel nostro caso, fare sul serio, ma allora occorre cambiare formula, occorre uscire dallo schema. Lo chiedo a te, papà, a voi, lo chiedo al pubblico...

**TA** (pág. 703-704)

SARA: Perdóname y que me perdonen todos, pero no soporto más este procedimiento.

DORENI: Pero es el que hemos seguido siempre.

SARA: Sí, siempre. Es esa misma rutina la que me lo hace hoy insufrible... insufrible.

*(La cámara enfoca al Comisario y al Profesor.)*

COMISARIO (*al Profesor*): Raro, ¿no?

PROFESOR: Sí, realmente.

*(Volvemos al escenario. Doreni se levanta y se acerca a Sara.)*

DORENI (*a Sara*): ¿Pero qué te sucede hoy, hija mía?

SARA: Nada. Ni yo misma lo sé, pero algo me dice que...

DORENI: Te dice que...

SARA: ¿Por qué no cambiamos de sistema si queremos darle a este proceso una verdadera utilidad?

REBECA (*a Sara*): ¿Por qué te parece que no tiene utilidad? ¿Porque lo hacemos siempre como si lo tuviéramos ensayado?

SARA: Exactamente.

*Caso n.º 8: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1011)

ELIA: Ti sbagli, Sara; o per lo meno, hai soltanto una piccola parte di ragione. Noi non fingiamo niente, noi non ripetiamo niente, come tu credi; noi, al contrario, facciamo ogni giorno del nuovo, perché se quello che succede quassù, tra noi, è quasi sempre lo stesso dibattito, quel che invece cambia sempre, ogni sera, è ciò che accade attorno a noi, tra la gente che ci ascolta. Noi, qui, non siamo che una occasione, un'esca... un fiammifero che dovrebbe servire ad appiccare il fuoco. Se trova della legna ben stagionata anche un piccolo fiammifero... eh, eh!

TA (pág. 704)

DORENI: Te equivocas, Sara. El interrogatorio puede rendirnos a todos una utilidad de meditación.

Caso n.º 9: *Omisión*

TO (pág. 1012)

ELIA: Lo so che fu così! Ma io vado oltre: perché non sospettarono nemmeno dal momento che questo Gesù si manifestava in modo così sorprendente e dava certi segni e compiva certi gesti? Dovevano almeno chiederselo.

SARA: Per i sacerdoti quei segni e quei gesti non potevano rivelare o anche vagamente suggerire la presenza del Messia che si aspettava! No, no: per questa strada non giungeremo mai – mai – a nulla di conclusivo, non accenderemo il più piccolo fuoco. È una strada priva di sorprese – ve lo dico io! – Del resto la mia non è una obiezione nuova. Anche Daniele, negli ultimi tempi che restò con noi, prima di venir ucciso, si era convinto che se volevamo giungere a risultati profondi, impegnativi dovevamo cambiar strada coraggiosamente. È vero? Lo disse o no «coraggiosamente»?

ELIA: Sì, lo disse.

DAVIDE: Tu però, almeno allora, non condividesti quel suo atteggiamento.

SARA: Non lo condivisi. Allora ero solo spettatrice... (*Guarda Davide.*) Non prendevo parte e... (*quasi commiserandosi*) non avevo nessun coraggio. – Poi sono accaduti tanti fatti... gravi. Oggi partecipo anch'io e ho cambiato parere... Soprattutto, m'è venuto un certo coraggio, direi perfino un gran coraggio. Ti par poco! (*Guarda Davide, poi scattando con veemenza*) Si potrà cambiar parere! O no?

ELIA: Ma in pratica, che proponi? Daniele, allora, ci manifestò, e vero, un suo stato d'animo mutato, ma non fece alcuna proposta.

SARA: Vuoi proposte? Cominciamo a sconvolgere lo schema preordinato del nostro processo, sentiamo altri testimoni, facciamo altre domande...

TA (pág. 704)

DORENI: Sé muy bien que fue así. Todo el mundo lo sabe... flojo argumento. (*Vuelve a su sitio.*)

SARA: Yo sólo pretendía llevar esto de otra manera... no sé, más espontánea... con más calor y más luz de verdad.

DORENI: ¿Y eso cómo?

SARA: Oyendo a otros testigos que no hemos oído nunca.

## Caso n.º 10: Cambio de segmentación

## TO (pág. 1013)

ELIA (*parlando di preferenza rivolto a Davide*): Io approvo... perché penso che non sia per nulla – come credono loro – fare tutt'altra cosa da quel che si è sempre fatto. Venga pure la madre di Gesù, Maria di Nazareth. (*Questo brusco invito rivolto da Elia verso il gruppo dei Testimoni provoca una certa sorpresa.*) Avanti... Venga lei... se la sente di venire? (*La donna annuisce. Elia rivolgendosi direttamente agli spettatori*) Finora, ha raffigurato Claudia Procula, la moglie di Pilato, che influì sul marito, secondo il racconto dei testi cristiani, per indurlo ad opporsi all'esecuzione di Gesù. Era un testimone previsto nel nostro processo. Ma stasera sarà la madre di Gesù. (*La donna si è tolta di dosso il mantelletto romano che l'avvolgeva: ora è in vestito borghese.*)

MARIA (*chiede un po' timidamente*): Che cosa devo fare per essere la madre di Gesù?

SARA (*eccitata*): Ma niente! Niente! Venga così... naturalmente. Lei è una madre, no?

MARIA: No, non ancora.

ELIA: Non importa.

MARIA (*aggiustandosi il vestito e ravvivandosi un po' i capelli, viene avanti. Si ferma davanti ad Elia*).

ELIA (*la guarda*).

SARA: Credo anzi che sia meglio così! Entriamo finalmente nel campo delle testimonianze non previste. (*A Davide*) Puoi anche rifiutarti d'interrogare, se credi. Sarebbe tuo diritto.

DAVIDE: Non me ne servirò.

SARA: Credevo. – Avanti, allora. Comincia.

## TA (pág. 705)

DORENI: ¿Algunas de vosotras quiere y puede testimoniar por María, madre de Jesús?

(*Las mujeres se miran entre ellas.*)

SARA (*se dirige a una de ellas*): Tú puedes bien.

MUJER: ¿Yo?

SARA: Sí, tú. Pero si has nacido en el mismo Nazaret.

MUJER: Pero yo iba a hacer de mujer de Poncio Pilatos...

(*Aparecen murmullos del público en la sala.*)

SARA: Mejor sentirás esto. Tú no eres romana. (*Sara se acerca a la mujer.*) Quítate esto.

DORENI (*a Pilatos y Caifás*): Pueden sentarse por el momento. (*Ambos se sientan.*)

(*Sara está ayudando a la mujer a cambiarse de vestido.*)

SARA: Ponte este manto. (*Al terminar, la lleva al centro y se dirige a David.*) Aquí la tienes, interrógala.

*Caso n° II: Omisión***TO** (pág. 1015)

MARIA: Oh! Non era davvero come tutti gli altri.

DAVIDE: Perché?

MARIA: Fin da piccolo, all'età che i bambini s'attaccano alla sottana della madre e non la lasciano mai un momento, lui se ne restava solo, in disparte, e faceva molte cose senza di me. Io mi resi conto che pur così bambino aveva già certi pensieri da cui io ero esclusa.

DAVIDE: Questa non fu per caso una vostra idea, una vostra suggestione di madre? Ogni madre in cuor suo vede il proprio figlio come una creatura straordinaria.

MARIA: Oh, no! Quanto sarebbe stato più facile il mio compito se Gesù fosse stato come gli altri!

DAVIDE: Allora ditemi: con i compagni com'era? Che faceva?

**TA** (pág. 706)

MARÍA: Mucho antes de eso sabíamos que él no era como los demás niños.

DAVID: Dígame, ¿cómo era con los otros muchachos? ¿Qué hacía?

*Caso n.º 12: Adición*

<b>TO</b> (pág. 1018)
<p>GIUSEPPE: Lo confermo. Io fui contento di proteggerla e di viverle accanto. Mi piacque di viverle accanto. Mi piacque di vivere all’ombra di Maria: il suo sorriso, il suo respiro bastarono al mio amore.</p> <p>ELIA: Parlateci dell’evento. Giuseppe.</p>
<b>TA</b> (pág. 708)
<p>JOSÉ: Lo confirmo.</p> <p>REBECA: ¿Había precedentes de casos como el suyo?</p> <p>JOSÉ: Los hubo. Era normal.</p> <p>REBECA: Explique si puede al tribunal la fórmula del matrimonio judío en aquella época.</p> <p>JOSÉ: El matrimonio legal se realizaba mediante dos ceremonias sucesivas: los desposorios y las nupcias. Los desposorios no eran como hoy la simple promesa de matrimonio, sino el perfecto contrato legal: la mujer desposada era esposa con todas las de la ley, era viuda si el esposo moría y castigada como adúltera si era infiel.</p> <p>REBECA: ¿Vivían juntos los desposados?</p> <p>JOSÉ: No. Permanecía cada uno con familia mientras se preparaba el ajuar de la nueva casa.</p> <p>REBECA: ¿Mediaban entre ellos relaciones matrimoniales?</p> <p>JOSÉ: Aunque alguna vez así ocurriera, no debían mediar hasta contraer nupcias... entonces la mujer era introducida solemnemente en casa del esposo.</p> <p>REBECA: María acaba de referirse a un primer gran misterio, ¿vivían ustedes juntos cuando ese suceso?</p> <p>JOSÉ: No. Vivíamos separados.</p> <p>REBECA: Refiéranos ahora lo que atañe ese primer misterio, cómo y cuándo tuvo noticias de él.</p>

## Caso n.º 13: Cambio de segmentación

## TO (pág. 1018)

MARIA (*a capo chino*): Sto per avere un figlio.

GIUSEPPE (*con improvvisa disperazione*): Ora capisco il patto... Ecco la ricompensa alla mia fede! Che cosa è mai diventata la mia casa? Non posso più restare...

MARIA: Ti supplico, Giuseppe, ti scongiuro: non lasciarmi così! Tu non puoi credere, lo so... ma devi egualmente credere... anche se ti occorre una fede più grande di te... devi... devi. (*Ma Giuseppe si è allontanato.*) Giuseppe? Giuseppe? (*Allora Maria singhiozzando si siede chiudendosi la testa tra le mani.*)

## TA (pág. 709-710)

MARÍA: Voy a tener un hijo.

JOSÉ (*sorprendido*): ¡No es posible!

MARÍA: Lo es.

JOSÉ: Yo he respetado mi promesa.

MARÍA: Y yo, José, pero el Señor...

JOSÉ (*la interrumpe y la coge por los brazos*): ¡No! ¡Dime que no es cierto!

MARÍA: Serénate, José.

JOSÉ: ¡Dime que no me engañé al comprometer mi buena fe en los desposorios!

MARÍA: No te engañaste. Míralo en mis ojos.

JOSÉ (*levantándose enfurecido*): ¡No!, ¿es éste el pago a mi entrega?, ¿en qué se ha convertido esta casa?, ¿me marcho de ella y de ti para siempre!

MARÍA (*levantándose gritando*): ¡No! ¡No, José! ¡No te vayas! ¡Te lo suplico! ¡No debes dejarme ahora!

JOSÉ: ¡Apártate!

MARÍA: Sé que no puedes entenderlo, lo sé. Pero tienes que creer de todos modos como he creído yo. Tienes que creer, José, aunque necesites una fe más grande que tú mismo.

JOSÉ: Apártate de mí, María.

(*María se pone delante de la puerta, pero José la aparta de un empujón.*)

MARÍA: ¡José! (*Se queda en la puerta mientras ve a José alejándose por el camino.*) ¡José!, ¡José!

*Caso n.º 14: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1018)

GIUSEPPE: Ero deciso a non rimettere più piede nella mia casa... e l'immensa fede avevo avuto nella mia sposa, e la gioia con cui avevo accolto il nostro patto d'amore pur di poterle vivere accanto, mi si tramutavano, adesso, in compassione di me stesso. Solo a tratti, quando nelle pause del mio dolore rivedevo il volto di lei, m'usciva detto: «Non è possibile...» – Fu durante una di queste pause di assurda speranza, che la stanchezza mi vinse, e mi prese il sonno, lì, in mezzo al prato dov'ero andato a meditare sulla mia sorte. E nel sonno m'apparve una figura luminosa...

ELIA (*delicatamente, sottovoce*): Fu un sogno o una... apparizione?

**TA** (pág. 710)

JOSÉ (*en off*): Me fui como enloquecido, dispuesto a no volver a verla nunca más y a repudiarla ante los jueces. Anduve y anduve yo no sé cuánto. No paraba de darle vueltas a lo sucedido y de repetirme una a una las palabras que acababa de oír. Eran tremendas, pero también tremendamente incomprensibles.

(*Se escucha en eco la voz de María, mientras José camina por el desierto.*)

MARÍA (*en off*): Sé que no puedes entenderlo, pero tienes que creer de todos modos como he creído yo.

JOSÉ (*en off*): Las oía con su misma voz, con esa voz suya tan clara y tan limpia como el agua de la fuente. Mi cabeza hervía de indignación, pero en el corazón algo me hablaba de injusticia y me decía: «Vuelve. Ten esa fe que ella te pide. Pídesela al Señor. Tú tienes que saber mejor que nadie que si en algún sitio del mundo existe la verdad, la pureza y la virtud, es en María donde se recogen y transparentan» y yo sabía que eso era verdad. Creo que, pensando en todo ello, me adormecí y en ese medio sueño se me apareció una figura refulgente.

(*Volvemos al juicio.*)

REBECA: ¿Fue un sueño o una aparición?



Caso n.º 15: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 1020)

ELIA: Credo anch'io che, a parte la forma che noi abbiamo voluto dare al nostro processo, il tormento, la febbre – ecco, proprio la febbre – di ricerca che ci muove da anni, sia qualcosa di più... sia molto, molto più un dubbio giuridico. Si apra pure il dibattito sulla questione dei miracoli. *(Una pausa; poi di slancio)* E coraggiosamente! *(Si guarda attorno; poi con lieve, impercettibile ironia)* Naturalmente, pur parlando dei miracoli, noi non potremo disporre rispettabili ascoltatori di quelli che si è soliti chiamare «i pertiri», «gli esperti»... Oggi sono molto ascoltati. È il loro tempo. Pazienza! Ma cercherò di supplire io alla loro mancanza. *(Rivolgendosi a Maria)* Gesù aveva trentaquattro anni quando lasciò il paese e continuò quella che si è soliti chiamare la sua «vita pubblica».

MARIA *(annunisce)*: Sì.

ELIA: Come vi lasciò? Come vi lasciaste?

**TA** (pág. 711)

DORENI: Aunque efectivamente ésa sea la forma que habíamos querido dar a nuestro proceso, el acuciante deseo de saber o, mejor, la sed de aclarar las dudas que nos invaden a todos, empieza a tener mucho más cuerpo que el estricto formulismo procesal. Consecuentemente, la presidencia accede a continuar el interrogatorio como iba. *(David, enfadado, arruga un papel y lo tira detrás de él. Doreni se dirige a Rebeca.)* Puede seguir preguntando la defensa.

REBECA: María, aparte del hecho sobrenatural de la concepción y nacimiento de su hijo, ¿recuerda alguna otra manifestación extraordinaria de Jesús durante los años que vivió en su casa?

MARÍA: No. Durante esos años Jesús fue para mí un hijo tan normal y tan entrañable como puede ser el hijo único de otra madre cualquiera. Nada vino a perturbar nuestra modesta vida, trabajo y paz. Y él y yo cada vez más unidos después de que José había muerto.

REBECA: Hasta el día en que la abandonó.

*Caso n.º 16: Omisión***TO** (pág. 1021)

MARIA: No, non si voltò nemmeno. Mi aveva già detto prima, mentre indossava la tunica che gli avevo fatto: «Tu mi sentirai di lontano, mamma».

ELIA: Quando lo rivedeste?

MARIA: Oh, nei primi tempi andava nelle vicinanze, e ritornava a casa ogni tre o quattro giorni.

ELIA: Solo?

MARIA: Solo. Ma una sera rientrò con tre amici: Pietro, Giacomo e un giovanetto che si chiamava Giovanni. Si fermarono da noi, e dovetti preparare dei pagliericci perché potessero dormire. Proprio in quei giorni fummo invitati a un pranzo di nozze, in un paese vicino, a Cana. Andammo: Gesù con me e i suoi tre compagni. E durante il banchetto, in mezzo ai canti e ai brindisi degli invitati, Gesù fece il primo prodigio; mutò l'acqua in vino. Lo fece quasi di nascosto, ma io lo sapevo... io e i servitori. Il giorno dopo ripartì. Le sue lontananze si fecero più lunghe. Mi dicevano che predicava il Regno di Dio, e che molti lo seguivano. Aveva ormai preso la sua strada.

ELIA: La sua strada.

DAVIDE: Chiamiamola pure la strada dei miracoli. (*Rivolgendosi al pubblico*) C'è bisogno di illustrarli questi miracoli o vogliamo cominciare a discuterli subito?

**TA** (pág. 712)

MARÍA: No. Se alejó sin decir nada. Poco antes, cuando se ponía la túnica me había dicho: «Madre, tú me sentirás de lejos». Me dijeron que predicaba el reino de Dios, que obraba prodigios y que las gentes le seguían enfervorizadas. Entraba ya de lleno en su camino.

DAVID (*a Doreni*): Y nosotros con él, en el de los milagros. ¿Es necesario revisar los milagros o entramos directamente a discutirlos?

*Caso n.º 17: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1025)

TOMMASO: È vero che dubitai. Ma quando vidi e... toccai, mi pentii d'aver dubitato, e tornai a credere.

DAVIDE: Ricordati che vedesti e toccasti le ferite di un vivo, non di un morto.

TOMMASO: Di un resuscitato da morte.

DAVIDE: Ecco questo del resuscitato resta da vedere, da provare. E lo vedremo. (*Verso il gruppo dei Testimoni*) Ehi, tu... tu, Giuda! Vieni avanti, che è il tuo turno.

**TA** (pág. 714)

TOMÁS: Es verdad que dudé, pero fue porque toda mi fe había sido crucificada con él en la misma cruz. No pude comprender que Dios pudiera morir.

DAVID (*irónico*): Y pensaste que todo había sido una alucinación, ¡claro! ¿Qué podemos pensar entonces los que estamos distanciados de él no por centímetros como estuviste tú, sino por veinte siglos como yo? Creo que, para mayor abundamiento, debemos escuchar la declaración de otro discípulo menos sugestionable, más apegado a lo material. Requiero al testigo Judas Iscariote.

Caso n.º 18: *Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 1026)

DAVIDE: È vero. E che vuol dire? Pensiamoci insieme, egregi ascoltatori. Ragioniamo. Come si poteva tradire, come si poteva rinnegare un uomo che crediamo veramente dotato del potere di fare degli autentici miracoli? Impossibile! Perché? Per gratitudine, per amore? No. Lasciamo stare questi sentimenti, che pur avrebbero dovuto pesare sulle loro decisioni, sui loro atti. Se davvero avessero creduto ai miracoli... non avrebbero osato. Ecco il punto. (*Vicinissimo ai tre*) Avreste avuto paura. Paura del suo castigo, paura della sua vendetta, se davvero foste stati persuasi che il suo potere miracoloso era reale. Non avreste osato mai! Perché invece l'avete fatto? Perché sapevate che non vi avrebbe distrutto, incenerito con il suo castigo! Perché sapevate che egli non aveva quel prodigioso potere di fare i miracoli. Quelli che accadevano non erano miracoli – voi lo sapevate bene, voi soli lo sapevate – ma soltanto suggestioni, simulazioni, invenzioni... per cui quando venne il momento di rinnegarlo e di tradirlo lo faceste, certi della vostra impunità. Voi, voi, i discepoli, siete la prova più schiacciante contro i presunti miracoli di Gesù di Nazareth.

CAIFA: Non siate così perentorio, mi permetto di consigliare. Io non sono affatto qui per testimoniare se quelli fossero o no veri miracoli, però debbo dire che l'uomo cieco fin dalla nascita che riacquistò la vista, e il lebbroso che ritornò intatto sono stati episodi per lo meno inconsueti controllati da noi sacerdoti.

DAVIDE: In che modo controllati?

CAIFA: Voi sapete che noi sacerdoti avevamo l'autorità di negare o meno l'accesso in città a chiunque, affetto da lebbra, si dichiarava guarito. Doveva essere visto da noi. Ebbene, quella volta, constatammo che l'uomo poteva dirsi mondato. Fu proprio in seguito a questi fatti che fermammo la nostra attenzione su questo Gesù, e lo facemmo seguire.

DAVIDE: E a che conclusione arrivaste?

CAIFA: Che dei fatti straordinari accompagnavano la sua predicazione.

DAVIDE: Ma voi personalmente ne foste qualche volta testimone?

CAIFA: No. Personalmente mai.

DAVIDE: Allora!

CAIFA: Ma Giaìro della Sinagoga – quello che ebbe la figlia resuscitata – me ne rese testimonianza.

DAVIDE: Parte interessata, Giaìro. Testimonianza non valida.

CAIFA: Era un uomo degno della massima fede. E non c'è dubbio che fosse dalla nostra parte.

DAVIDE: Evidentemente lo vinse l'amore per la figlia, e fu accecato. Accade.

SARA: Accecato. Sentitelo. Ma una figlia vale ben più di un partito!

DAVIDE: Che c'entra qui il partito?

SARA: I sacerdoti non erano il partito di Giaïro? Se non vuoi dir partito, di' quello che vuoi!

DAVIDE: Sostengo che fu accecato.

CAIFA: C'è una tale luce, vedi, in quelli che tu consideri accecamenti, che non l'immagini nemmeno.

DAVIDE (*enigmático, allusivo*): L'immagino bene, invece. Anzi, lo so. Proprio per questo insisto. Proprio per questo sostengo che tutti furono tratti in inganno. Anche voi sacerdoti. Quel che mi preme dimostrare, quel che credo d'aver già dimostrato, è che per i discepoli non ci furono mai miracoli, né prima né dopo. Essi sapevano.

PIETRO: Non è vero! Non fateci dire quel che non abbiamo mai detto. Noi credemmo in lui. Noi credemmo nei miracoli che faceva.

#### TA (pág. 714-715)

DAVID (*al público*): Así fue... ¿Y qué quiere decir esto, señores? Pensémoslo bien y razonemos juntos: ¿Cómo se podía negar, traicionar y vender a un hombre al que sinceramente creemos capaz de hacer milagros?

(*La cámara enfoca a una pareja del público, mientras David sigue hablando.*)

MUJER (*a Marido*): Me está poniendo nerviosa este hombre.

(*Seguimos en el escenario.*)

DAVID: ... Si de verdad, rotundamente hubieran creído en ellos, no se habrían atrevido a hacer nada contra él; habrían tenido miedo, ¡miedo!... ¿por qué entonces lo hicieron? Porque sabían que ya no les podía alcanzar con su castigo. Vosotros sus discípulos sois la prueba más aplastante contra los pretendidos milagros de Jesús.

PEDRO (*gritando*): ¡No!, ¡no es verdad! No nos haga decir lo que no hemos dicho.

*Caso n.º 19: Omisión***TO** (pág. 1028-1029)

GIUDA: Io invece non lo credevo più. Quando lo consegnai in mano al Sinedrio, non avevo più alcun dubbio: Gesù di Nazareth non era il Messia che aspettavamo; non era lui che avrebbe liberato il nostro popolo. Tutti mi considerano il più mostruoso dei traditori, lo so bene. Ma ci si sbaglia sul mio conto. Non sono stato un volgare traditore: sono stato soltanto un uomo coerente.

SARA: Come? Ripetete?

GIUDA: Coerente, ho detto.

DAVIDE: Spiegatevi.

GIUDA: Quando non ebbi più fede in lui, sentii che era mio dovere darlo in mano alla giustizia. E lo feci.

ELIA: Parlate di dovere?

GIUDA: Sì, di dovere. Perché se Gesù non era colui che avrebbe liberato il nostro popolo dalla servitù, diventava all'improvviso, ai miei occhi, il più tenace oppositore di questa riscossa. Mi appariva come un rinunciatario. E pericoloso, per l'ascendente enorme che aveva sul popolo. Quando me ne convinsi lo diedi alle autorità per il bene del mio paese. Del resto molto prima che io lo tradissi, lui aveva tradito noi; anzi: aveva tradito me.

PIETRO: Te?

GIUDA: Sì, con delle promesse non mantenute.

REBECCA: Fatto personale?

GIUDA: Ammettiamolo, Tutto è fatto personale. Sempre.

SARA: Aprovo.

REBECCA: Approvi?

SARA: Sì, quello che ha detto adesso: che tutto, in fondo, si riduce sempre a fatti personali.

DAVIDE (*troncando*): Come e quando entraste in contatto con Gesù di Nazareth?

**TA** (pág. 715)

JUDAS: Yo sí. Yo tengo que decir que cuando le entregué no tenía ya ninguna duda. Jesús no era el Mesías que yo esperaba. No era él cómo creí. El que venía liberar a nuestro pueblo. Sé que se me considera como el más despreciable de los traidores, pero se equivocan. Yo no fui un traidor. Fui un hombre consecuente. Si Jesús no era como yo y otros creíamos, el que venía a liberar a nuestro pueblo de la opresión y servidumbre de Roma, se convertía para mí de pronto en el peor enemigo de nuestro ideal.

DAVID (*a Judas*): Diga el testigo cómo y cuándo entró en contacto con el procesado.

*Caso n.º 20: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1029)

GIUDA: Giusto. Ma non sapete una cosa: io non sono stato soltanto l'amministratore, ma il finanziatore.

ELIA: Come? Spiegatevi.

GIUDA: Volontieri. *(Pausa)* Io impiegai tutto il mio per organizzare e mantenere la vita degli apostoli.

ELIA: Come... mantenere?

GIUDA: Mantenere – semplicemente. Dapprincipio la vita era dura. Predicavano: la gente ascoltava, ma poi se n'andava. Passarono dei mesi e dei mesi prima che ci prendessero sul serio. Come movimento organizzato non esistevano ancora fino al giorno in cui arrivai io. È vero?

PIETRO *(annuisce)*.

GIUDA: Nonostante questo io credetti fin dal primo momento che quel piccolo gruppetto capeggiato da Gesù di Nazareth avrebbe potuto appiccare il fuoco della rivolta al nostro paese. Lo credetti con tutte le mie forze. Per questo dissi a loro: Voi badate a parlare, a predicare, a far proseliti; voi viaggiate per tutto il paese, non pensate ad altro, smettete di lavorare e di occuparvi dei vostri affari. D'ora in poi io mi occuperò di farvi vivere. Il mio denaro è vostro. Solo così diventammo un gruppo, e in poco tempo si parlò di noi.

**TA** (pág. 716)

JUDAS: Sí. Yo puse todo mi capital para la organización y mantenimiento del grupo. Es cierto que durante mucho tiempo Jesús predicaba y la gente le seguía, pero después se iba. Yo me incorporé con todo entusiasmo, porque pensé que ese pequeño grupo bien organizado podía encender el fuego de la revuelta en todo el país. Lo pensé con todas mis fuerzas. Por eso, les dije a todos éstos: «vosotros dedicaos a predicar y no penséis en trabajar que aquí estoy yo con mi dinero para daros lo necesario».

Caso n.º 21: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 1030-1031)

GIOVANNI (*irrequieto*): Ti ricordai semplicemente la parola di Gesù: «Chi non è con me è contro di me». Ma forse la verità è un'altra.

ELIA: Qui occorre dirla.

GIUDA: Dilla, la tua verità.

GIOVANNI: La verità è che Giuda, d'un tratto divenne invidioso di me per la predilezione che Gesù mi dimostrava. Venute meno certe necessità pratiche della nostra comunità, i contatti di Giuda col Maestro si fecero sempre più radi. Fui io, invece, che da un certo momento in poi, cominciai a raccogliere le confidenze di Gesù.

GIUDA: Sentilo, il ragazzo! Che sensibilità da adolescente!

GIOVANNI: Sostengo che fu gelosia, la sua. In un primo tempo cercò di avere la mia amicizia, benché fino a quel momento mi avesse completamente ignorato...

GIUDA: Avevo ignorato tutti, non te solo! Non potevo perder tempo a coltivare le amicizie, avevo da fare, mi movevo di qua e di là tutto il giorno.

GIOVANNI: Poi mi si mise contro, apertamente. Non c'è dubbio che qualcuno del Sinedrio seppe del nostro contrasto, e ne approfittò per indurlo al tradimento.

GIUDA: Adolescente! E presuntuoso, anche! Dunque avrei agito più per una rivalsa su di te che per una opposizione a Gesù? Vuol esserci lui, non Gesù, al centro della mia azione! Lui – Ma su questo punto può parlare il gran sacerdote Caifa, se crede.

## TA (pág. 716)

JUAN: Te recordé únicamente lo que había dicho el maestro: «quien no está conmigo está contra mí». Es indudable que alguien del Sanedrín conoció esta situación y se aprovechó de ella.

JUDAS (*mirando a Caifás*): Pues quien puede decirnos algo sobre esto es el Gran Sacerdote.



Caso n.º 22: *Omisión***TO** (pág. 1031)

GIUDA (*ai Giudici*): Non vuol parlare. È evidente. Ma io vi giuro che ci furono parlamentari e intese, anche se Caifa vorrà smentirle.

DAVIDE: Parla. Di' quel che passò in quei giorni.

GIUDA: Quando entrammo a Gerusalemme, prima della Pasqua, e fummo accolti con fiori e drappi stesi per terra, io ero oramai convinto che Gesù aveva abbandonato ogni proposito di sollevare Israele. Fu proprio in quei giorni che i vostri emissari mi invitarono a parlamentare.

ELIA (*a Caifa*): È vero?

CAIFA: Non nego che qualcosa del genere possa essere accaduto.

GIUDA: Non lo nega.

CAIFA: In una riunione tra anziani, all'indomani dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme, s'era infatti deciso di giungere a un accordo con lui.

**TA** (pág. 716)

JUDAS (*acercándose al estrado*): Es evidente que no quiere testimoniar, pero yo les juro que existieron conversaciones previas, aunque Caifás ahora quiera desmentirme.

CAIFÁS: Sé que en una reunión de los ancianos, al día siguiente de la entrada de Jesús en Jerusalén, se había hablado de intentar llegar a un acuerdo con él.

Caso n.º 23: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 1033-1034)

GIUDA (*agitando la corda*): Il mio suicidio – impiccato all’albero – dovrebbe almeno farvi riflettere. Dovrebbe convincervi che c’era ben altro in me oltre il denaro.

GIOVANNI: Non cercare di alleviare la tua colpa. Tu solo hai compiuto il misfatto.

GIUDA (*sbottando*): Io! Ma voi – tutti voi – che avete fatto per impedirlo?

PIETRO: Se l’avessi saputo, sta’ sicuro che te lo avrei impedito con queste mani!

GIUDA: Lo so Pietro, tu l’avresti fatto, sei impetuoso e manesco – ma gli altri?

PIETRO: Io non l’immaginavo nemmeno. Debbo anzi dire che non ti ritenevo capace di tanto.

GIUDA: C’era, però, chi sapeva e non fiatò, e lasciò fare! Chiedo a te, Giovanni; a te che eri il puro, l’angelico, il prediletto tra tutti noi. Ti chiedo: perché non mi fermasti la sera famosa della cena quando mi vedesti uscire prima che ci fossimo alzati da tavola? Gesù t’aveva già confidato che sarei stato io a tradirlo, ti aveva già svelato il segno: «Quello che inzupperà un po’ di pane nel mio piatto, è lui che mi tradisce». Tu mi vedesti compiere il gesto, e mi guardasti. Dunque, sapevi. Ma non ti sei mosso. Non hai detto: «Fermati, Giuda; aspetta, che vai a fare? ». Perché non ti sei aggrappato a me, perché non mi hai impedito con la forza di varcare la porta, perché non hai gridato a tutti: «È lui il traditore! Fermiamolo!»? Perché non l’hai fatto? Pietro l’avrebbe fatto!

GIOVANNI (*un po’ scosso*): Non potevo parlare. Gesù non l’avrebbe permesso.

GIUDA: Non importa! Dovevi disobbedirgli, se gli volevi davvero bene! Sapevi che gli avrei fatto del male. È che tu lo credevi onnipotente, e pregustavi la gioia malsana di vedermi scoperto, smascherato, umiliato, scacciato dal gruppo. Così saresti rimasto veramente solo, accanto a Gesù! Non c’era né amore né pietà nei tuoi occhi quando mi guardasti uscire. (*A Davide*) Degli altri non parlo nemmeno! Erano intenti a spiarsi l’un l’altro cercando d’indovinare chi tra di loro fosse il traditore. Gesù aveva detto un momento prima: «Tra voi c’è uno che mi tradisce»... e ognuno dubitava dell’altro. Nessuno, in fondo, aveva la coscienza tranquilla.

PIETRO: Forse. Tu solo, però, l’avevi veramente sporca, perché tu solo andavi a metterlo a morte.

## TA (pág. 718)

JUDAS: ¿Y mi suicidio? El hecho de haberme ahorcado de un árbol a las pocas horas, debería hacerles ver que en mí había algo más importante que el propio dinero. Fui el único de sus discípulos que murió el mismo día que él. Cuando Jesús dijo: «Entre vosotros hay uno que me traicionara», a mí se me paró el pulso, pero a ellos... a ellos se les heló la sangre porque ninguno tenía la conciencia tranquila.

PEDRO (*gritando*): ¡Eras tú solo el que la tenías atormentada!, ¡porque eras tú quien iba a llevarle a la muerte!

*Caso n.º 24: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1035)

CAIFA (*dopo una pausa*): Non potete immaginare quel che successe in noi sacerdoti – e giudici – quando ce lo trovammo davanti. Era di notte – l’avevamo preso la sera –; eravamo riuniti in molti in casa di mio suocero Anna, curiosi, ansiosi, perfino eccitati di vederlo in faccia questo cosiddetto profeta. Ed ecco che finalmente ci è davanti, e cominciamo a interrogarlo. Ma a mano a mano che le domande incalzano, e la curiosità lascia il posto a un esame più attento del personaggio, si forma nell’aria, ancora imprecisato ma evidente, una specie di disagio... di imbarazzo, che ci inquieta... e diventa timore... quasi paura. Perché ci rendiamo conto con terrore che il caso di quell’uomo è di quelli che non si accomodano con manovre o patteggiamenti o minacce – no. Non ce lo dicemmo, ma lo pensammo tutti dentro di noi. Anna, a un certo punto dell’interrogatorio, si chinò verso di me, e mi disse: «Meglio che non ci fossimo immischiati in questa faccenda» – ma ormai era troppo tardi.

ELIA: Perché troppo tardi? Lo stavate solo interrogando.

CAIFA: Lo stavamo interrogando... ma come si interroga qualcuno che è considerato già colpevole e deve essere condannato. E invece scoprivamo che non era colpevole di nulla... e la sue risposte avevano anzi il timbro non solo della buona fede, ma della verità. Fu allora che avemmo paura.

ELIA: Paura di che?

**TA** (pág. 718-719)

CAIFÁS: Es difícil que alguien se imagine lo que nos sucedió a todos cuando le tuvimos delante. Era de noche. Estábamos reunidos en casa de mi suegro, Jonás, y todos con la enorme expectación de ver cara a cara al famoso profeta. Le teníamos por fin ante nuestros ojos y comenzamos a interrogarle, pero a medida que las preguntas iban avanzando y la prevención iba cediendo a un examen más atento del personaje, empezó a crearse en el ambiente una especie de inquietud o de malestar que acabó convirtiéndose en temor primero y luego en miedo.

DAVID: ¿Pero temor a qué? No entiendo.

*Caso n.º 25: Omisión***TO** (pág. 1035-1036)

CAIFA: Paura di non poterlo condannare.

ELIA: E questo vi faceva paura?

CAIFA: Pensammo al popolo ebreo, alla sorte riserbata al popolo ebreo, se quel Gesù fosse uscito di lì innocente, e avesse ricominciato a predicare. Chi gli avrebbe contrastato il passo? Non certo noi, che lasciandolo libero l'avevamo, agli occhi del popolo, assolto da ogni colpa, da ogni accusa. Ecco donde nasceva la nostra paura! Ci rendevamo conto in maniera sempre più impressionante che saremmo stati costretti a non farlo più uscire di lì... ma non sapevamo come fare... come rimediare... – Bisognava metterlo a tacere, assolutamente, ma come? Bisognava nascondere, farlo scomparire agli occhi del popolo, ma in che modo? Allora cominció, tra noi, quella notte, la confusione... la confusione delle lingue – la Babele – sì, sì: un'agitazione, un affanno, un subdolo scaricare l'uno sull'altro le responsabilità... Cercavamo qualcuno che ci aiutasse a far tacere, a far scomparire Gesù... – ma alla morte non pensavamo ancora.

PILATO: Fu per questa paura che lo mandaste da me.

**TA** (pág. 719)

CAIFÁS: Temor... a no poder condenarle.

PILATOS: Y fue por ese desconcierto por lo que me lo enviaron a mí.

*Caso n.º 26: Omisión***TO** (pág. 1036-1037)

PILATO: Ma io non potevo imprigionarlo. Non aveva alcuna colpa, per me, quel Nazareno. Ma se anche mi fossi prestato al vostro gioco e avessi preso su di me la responsabilità di un arresto, voi non sareste stati soddisfatti. Voi volevate la sua morte.

CAIFA: Non è vero.

PILATO: Quando mi rifiutai di condannarlo, voi non montaste la piazza per forzarmi la mano?

CAIFA: Certo che montammo la piazza! Dovevamo farlo! Ma che vuol dire? Quello che non capisce Pilato, è che ognuno deve sostenere fino in fondo la sua parte: noi continuare a screditare Gesù per riguadagnare la fiducia del popolo che si era allontanato da noi; ma Pilato, dal canto suo, mantenere ferma la sua opposizione alla morte di quell'uomo dal momento che la sua legge lo autorizza a resistere alle nostre richieste. (*A Pilato*) Se aveste veramente rispettato la vostra legge come noi pensavamo, avreste sottratto Gesù di Nazareth tanto al popolo che a noi. Non potete rimproverarci di aver creduto più di voi nella inflessibilità della legge romana. Invece preferiste darcelo nelle mani nonostante fosse, ai vostri occhi, innocente. Bella giustizia, la vostra!

PILATO: Ma che altro c'era da fare?

CAIFA: Metterci nelle condizioni di far vedere al popolo che Gesù non si può materialmente crocifiggere perché il Procuratore lo custodisce con la forza delle sue leggi. Noi sacerdoti non potevamo niente contro el procuratore. Se voi l'aveste fatto, Gesù non sarebbe stato crocifisso!

SARA: Ognuno vuole avere le sue buone ragioni logiche! [...] Forse non lo fanno apposta, ma tutti, tutti lo mettono alla prova. *(Dal banco dei testimoni si fa avanti una ragazza bellissima, con un ampio mantello scarlato, che si tira dietro per il braccio un giovanotto. È Maddalena con il fratello Lazzaro. Balza al centro della scena, impetuosamente, gridando.)*

TA (pág. 719)

PILATOS *(gritando)*: ¡Pero yo no podía encarcelarle porque aquel hombre no había hecho nada!

SARA *(gritando)*: ¡Basta, señores! Aquí todos quieren tener sus disculpas, hasta Judas. Todos dan sus razones, pero ninguno sabe decir que la verdadera y oculta razón común a todos era otra.

Caso n.º 27: *Omisión / Adición*

TO (pág. 1038-1039)

SARA: Terminiamo così, senza avere concluso nulla?

ELIA: Non è vero. Qualcosa abbiamo concluso. *(Al pubblico)* Ci siamo resi conto, rispettabili che ci sono almeno due strade per fare questo processo; quella strettamente giuridica che noi abbiamo percorso fino a stasera, e l'altra, più avventurosa – direi quasi favolosa – che abbiamo tentato qui, davanti a voi, per la prima volta, con i risultati che avete visto. È però una strada che difficilmente si adatta alle maglie del nostro abituale dibattito. Rispettabili ascoltatori, debbo chiedervi scusa per il fatto che vi abbiamo forse promesso una cosa e ne abbiamo, poi, mantenuta un'altra. Io vorrei che almeno adesso che siamo sul punto di concludere la nostra indagine, ci ricordassimo della domanda che ci siamo posti all'inizio, e cioè: secondo la legge giudaica Gesù di Nazareth meritava o no di essere condannato? *(Un silenzio)* Parli il difensore di Caifa.

TA (pág. 720-721)

SARA *(a Doreni)*: ¿Cómo? ¿Crees que hemos llegado a alguna conclusión?

DAVID: Estaba previsto que no se llegaría a nada.

SACERDOTE *(levantándose entre el público)*: ¿Puedo dar mi opinión?

DORENI: Lo oiremos con mucho gusto, señor, cuando hayamos escuchado los informes de la defensa y de la acusación. *(El sacerdote se sienta.)* Tiene la palabra la defensa de Caifás.

*Caso n.º 28: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1039-1040)

GIUDICE IMPROVVISATO: Di che cosa è accusato Pilato? Se ho ben capito, l'accusa più insidiosa gli è stata lanciata da Caifa nell'ultimo intervento. Dice Caifa: se Pilato avesse difeso Gesù con tutta la forza che gli dava la legge, Gesù non sarebbe stato crocifisso. Se la legge romana secondo cui Pilato doveva giudicare fosse stata ferma nella difesa di Gesù – che per Pilato non aveva colpa alcuna – così come altre volte era stata ferma nel castigare dei colpevoli, Gesù non sarebbe stato crocifisso. Perché, se è vero che Caifa, per conto suo, aveva già sentenziato di crocifiggerlo, il potere per farlo era soltanto nelle mani di Pilato. Dunque il responsabile della crocifissione fu soltanto Pilato. Questa l'accusa. Innegabilmente grave. Però... però, io vi prego di domandarvi con me: chi era Pilato? Formalmente, un giudice che deve applicare la legge; in sostanza, invece, un giudice politico che è spinto da altre considerazioni nell'interpretazione della legge. Ora pensate: che cosa poteva rappresentare un messia ebreo per un uomo politico romano? Colpe non ne ha, è vero; eppure la città è in fermento per causa sua. Un agitatore, sia pure involontario – e i politici, si sa, hanno in sospetto gli agitatori, specialmente se involontari. Sono i puri, cioè gli intrattabili! Pilato, allora, comincia a fare i suoi calcoli: questo profeta è solo? Ha seguaci? E quanti? E difatti finché Pilato fu persuaso che Gesù avesse dalla sua una parte del popolo, resistette con una certa energia alle pressioni dei sacerdoti; ma quando si accorse che quel profeta era rimasto solo e la sua assoluzione avrebbe significato irritare non solamente i sacerdoti, ma anche il popolo e forse avere delle lagnanze perfino dai suoi superiori di Roma, anche l'argine incrollabile della tanto decantata giustizia romana cominciò a sbrecciarsi. Finché cedette. Caifa, sacerdote politico, aveva detto: «Bisogna sacrificare quell'uomo per la salvezza d'Israele; meglio che uno paghi per tutti». Pilato disse in sostanza lo stesso: «Devo rassegnarmi a condannare a morte quell'innocente per mantenere la tranquillità di una colonia, anzi di una provincia romana». Sembrò a un certo momento, che la morte di Gesù rimettesse a posto tutto, per tutti. Tutti lo misero a morte con un nascosto rammarico, ma con un sospiro di sollievo. Domani, quando l'agitatore del regno delle anime sarà sparito, tutto rientrerà nell'ordine – pensarono forse Caifa e Pilato. Invece... (*Pausa*) Ma questo è tutt'altro discorso. (*Si siede.*) Ho finito.

## TA (pág. 721)

DEFENSOR: Con la venia. Bueno, pues yo, después de lo que se ha dicho aquí, creo que puedo preguntar en resumen ¿de qué se acusa a Pilatos? La acusación más grave la ha hecho Caifás al afirmar que si Pilatos hubiera defendido a Jesús con toda la fuerza que le daba su cargo, Jesús no hubiera sido crucificado. Según eso, el responsable directo de la crucifixión fue Pilatos. Sí pero, yo les ruego que se pregunten conmigo ¿quién o qué era Pilatos? Teóricamente un juez que debe aplicar la ley pero, en realidad, era un juez político obligado a interpretar la ley con ciertas consideraciones, naturalmente políticas. Mientras Pilatos estuvo convencido de que Jesús tenía con él a una gran parte del pueblo, resistió la presión de los del Sanedrín. Pero cuando vio que Jesús se había quedado solo y que su absolución podía irritar no solo a los sacerdotes, sino al pueblo, soliviantado por ellos, entonces la aparatosa majestad de la justicia romana empezó a resquebrajarse y acabo cediendo.

SARA (*con ironía*): Era un valiente.

DEFENSOR (*gritando*): ¡Era un político! y si Caifás había dicho «Es necesario sacrificar a ese hombre para salvar a Israel», Pilatos se limitó a decir «Tengo que acceder a condenar a este inocente para mantener la tranquilidad de esta colonia romana».

CIEGO (*interrumpiendo*): ¿Para qué le servía sus legiones de soldados?

DEFENSOR: Precisamente para no tener que emplearlos. La muerte de Jesús, al menos de momento, apaciguaba una borrasca y fue enviado al patíbulo con un íntimo remordimiento de todos, pero también con un suspiro de alivio: «Mañana cuando éste haya desaparecido, todo seguirá en orden», debieron pensar Caifás y Pilatos. Y fue justamente desde el día siguiente cuando comenzó... pero, bueno, esto ya es harina de otro costal. He terminado.

Caso n.º 29: *Omisión*

## TO (pág. 1042-1043)

DAVIDE: Finita?

ELIA: Sì, finita con una chiamata universale di correo. Per uno che voleva restare entro il binario di un dibattito strettamente giuridico, non c'è male! Comunque... meglio così! È un'altra prova, direi, che il binario non basta. Si esce fuori fatalmente. D'altra parte dobbiamo pur giungere a una conclusione. (*Volgendosi a Rebecca*) Parli la difesa di Gesù.

REBECCA (*viene avanti, uscendo di dietro il tavolo*): Difesa di Gesù... Ma chi ha detto una sola parola di accusa contro Gesù? Signori, signori miei che ci avete seguito... io vi chiedo soltanto una cosa: abbiate compassione, abbiate comprensione di noi... Se non fossimo tanto inquieti non faremmo quel che facciamo da tanti anni. Noi non riusciamo ancora a vedere quel che vorremmo... Noi siamo sempre, come si dice, tra l'incudine e il martello... guardati di traverso dai nostri e giudicati un po' matti da voi... Vi chiedo un po' di rispetto per la nostra pena... Questo vecchio, sapeste... E questa figlia... anche lei, che dramma... che spaventoso dramma... Voi che credete in Gesù di Nazareth, abbiate un po' di pietà... Ecco: dico solo questo... e scusatemi...

ELIA (*avanza e fa per parlare*).

REBECCA (*gli fa cenno di tacere*): Mio caro, lascia finire me, stasera... Adesso, lui, voleva dirvi: interrompiamo per un po' il dibattito e ci ritiriamo per discutere tra noi, e giungere alla sentenza. Facciamo sempre così... Fa parte dello... spettacolo... Posso dirvi che non ci siamo mai arrivati, finora – ad una sentenza convincente. Non so però a che conclusione si arriverà, stasera. Ci sono tante novità per l'aria... Alzatevi, pure, signori, se volete, e divagatevi un po'. Noi ci ritiriamo. Grazie, signori.

## TA (pág. 723)

DAVID (*a Doreni*): ¿Quién ha dicho que he terminado?

DORENI (*enfadado se dirige a David*): El presidente de este tribunal. (*David se da la vuelta y se sienta.*) El informe del acusador ha terminado, aventurando una implicación universal de complicidad, no lo discuto. En cualquier caso, nosotros hemos de llegar hoy para ustedes, que nos han honrado con su asistencia y su interés, a una sentencia que debemos discutir entre todos como hacemos siempre, pero que presiento que va a ser la misma que otras veces.



Caso n.º 30: *Cambio de segmentación / Adición*

## TO (pág. 1049-1051)

ELIA: Rispettabili ascoltatori (*china lievemente la testa, più sottovoce*): tocca a me, come presidente, pronunciare la... sentenza. (*Sospira*) Quando cominciammo fu stretto un patto tra tutti noi, un patto solenne... (*Indica Sara e Davide.*) Se giungeremo – dicemmo – all’assoluzione di Gesù dovremo giungerci all’unanimità. Ci siamo promessi di giungere insieme a qualcosa di nuovo – ma insieme. Perché lasciare qualcuno per strada, se abbiamo cominciato insieme? Se siamo stati tormentati insime dalla stessa idea? Noi siamo così uniti – lo vedete – più che una famiglia... addirittura una piccola tribù... Vorremmo salvarci insieme, se è in gioco un problema di salvezza, ma dovremo ancora camminare perché non tutti sono concordi... e basta che uno solo non sia persuaso perché tutti gli altri debbano attendere. Non so se mi capite, rispettabili ascoltatori, non so se mi approvate: attendere... attendere fino al giorno in cui accadrà, per tutti, il fatto nuovo, l’evento!

E fino a quel giorno toccherà a me pronunciare la solita sentenza. Eh, sì: la solita... [...] Forse la vera civiltà cristiana deve ancora incominciare... – può essere –; forse siamo ancora nei secoli dei «primi cristiani»- anche questo può essere... –; io, però, chiamato stasera, forse per l’ultima volta, a pronunciare il nostro giudizio, dico – ancora... (*apre macchinalmente il libro cha ha in mano*) ...che Gesù di Nazareth fu appeso alla croce per ordine del procuratore romano perché con le sue magie aveva sedotto e sviato il popolo d’Isarele.

SARA (*scattando*): Papà aspetta. Cerca di trovare una formula diversa... che rispecchi meglio il nostro stato d’animo d’incertezza, di perplessità... di dubbio.

## TA (pág. 723-724)

DORENI (*enfadado se dirige a David*): El presidente de este tribunal. (*David se da la vuelta y se sienta.*) El informe del acusador ha terminado, aventurando una implicación universal de complicidad, no lo discuto. En cualquier caso, nosotros hemos de llegar hoy para ustedes, que nos han honrado con su asistencia y su interés, a una sentencia que debemos discutir entre todos como hacemos siempre, pero que presiento que va a ser la misma que otras veces.

CIEGO (*levantándose*): De condena. Eso se sabía desde el principio.

DORENI: Yo, sin embargo, distinguido señor, no lo sé aún.

CIEGO: ¿No acaba de decir que siempre le condenan?

DORENI: Sí. Así ha sido hasta ahora y vea la razón.

CIEGO: No puedo verla.

DORENI: Escúcheme, por favor. La exigencia de hacer todo, unidos, es un modo de manifestar que, biológicamente, pertenecemos todavía a esa raza elegida por Dios que condenó a Jesucristo.

SARA (*a Doreni*): ¿Y no es hora ya de que encontremos otra fórmula que refleje mejor nuestro estado de incertidumbre, de perplejidad, de duda?

Caso n.º 31: *Omisión*

## TO (pág. 1053-1054)

ALTRA VOCE (con una certa violenza): Ma dopo tutto lei chi è che si prende l'autorità di metterci tutti sotto accusa?

CONTRADDITORE BONARIO: Se c'è un guaio, semmai, è che tutto è fin troppo chiaro, e se quelle parole, quegli ordini – perché si tratta di veri e propri ordini – fossero presi alla lettera, altro che rivoluzione!

PRIMO SPETTATORE: Rivoluzione!

CONTRADDITORE BONARIO: Se le dà fastidio la parola, diciamo trasformazione.

PRIMO SPETTATORE: Ma non mi dà nessun fastidio, anzi! Ri-vo-lu-zio-ne. Proprio Rivoluzione. Rivoltare il mondo da così a così. Ci abbiamo mai pensato a quel che potrebbe succedere se davvero ascoltassimo quegli ordini? «Amatevi l'un l'altro come fratelli», «Se ti colpiscono una guancia offri – offri! – anche l'altra». E senza *ma* o *però* o *nel caso che*. No! Non è mai scritto che in certi casi particolari, di fronte a certe circostanze la guancia non la devi più offrire. Sempre. Ragione o torto. Sempre. (*Mormorii*) È dura, eh! Lo so. Ma è così. È un ordine. Nemmeno sulla ricchezza ci sono eccezioni: «Da' tutto ai poveri – *tut-to!* – vieni e seguimi». Non dice: «Dai tutto meno un po', meno quel che ti serve», no: tutto. – E sulla pace? Deve essere la pace. Intera. Sempre. E basta. Anche se mi colpiscono e ho un'arma in tasca, non devo usarla. Perché? Ma perché devo cambiare il mondo solo con l'amore. A colpi di amore. Senza limiti. I cristiani sono questo. Sarebbero!

CONTRADDITORE BONARIO: Eeh! Margari! Però se si applicasse alla lettera sarebbe una utopia bella e buona, con i tempi che corrono.

PRIMO SPETTATORE: Perché utopia? Se nessuno ci ha ancora provato! Quel che succede con le guerre, con le violenze, con le rapine, con i piani politici non lo chiamiamo utopia, no: lo chiamiamo *realtà*. E lo sappiamo tutti quello che è: qualcosa di mostruoso, di veramente mostruoso. – Quello che succederebbe con l'amore, con la pace assoluta, a tutti i costi, non lo sa nessuno, noi non lo sappiamo ancora perché in duemila anni di storia cristiana è una esperienza che non è mai stata fatta. E forse perché tutti abbiamo creduto che fosse un'utopia, e si è preferito – ragionevolmente! – restare dentro la *realtà*. Ma lei, loro, sono contenti di questa realtà? Io no. Ma... (*si interrompe*) ho finito.

CONTRADDITORE BONARIO: Ma lei, scusi, chi è? Prima glielo hanno chiesto e lei ha cambiato discorso. Perché si tira indietro?

UNA VOCE: Ma sarà il Papa!

PRIMO SPETTATORE: Dal momento che volete proprio saperlo, sono un sacerdote, diciamo un *prete*.

## TA (pág. 725)

MARIDO (*a Sacerdote*): Y aunque lo pretendiera. ¿Quién es usted para darla o quitarla?

SACERDOTE: Nadie. No soy más que un vulgar sacerdote católico.

Caso n.º 32: *Omisión / Cambio de segmentación***TO** (pág. 1055-1056)

ELIA: No, signore! Nessuna commedia! La prego di crederlo! Noi, eravamo già alla sentenza....

**SARA: Abbiamo fretta di concludere – sapesse! Io almeno!**

L'INTELLETTUALE (*con la Bionda che gli borbotta qualcosa e lo tiene per la manica*): Chiedo scusa, allora, della insinuazione... sia pure ipotetica – (*alla donna*) sta' buona... sta' zitta! – che mi sono permesso di fare.

**DAVIDE: È una... brusca impennata che il dibattito ha preso del tutto naturalmente... L'ha visto anche lei: sono stati gli stessi spettatori che l'hanno provocata... tanto che noi, come avranno notato, ci siamo tirati un po' in disparte... non dico semplici spettatori... ma quasi... Lasciamo volentieri il posto ad altre voci...**

**SACERDOTE** (*fa per avviarsi verso il suo posto*).

ELIA: Se ne vuole andare?

SACERDOTE: Non vorrei che il signore che ha parlato un momento fa ritenesse questo posto... usurpato. Preferisco ritornare alla mia «poltroncina».

**TA** (pág. 726)

DORENI: No, señor. Aquí no se representa ninguna comedia. Cuando se ha identificado el señor sacerdote, nosotros ya íbamos a dictar la sentencia.

**MUJER** (*cogiendo de la chaqueta a su marido*): Siéntate.

**MARIDO: ¡Déjame! ¡Estate quieta!**

SACERDOTE: No quisiera que nadie piense que estoy aquí de actor, ni usurpando un puesto. Prefiero volver a mi asiento.

Caso n.º 33: *Adición*

TO (pág. 1056)
<p>DAVIDE (<i>al nuovo Spettatore</i>): Lei sarebbe un nuovo testimone... un testimone dell'ultima ora, diciamo.</p> <p>L'INTELLETTUALE (<i>ironico</i>): Come vuole: sarò il testimone dell'ultima ora.</p> <p>SACERDOTE: Parliamo, allora.</p>
TA (pág. 727)
<p>DAVID: No la hay si admitimos la discusión como una prueba pericial, ¿lo acepta así?</p> <p>MARIDO: Lo acepto.</p> <p>DORENI: Pues entonces tenga la bondad de venir al estrado (<i>Doreni invita al Marido a que suba al escenario.</i>)</p> <p>MUJER (<i>agarrando por el brazo a su marido</i>): ¡No vayas! ¿Por qué te metes?</p> <p>MARIDO (<i>soltándole la mano</i>): Déjame. (<i>La cámara enfoca al Profesor y al Comisario.</i>)</p> <p>COMISARIO: ¿Qué puede ocurrir ahora con este peritaje?</p> <p>PROFESOR: Si los dos tienen talla, puede ser interesante. (<i>Volvemos al escenario. El Marido saluda a Doreni y se coloca frente al sacerdote.</i>)</p> <p>DORENI: Gracias. Díganos su punto de vista.</p>

Caso n.º 34: *Omisión*

TO (pág. 1062-1063)
<p>BIONDA: E che vorrebbe dire lei con questo discorso? Che noi ci s'innamora di Gesù? Lei non capisce niente, mi scusi. Noi... (<i>e indica la Maddalena della «troupe» dei testimoni</i>) noi siamo le meno inclinate, sa, a innamorarci di un bell'uomo che passa. Noi! Facciamo finta, spesso, ma se sapesse, lei! È ben altro che ci colpisce, che ci... commuove.</p> <p>MADDALENA (<i>intervenendo dal suo posto</i>): Come ha ragione! Gesù non la guardò nemmeno, la Maddalena... non la guardò come un uomo guarda sempre una donna – almeno credo che sia andata così...</p> <p>BIONDA: Ma io sono sicura! La Maddalena deve essere, anzi, rimasta ferita, dappprincipio, proprio perché Gesù sembrava non si fosse nemmeno accorto di lei...</p> <p>MADDALENA: «Che sei venuto a fare?» gli dico. E lui: «A rimettere in libertà gli oppressi.» – «Tu sei più che oppressa: sei una schiava, una schiava di te stessa.»</p>

<p><b>BIONDA:</b> <i>Gli vai dietro anche in capo al mondo a uno che ti dice così!</i></p> <p>SACERDOTE: <i>Lei, dunque, intende difendere Gesù?</i></p>
<b>TA</b> (pág. 731)
<p>MUJER (<i>levantándose, se dirige a David</i>): <i>¿Qué quiere usted decir con eso? Ese cierto tipo de mujeres, como dice, somos las menos fáciles para enamorarnos de un hombre fascinante, si es eso lo que ha querido decir.</i></p> <p>SACERDOTE (<i>a mujer</i>): <i>Perdóneme, señora. ¿Usted cree que está defendiendo a Jesús?</i></p>

*Caso n.º 35: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 1064)
<p>IL PROVINCIALE: <i>Un perché ce l'avrei. Vede: ognuno difende la propria posizione, ecco. Si potrà dire che non sono disinteressato a mettermi dalla parte di Gesù, è verissimo.</i></p> <p><b>BIONDA:</b> <i>Meno male!</i></p> <p>IL PROVINCIALE: <i>Io non sono disinteressato!</i></p> <p>SACERDOTE (<i>al giovane</i>): <i>Perché dice di non essere disinteressato? In che senso? Potrebbe spiegarsi, o chiediamo troppo? (Occhiata ad Elia)</i></p> <p>ELIA: <i>Lei, mi scusi, chi è?</i></p> <p>IL PROVINCIALE: <i>Io, chi sono? Nome... cognome, vuol sapere?</i></p> <p>ELIA: <i>No, no. Mi riferisco alla sua particolare condizione giacché ne ha parlato lei, prima.</i></p> <p>IL PROVINCIALE: <i>Già.</i></p> <p>ELIA: <i>Allora?</i></p> <p>IL PROVINCIALE (<i>sottovoce</i>): <i>Vede: io sarei... come il figliuol prodigo... (Le ultime due parole non si sentono quasi.)</i></p>
<b>TA</b> (pág. 731)
<p>MUCHACHO (<i>levantándose</i>): <i>Una razón. Pues solo tengo la mía. La de la situación en que me encuentro. Se me podrá decir que mi defensa no es desinteresada y será la pura verdad.</i></p> <p>DAVID: <i>Si sabrá decir cuál es esa situación en que se encuentra.</i></p> <p>MUCHACHO: <i>Pues mi situación es, por decirlo también así, como la del hijo pródigo.</i></p>

*Caso n.º 36: Omisión*

TO (pág. 1064)
<p>BIONDA (<i>intervenendo, ad alta voce</i>): Ha detto che è come il figliuol prodigo.</p> <p>ELIA: Parli. Qui, ormai, non ci sono segreti.</p> <p>IL PROVINCIALE: È vero, non ci dovrebbero essere segreti... ma se sapeste la fatica che si fa! Come una vergogna...</p> <p>ELIA: Oh, ci scusi se abbiamo insistito...</p> <p>IL PROVINCIALE: No, no... Io, dopo tutto, non ho mica niente da nascondere... ma è come se mi sentissi rimescolar dentro... sì, insomma: la vergogna. (<i>E si prende la faccia entro le palme.</i>)</p> <p>SACERDOTE (<i>dopo una pausa</i>): Vorrei soltanto sapere da lei perché crede di essere come il figliuol prodigo?</p> <p>IL PROVINCIALE: Non vorrei sbagliarmi... Ma non è il figliuol prodigo quello che se na va di casa portando via i soldi del padre...</p>
TA (pág. 732)
<p>PROFESOR: Ha dicho que es como el hijo pródigo.</p> <p>DORENI (<i>a Profesor</i>): Gracias, profesor. Entendido. (<i>Se dirige a Muchacho.</i>) Díganos ¿por qué se identifica con el hijo pródigo?</p> <p>MUCHACHO: No sé si me equivoco, pero ¿el hijo pródigo no es el que se va de casa con el dinero del padre?</p>

*Caso n.º 37: Cambio de segmentación*

TO (pág. 1066)
<p>UN INFELICE (<i>un giovanotto si alza in piedi e levando pacificamente un bastone, dice</i>): Ve ne prego anch'io: non toccatelo!</p> <p>VARIE VOCI: Che ha?</p> <p>UN INFELICE: Io sono... così.</p> <p>VOCI: È cieco...</p> <p>UN INFELICE: Io sono cieco. Sono nato così. È stata proprio un'ingiustizia... Ma lasciatemi almeno la speranza... (<i>Si rimette a sedere. Si è fatto un profondissimo silenzio.</i>)</p>

## TA (pág. 733)

CIEGO: ¡También yo lo pido, no lo condenen! (*levantándose se quita las gafas que lleva puestas.*) Soy ciego. Nací ciego, ¿por qué tenía yo que haber nacido así? Una injusticia, ¿no? Quizá lo sea, pero déjenme al menos que vea una esperanza. (*Se vuelve a poner las gafas y se sienta.*)

## Caso n.º 38: Cambio de segmentación

## TO (pág. 1067-1068)

SACERDOTE: Perché?

IL PROVINCIALE (*lo guarda fissamente, poi piano*): È timore. Non si ha mica il coraggio di imbattersi frequentemente in questo Gesù detto il Nazareno. Io preferisco stare un po' alla larga. Bisogna sbattergli proprio la faccia contro... allora si deve affrontarlo. Allora, in un istante, accade quello che non è avvenuto in tanti anni... Si prende fuoco... si urla... si piange... ci si batte il petto... si osa parlare in pubblico... come me, adesso: io e la signora (*indica la Bionda*) sembriamo dei... dei missionari, e invece siamo quello che siamo, siamo niente, proprio niente...

ELIA (*caparbio, rivolgendosi al Sacerdote*): Io, sa, la capisco la loro testimonianza, il loro controsenso di essere e di non voler essere; praticamente, di essere cristiani a loro insaputa, e bisogna quasi prenderli a tradimento per farli sbottare... – è perfino commovente: personaggi evangelici, direi; come se incontrassero la prima volta Gesù di Nazareth. Li capisco, loro. Ma gli altri?

SACERDOTE: Quali altri?

ELIA: Gli altri cristiani. Quelli consapevoli, quelli che danno una aperta testimonianza, che fanno aperta professione... quelli che hanno perfino dei segni... degli ordini. (*E si tocca la giacca per alludere alla veste.*)

SACERDOTE: Noi, vuol dire?

## TA (pág. 734)

SACERDOTE: ¿Por qué?

MUCHACHO: ¿Por qué? Pues porque me hubiera dicho: cosa de curas. Perdóneme, pero es así.

SACERDOTE: Le entiendo bien. Se dice mucho por desgracia.

DEFENSOR: ¿Por desgracia y por culpa de quién? ¿Sólo de los que llevan o llevamos demasiado enterrado nuestro cristianismo o también de los pastores que no se dan maña a juntar y conducir el rebaño?

SACERDOTE: De los curas, vamos.

*Caso n.º 39: Adición*

<b>TO</b> (pág. 1071-1072)
<p>DAVIDE (<i>fa un cenno alla donna di fermarsi</i>): Fui io... a denunciarlo... perché venissero a prenderlo. «È Daniele, è lui.» Non vostro figlio... ma è lo stesso. Fermatevi a sentire anche voi.</p> <p>SARA (<i>ha un grido soffocato e si mette a singhiozzare</i>): No! Daniele no!</p>
<b>TA</b> (pág. 736)
<p>DAVID (<i>levantándose gritando</i>): ¡Sí!, ¡y también fui el que acusó a su hijo!</p> <p>MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿Usted?</p> <p>DAVID: Sí.</p> <p>MUJER DE LA LIMPIEZA: No puede ser.</p> <p>DAVID (<i>gritando</i>): No fue a su hijo, pero hice la misma cosa. Acusé a otro y también le mataron.</p> <p>DORENI (<i>a David</i>): ¿Pero qué estás diciendo, David?</p> <p>DAVID (<i>señalando a Sara</i>): Ella sabe que es verdad lo que digo.</p> <p>SARA (<i>sintiéndose culpable</i>): Sí, lo sé. Lo sabía. (<i>Se levanta y se marcha muy apenada.</i>)</p>





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

### Análisis macrotextual: *Pleito familiar*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. I. Ed: Rusconi libri, 1984.

TA: Traducción Audiovisual - Apéndice V.V.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

Caso n.º 1: *Adición*

#### TO (pág. 844)

LIBERO (*il nuovo venuto porta, come ha detto Abele, un giaccone di pelle marrone con i risvolti, bavero e polsi, di pelo chiaro, di pecora. Al collo ha un fazzoletto rosso. Tiene in mano un berretto da motociclista e dei grossi guanti imbottiti. I calzoni di velluto scuro sono ripiegati e tenuti stretti attorno alla caviglia da due molle di metallo. Dice entrando*): Permesso... (*E alludendo alla propria tenuta*) Scusi, sa, se così mi presento.

EUGENIO: Prego, prego. Si accomodi pure.

LIBERO (*accennando ad Abele che è sparito da un istante*): È il suo bambino?

EUGENIO: Sì.

#### TA (pág. 740)

ALDO: Soy Aldo Casadei. Quiero hablar con usted.

VITORIO: ¿A estas horas?

ALDO: Por favor.

VITORIO: Está bien. Siéntese.

ALDO: Gracias.

(*Se acercan hacia unas butacas que hay en el salón para sentarse.*)

VITORIO (*indicándole el asiento*): Por favor.

ALDO (*sentándose*): Gracias. (*Mira hacia el despacho que hay en frente. En él, hay una mujer y un niño leyendo.*) ¿Es hijo suyo ese niño?

VITORIO: Sí.

*Caso n.º 2: Omisión***TO** (pág. 844-845)

LIBERO: Lo so, lo so. So tutto. Loro sono i genitori adottivi, si dice così? Ma il bambino non è il loro. Non sono mica qui per fare dei rimproveri...

EUGENIO: *Lo credo bene.*

LIBERO: ...anzi, ma per mettere le cose in chiaro. *(Un silenzio)* Vedo che lei è rimasto un po' male, professore; ma che vuol farci! La vita è così! È la vita!

EUGENIO: Veramente in questo caso, almeno per noi, non è stata la vita. Siamo stati noi – io e mia moglie, mia moglie ed io, anzi – a voler imbrogliare il gomito della vita che è di per sé già abbastanza imbrogliato. Ma non facciamo discorsi troppo generali. *(Prende respiro e nello stesso tempo cerca di orizzontarsi.)* Lei mi ha detto – e lo vedo – che sa già tutto. Non ne dubito. Non c'è molto da sapere, veramente, ma è così. Abbiamo adottato il bambino. Esatto. Permetterà a me, che non so ancora quasi niente, di chiederle a mia volta qualche spiegazione. Chi è, e in che veste viene a farmi questa visita... *(Fissandolo)* E soprattutto, che cosa vuole?

LIBERO *(inalberandosi un po')*: Non voglio dei soldi, stia pur sicuro!

**TA** (pág. 741)

ALDO: Sí. Ustedes son sus padres adoptivos. Conozco el asunto.

VITORIO *(preocupado)*: Dígame lo que desea.

ALDO *(sonriendo)*: ¡Ja!, ¡ja! Tranquílcese. No busco dinero. No soy ningún...

Caso n.º 3: *Omisión*

## TO (pág. 845)

LIBERO (*inalberandosi un po'*): Non voglio dei soldi, stia pur sicuro!

EUGENIO (*prendendo inconsapevolmente il tono di Libero*): E chi l'ha pensato! Che cosa le salta in testa!

LIBERO (*insistendo*): Si dovrebbe vedere dalla faccia, che io non sono uno di quelli che fanno... i ricatti.

EUGENIO: Lasciamo stare la faccia, per carità!

LIBERO: Perché?

EUGENIO: Perché? Lei giudica gli uomini dalla faccia?

LIBERO: Io sì.

EUGENIO: Io non più. Ho perso questa cattiva abitudine. Da un pezzo. Sono più vecchio di lei, se non sbaglio. Lei mi sembra ancora un giovanotto...

LIBERO: Beh, insomma... lasciamo stare.

EUGENIO: Non l'ho affatto giudicato male, mi creda. Ma è giusto che le chieda chi è, che cosa vuole.

LIBERO: Giustissimo. Sono qui per dirglielo.

EUGENIO: Allora! Non divaghiamo.

LIBERO (*rachendosi un po' la gola*): Mi chiamo Libero Casadei. Sono il fattore della tenuta Cacciarella. Sedici poderi. Forse ne avrà sentito parlare...

EUGENIO: Purtroppo non mi occupo di faccende agricole. In questo campo le mie conoscenze si fermano a Virgilio.

LIBERO (*un po' interdetto*): Può sempre informarsi, se crede. Voglio dire che sono conosciuto.

EUGENIO: Non siamo ancora a questo. (*Incoraggiando la titubanza un po' sospettosa di Libero*) Credo. Credo sulla parola. Vada pure avanti.

LIBERO: Avanti... (*Un silenzio. Ripartendo brusco, a testa bassa*) Sono io il padre del bambino. (*Sorpresa di Eugenio*) Non l'aveva già capito?

## TA (pág. 741)

ALDO (*sonriendo*): ¡Ja!, ¡ja! Tranquilícese. No busco dinero. No soy ningún...

VITORIO (*interrumpiendo*): Dígame quién es usted y lo que desea.

ALDO: Yo soy el padre de ese niño.

Caso n.º 4: *Omisión*

## TO (pág. 846)

LIBERO (*sempre in orgasmo*): Perché, non ci crede?

EUGENIO: Sì, sì. È possibile. Possibilissimo. (*Un silenzio*) Noi abbiamo conosciuto la madre del bambino. Soprattutto mia moglie si è incontrata con lei... varie volte.

LIBERO (*accigliato*): Varie volte... quando?

EUGENIO: Saranno ormai degli anni. (*Una pausa*). Tre. Tre anni fa.

LIBERO (*mugola*): Mmm... E con questo? Che vorrebbe dire che loro hanno conosciuto la madre?

EUGENIO: Niente. Una precisazione. Sto a pensare a quel che mi ha detto. È stato un colpo.

LIBERO: C'è poco da pensare. Mi sembra così chiaro. Semplice.

EUGENIO: Forse. Il bambino ha sette anni... compiuti, lo sa?

LIBERO (*superficialmente*): Sì che lo so.

EUGENIO: Noi l'abbiamo preso che ne aveva appena due. In quegli anni lei non s'era fatto vivo con la giovane madre. Era sparito. O mi sbaglio?

## TA (pág. 741)

ALDO: ¿Duda de mi palabra?

VITORIO: Es que la madre del niño nunca habló de usted.

ALDO: ¿Es que la ha visto?

VITORIO: Sí. Hace algún tiempo cuando adoptamos al niño. Entonces aún no había dado usted señales de vida.

Caso n.º 5: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 847)

EUGENIO: È sposato. da poco?

LIBERO (*guarda Eugenio*): Beh... saranno quasi due anni.

EUGENIO (*sottovoce, quasi a se stesso*): Due anni per ricordarvi del bambino... di vostro figlio... benedetti ragazzi! (*Libero è imbarazzato e volge altrove la testa.*) Lo dico per noi, sa. Perché noi, in due anni... mi capisca! Altri due anni di vicinanza... due anni di affetto, di cure, di attaccamento, insomma. Specialmente mia moglie. È venuta l'età della scuola... I giochi: ha visto? (*E indica il pallone.*) Come si fa! Perché lei sarà venuto a chiedere il bambino, suo figlio?

LIBERO: Ecco, ecco! ci siamo arrivati! (*È grato ad Eugenio.*) Vogliamo indietro il bambino. Nient'altro. Ci potevamo pensare prima, dice lei. È vero, è verissimo. Dal suo punto di vista, ha ragione, professore. Ma anche noi, sa... Era una situazione complicata, delicata... A volerla spiegare per bene... una parola è poca e due son troppe. Adesso, a parte le spiegazioni che potremo anche fare, se vuole, non ci rimane che metterci una mano sulla coscienza, io e lei insieme, professore. (*E fa il gesto.*) Il bambino è nostro. Non è giusto che veniamo a riprenderlo? Lei, al mio posto, non farebbe altrettanto?

EUGENIO: Forse. Anzi, sì senz'altro. Soltanto che io non avrei fatto altrettanto, «prima». E anche il «prima» conta. Conta enormemente.

LIBERO: Enormemente! Non esageriamo, adesso.

EUGENIO: Enormemente. Almeno per noi. (*Un silenzio*) Lei saprà che abbiamo una carta, una dichiarazione di pugno della madre, di sua moglie... Lei lo sa?

## TA (pág. 742)

VITORIO: ¿Cuándo se casaron?

ALDO (*riendo*): ¡Je!, ¡je!, ¡je! Hace más de dos años.

VITORIO: ¿Y ha estado todo ese tiempo sin ver a su hijo?

ALDO: Por desgracia, no me fue posible reclamarlo hasta ahora.

VITORIO: ¿Reclamarlo? Supongo que no ignora que tenemos en nuestro poder cierto documento firmado por la madre...

Caso n.º 6: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 848-849)

LIBERO: Chi dice di no! Non la difendo mica. Tutte eguali. Non hanno cuore, non hanno cuore...  
(Cambiando) Solamente che lei, poveretta, era nei pasticci, e loro, invece, avevano, come si dice, il coltello per il manico. Lei non poteva dire di no. Come faceva? È stata una porcheria! Approfittare di una povera ragazza...

EUGENIO (*vibrato*): La prego!

LIBERO: Dico approfittare! Lo dico e lo sostengo. Perché se non aveste in mano quella carta... la dichiarazione, vorrei vedere io, adesso...

EUGENIO (*scuote la testa*): Ma che cosa cambia?

LIBERO: Come che cosa cambia? Tutto!

EUGENIO: Ma niente, niente! Perché Isolina, mia moglie, volle quella assicurazione, quella garanzia? Perché a mano a mano che si affezionava di più al bambino – come una madre, proprio come una vera madre – ebbe timore, ebbe paura della sofferenza, del dolore che avrebbe potuto provare un giorno, se qualcuno – la madre, il padre o dei parenti – fosse riapparso d'improvviso a richiedere la restituzione di Abele già grande, già interamente nostro. Volle premunirsi contro questo eventuale futuro dolore. Sarebbe un dolore troppo grande, insopportabile, quel giorno, diceva. Per questo volle premunirsi. Ma non ci si premunisce contro il dolore. Io glielo dissi quando mi parlò del suo progetto. È inutile! Ma lei volle la scrittura. Le donne credono soltanto alle cose tangibili. Invece... Vede: ora siamo qui a riesaminare tutto da capo. Avevo ragione io.

LIBERO (*sinceramente*): Professore, lei è veramente una brava persona. Perché non ci mettiamo d'accordo con le buone? Perché non troviamo una soluzione... amichevole?

## TA (pág. 743)

ALDO: No, si no la defiendo. Pero entre ambas había una diferencia. Mi mujer pasaba un mal momento y no sabía lo que hacía. La suya en cambio lo tenía todo.

VITORIO: Todo... menos un hijo.

ALDO: ¿Y por eso tenía que robarnos el nuestro?

VITORIO: ¡Oiga no le consiento...!

ALDO: Sí, señor. ¡Un robo!, ¡una indignidad!, como usted prefiera. De no tener ustedes ese documento firmado, todo sería distinto.

VITORIO: Presentía que iba a ocurrir esto. Cuanto más nos encariñábamos del pequeño, más me asustaba la idea de que algún día alguien intentase arrebatárnoslo.

ALDO (*suplicando*): Profesor, es usted un hombre bueno. ¿Por qué no buscamos una fórmula amistosa que no perjudique al niño?

Caso n.º 7: *Omisión***TO** (pág. 849-850)

EUGENIO (*annuisce. Va ad aprire la vetrata*): La tirerà in ballo lei... Comunque! (*Ha aperto la vetrata, chiama*) Isolina. Isolina... vuoi venire un momento? (*Appare Isolina seguita da Abele. [...] Con un gesto estremamente affettuoso, come sanno averne soltanto gli uomini, ravvia un ciuffo di capelli sulla testa del bambino dicendogli*): Rimani di là, Abele... Puoi scendere a giocare, se vuoi.

**ABELE** (*stupito*): Ancora? (*E guarda Isolina.*)

**ISOLINA**: Ma no, Genì, deve studiare. Ormai è scuro...

**EUGENIO**: Lascialo andare... per stavolta... (*Eugenio si china a raccogliere il pallone che è rotolato in un angolo e lo porge ad Abele, che lo prende dalle mani di Eugenio. [...] Ma si ferma a guardare Isolina che da un istante fissa stranamente Libero. Una sospensione. E prima di decidersi a parlare prolunga oltre misura il silenzio.*)

**ISOLINA**: Beh, si sta zitti? (*Libero come se la domanda fosse stata rivolta a lui, accenna al professore con un gesto che vuol dire: «Toca al professore incominciare».*)

**EUGENIO**: Mettiamoci intanto a sedere... (*E si siede. Ma è il solo a farlo; gli altri due rimangono in piedi, di fronte. Senza guardarli, quasi borbottando*) E cerchiamo di rimanere calmi... Mi raccomando. (*Isolina ha continuato a tenere sotto il suo sguardo Libero, e da un istante ha preso un'espressione ironica. Eugenio sottovoce*) Questo signore, Isolina, è il padre di Abele.

**TA** (pág. 743)

**VITORIO**: No será necesario. Ella lo mencionará. (*Vitorio abre la puerta del despacho y llama a su mujer.*) Sandra, ¿quieres venir un momento?

(*Sandra que está con Abel junto al escritorio se levanta. El niño la sigue.*)

**SANDRA**: No. Tú no, Abel. Ve a jugar con tu rompecabezas. Mamá vendrá enseguida, ¿eh? (*El niño vuelve a entrar en el despacho. Sandra cierra la puerta.*)

**VITORIO**: Sandra, este señor es el padre de Abel.



Caso n.º 8: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 851)

ISOLINA: No. Ero venuta per Abele. Sono sempre venuta solo per Abele. Non era la prima volta che venivo, quella. (*Libero ha un gesto di rabbia, e scuote la testa.*) Capisco. Ma Bice, allora, non poteva dirle la verità.

LIBERO: Già. E scelse la politica! Una buona scusa. Mi conosceva bene. Sa che la politica è il mio debole. Lo sa, signora, che io la mandai a quel paese, quella volta! Bice mi aveva detto che era lì per la propaganda elettorale, e l'indirizzo gliel'aveva dato il prete. Si immagini che cosa le sputai contro! A lei e al prete. Invece: tutto inventato di sana pianta. Fino a poco fa io credevo che Bice fosse una ragazza semplice, proprio incapace di... di... (*E fa con le mani il gesto di «pasticciare».*) Ah! (*Un silenzio*) Dopo quella volta s'è più fatta viva?

ISOLINA: Come no! Mi son rifatta viva circa sei mesi dopo. Il cinque settembre, quando vi siete sposati.

**TA** (pág. 744)

SANDRA: Siempre que hablo con Irma es sobre el niño.

ALDO: ¿Y volvió Irma a saber de ustedes desde entonces?

SANDRA: Sí, unos seis meses más tarde. El día que ustedes se casaron.

Caso n.º 9: *Omisión / Cambio de segmentación*

## TO (pág. 853-854)

ISOLINA (*a Libero*): Lei fino a poco tempo fa non sapeva nemmeno – non sospettava nemmeno – che Bice avesse avuto un figlio... prima. È vero? (*Libero tace.*) Non ha bisogno che mi dica di sì. Lo so. Di sicuro. E se vogliamo continuare a spiegarci non cerchiamo di fare i furbi.

EUGENIO (*tentando di calmare Isolina*): Ssst!

ISOLINA (*che sta passeggiando nervosa, passa davanti al marito e gli sussurra*): La conosco io la gente di campagna! Se la conosco! Con me, però, sbaglia!

EUGENIO: Questo che dice Isolina mi pare giusto. Almeno nella sostanza. Le perdoni il modo. Diciamo veramente le cose come sono. Senza trucchi da una parte e dall'altra.

LIBERO (*spazientito verso se stesso*): Ma sì, è meglio! (*A Isolina*) Però non era mica per la questione dei diritti o per impressionare, come crede lei, che ho detto di essere il padre. Era soltanto per cercare di risparmiarmi una vergogna... per tentare di non far sapere nemmeno a loro che Bice, il bambino, l'aveva avuto con un altro... Ecco. La vergogna, signora. La vergogna la proviamo tutti. È contenta adesso? (*Sospira e si mette a sedere.*) Ne ho passate, sapesse, in questi ultimi giorni. È stato il terremoto, in casa mia... e nella mia testa. Un uomo come me... un po' prepotente – lo so, lo so, mi conosco – che per un niente gli saltava la mosca al naso, un uomo come me dover sopportare quello che ho sopportato io di umiliazioni! Signora mia... – e senza potermi ribellare, senza poter turar la bocca a nessuno – perché era vero, era tutto... verissimo! Io che ero abituato a far filare la gente... Ah! C'è da tirarsi un colpo... Tre, quattro giorni che son dei secoli! (*E agita la testa un po' selvaggiamente balzando in piedi.*)

EUGENIO (*dopo aver guardato Isolina*): Si metta a sedere... e si tolga quella... (*Indica la giacca di pelle.*) Quella giacca, se ha caldo... Si metta calmo...

LIBERO: No, scusi... mi lasci così... mi lasci sfogare... sto meglio...

EUGENIO: Come vuole.

ISOLINA (*interessata soprattutto di conoscere l'intrigo della faccenda e sempre un po' spietata verso la sorte umana di Libero*): Mi rendo conto che una rivelazione... così improvvisa possa far perdere anche la testa. (*Libero la guarda senza prendere l'imbeccata. Pensa ad altro. Tace.*) Non capisco chi possa aver parlato... Se nessuno sapeva niente... tranne...

## TA (pág. 745)

VITORIO: Sandra, por favor. Usted acaba de enterarse que su mujer tuvo un hijo siendo soltera, ¿no es cierto?

ALDO: No, ya lo sabía. Sólo he pretendido no pasar por esta humillación... la de que nadie, y mucho menos ustedes, supieran que Irma tuvo un hijo con otro, ¿entienden? No se imaginan lo que para un hombre como yo significa una humillación como ésta.

SANDRA: No comprendo quién puede haberle informado. Nadie lo sabía, excepto nosotros.

Caso n.º 10: *Omisión* / *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 854-855)

LIBERO: Bice no. Sarebbe stato meglio che l'avesse detto lei, spontaneamente, per prima. Cento volte meglio. Ma Bice non l'ha detto. Magari!

ISOLINA (*a colpo sicuro*): Il prete.

LIBERO: Che c'entra il prete! Io non ho mai avuto niente a che fare col prete. Sono di un'altra parrocchia, io!

ISOLINA (*insistente, senza ritegni*): Allora, come l'ha saputo?

EUGENIO: Isolina! Sono affari loro, dopo tutto. Rispetta l'intimità della gente. Ognuno avrà i propri segreti, e ha diritto di custodirli.

ISOLINA: Lo sente! (*Ironica*) È davvero un signore per bene. Educato. Mai niente fuori posto. Con lui vanno d'accordo tutti. (*Libero annuisce.*) E perché? Perché lui rispetta sempre – ha sentito – l'intimità della gente. Non c'è mai niente che gli stia talmente a cuore da indurlo a fare... il finimondo pur di giungere a quel che vuole. Mai! Siamo diversi, vede. E come! Io, invece, in certi casi, non sono disposta a rispettare nessun segreto. In questo caso, poi! Vorrei sapere di più, sapere tutto, subito. E badi che mi controllo, che mi domino, perché se seguissi la mia natura... (*Ad Eugenio*) E tu parli di segreti, di rispetto... Ipocrisie!

LIBERO: Anch'io, in questi giorni, sono contro i segreti.

EUGENIO: Bravo!

LIBERO: E poi con lei, con loro a che servono? La signora, tanto, sa tutto.

ISOLINA: So tutto. Per questo non ho pace, mi agito, perché so. Chi ignora vive tranquillo. Beato lui! Anche lei prima di sapere era in pace, no?

LIBERO (*soprappensiero*): Prima...?

ISOLINA (*lo guarda. C'è un lungo momento di silenzio*): Ma a che pensa? (*Ancora un silenzio. Poi di scatto, rabbiosa*) Avanti! Parli! Non faccia aspettare un'eternità.

LIBERO (*soggiace all'imposizione. Comincia col tono di chi è colto in fallo, e si scusa*): Sì, sì. Io sono il fattore di una tenuta. Lo dicevo anche a suo marito. E non è facile tenere a bada i contadini: sono quello che sono. Ci si scontra. Io, poi, col mio carattere. Insomma c'è gente che mi guarda storto. L'altra settimana, con uno, arriviamo alle strette. [...] Gli diedi lo stesso uno schiaffo, uno schiaffone da farmi male alla mano, ma diceva la verità, lo sapevo. Poi lo feci parlare per bene, volli le prove.

ISOLINA: Costui, dunque, sapeva tutto?

LIBERO: Sì. Aveva detto la verità.

ISOLINA: Ma non sapeva chi fosse il padre... vero.

## TA (pág. 745)

ALDO: ¡Ojalá hubiera sido ella!

SANDRA: Entonces, ¿quién se lo dijo?

ALDO: *Cierta persona con la que había discutido violentamente.*

SANDRA: ¿Le dijo el nombre del padre?

*Caso n.º II: Omisión*

## TO (pág. 855-856)

ISOLINA: E chi le ha detto che il bambino l'avevo io?

LIBERO: *Bice.*

ISOLINA: *Ah, Bice. Proprio Bice... È viva allora!*

LIBERO: *Come viva?*

ISOLINA: *Chissà come gliel'avrà strappata la confessione. L'avrà messa alla tortura.*

LIBERO: *Macché. Credevo anch'io che l'avrei ammazzata. Invece.*

ISOLINA: *Lo credeva anche lei, prima.*

LIBERO: *Ci siamo sbagliati. Non sappiamo nemmeno noi come le prendiamo certe cose... gravi, enormi. Sono rimasto sorpreso anch'io dal come l'ho presa!*

ISOLINA: *Perché?*

LIBERO: *Perché le ho detto: non ti ammazzo, non ti mando via, ma voglio vedere il bambino.*

ISOLINA: *E la ragione di questa... curiosità?*

## TA (pág. 745)

SANDRA: ¿Y quién le dijo que lo teníamos nosotros?

ALDO: La propia Irma.

SANDRA: ¿Y a qué se debe ahora ese interés por Abel?

Caso n.º 12: *Omisión*

## TO (pág. 856)

LIBERO: Per via della lettera dice di no?

ISOLINA: Macché lettera! (*Poi guardinga e imbarazzata*) Non soltanto della lettera... Parla di diritti, e con che coraggio! E i miei di diritti, e i nostri non li ha considerati? Pensava proprio che dicessimo: ecco il bambino, se lo prenda pure. Un pianterello, e tutto è finito. (*Fissa Libero.*) Lei deve ascoltarmi bene, e deve mettersi bene in testa una sola cosa: Abele non esce di qui. I diritti sono dalla mia parte. Tutti.

**LIBERO: Che tutti!**

**ISOLINA: Tutti! Tutti!**

**LIBERO: Non vorremmo metter di mezzo gli avvocati!**

**ISOLINA: Faccia pure! Metta di mezzo chi vuole: gli avvocati, i gangster, anche il Papa! Vedremo! Credeva di trovarmi impreparata? Sono anni che ho previsto un momento come questo, e le ho pensate tutte; ho i mezzi per parare tutti i colpi! Impreparata!**

LIBERO: Credevo di trovarla più umana, più comprensiva. Io sono venuto per arrivare ad un accordo. Non dico mica che non dovrà vedere più Abele.

## TA (pág. 746)

ALDO (*se sienta frente a Sandra*): ¿Se refiere usted al documento que les firmó Irma?

SANDRA: Sí, y también a otras cosas. Usted nos habla de derechos, pero ¿ha pensado acaso en los nuestros?, ¿cree que vamos a entregarle al niño sólo porque usted necesite perdonar a su madre? Pues no. Y métase usted esto bien en la cabeza: Abel no saldrá jamás de esta casa.

ALDO: Le confieso, señora, que esperaba encontrar aquí un poco más de comprensión. Deseaba llegar a un acuerdo con ustedes. Jamás pensé que renunciase a seguir viendo al niño.

*Caso n.º 13: Omisión***TO** (pág. 859)

EUGENIO (*intervenendo*): D'accordo. Non giudichiamo, infatti. Cerchiamo soltanto di capire. È bello che lei l'abbia perdonata, è perfino bello che lei si sia di colpo attaccato al bambino, però – obiettivamente – il fatto rimane.

LIBERO: *E come no! (Silenzio) Il prete, dunque, le dice chi è la madre vera.*

ISOLINA: *E io affronto la madre. Che nega, dappprincipio. Dice che non è vero. Giura. Spergiura.*

LIBERO: *Che vuole! Si trova di fronte ad un'estranea...*

ISOLINA: *Poi si arrende all'evidenza. Ammette.*

LIBERO: *Beh? Che cosa succede con Bice, allora?*

ISOLINA: *Crede che si sia interessata al bambino? Come sta, com'è, chi siamo noi? Oooh! S'è spaventata. Soltanto spaventata che si potesse sapere. E quando ha saputo che ero lì per ottenere la promessa... formale, che mai – né allora né poi – avrebbe più preteso la restituzione di Abele, mi ha abbracciato di riconoscenza. M'ha promesso tutto quel che volevo. M'ha raccontato la sua vita.*

LIBERO: *Che le ha raccontato?*

**TA** (pág. 747)

VITORIO (*a Sandra*): Sandra, no somos quiénes para juzgar la conducta de nadie.

SANDRA: Yo puedo juzgar la de una mujer que, al exigirle promesa formal de renunciar a su hijo, me abrazó llorando de gratitud. Y después de darme toda clase de seguridades con respecto al niño, me contó su vida hasta los más íntimos detalles.

ALDO: ¿Qué le contó?

*Caso n.º 14: Adición***TO** (pág. 860)

EUGENIO: La preghi di salire. L'aspettiamo. (*Libero un po' a malincuore si avvia all'uscita. Quando giunge alla porta questa si spalanca e irrompe Abele con solito pallone un po' ansante.*)

ABELE (*interdetto*): Sono arrivato troppo presto, stavolta? Siete ancora qui... (*E guarda Libero.*) S'è fatto buio... Non si può più giocare. (*Libero fa un gesto verso il bambino.*)

ISOLINA: Abele (*Allunga il braccio, tira Abele verso di sé come se dovesse sottrarlo a qualcosa che sta per crollargli addosso. Abele spaventato si china un po' riparandosi istintivamente. Libero scuote la testa e guarda Eugenio.*)

EUGENIO: Che sciocchezze, Isolina! Non lo ruba mica!

ISOLINA (*a Libero che indugia*): Aspetto Bice. Si decida. (*Libero esce. Isolina ad Abele*) E tu non andare avanti e indietro. Sta' di là, e non muoverti. Per nesuna ragione.

ABELE: Posso anche andare a dormire...

ISOLINA: No, è presto. Stai buono. (*Abele esce oltre la vetrata che rimane mezza aperta.*) Lo vedi come s'erano intesi per bene quei due! Ha mandato prima il marito sperando che riuscisse da solo, ma lei si teneva a portata di mano, pronta a intervenire di rincalzo in caso ce ne fosse bisogno. Che gente! Pensi che torneranno?

#### TA (pág. 748-749)

VITORIO: Que puede venir aquí siempre que lo desee.

ALDO: Gracias. Iré a buscarla.

(*Abel entra en la sala.*)

ABEL: Mamá, ¿cuándo piensas venir a jugar conmigo? Me aburro yo solo.

(*Abel se acerca a la madre y después mira a Aldo.*)

SANDRA (*a Abel*): Te dije que no vinieses aquí.

VITORIO (*a su mujer*): Sandra, no creo a este señor capaz de secuestrarlo. Vaya a buscar a Irma. Lo esperamos.

(*Abel se marcha.*)

SANDRA (*mira a Abel*): Y tú, mi amor, ve a jugar tú solito hasta que Mamá vuelva a jugar contigo.

ABEL: ¿Tardaras mucho?

SANDRA: No, mi amor. La visita se irá enseguida.

ABEL: Si ya se ha ido...

SANDRA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Pero volverá. Volverá acompañado de su mujer y Papá y yo tenemos que hablar con ellos.

ABEL: ¿Se marcharan antes de que me acueste?

SANDRA: Claro que sí. Se irán antes y aún tendremos tiempo de ordenar tu rompecabezas. ¿Eh?

(*Sandra acompaña a su hijo hasta el despacho y cierra la puerta tras él. Después se acerca a su marido.*)

SANDRA: ¿Te das cuenta de lo bien organizado que lo tenían? Primero aparece él y, por si el plan fracasa, está la otra esperando abajo, dispuesta a intervenir. ¡Gentuzza! ¿Crees que subirá de nuevo?

*Caso n.º 15: Cambio de segmentación***TO** (pág. 861)

ISOLINA: Interesse. Ci hai pensato all'interesse?

EUGENIO: Non con noi. Ha già messo le mani avanti con me, prima.

ISOLINA: Vedi! Non con noi, magari! Motivi di parentele... Una eredità. Chi lo sa! Avranno bisogno di un figlio. Subito. Perché altrimenti come si spiega? Hai sentito anche a proposito del padre? Chissà che padre gli ha inventato! Un padre misterioso, che non si trova più, che non c'è più, hai sentito? O magari un padre falso che si presta al loro gioco...

EUGENIO: Bice non suppose che tu conosca ormai la verità anche sul padre?

ISOLINA: Bice non me lo disse mai chi era. Fece solo certi accenni... Sono certa che deve esserci una ragione concreta, precisa che ci sfugge. Non sei d'accordo?

EUGENIO: E se fossero migliori di quanto non pensiamo? Sì, più disinteressati, guidati veramente da un sentimento sincero per il bambino.

**TA** (pág. 749)

SANDRA: Sí, la del interés.

VITORIO: No entiendo

SANDRA: Supón que existe una herencia... incluso llego a más, ¿no oíste la alusión al padre de Abel? A lo mejor han inventado uno para poder reclamar al niño.

VITORIO: ¿Y si fuesen bastante mejores de las que supones? Imagínate que se trate de sentimientos nobles y desinteresados.

*Caso n.º 16: Omisión***TO** (pág. 862)

EUGENIO: Lo sarà. Non hai sentito? Si propone di riconoscere Abele. È pronto a dargli il nome. Diventerà il padre, allora. È lui, dunque, che conta.

ISOLINA (*è andata alla finestra, con un soprassalto di voce*): Bice c'è davvero. Guarda.

EUGENIO (*senza muoversi*): Lo credo.

ISOLINA: Escono insieme dal bar... (*A Eugenio*) Ritorneranno...

EUGENIO: Ma certo. Perché, avevi davvero sospettato una commedia?

ISOLINA: Non si sa mai... con quelli... (*E torna a guardare.*)

EUGENIO: O era la segreta speranza che non si facessero più vivi. Non ti conoscevo così diffidente!



ISOLINA: Mi conosci adesso. Non è mai troppo tardi. *(Viene verso il marito.)* Quante cose conoscerai ancora di me, che non conosci! Non è meglio così?

EUGENIO: Veramente non sentivo il bisogno di questo ulteriore accrescimento di conoscenza, ma tutto può servire.

ISOLINA: Qualche novità ci vuole, no! Ci si annoiava... *(Ritorna alla finestra, guarda irritata.)* Che fanno, adesso? Si sono fermati a discutere.

EUGENIO: Prepareranno il piano. È naturale.

ISOLINA: Chissà che cosa inventeranno...

EUGENIO: Ma non ti affatica, non ti mortifica essere così diffidente? Non pensi che sarebbe più generoso credere, affidarsi a quel che viene?

ISOLINA: Certo! Più generoso e più comodo, sarebbe! Come no! Ma sbagliato. Diventi una vittima degli altri, degli altri che mentono, che si approfittano, che preparano trappole... una vittima generosa, ma sempre una vittima. E a me non va. Altro che affidarsi!

EUGENIO: Preferisco rimanere una vittima, io.

ISOLINA: Si muovono. Hanno finito. L'accordo è raggiunto.

EUGENIO: Vengono qui?

ISOLINA *(annuisce)*: Vengono... *(Si stacca rapidamente dalla finestra e dice sottovoce come se temesse di essere udita da qualcuno)* Raggiungiamolo anche noi un accordo, Géni.

#### TA (pág. 749)

VITORIO: Le dijiste a este hombre que, en un pleito como éste, lo que importa es la actitud de la madre y no es cierto. Lo que de verdad cuenta es la decisión del padre. Si él está dispuesto a reconocer como suyo al niño, despidámonos de él, Sandra.

SANDRA *(acercándose angustiada a su marido)*: Pongámonos nosotros también de acuerdo. Estemos unidos en la defensa de nuestro pequeño. No podemos ponerle bajo la custodia de ese hombre, sin moral ni religión. Abel es toda mi vida. No puedo renunciar a él. No puedo.

Caso n.º 17: *Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 862-864)

ISOLINA (*annuisce*): Vengono... (*Si stacca rapidamente dalla finestra e dice sottovoce come se temesse di essere udita da qualcuno*) Raggiungiamolo anche noi un accordo, Gèni.

EUGENIO: Pronto.

ISOLINA: Mi basta che tu sia più energico nel sostenere la mia parte. Non lasciarmi sola a difendere Abele. Crederebbero che non ci tieni abbastanza. Soltanto questo ti chiedo.

EUGENIO (*grave*): Isolina, credi sia proprio bene questa nostra estrema opposizione?

ISOLINA (*aggressiva*): Me lo domandi?

EUGENIO: Non ti sembra un po'... contro natura? Lascia stare le intese, le promesse, gli impegni, la legge, ma, in fondo, la madre è lei.

ISOLINA: Fu lei la snaturata. Non io. Perché, che vorresti fare? Sentiamo.

EUGENIO: Non credi sia proprio possibile una conciliazione, un accordo qualunque, senza spingere le cose all'estremo?

ISOLINA: Impossibile! Non è qualcosa che si possa dividere! Per te sì? Come sei generoso, tu, con la roba degli altri, con i sentimenti degli altri! Credi che non l'abbia capito che Abele non ti appartiene, che non lo senti tuo come lo sento io!

EUGENIO: È probabile.

ISOLINA: Tu l'hai subito, non desiderato, quel bambino. Di' la verità.

EUGENIO: Adesso esageri. Subito...

ISOLINA: Adottarlo è stato, in fondo, una compiacenza verso di me. Dillo.

EUGENIO: Certo che l'ho fatto soprattutto per te.

ISOLINA: Ma non lo ami.

EUGENIO: Me l'aspettavo. Amare! A modo mio, sì, lo amo.

ISOLINA: A modo tuo. Ma che cosa ami, tu, «veramente», non a modo tuo? Che cosa hai mai amato? Chi? Hai nemmeno mai amato?

EUGENIO: Non tocchiamo questo tasto, per carità! Adesso, almeno, non lo tocchiamo. Non è proprio il momento.

ISOLINA: È verissimo. Non è certo il momento... *(Come ricordandosi di Libero e Bice)* Ma dove sono? Perché non sono già qui?

EUGENIO: *(le fa il gesto di star calma)*: Le scale... Tutte le scale... Di una cosa, comunque, puoi esser certa: che io penso seriamente all'avvenire di Abele, e voglio veramnete il suo bene.

ISOLINA *(cambiando tono, diventando dolce, tenera, supplichevole)*: Mi basta. Mi basta che tu voglia il suo bene. Non vorrai dunque darlo a quella gente li? A quel... padre. Hai sentito: un uomo senza religione, un prepotente. E non basta questo, se pensi al suo bene... *(Suonano alla porta. Eugenio si alza. Isolina, fermandolo)* Géni, aspetta! Géni, ti scongiuro: sii forte, sii dalla mia parte. Non cedere in niente! Anche se tu non fossi persuaso, dammi ragione lo stesso in faccia a loro. Poi magari insultami, schiaffeggiami, se vuoi, ma sii con me, adesso! *(Eugenio è perplesso, e si muove verso la porta. Isolina gli si aggrappa.)* Bada, Géni, che c'è tutta la mia vita in gioco! Tutta! Perché, ormai, per me, Abele è tutto! Lo sai!

TA (pág. 749)

SANDRA *(acercándose angustiada a su marido)*: Pongámonos nosotros también de acuerdo. Estemos unidos en la defensa de nuestro pequeño. No podemos ponerle bajo la custodia de ese hombre, sin moral ni religión. Abel es toda mi vida. No puedo renunciar a él. No puedo.

*(Suena el timbre. La criada abre la puerta. Aparecen Irma y Aldo.)*

Caso n.º 18: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 865-866)

BICE (*che non ha staccato gli occhi da Isolina*): Mio Dio, com'è cambiata, signora, da come la conoscevo io. Allora mi sembrava la bontà personificata...

ISOLINA: Sembravo. Non sono cambiata. Siete voi che non mi conoscevate abbastanza. Non sono mai stata buona come forse hai creduto tu. E soprattutto non sono docile. Teniamolo presente.

BICE: Ha fatto perfino un'altra voce. Perché l'ha con me?

ISOLINA (*ambigua*): Non mi pare di averla con te...

BICE: Non m'ha nemmeno dato la mano. Mi ricordo che, prima, mi baciava perfino.

LIBERO (*amaro*): Ti baciava... (*Un silenzio. Tutti sono immobili.*)

BICE (*si alza. Va verso Isolina*): Lasci che glielo dia un bacio, se è ancora amica...

ISOLINA (*si lascia baciare sulla guancia, e dice piano, sussurrato*): Perché non mi hai avvertita subito di quel che era successo... (*Bice non risponde.*) Non dovevi lasciarmi trovare a faccia a faccia con tuo marito, impreparata...

## TA (pág. 750-751)

IRMA: Dios mío, ¡cómo ha cambiado usted!

SANDRA: Sí... pues yo me veo exactamente igual.

IRMA: Antes era usted la bondad personificada.

SANDRA: Diga mejor que le convenía a usted creerlo así.

VITORIO (*mirando a Sandra*): Sandra...

IRMA: Déjela. No me ofende.

SANDRA: ¿Por qué no me advirtió de lo que ocurría?, ¿por qué permitió a su marido venir a esta casa sin avisarnos?

*Caso n.º 19: Omisión***TO** (pág. 866)

ISOLINA (*a Bice*): E tu gliel'hai detta?

BICE: Sì

ISOLINA: Gliel'hai «proprio» detta?

BICE: ...Sì.

ISOLINA: Intera?

BICE: ...Sì, sì.

ISOLINA: Allora, adesso, non c'è più niente da tacere. Hai già detto tutto tu.

BICE (*con accanimento*): Certo

ISOLINA: Va bene. Lui sa già tutto.

EUGENIO: Mi pare la condizione ideale per parlarci francamente, senza sottintesi. Tutti sappiamo tutto. Avanti.

ISOLINA (*guarda il marito e gli lancia uno sguardo ironico*): Abele – l'idea di riprendersi Abele – di chi è? Sua o tua? (*Bice è indecisa, e guarda Libero.*)

**TA** (pág. 751)

SANDRA: ¿Se la dijo usted?

IRMA: Sí.

SANDRA: Pues bien, dejémonos de rodeos. ¿De quién fue la idea de reclamar a Abel?, ¿de su marido o de usted?

*Caso n.º 20: Omisión***TO** (pág. 867-868)

LIBERO: Una lettera in cui lasciavi a loro il bambino, per sempre.

**BICE: Non l'ho mai scritta.**

**LIBERO: Scritta e firmata.**

**BICE: Non è vero!**

**LIBERO: Bice, non essere falsa fino a questo punto. Lo so!**

**BICE: Giuro!**

**LIBERO: Non giurare!**

BICE: Giuro che non l'ho firmata! Signora, lei ha detto che l'ho firmata? Me la voleva, sì, far firmare; ha insistito tanto, ma io non ho mai voluto farlo! Signora, se è firmata, la firma è falsa! Io non l'ho firmata, mai!

EUGENIO (*a Isolina*): È incredibile tanta ostinazione nel negare l'evidenza. Tutti sappiamo... e lei continua a negare. Ma perché?

**TA** (pág. 752)

IRMA (*levanta la cabeza y deja de llorar*): ¿Qué documento?

ALDO: El que tú firmaste comprometiéndote a no reclamarles el niño.

IRMA: ¿Qué yo firmé? Yo no hice tal cosa. Ella insistió en que firmara pero yo me resistí a hacerlo.

VITORIO: ¿Por qué lo niega?

## Caso n.º 21: Cambio de segmentación

## TO (pág. 870)

BICE (*a Libero*): Parla tu. Di' tu... Se vuoi... (*Rivolgendosi al professore*) Fu all'epoca dell'occupazione...

ISOLINA: Tedesca?

LIBERO: No. L'altra.

ISOLINA: Ah!

LIBERO: Lei lavorava in fabbrica. Andava su e già la mattina e la sera. Loro giravano con le camionette. Ecco come successe. Con uno di loro, fu.

ISOLINA: Con chi? (*Libero fa un gesto vago.*) Non lo chiedo a lei. Immagino che lei non sappia... (*Bice tace.*) Avevo altre informazioni, io! Triste romanzo. (*A Bice*) Inglese? (*Pausa*) Polacco?

BICE: Americano.

ISOLINA: Ah! John (*Bice alza la testa e guarda Isolina.*) John! Vogliamo proprio dare tutte le colpe all'America? Povera America! Deve avere le spalle buone! Un figlio di più... tanto! Sicché il padre sarebbe introvabile. Ripartito. Scomparso. Con la guerra. Anzi, con la pace. (*Silenzio*) E se vi aiutassi io a rimettervi sulle sue tracce? Perché io ho la fortuna di sapere dov'è. So chi è. Potrei anche raggiungerlo.

## TA (pág. 754)

ALDO: Fue durante la ocupación. Para ir a trabajar a la fábrica tenía que recorrer algunos kilómetros al borde de la carretera general, por la que pasaban incesantemente camiones llenos de tropas. Una noche cuando regresaba a la ciudad fue asaltada por un grupo de soldados.

SANDRA: Por lo que es imposible localizar al padre... cosas de la guerra... y también de la paz. ¿Y si yo les ayudase a encontrar a ese padre anónimo? Por suerte, yo sé dónde vive y quién es ese hombre.

*Caso n.º 22: Omisión***TO** (pág. 871-872)

ISOLINA: E sposato, adesso.

LIBERO: Bada che se è vero, ti ammazzo, stavolta... Ti ammazzo figlia d'una...

EUGENIO: Basta.

LIBERO (*accanendosi*): Chi'è? Voglio sapere chi è?**BICE: Mi faccio ammazzare piuttosto che dirtelo!****LIBERO: Sei un mostro. Volevi soltanto farti sposare. Tra noi è finita, ormai. Va' via!****BICE: Signora, ho paura... (*Improvviso scoppia, di là, il pianto di Abele.*)****ISOLINA (*imponendo il silenzio*): Ssst! Andate altrove a chiarire i vostri imbrogli. Non qui. Andate fuori. Uscite. (*Libero come impaurito dal pianto esce immediatamente. Isolina apre la vetrata e va di là. La si sente dire*) Hai avuto paura? Non piangere, tesoro... non piangere... (*La voce di Isolina e i singhiozzi di Abele si allontanano.*)****BICE: È Abele?****EUGENIO: Sì, Abele. (*Intenso*) Siamo stati noi a spaventarlo, a farlo piangere.****BICE: Non può mica finire così.****EUGENIO: Lo so bene. Ma lei si muova... Lo raggiunga. (*Bice lo guarda.*) Non lo lascerà andare così... quell'uomo. È capace di fare... Gli corra dietro. Lo persuada. Lei sa come fare...****BICE: Ho paura, adesso.****EUGENIO: Rischi qualcosa... Non sia soltanto calcolatrice. I calcoli a lungo andare, non tornano, ha visto. Lui... la ama.****BICE: Lo so. Forse è sotto che mi aspetta. Non può fare a meno di me. (*Si alza e si avvia.*)****EUGENIO: Non se ne approfitti, però. E lei?****BICE: Io...?****EUGENIO: Lei... lo ama... un po'?****BICE (*lo guarda come si guarda una cosa del tutto strana*): Che c'entra l'amore...**



EUGENIO (*come colto in fallo*): Già, che c'entra l'amore...

BICE (*sulla porta*): Credo che... ci rivedremo...

EUGENIO: Lo penso anch'io. (*Bice esce. Eugenio va a guardare alla finestra, e vi rimane per un po'.* Poi attraversa la stanza, raggiunge la vetrata e guarda nel suo studio quasi buio.)

ISOLINA (*vestita per uscire gli viene incontro, entra nel salotto, cerca Bice*): Se n'è andata anche lei?

EUGENIO: Lo raggiunge.

ISOLINA: C'era da immaginarselo. Domani saranno più uniti e più forti di prima. E torneranno. Non lo credi?

EUGENIO: Forse.

ISOLINA: E più pericolosi. Bisogna difendersi. Far presto. (*Si avvia.*) Ti raccomando Abele... Non lasciarlo per nessuna ragione...

EUGENIO: Ma... esci adesso?

ISOLINA: Mi vedi!

EUGENIO: Isolina! Dove vai? Si può sapere?

ISOLINA (*sulla soglia, mezzo fuori*): Dal padre vero.

EUGENIO (*la guarda*): Allora lo conosci bene?

ISOLINA: Non bene. So chi è. Mi basta. Gli faccio una sorpresa.

EUGENIO (*la guarda*): Sei perfino commovente... povera Isolina. (*E le sorride.*)

ISOLINA: Pensa a me, Eugenio. (*Ed esce.*)

#### RAPIDO IL VELARIO

#### TA (pág. 754)

SANDRA: Vive cerca de aquí. Se casó no hace mucho.

ALDO: ¿Quién es?, ¿quién es?

(*La escena muestra a Abel triste mirando por la puerta entornada. La cierra.*)

#### Intermedio

*Caso n.º 23: Omisión***TO** (pág. 876)

ROLANDO: Veramente, Bice mi disse una volta che temeva di essere rimasta... Io le dissi di no, che non poteva essere. E che se anche fosse stato, probabilmente non ero solamente io il responsabile.

VANNA: Che garbo, eh! Il Rolando della «prima maniera»!

ISOLINA (*che non capisce*): Come?

ROLANDO: Vuol dire che a quel tempo ero molto diverso da adesso. Non ci badavo affatto a queste storie di ragazze. Passavo oltre come se niente fosse.

VANNA: Faceva il chilometro lanciato, allora! S'immagini!

ISOLINA: Lo so. Era considerato un campione d'automobile. Il bambino, comunque, è suo. Le assomiglia in modo... impressionante.

**TA** (pág. 757)

CARLO: Bueno, sí. Si he de serle sincero, le diré que ella me confesó en cierta ocasión que temía encontrarse embarazada. Yo le dije que, dada su conducta habitual, no podía considerarme único responsable.

SANDRA: Yo, por el contrario, estoy segura de que el niño es hijo suyo. El parecido entre ambos es realmente extraordinario.

*Caso n.º 24: Omisión***TO** (pág. 879)

VANNA: Che *Intelligence Service*, devi dire! Si crede di vivere inosservati... Mah! Noi, Rolando, facevamo di tutto per vivere isolati, tranquilli... per farci dimenticare, e invece c'era qualcuno che ci seguiva, che ci spiava... che compilava, giorno per giorno, la nostra scheda personale... come dei pregiudicati, ci trattava!

ISOLINA: Non s'arrabbi, signora...

VANNA: Non m'arrabbio affatto. Sono... sbalordita!

ISOLINA: Capisco che non avrei dovuto dirle queste cose. Chissà come mi giudicheranno!

VANNA: Io, benissimo!

ISOLINA (*a Rolando*): Ma lei?

ROLANDO: Io... vorrei soltanto sapere il perché di questa sua fatica. Di questa sua pena.

**TA** (pág. 760)

GINA: Creemos vivir sin que nadie nos observe, pero siempre hay alguien detrás espiándonos, vigilándonos. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Añadiendo nuevos datos a nuestra ficha personal de sospechosos.

CARLO: No entiendo bien los motivos que le impulsaron a usted a interesarse tanto por mi vida.

*Caso n.º 25: Omisión***TO** (pág. 881)

ROLANDO: Non lo so. Comunque me ne renderò conto subito. Appena la vedrò.

*ISOLINA (scrutandolo): Fa dell'ironia, o...?*

*ROLANDO: Non faccio dell'ironia. Mi guardi, mi osservi dopo che Bice sarà entrata. Mi accorgo che una donna mi piace dal piacere che ho di parlare.*

*ISOLINA: E non ha timore di dirmelo? Potrei servirmi, e a mio vantaggio, di questa confidenza!*

*ROLANDO: Faccia pure. Non le servirà, comunque, a mettere un freno a quel che potrei provare.*

ISOLINA: Ma adesso... è calmo?

ROLANDO: Oh, calmissimo. Vediamo quel che succede.

*VANNA (da dentro): È fatto... (E rientra tenendo in mano il telefono a spina mobile. Lo depone su un mobiletto e si china a infilare la spina.)*

**TA** (pág. 761)

CARLO: No lo sé. Dentro de unos segundos, al verla, quizás pueda contestar a su pregunta.

SANDRA: ¿Se siente inquieto?

CARLO: En absoluto, aunque no sé qué pueda ocurrirme dentro de poco.

*(Aparece Gina.)*

GINA: Ya está resuelto el problema.

Caso n.º 26: *Omisión*

## TO (pág. 888)

VANNA: E se vi dicessi invece che mi fa un po' ridere questa situazione! Voi tre, siete voi tre, che mi fate ridere! C'è solo quel povero bambino che mi fa pena. Non lo conosco, ma mi fa pena. Lui non sospetterà niente, immagino, dei vostri maneggi... delle vostre complicazioni. Qui, si sta vendendo la pelle dell'orso... Oh!

ROLANDO: È vero, questo che dice Vanna. Ci contendiamo un figlio che solamente lei (*indica Isolina*) conosce. Noi, non so se tu... (*a Bice*) ma io... proprio niente.

BICE: Neanch'io. L'ho visto una volta appena, di sfuggita.

ISOLINA: Colpa di chi? Colpa tua: non hai mai chiesto di rivederlo!

ROLANDO: Almeno vederlo, guardarlo negli occhi. Si potrà?

ISOLINA: Si può. Quando vuole, Ma che cosa cambierebbe? Forse lei si comporterebbe in modo diverso a seconda che lo troverà bello o brutto, biondo o bruno? Non mi dirà questo! Non sarebbe serio...

VANNA: Non sarà serio, ma sono impressioni che contano. Per me, almeno!

ROLANDO: Non glielo so spiegare il perché, ma sento, adesso, che devo conoscerlo questo bambino per poter continuare questa disputa, questa contesa. Vediamolo. (*Isolina rimane perplessa.*)

## TA (pág. 768)

GINA: No. No me río de lo que les ocurre, sino de ustedes. Sólo me da pena ese pobre niño que aún no conozco.

SANDRA: Se lo traeré en cuanto lleguemos a un acuerdo.

CARLO (*entusiasmado*): A mí también me gustaría conocerlo. Quisiera verlo ahora antes de seguir hablando. Verlo solamente.

Caso n.º 27: *Omisión / Adición*

TO (pág. 889-891)

ISOLINA (*con un sospiro, riaccostando il ricevitore all'orecchio*): Pronto... Non importa, Gèni... Sveglialo pure e vestilo... Il cappotto, mi raccomando... Sì... No, no, è nell'armadio grande, a destra... lo trovi... Ma niente; ti dico che non succede niente... È il padre che desidera vederlo... È naturale... Subito, subito... certo... Prendi un taxi... Ma no, un taxi!... Viale dell'Olmata, 75... Settantacinque, quarto piano... Rolando Ranieri... Non aspettare l'ascensore, è guasto... Sì, che tu salga direttamente, voglio dire. Va bene. Ciao. (*Depone il ricevitore.*) Soddisfatti? (*Tutti restano silenziosi, disposti qua e là per la stanza, lontani da Isolina che viene lentamente verso il centro della scena.*) Però stiamo attenti a come parliamo in faccia a lui... S'è già spaventato una volta, a casa... Che non sia peggio, qui. Ve ne supplico. (*Suonano all'ingresso.*)

VANNA: Non sarà certo il bimbo, nemmeno se avesse volato! (*Avviandosi lei ad aprire*) Chi sarà? (*Ed esce.*)

ROLANDO: Questo figlio è... scoppiato nel bel mezzo della nostra «inutile vita». Proprio come penso debba scoppiare la nuova guerra. Della gente che conduce una inutile vita nelle città, e di notte, all'improvviso, nel silenzio, scende dall'alto una bomba, magari una bomba atomica. E chi riesce a svegliarsi è già in piena guerra. Senza preparazione, voglio dire, senza aver avuto il tempo di entrarci a poco a poco. Qui siamo entrati in guerra allo stesso modo...

ISOLINA: Perché dice senza preparazione?

ROLANDO: Se penso che un'ora fa, stavo vestendomi «così» per uscire!

ISOLINA: Che c'entra! E quel che ci eravamo lasciati alle spalle, per anni e anni, fingendo o credendo che non ci appartenesse più... o che fosse già sistemato altrove... e noi non dovessimo, per fortuna, occuparcene più, tutto questo non lo considera? Ed era, invece, proprio qualcosa di «nostro», di suo, di suo, di mio... (*indicando Rolando, Bice, se stessa*) ...qualcosa di vivente, che era nato da noi, che cresceva con noi, un figlio, nientemeno! Un figlio ripudiato, o dimenticato. Sono responsabilità. Sono colpe gravi. Per questo si è... in guerra.

BICE: Meglio la guerra che una «inutile vita», come dice lui.

ISOLINA (*mordace*): Già, con i soldati d'occupazione che tengono allegri.

BICE (*sfrontata*): E perché no! Non sono anche loro figli di mamma? (*Si spalanca la porta, e nel vano si fermano Vanna e Libero.*)

VANNA (*indicando Bice*): È lei?

LIBERO: Sì, è lei. (*E fa per venire avanti.*)

**BICE** (*intimorita*): Non lo faccia entrare! È mio marito!

**LIBERO** (*entra, e dice con passione*): Ma no... Non aver paura, Bice... Sta' buona... Non ti faccio niente...

**BICE** (*continuando a ritirarsi*): Fermati lì. Non venire avanti. Che ti conosco come fai: capace di bastonarmi anche in faccia alla gente.

**VANNA** (*ostentando di non tenere in alcun conto i timori di Bice*): Si accomodi. Si accomodi pure, È casa nostra.

**LIBERO** (*entra lentamente nella stanza. A Bice*): Che sei venuta a fare, qui?

#### TA (pág. 769)

**SANDRA** (*sigue hablando por teléfono*): Vitorio, no importa, vístelo y tráelo... Sí, no te olvides de ponerle el abrigo azul, hace mucho frío... Sí, está colgado en el armario grande, a la derecha... No, hombre, no... No pasa nada... Escucha, la dirección es via Salaria, 32. El piso es el sexto... Sí, tendréis que subir a pie, el ascensor está estropeado... Oye, subid despacio, no vaya a fatigarse el niño... Hasta ahora. (*Cuelga el teléfono y mira a los presentes.*) ¿Están ya satisfechos? Tengan cuidado con lo que hablan delante del niño. Podrían hacerle mucho daño.

#### Intermedio

(*Suena la puerta. La doncella la abre y aparece Aldo. Irma se acerca.*)

**ALDO** (*a Irma*): ¿Qué has venido a hacer aquí?

#### Caso n.º 28: Cambio de segmentación

#### TO (pág. 891-892)

**BICE** (*un istante di tensione, poi scoppia in una risata un po' isterica*): Armata! Avete paura che sia armata! Ah! Ah! Avete paura tutti! Ma che armata! Che armata! (*A Libero*) E a te che ti salta in testa, esaltato che non sei altro.

**ROLANDO**: Uccide il seduttore sette anni dopo.

**BICE**: Mi vedeva già sui giornali, lui! (*Indica Libero.*)

**LIBERO**: Sì, ho sperato per un momento che ti saresti vendicata, che avresti fatto giustizia. L'avresti ammazzato, e si sarebbe saputo anche sui giornali. Non è mai troppo tardi per mettere le cose a posto...

**BICE** (*sempre col solito riso isterico*): Ma sì, ma sí, lava l'onore macchiato... Ah! Ah!

LIBERO: Se l'avessi fatto, che altra donna saresti, adesso, ai miei occhi! (*Bice non ride più. Lo fissa seria.*) Ti avrei aiutato a scappare. Ti avrei difesa. Non so neanch'io quel che avrei fatto! Ti avrei perdonato tutto. Ti avevo già perdonato tutto in quei minuti d'attesa... (*Un silenzio*) Niente. Non è successo niente. Idee della mia testa balzana...

TA (pág. 769)

IRMA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¿por qué habría de traerla?... ¿es que ha podido ocurrírsete que iba a matar al hombre que me sedujo hace siete años? ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, seguro que ya me veías retratada en todos los periódicos. Tendría gracia: yo, armada hasta los dientes, dispuesta a vengar mi honor; mejor dicho, nuestro honor, puesto que mi honor... es también el tuyo.

ALDO: Eso te habría ennoblecido ante mis ojos.

Caso n.º 29: *Omisión*

TO (pág. 892)

LIBERO (*fissando Rolando*): Guardarlo bene in faccia quel signore lì, e non scordarmelo più fino al giorno in cui faremo piazza pulita di tutta la gente come lui.

ISOLINA: E ha anche il coraggio di parlare, di minacciare! Ha il coraggio di difenderla ancora! (*Indicando Bice*) A casa nostra, la voleva strozzare, un'ora fa! Abbiamo dovuto difenderla noi... L'aveva scacciata, non voleva vederla mai più! E adesso è qui a minacciare, e implorare...

LIBERO: Implorare chi?

ISOLINA: Lei, lei! Non certo noi. Per lui i colpevoli siamo noi, tutti noi, tutti! Tranne lei, la madre snaturata! Perché lei è scusata, è da capire, da perdonare... da perdonare! Accecato! Un uomo così... forte, orgoglioso: completamente accecato. Capace di commettere qualunque azione! Lo mandi fuori!

ROLANDO: Perché fuori? Perché vuol far piazza pulita della gente come me? Oh! (*Si alza, va lentamente verso Libero che si irrigidisce un po' e si scurisce in volto.*) Mi guardi pure... Mi guardi bene...

VANNA (*un po' preoccupata*): Che fai, Rolando? Lascia stare...

TA (pág. 769)

ALDO (*se coloca en frente de Carlo*): Sólo quería conocer a este sujeto. No olvidar su cara.

CARLO: Para un día ajustar cuentas conmigo.

GINA: Por Dios, Carlo, no le provoques.

*Caso n.º 30: Omisión***TO** (pág. 895-896)

ISOLINA: Mi capisce, ma mi si è messo contro!

LIBERO: Contro, sì, ma sul suo stesso piano.

VANNA: Ho detto «voce del cuore», e volevo comprendere tutto quello che intende lei. Ma io, noi (*indica sé e Libero*) in nome di che parliamo, per quale sentimento ci agitiamo? Non voce del sangue, non del cuore, non l'abbiamo nemmeno visto, il bambino...

LIBERO: Io sì.

VANNA: Lei sì, va bene. Ma io? Qual è il sentimento che mi spingerebbe a dire: prendiamolo noi, lo voglio anch'io?!

ISOLINA: È gelosia, signora, gelosia!

VANNA: Gelosia?

ISOLINA: Sì! Voglia di contenderlo a Bice, alla madre vera... Gelosia... gelosia...

VANNA (*ribellandosi*): Non è vero! Non è gelosia! Almeno non è soltanto gelosia! Me lo dovete concedere!

ISOLINA: Ammettiamo. Ma che cosa vuol concludere?

VANNA: Che Abele è di tutti, può considerarsi di tutti, di tutti noi. Dal momento che tutti lo vogliono, chi per una ragione, chi per un'altra, vorrà dire che tutti lo amiamo, di più, di meno, ognuno a modo suo...

BICE: Ma di tutti non può essere!

**TA** (pág. 771)

SANDRA: Lo sé, pero está contra mí.

GINA: Todos estamos contra todos, porque ya consideramos a Abel como de todos. Cada uno de nosotros le quiere. Éste por una razón, el otro por otra. Cada cual a su manera, ¿es que no lo comprenden?

IRMA: Pero el niño no puede ser de todos.



*Caso n.º 31: Cambio de segmentación***TO** (pág. 896)

ISOLINA: A tutti non può restare! Sarebbe mostruoso!

VANNA: Perché? In un caso normale, forse, sarebbe mostruoso, ma nel nostro no. Qui c'è una madre vera che non ha mai fatto la madre, e da madre, invece, ha fatto un'altra che madre non è; c'è un padre che non ha mai saputo di questo figlio, e quando l'ha saputo ha continuato a non volerne sapere poiché, dice lui, non si sente di dovere e di potere fare il padre. E noi, io, il signore, forse anche suo marito (*indicando se stessa, Libero, Isolina*), noi che non siamo né padri, né madri, noi ci arrabattiamo egualmente attorno a questo figlio come se fosse veramente un po' nostro: ce lo sentiamo già vicino, lo vorremmo trattenere, lo aspettiamo con ansia: tarda, tarda a giungere... È veramente un figlio straordinario questo Abele! Pensiamoci! Sembra il figlio di tanta gente! Un parto eccezionale. È così. Inutile negarlo. Il mio sembra solo un ragionamento fatto col cervello ed invece è proprio la realtà. E allora? Come si risolve questo imbroglio? Ora io dico che se noi sapessimo essere... essere... (*Cerca la parola.*)

ISOLINA (*fremente*): Essere? Dica, dica!

**TA** (pág. 771)

SANDRA: Ni tampoco de nadie. Sería cruel.

GINA: Pues es un problema de muy difícil solución, a no ser que fuéramos capaces de ser...

SANDRA: ¿De ser qué?

Caso n.º 32: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 898)

ISOLINA: Gèni, non cominciare tu, adesso, te ne prego. Sta' zitto.

EUGENIO: Mi scuso: sono qui in casa d'altri, un ospite, ma mi permetto di insistere, visto che ci siamo tutti. Dobbiamo concluderla questa... triste vicenda. E presto. Tra noi. Senza mettere di mezzo altra gente. In famiglia. Intanto che il bambino dorme, direi. *(Tutti lo guardano – tranne Rolando che non si scompone – con una certa sorpresa.)* Eh, sì: i signori desideravano vederlo? Legittimo desiderio. L'avete visto. *(Una sospensione)* Quando il padre e la madre... e la signora *(a Vanna)* avranno terminato di guardarlo, sarà forse bene portarlo altrove per poter parlare liberamente.

ISOLINA: *(un po' allarmata muovendosi verso di lui)*: Ma che ti prende, Géni? Che è questo tono?

EUGENIO: Mi sono... stancato! Ecco!

VANNA *(a Eugenio)*: Lo lasci lì, per piacere. Parleremo sottovoce. Lo lasci riposare.

ISOLINA: Lascialo qui, Géni. Potrebbe svegliarsi, e penso che si spaventerebbe molto nel vedersi tanta gente attorno. Facce nuove...

ROLANDO *(a Eugenio)*: Non abbiamo ancora visto che occhi ha.

BICE: Che occhi avrà? Non si può! Una madre non può vedere gli occhi di suo figlio perché ci sono i tutori che dispongono! Ah! *(Con tono di sfida)* E se lo svegliassi? Chi me lo può impedire?

## TA (pág. 772)

SANDRA: Por favor, Vitorio, no digas eso.

VITORIO: Déjame, Sandra. Pienso que no sería muy difícil poner punto y final a esta triste historia. ¿No creen que deberíamos trasladar al niño a otra habitación? Hablaríamos con más libertad.

IRMA: Aún no ha abierto los ojos. ¿De qué color los tiene?, ¿no podríamos despertarlo?

*Caso n.º 33: Omisión***TO** (pág. 901)

VANNA: Sì, sì, hai ragione. Non protesto mica. Non credere. Se questa decisione ti può riattaccare alla vita io non rimpiangerò il Rolando privo di vita che è stato accanto a me... senza amore.

ROLANDO: Sei generosa.

VANNA (*fa per parlare, ma non può*): Oh! quel bambino... Non posso nemmeno gridare! (*Libero si è messo a sedere prendendosi la testa fra le mani.*)

BICE: Libero, non farmi paura. Di' qualcosa. Non pensare a una vendetta, a una minaccia. (*Gli va più vicina.*) Dovrò pur essere felice anch'io, una volta almeno!

LIBERO: T'ho perduta. T'avevo già perduta. È finito.

ISOLINA (*a Libero e Vanna*): V'arrendete presto, voi! Bei lottatori! (*A Rolando e a Bice*) Aspettiamo prima di concludere. Vediamo la questione da tutti i lati. (*Un silenzio*) Chi può testimoniare che Abele è figlio «vostro»? Finora, per tutti, è figlio di nessuno. Non ha padre, non ha madre: non hanno lasciato tracce. È vero? Una sola persona potrebbe testimoniare chi è la madre...

LIBERO: Il prete.

ISOLINA: Sì. Il sacerdote che me lo rivelò.

ROLANDO: Preziosa testimonianza, direi: la migliore.

ISOLINA: Ma voi credete che testimonierà?

ROLANDO: Penso sia suo dovere.

ISOLINA: Lo pensa lei. Forse si illude...

ROLANDO: Ma come: formeremo la famiglia «vera», e lei crede che proprio il prete non vorrà testimoniare!

ISOLINA: Lei sa che cosa costa questa nuova famiglia cosiddetta vera? Che prezzo? Tre famiglie, diciamo pure false, distrutte, cancellate. E lei suppone che di fronte a questo disastro, a questo sfacelo familiare quel sacerdote testimonierà in vostro favore? Oh!

ROLANDO: Ma come, non capisco! Io faccio oggi quel che dovevo fare allora, e non feci. Riparo, pago. Rimetto in ordine. E lei mi dice che quel che allora era giusto fare, anzi era sacrosanto fare – un sacramento, se non sbaglio, un vero sacramento – oggi diventa un disastro, uno sfacelo. Quello stesso atto. Oh! Lasciamo stare le forme – quelli che soffrono, piangono... altra questione –, ma la sostanza rimane: il sacramento d'allora – l'ordine, l'ordine – rimane. Il prete sarà dalla mia parte, non ne dubito.

EUGENIO: Se fossi in lei ne dubiterei.

ROLANDO: Ma perché?

EUGENIO: Il tempo. Lei, evidentemente, non considera il tempo. Altre promesse fatte nella zona di vuoto, nel periodo di carenza... Altre promesse, altri sacramenti. Incancellabili anche quelli. Ogni atto ha, sì, una sostanza propria, ma anche un suo tempo preciso, improrogabile. Il prete non testimonierà. Anch'io, in coscienza, non testimonierei. Tacerà. Dirà: non so, ignoro.

BICE (*fremente*): E allora?

ISOLINA: Allora... (*a Rolando*) la sua costruzione non regge. Non si basa su nessuna testimonianza. Dovremo ritornare da capo. Cercare altre strade.

BICE: Cerchiamo pure altre strade. Cercatele. Continuate pure a parlare ancora per dei mesi, per degli anni... se vi diverte. Però, da oggi, Abele resta con noi. Sì, con noi: allo stesso modo, con gli stessi diritti per cui fino ad oggi l'ha tenuto lei, da oggi lo teniamo noi! (*E guarda Rolando che è ritornato pensoso.*)

ISOLINA: Oh!, si vedrà questo!

BICE: Certo che si vedrà! Provi un po' a strapparmelo. Provi. (*È presa da un impulso improvviso; scuote Abele addormentato e gli dice*) Abele, Abele: svegliati... è tardi, svegliati! Dobbiamo andar via...

#### TA (pág. 773-774)

GINA (*llorosa*): Yo tampoco fui generosa contigo. No te di ningún hijo.

SANDRA: Pues yo no renuncio a Abel.

IRMA: Intente llevárselo. ¡Vamos!, ¡inténtelo! (*Se acerca a Abel para despertarlo.*) ¡Abel!, ¡Abel!, ¡despierta!, ¡tenemos que marcharnos!

#### Caso n.º 34: *Omisión*

#### TO (pág. 903-904)

EUGENIO (*insorgendo*): Che è questa crudeltà! Finiamola! Abele... (*Abele fa per allontanarsi da Vanna ed andare da Eugenio.*)

BICE (*che è sul tragitto, lo ferma per un braccio*): Dove vai? Sta' qui con me... (*E tenta di abbracciarlo.*) Non lo senti che sono io la tua mamma... non lo senti? (*Abele si svincola.*) Sta' qui... Dammi un bacio... Dammelo... (*Alza la mano per batterlo.*) Bada che io...

EUGENIO: Vergognamoci!

ROLANDO (*a Bice*): Che fai, Bice? Sei matta!

BICE: È mio figlio! (*Abele si svincola e va a nascondersi dietro una poltrona.*)

ISOLINA (*avanzando verso Abele*): Soli io – tra tutti voi – avrei il diritto di batterlo... solo io...

ROLANDO: Non ci provi.

EUGENIO: Isolina!

ISOLINA: E solo da me, Abele, accetteresti... È vero, Abele? Solo da me accetteresti d'essere punito? È vero?

ABELE: Non ho fatto niente... non ho fatto niente...

ROLANDO: Non ci provi!

ISOLINA (*ha raggiunto Abele, allunga il braccio e come compisse un atto d'amore gli dà uno schiaffo*): Ecco! La madre! Ho il coraggio! Io, sono io la madre! (*Bice si intromette. Abele spaventato si mette a piangere, si svincola violentamente; corre un po' qua e là per la stanza, scappa per la porta d'ingresso rimasta aperta.*) È figlio mio! Figlio mio! (*E scoppia a piangere. Bice si avventa su Isolina, ma Rolando la trattiene.*)

EUGENIO (*è il solo che segue Abele, lo chiama*): Abele... viene qui... Abele... (*Esce. Anche Libero esce al seguito del professore. Eugenio fuori scena, lo si sente chiamare*) Abele... (*Più lontano*) Non scappare, Abele... Sono io... (*Con una voce strana*) Abele... no... (*È un urlo disumano che agghiaccia tutti.*) Abele! Abele!... (*Poi un tonfo sordo. Un attimo di silenzio e d'improvviso un altissimo strillo di donna che comincia lontano e s'avvicina sempre più acuto e straziante.*)

TA (pág. 774)

VITORIO (*colocándose delante de Carlo para evitar que el niño lo vea*): ¡Dejen al niño!, ¡déjenlo! (*Coge a Abel.*) Escúchame. Escúchame, Abel...

ABEL (*soltándose de los brazos de Vitorio y echando a correr*): ¡Nooo!

TODOS: ¡Abel!

VITORIO (*a Abel*): ¿A dónde vas?

(*Abel huye de la casa, entra en el hueco del ascensor y cae.*)

ALDO: ¡No!

VITORIO: ¡No!

Caso n.º 35: *Omisión*

## TO (pág. 905-906)

LIBERO: Sì, è anche vero. Quel bambino era diventato il mio... «sol dell'avvenire». Sono un povero uomo anch'io! Ci vuol qualcosa a cui credere per aver la forza di vivere... per andare a letto la sera persuasi che il mondo si metterà piano piano a posto... migliorerà. Io lavoro. Sono di quella sponda, della sponda di chi lavora. E basta. Si nasce così. È una questione di... tendenza naturale... Io nei comizi e coi contadini facevo bò bò, vinciamo qua, prendiamo là... ma lo sapevo, lo so, lo sento che noi, la mia generazione, voglio dire, non cambierà molto le cose. E m'è sembrato, allora, che quel bambino avrebbe forse potuto fare quel che non avevo fatto io... quel che non sarei mai riuscito a fare. Lo volevo per questo. Per tenerlo con me, per tirarlo su come volevo io... La signora l'aveva capito... Ecco. Ditemi pure che sono un pazzo... un criminale... *(Scuote la testa.)* Povero... «sol dell'avvenire»... *(E si prende la testa tra le mani.)*

ROLANDO: *Lei, professore, che l'ha visto per ultimo... com'era?*

EUGENIO: *Non l'ho potuto vedere nel volto... era lontano... in fondo al pianerottolo... L'ho visto tirare il cancello dell'ascensore... S'è fermato un momento... Allora ho chiamato: «Abele, Abele...». Ha guardato sotto... quasi per misurare il salto... e ha detto «Oh, Dio!», ed è precipitato... s'è come buttato...*

ROLANDO: *E se non fosse stata una disgrazia? (Tutti guardano Rolando.)* Se avesse voluto morire... finire...

## TA (pág. 775)

ALDO: Sí, tienes razón. Lo soy. Nací sólo para el trabajo. Antes en las reuniones de trabajadores les decía a mis compañeros «hagamos esto, luchemos por aquello, consigamos lo otro». Pero todo fue inútil. Nuestra generación no cambiará las cosas de su sitio. Por eso me ilusionó la idea de ver a ese pequeño disfrutar de lo que nosotros jamás alcanzaremos. Por eso lo quise, para educarlo a mi manera. Sí, he sido un pobre hombre. Un loco.

CARLO: *¿Y si no hubiera sido un accidente... y si hubiese querido matarse?*

Caso n.º 36: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 908)

ISOLINA: Ma come hai potuto starmi vicino... sapendo? Come hai fatto?

EUGENIO: Come faremo, noi, a stare vicini, domani, dopo che ci siamo traditi come ci siamo traditi noi? Dopo che ci siamo odiati come ci siamo odiati noi? Dopo che abbiamo compiuto il misfatto che abbiamo compiuto noi, insieme? Come faremo a guardarci in volto senza insultarci! Come faremo! Poiché è inutile tentare di sfuggire al legame che ormai s'è formato tra noi: siamo parenti, parenti stretti, legati, una famiglia, la famiglia di quell'innocente, una famiglia che non può più separarsi... Come faremo a sopportarci?

BICE: Abele ci darà la forza!

EUGENIO: Lo crede, Bice? E invece, presto, cominceremo a contenderci i diritti sulla sua tomba, vedrà.

ROLANDO: Io, d'altra parte, non desidero affatto mantenere le vostre amicizie. Mi basta restar solo con lui.

BICE: Rolando, e «noi»?!

## TA (pág. 776)

SANDRA: ¿Cómo pudiste...?

VITORIO: Del mismo modo que podremos vivir juntos mañana, después del crimen que acabamos de cometer.

IRMA (a Carlo): Y nosotros, Carlo, ¿qué haremos?

*Caso n.º 37: Cambio de segmentación***TO** (pág. 910)

EUGENIO: Perché non sai cosa sia la pace, Isolina, la pace e il perdono: non lo sai. Non è dimenticanza, come pensi tu. È... è... la pace! Se lo sapessimo la invocheremmo! Dal padre, da quel padre che può darcela. Basta invocare, non importa credere. Invocare, pregare... Poi qualcuno a furia di invocare giunge anche a vedere, a credere... È il premio. Intanto invociamo. Tutti. Diciamo: «Perdonateci, padre – c'è sangue sulle nostre mani – ma perdonateci lo stesso. – Solo voi lo potete – perché gli uomini come noi – che uccidono i loro figli – non sapranno mai perdonare – gli altri uomini che uccidono – gli altri figli. – Scendete voi – e perdonateci – finalmente!». *(Tutti si sono variamente raccolti e atteggiati attorno ad Eugenio. Si trovano di faccia al pubblico, e sembrano aspettare e offrire insieme quel dono del perdono. Mormorano alcune delle parole di Eugenio facendo coro. Un silenzio. Poi il campanello suonato più a lungo, impazientemente. Si scuotono. Si volgono.)* Ecco. Vengono. E ora andiamo coraggiosamente a consegnare la cara spoglia insanguinata a questi uomini che s'illudono d'essere giusti. *(Si avvia verso la porta.)*

VELARIO

**TA** (pág. 776)

VITORIO: Ignoráis lo que es la paz y el perdón. No es el olvido como suponéis, sino la claridad y la recompensa. Si supiésemos lo que nos aguarda al otro lado de las lágrimas, pediríamos con fe ciega alcanzar pronto la otra orilla... aquella en la que nuestras manos estarán limpias de sangre, de la sangre de nuestros hijos.

*(Aparece la imagen de Abel tumbado en la cama y un crucifijo colgado en la pared sobre él.)*

**FIN**





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## Análisis macrotextual: *Robo en el Vaticano*

TO: Texto original - *Tutto il teatro di Diego Fabbri*, vol. II. Ed: Rusconi livri, 1984.

TA: Traducción Audiovisual - Apéndice V.VI.

Omisión: Rojo, Cambio de segmentación: Azul, Adición: Verde

Caso n.º 1: *Omisión*

TO (pág. 1525)

### PROLOGO

*Quando il sipario si alza, ci troviamo di fronte ad un ricco pannello di velluto rosso cupo con bordi e frange d'oro. In mezzo, una poltrona di damasco rosso dalle torniture barocche e dorate. Sulla poltrona scende un sontuoso lampadario.*

*L'ambiente resta vuoto per qualche istante: poi si sentono un poco attutiti, gli squilli inconfondibili delle trombe d'argento pontificie, e di colpo – al primo squillo – il lampadario si accende come un miracoloso fuoco d'artificio, mentre una bella voce baritonale dice lentamente con tono piuttosto bonario:*

VOCE: *Quel che vedrete e ascolterete stasera, amici miei, è una storia di pura fantasia... tant'è vero che il luogo in cui i fatti accadono è quello straordinario luogo che si fece una fama universale – saranno oramai due millenni – annunciando al mondo con molta serietà che due più due non dovrebbero mai fare esattamente quattro... perché altrimenti che gusto ci sarebbe, poi, a tirare le somme! E molta gente prestò orecchio a questo modo nuovo di far le operazioni, e ci credette. Prestate dunque ascolto...*

*La voce si allontana un po', sopraffatta dalle trombe d'argento che continuano a squillare. Poi anche il suono delle trombe dilegua e ad animare la scena non rimane altro che il trillare di alcuni campanelli elettrici premuti, con indubbio nervosismo, da mani che non vediamo.*

*Un Monsignorino di Curia appare da destra: è agitato, si guarda attorno, si passa la cartella rossa da una mano all'altra per due o tre volte; poi il pannello rosso si agita in mezzo e da dietro la poltrona sguscia dentro, un po' furtivamente, il cardinale Teresio Dalloro.*

*È piccolo, occhi acuti, sordo, a tratti. Perciò si mette istintivamente la palma della mano a lato dell'orecchio per udire meglio. Sale sulla poltrona. Si appoggia allo schienale e ai braccioli.*

DALLORO: *E basta con questa musica! (A uno a uno i campanelli smettono di trillare. Al Monsignorino, in tono di rimprovero) Ma avete tutti perduto la testa!*

TA (pág. 778)

*(Aparece un despacho grande y lujoso. Un hombre, el Cardenal, está sentado trabajando. Se escucha ruido de fondo).*

CARDENAL *(desesperado)*: ¡Basta ya de música! *(Aparece un sacerdote en la puerta. El cardenal lo mira molesto.)* Pero, ¿es que todo el mundo ha perdido la cabeza?

Caso n.º 2: *Cambio de segmentación***TO** (pág. 1532-1533)

MONSIGNORE (*concentrandosi*): Matteo... capitolo XIV... versetti... 19-31. Tratta d'un fattore di campagna che rubò al padrone, come s'usa anche oggi. E il padrone, naturalmente, si adirò, e gli disse: tu accampi scuse, ma portami almeno qualche testimone in tuo favore. Ed ecco scoprirsi che al fattore aveva rubato l'agricoltore, e all'agricoltore aveva sottratto qualcosa il coltivatore subalterno, e così via, di ruberia più grossa in ruberia più piccola. E tutti costoro, una volta smascherati, stretti dallo stesso interesse di perdono, si misero a condonare i debiti ai loro dipendenti per farsene degli amici e procurarsi dei testimoni favorevoli presso i loro padroni. Senonché l'ultimo dei furfantelli, una specie di modesto bracciante che aveva sotto di sé un miserabile zappaterra, non volle saperne di condonare! Proprio lui...

CORINNA: E allora?

MONSIGNORE: Eh! La dovete leggere, e vedrete! È la parabola, direi, del furto meritorio, poiché sembrerebbe, almeno a prima vista, che più del rubare sia importante il farsi dei meriti anche a costo di procurarseli regalando la roba d'altri. Inquietante parabola... ma così moderna! Così moderna! – La legga. Non scriva su Edmondo De Cavanis senza averla letta...

CORINNA: Vorrei che mi ripettesse i numeri... (*Squilla il telefono. Giuditta va a rispondere.*)

**TA** (pág. 784)

SACERDOTE: Mateo, capítulo 14, versículos del 18 al 30. Trata del administrador de una finca que le robó a su dueño como es costumbre hoy día. El dueño... bueno, léala, léala y verá. Es una parábola inquietante, pero tan moderna... no escriba nada sobre Edmundo de Cavanis sin haberla leído.

PERIODISTA: Por favor, repítame el número de los versículos.

*Caso n.º 3: Omisión***TO** (pág. 1534)

EDMONDO: Sacro e profano. In questo caso più profano che sacro! Me ne sono accorto personalmente!

GIUDITTA: Povero Edmondo! Far tanta fatica per niente!

EDMONDO: Colpa mia!

GIUDITTA: Eh, no. Colpa loro! Ti hanno ingannato!

EDMONDO: Colpa mia, perché me ne dovevo accorgere!

GIUDITTA: Come potevi? Chiamano Opere Cattoliche una volgarissima banca... chi mai avrebbe immaginato!

**TA** (pág. 785)

EDMUNDO: Sagrado y profano. He podido darme cuenta personalmente.

JUDIT: ¿Cómo llaman banco...?

*Caso n.º 4: Omisión***TO** (pág. 1534-1535)

EDMONDO (*irritato*): Tu allora non ascolti! Dove hai la testa? A che pensi? C'erano mucchi – mucchi così – di valuta, valuta di tutti i paesi, di tutti: fedeli ed infedeli! Valuta, e azioni, e titoli, e cedole, e... e... tutto, tranne quel che cercavo! Credevo che ci fosse custodito gelosamente un prezioso segreto legato alla storia di Dio! Aaah!

GIUDITTA: Povero caro! Che delusione! – Come se avessi aperto la cassaforte del babbo.

EDMONDO (*che continua a ritrovare le sue sembianze e il suo naturale abbigliamento*): Ma peggio, cento volte peggio! Perché nella cassaforte del babbo io sapevo bene quel che avrei trovato, e lo trovai! Fu un rapporto leale, il nostro. La sola sorpresa fu che attaccata alla parete di destra ci vidi l'immagine di santa Rita da Cascia, la santa degli impossibili.

GIUDITTA: Papà ne era infatti molto devoto.

EDMONDO: Io ero all'oscuro di questa devozione, e fui un po' sorpreso dell'incontro. Del resto non puoi immaginare quanti incontri del genere io abbia fatto durante la mia movimentata attività professionale. I banchieri attaccano i santi sopra i mucchi di soldi come noi li attacchiamo sopra il letto a protezione dei nostri sonni. Ma i santi, spesso, non si lasciano mica imprigionare! I santi amano scherzare, sono spiriti allegri... (*Si aggiusta la giacca.*)

GIUDITTA: A parte la delusione, però, t'è andata bene, senza incidenti?

**TA** (pág. 785)

EDMUNDO: Había... había montones de dinero. Billetes de todos los países. De todos. Fieles e infieles. Billetes, cédulas, créditos... todo. Todo menos lo que yo buscaba. Yo creí que allí, custodiado celosamente, habría un precioso secreto relacionado con la historia de Dios, pero ¡qué desilusión!

JUDIT: Aparte de la desilusión, ¿todo te salió bien?, ¿sin incidentes?

*Caso n.º 5: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1538)

CORINNA: Vi baciava... (*Lo fissa, poi abbassa lo sguardo. Edmondo ha due dita posate sulle labbra.*)

EDMONDO: Ero bambino.

CORINNA: E che cosa leggeva vostra madre? Storie d'amore?

EDMONDO: Non particolarmente. Leggeva.

CORINNA: Vostro padre?

**TA** (pág. 788)

PERIODISTA: Le besaba... ¿Y su padre?

*Caso n.º 6: Cambio de segmentación***TO** (pág. 1539)

CORINNA: Raccontatemi il primo furto!

EDMONDO (*china la testa e rimane pensoso*).

CORINNA: Ci pensate? Il primo furto deve essere per voi come il primo amore!

**TA** (pág. 789-790)

PERIODISTA: Cuénteme la historia de su primer robo.

EDMUNDO: Mi primer robo...

**Intermedio**

PERIODISTA: Vamos, cuénteme... porque para usted su primer robo debió de ser algo así como el primer amor, ¿no?

## Caso n.º 7: Cambio de segmentación

<b>TO</b> (pág. 1540)
<p>CORINNA: Perché? Cercate di spiegarmi bene le ragioni di questa noia.</p> <p>EDMONDO: I numeri.</p> <p>CORINNA: Cioè?</p> <p>EDMONDO: I numeri mancano assolutamente di fantasia e di mistero.</p> <p>CORINNA: Dipende.</p> <p>EDMONDO: Comunque, per me era così; e dovetti subito cercarmi un motivo di interesse e di distrazione.</p>
<b>TA</b> (pág. 790)
<p>PERIODISTA: ¿Por qué?</p> <p>EDMUNDO: Los números. Carecen en absoluto de fantasía y de misterio. Tuve que buscarme otro motivo de interés.</p>

Caso n.º 8: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 1546-1547)

EDMONDO (*durante la escena del Commissario con le due donne, è riapparso al proscenio scivolando dietro spigolo della scena e segue furtivamente le ricerche che i due Agenti fanno in casa sua. Il pubblico al suo apparire riderà, e Edmondo farà cenno di stare zitti*): Ssst! (*Alludendo al palcoscenico*) Non disturbiamoli! Facciano anche loro in santa pace quello che devono. A ognuno il proprio affano! A me, adesso, una boccata d'aria, e un discorso finalmente sincero. Finora, avete visto, non c'è stato modo di conoscersi per quel che si è. Aaaaah! Un discorsetto tra amici, per conoscersi. Badate che io non pretendo che mi consideriate un amico, ma soltanto una conoscenza. Una conoscenza simpatica. Simpatica? Sì o no? E allora diamoci la mano... (*Dalla ribalta tende la mano verso questo o quello, spettatori vicini e lontani, di platea e di galleria.*) Grazie – Piacere – Molto lieto – Fortunatissimo. No? Lei, no? Liberissimo. La mano di un ladro! Puah! Forse ha ragione lei... Come? Come dice? Lei è un uomo?... Scusi, una donna di principi! Padronissima. Se li tenga. E badi che io li rispetto i principi, anche i suoi: non si dà la mano a un ladro. Per principio. Bene. Ma allora... (*frena il riso*) stiamo freschi! Come si fa? Tutti con le mani in tasca... (*Proteste*) Calma, calma, diciamo molti. Io per esempio, me le metto in tasca. Io scherzo, naturalmente. Ma un certo numero di mani in tasca, conveniamone... (*Un tempo – Raziocinante, logico*) Non v'è dubbio: io sono un ladro. Ma signori miei, non vorrei che fossimo, anche in questo caso, vittime delle parole. [...]

## TA (pág. 795)

(*Cambia la escena. Edmundo está en un parque.*)

EDMUNDO (*mirando a la cámara*): ¡Sshhh! No les molestemos. Que hagan lo que deben en santa paz. A cada cuál su afán. A mí ahora me hacía falta una bocanada de aire fresco y una charla sincera con ustedes. Soy un ladrón pero, señores míos, no quisiera que en este caso fuésemos también víctimas de las palabras. [...]

Caso n.º 9: *Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 1550-1551)

NICOLA: E va bè; mi spiegherò.

EDMONDO: Sai che le spiegazioni mi hanno sempre interessato. Mi piace sentire come le cose sono apparse agli altri.

NICOLA (*tira fuori un foglio, s'infila gli occhiali*): Leggo.

EDMONDO: Leggi, leggi.

NICOLA (*legge*): «Città del Vaticano».

EDMONDO: Fonogramma?

NICOLA: Già. (*Riprende*) «All'alba di stamattina...».

EDMONDO: È fresco fresco

NICOLA: ...«di stamattina, la Gendarmeria addetta al servizio dell'Istituto per le Opere Cattoliche, ha trovato aperto il cancello che immette nell'Istituto stesso...».

EDMONDO: Una distrazione.

NICOLA: ...«Dato prontamente l'allarme ai dirigenti, questi si sono portati subito nella sede delle Opere Cattoliche per accertarsi se qualche effrazione fosse stata commessa. Hanno così potuto constatare che la monumentale cassaforte Splendid, giunta dagli Stati Uniti d'America e installata nel mese scorso, era stata forzata. Mentre si procedeva alla verifica dei valori e delle pratiche in essa custoditi, il presidente dottor Fucile è stato colto da malore e le operazioni di controllo sono state eccezionalmente assunte da sua eminenza il cardinal Dalloro. Si è subito provveduto all'interrogatorio, che ancora continua, degli operai e dei tecnici che si sono occupati dell'installazione della cassaforte. Data la natura del nostro Stato, alieno da imprese ladresche, non è stato ancora possibile formulare sospetti. L'unico elemento che si è potuto raccogliere riguarda due sudditi egiziani che durante la giornata di ieri hanno indugiato oltre il consueto nei musei e nei giardini vaticani nonché di fronte ai cancelli dell'Istituto delle Opere Cattoliche. A chi li ha interrogati, i due egiziani hanno manifestato la loro meraviglia che le Opere Cattoliche non siano altro che una banca. Si tratta, come si vede, di infedeli. Si informa pertanto riservatamente la polizia di Roma e, attraverso essa, tutte le polizie della Repubblica... eccetera». Ecco.

EDMONDO: Bel colpo.

NICOLA (*bonario*): Sei stato tu.



EDMONDO: Toglimi una curiosità: si possono conoscere i due egiziani?

NICOLA: Che vuoi fare?

EDMONDO: Due chiacchiere. Devono essere degli amici.

NICOLA: Edmondo: sei stato tu.

EDMONDO: Non mancherà niente, sta' tranquillo.

TA (pág. 798-799)

NICOLÁS: Me explico. Leo. Escucha. «Ciudad del Vaticano. Este amanecer la gendarmería al servicio del Instituto de la Obra Católica ha encontrado abierta la puerta que conduce al propio instituto y ha podido verificar que la monumental caja de caudales *Splendid*, llegada de los Estados Unidos de América e instalada el pasado mes, había sido forzada. Dada la naturaleza de nuestro estado, extraño a toda empresa de este género, todavía no ha sido posible formular ninguna sospecha. Se informa por lo tanto reservadamente a la policía de Roma y, a través de ella, a la de toda la república...». Bueno... etcétera, etcétera.

EDMUNDO: Buen golpe.

NICOLÁS: Has sido tú.

EDMUNDO: Puedes estar seguro de que no va a faltar nada.

*Caso n.º 10: Omisión*

TO (pág. 1554-1555)

EDMONDO: Ma non è vero.

CORINNA: È verissimo! Non è il momento di fare del nazionalismo. Io ho bisogno di note forti! – Non vi tengono forse a pane e acqua... non vi sentite continuamente un nodo, qui, alla bocca dello stomaco?!

EDMONDO: Chi ve l'ha detto?

CORINNA: Voi!

EDMONDO: Io?

CORINNA: Sì. L'avete detto a vostra moglie.

EDMONDO: Si esagera sempre un po' con le mogli. Io sto benissimo! Mi vedete.

CORINNA: Non negherete d'essere stato seviziato, almeno un pochino... (*Gli va vicino e indica qualcosa sul viso, sul collo.*) Qui... qui... Cosa sono questi segni! Sono tracce... Arrossamenti...

TA (pág. 802)

EDMUNDO: ¡Pero eso no es verdad!

PERIODISTA (*se acerca a Edmundo*): ¿No me negará que ha sido objeto de malos tratos? Un poco por lo menos... Aquí y aquí... (*Señala la cara y el cuello de Edmundo.*) ¿De qué son esas señales?, ¿esas manchas rojas?*Caso n.º 11: Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 1555-1557)

CORINNA: Certo. Alla fine di questa storia vi lascerò in pace. Ma soltanto alla fine. Mettetevelo bene in testa. Non ci si sbarazza facilmente di me. In questo caso poi... Vi ho detto che siamo legati, che gioco su di voi la mia gran carta... (*Gli si avvicina e alludendo ai due Agenti*) Allontanateli.

EDMONDO: Perché? Volete forse passarmi la pagnotta con dentro la lima per tentare l'evasione?

CORINNA: Allontanateli.

EDMONDO (*chiama*): Gaspare, Giustino.

1º AGENTE: Agli ordini, signor Edmundo.

EDMONDO (*gli allunga il pacchetto di sigarette*): Tenete.

1º AGENTE: Oh, grazie.

EDMONDO: Andate a fumare un po' lontano.

2º AGENTE: Possiamo anche uscire se dà fastidio il fumo... *(E si allontanano accendendo e dividendosi le sigarette del pacchetto.)*

CORINNA *(appena i due Agenti si sono dileguati, apre la borsa e ne tira fuori una fotografia grande, forse a colori. Esita un momento, poi la porge ad Edmondo).*

EDMONDO *(la fissa un momento)*: Giuditta... e... – chi è il prelado?

CORINNA: È il vostro complice. Anzi l'esecutore materiale del furto.

EDMONDO: Dite! – Dunque mi credete colpevole?

CORINNA: *Dovete* essere colpevole. – Voi avete ideato il colpo, ma non vi siete mosso da casa – vi ho visto io, vi abbiamo visto in tanti... – e il prelado, come dite voi, l'ha invece eseguito, insospettato. Lui è uno... di là dal Tevere.

EDMONDO: Ingegnoso.

CORINNA: Vero, vero. Quando vostra moglie mi ha mandato a cogliere le rose e ad ammirare il panorama, siete giusto giusto arrivato voi, che invece eravate già in casa: vi siete incontrati, vi sarete magari scambiati la refurtiva... Forse è ancora nascosta in casa vostra, al piano di sopra...

EDMONDO: Debbo riconoscere che avete molta...

CORINNA: Fantasia! Ne ho sì!

EDMONDO: No. Fantasia, invece, poca. Avete molta logica. Volete che i conti tornino a tutti i costi, come piace a voi, come fa comodo a voi... *(Torna a guardare la fotografia.)*

CORINNA *(sfilandola di tra le dita Edmondo)*: Se la mostrassi ai giudici, potrebbe esservi utile o no?

EDMONDO *(serio, parlando con tono professionale, persuasivo)*: Mi sarebbe, senza dubbio, di sensibile aiuto. Sono quei colpi di scena che servono sempre ad imbrogliare le carte, a seminare la confusione. I giudici, in questi casi, sono colti di sorpresa; si mettono a sudare, le loro fronti si fanno strette e rugose; gli avvocati cominciano ad ansare come cavalli da corsa, e si mettono a sfogliare i codici – frr, frr, frr... – bagnandosi il dito come bambini educati male. Solo l'imputato respira largo, disteso, lascia che l'occhio spazi... cambia perfino colore... diventa colorito... e soprattutto si diverte. Perché, conviene dirlo subito, sono quasi sempre colpi a vuoto, a salve, ma il botto c'è!

CORINNA *(l'ha ascoltato un po' affascinata)*: Allora la mostrerò al momento buono. Intesi.

EDMONDO: Grazie.

CORINNA *(rimette la foto in borsa)*: A un patto.

TA (pág. 802)

PERIODISTA: Desde luego. En cuanto acabe este asunto le dejaré en paz. Pero sólo cuando acabe. ¡Métselo bien en la cabeza! ¡No se deshará tan fácilmente de mí! ¡Ya le he dicho que estamos ligados!, ¡que estoy jugándome mi carta definitiva! Hagamos un pacto.

*Caso n.º 12: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 1557)
<p>EDMONDO: È stato sempre così. Ho sempre cotto nel brodo mio.</p> <p><b>CORINNA</b> (<i>guardandolo</i>): Devo dirvi, che crescete... venite fuori poco alla volta... – e se aveste avuto a fianco una donna come me chissà quel che avreste fatto!</p> <p><b>EDMONDO</b> (<i>professionalmente</i>): Molto meno. Posso garantirvelo. Nel mio mestiere, in due, ce n'è almeno uno di più. (<i>Giunge di corsa il 1º Agente seguito dal Secondo.</i>)</p> <p>1º AGENTE (<i>a Edmondo</i>): Presto, signor Edmondo: dentro, dentro! Arrivano...</p>
<b>TA</b> (pág. 802)
<p>EDMUNDO: Siempre he tenido que hacer lo mismo.</p> <p>(<i>Aparecen los dos agentes por la puerta.</i>)</p> <p>AGENTE 1: ¡Pronto, don Edmundo!, ¡dentro, dentro!, ¡que llegan!</p>

*Caso n.º 13: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 1558)
<p>EDMONDO (<i>che ha prontamente ritrovarò il tono monsignorale del primo atto</i>): Sono pronto, Eccellenza.</p> <p><b>DALLORO</b>: Nessun titolo, per carità, nessuno...</p> <p><b>EDMONDO</b>: Sono anzi prontissimo...</p> <p><b>DALLORO</b>: Buon segno. «Estote parati.»</p> <p>NICOLA (<i>guidandoli verso il tavolo e le sedie del suo ufficio</i>): Faremo tutto alla buona, familiarmente, sempre che ci sia la buona volontà di tutti.</p>
<b>TA</b> (pág. 803)
<p>EDMUNDO: Estoy dispuesto, Eminencia.</p> <p>NICOLÁS: Lo haremos todo de modo familiar, siempre que esa sea la buena voluntad de todos.</p>

Caso n.º 14: *Omisión*

## TO (pág. 1560-1561)

EDMONDO: Sarà d'obbligo al processo – e questo non è affatto il processo.

DALLORO (*premuroso*): Oh, no, no.

EDMONDO: E dunque!

NICOLA: Ma... tanto per assuefarlo...

FALCOCCHIO (*piegandosi verso Edmondo*): Perché mi respingete prima di conoscermi?! Date anche a me una *chance* di successo, imputato illustre. Dovrò ben farmi un nome. Non siate spietato. Anche voi, immagino, avrete incominciato dal poco...

EDMONDO (*preso alla sprovvista*): Beh, veramente... Io del resto, non volevo mica...

FALCOCCHIO: Offritemi un'occasione di dimostrare il mio talento...

NICOLA (*soffiando nell'orecchio di Edmondo*): È paesano mio.

EDMONDO: Paesano vostro?

NICOLA: Acireale.

FALCOCCHIO: Non mi tarpate le ali!

EDMONDO (*rassegnato*): Venite accanto a me.

FALCOCCHIO: Grazie. Bacio le mani.

EDMONDO: Ssst. Buono, però. Ascoltate soltanto, e prendete nota. Adesso, qui, si faranno le chiacchiere preliminari. (*A Nicola*) O mi sbaglio? Questa non può essere la sede del giudizio.

FALCOCCHIO (*con una certa ancora contenuta veemenza*): Questa, infatti, non è la sede. E per l'articolo... – un Codice, per favore... – per l'articolo... del Codice di Procedura Penale, io dovrei anzitutto oppormi alla procedura inusitata che si tenta qui di instaurare, almeno *de facto* – non certo, voglio credere, *de jure* – e financo oppormi, dovrei, nell'interesse del mio cliente, alla forma stessa di riunione – se sol di riunione amichevole, esplorativa, informativa deve, come mi auguro, trattarsi. Questa adunata, infatti, non si configura sotto nessun profilo giuridico contemplato...

EDMONDO (*a Nicola*): Che vi dicevo. Si perde tempo. Si faranno magari due risate, ma si perde tempo.

DALLORO: Chi vi assisteva abitualmente?

## TA (pág. 804)

EDMUNDO: Será obligado en el proceso y esto no es un proceso, ni mucho menos.

CARDENAL (*a Edmundo*): ¿Quién le asistía habitualmente?

Caso n.º 15: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 1561)

DALLORO: Benissimo. Per me, se volete, potete farlo anche stavolta. *(Una sospensione)* Però, vogliamo cominciare subito col chiamare le cose col loro nome?

EDMONDO: *Cominceremmo bene!*

DALLORO *(col tono di fare un complimento)*: Ammettete implicitamente d'essere un bugiardo.

EDMONDO *(per nulla smontato)*: E perché no!

FALCOCCHIO: *Volete dire, Eccellenza: un bugiardo generico o un bugiardo specifico?*

DALLORO *(fa un gesto per far tacere Falcocchio)*: Perché chiamate «mia moglie» una donna – quella – che non lo è? *(Apre la borsa e vi fruga dentro, e intanto dice)* Alterazione di stato civile. Falso in atto pubblico... *(Ha trovato un fascicolo, lo sfoglia, legge una carta)* ...«La sedicente signora Giuditta De Cavanis, è soltanto, a tutti gli effetti, la signorina Giuditta Baravalli del fu Gaudenzio, operatore commerciale». *(Fissando Edmondo)* Voi vivete con lei da più anni, in stato di palese concubinato. *(Un silenzio, volgendosi a Nicola)* Voi non lo sapevate? *(A Edmondo)* Sì o no? È vero che non è la vostra legittima moglie?

## TA (pág. 805)

CARDENAL: Bien. Si lo desea, por mí puede hacerlo también esta vez. Pero vamos a empezar llamando a las cosas por su nombre. ¿Por qué llama «mi mujer» a quien no lo es? *(Hojea unos papeles que ha llevado consigo.)* Alteración de estado civil. Falsedad en documento público... Aquí está, sí aquí está. *(Coge una de las hojas y lee.)* «La llamada doña Judit de Cavanis es solamente, a todos los efectos, la señorita Judit Barabaldi, hija de Gaudencio, difunto agente comercial». Vive usted con ella, desde hace años, en estado de evidente concubinato, ¿sí o no? ¿Es verdad que no es su legítima esposa?

Caso n.º 16: *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 1562)

DALLORO: Voi sovvertite così l'essenza delle istituzioni più sacre. In due, in tre... famiglia no, famiglia sì... uhm... chi ve lo dà il diritto di far le cose a modo vostro?

EDMONDO: Io non sovverto affatto... dite, don Ernestino: sovverto, forse? Soltanto credo bene comportarmi così, personalmente.

DON ERNESTINO *(intervenendo)*: S'è comportato sempre come se...

DALLORO: Come se... – peggio, peggio! E mi meraviglio di voi! Sacerdote! Ssst! *(A Edmondo)* Lo sapete che cosa siete? Un anarchico, un vero anarchico. Un fuori legge. *Ex lege*. Moralmente, prima ancora che socialmente. Un *ex lege* costituzionale, che sono quelli della peggior specie. E la società deve difendersi da tipi come voi.

## TA (pág. 805)

CARDENAL: Supirten ustedes así la esencia de la más sagrada institución. Dos, tres... familia sí, familia no... pero ¿quién les da derecho a hacer las cosas a su manera? ¿Sabe lo que es usted? Un anarquista, un verdadero anarquista. Un hombre fuera de la ley. Y la sociedad hace bien en defenderse de tipos como usted.

Caso n.º 17: *Cambio de segmentación / Omisión*

## TO (pág. 1562)

DALLORO: Vi conosco solo da tre giorni, appena, cioè, ho avuto sott'occhio il vostro biglietto da visita...

EDMONDO: Falso.

DALLORO: Lo vedremo... e ho cominciato le indagini sul vostro conto. Appena tre giorni, eppure so già tutto di voi come se vi avessi conosciuto fin dall'infanzia.

EDMONDO: Siete un po' presuntuoso, Eccellenza, lasciatemelo dire.

DALLORO: Vi conosco ormai dalle origini. Di dove venite, la vostra educazione, le vostre imprese – queste, del resto, sono pubbliche, e non ho durato fatica – ma il resto! E ormai posso fare la diagnosi dei vostri mali.

EDMONDO: Adesso basta.

DALLORO: Avete detto?

EDMONDO: Ho detto che basta.

NICOLA: Buono, Edmondo. Ognuno deve pur dire la sua...

DALLORO: Vedete, basta saper toccare il tasto giusto, e perdono subito le staffe! (*Sempre pacato, continuando ad armeggiare con le cartelle che toglie e rimette continuamente nella borsa di pelle, e pur seguitando a parlare*) Voi venite da un seminario di provincia. I vostri studi li avete fatti lì.

## TA (pág. 805)

CARDENAL: Hace apenas tres días que le conozco. Apenas tres días y, sin embargo, sé todo a lo que usted se refiere como si le hubiese conocido desde la infancia. Sé de dónde procede, su educación, sus hazañas... Bueno, éstas, por supuesto, son públicas y no me ha costado trabajo averiguarlas... y todo lo demás. Y ahora, puedo hacer el diagnóstico de su mal. Usted procede de un seminario de provincias. Allí hizo usted sus estudios.

*Caso n.º 18: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 1564)
<p>DALLORO: E in un certo senso si può proprio dire! Mi piace, anzi, che lo diciate: avete rubato in famiglia.</p> <p>EDMONDO: Non ho detto niente, badate.</p> <p>DALLORO: Lo direte, lo direte.</p> <p>EDMONDO: E se dovessi dirlo?</p> <p>DALLORO: Sapete d'avanzo che sono d'accordo. Rubato in famiglia. <i>(Una bella pausa per godersi l'effetto di questa prospettiva)</i> Ma anche in famiglia si restituisce almeno il maltolto.</p> <p>EDMONDO: E tutto si chiuderebbe lì.</p>
<b>TA</b> (pág. 806)
<p>CARDENAL: ¡Ah! Y en cierto sentido así puede decirse. Es más, me gusta que lo diga: ha robado dentro de casa. Pero aunque sea a la familia al menos, vamos, se restituye lo robado.</p> <p>EDMUNDO: ¿Y en eso quedaría todo?</p>

*Caso n.º 19: Omisión*

<b>TO</b> (pág. 1565)
<p>DALLORO: Dovete entrarci! Guai se si appurasse che davvero non c'entrate! Guai! L'esperienza, la sapienza di secoli!</p> <p><b>CORINNA</b> <i>(ride)</i>.</p> <p><b>EDMONDO</b>: Che avete da ridere?</p> <p><b>DALLORO</b>: Non datele retta. Sono ancora bambini. Non hanno ancora partorito nemmeno un santo! – Edmondo de Cavanis, vi sento un poco agitato. Come mai? State calmo. Non c'è fretta. Tanto, prima o poi, i conti debbono quadrare. Ci arriveremo facendo un passetto alla volta. Prendiamo pure il nostro tempo.</p> <p><b>EDMONDO</b> <i>(ancora teso)</i>: Perché devo proprio essere io? Devo! E non avete una prova valida, non avete nemmeno un indizio, uno che è uno! Niente! E invece devo esser io.</p>
<b>TA</b> (pág. 807)
<p>CARDENAL: Pues debía tenerlo. ¡Ay! Si averiguásemos que no, ¿dónde iría a parar la experiencia de siglos?</p> <p>EDMUNDO: ¿Pero por qué debo ser precisamente yo? No tiene ninguna prueba válida, ningún indicio. ¡Nada! ¿Y tengo que ser yo?</p>



Caso n.º 20: *Omisión***TO** (pág. 1566)

EDMONDO: Perché? Cerco il mio naturale *ubi consistam*. È là.

CORINNA (*che ha scritto vertiginosamente una, due cartella, chiama col gesto uno dei due Agenti, gliela passa, borbotta qualcosa all'orecchio, e gli dà una grossa mancia. L'Agente soddisfatto fa per avviarsi*).

DALLORO (*pronto*): Ehi, là! Che avete? (*L'Agente si ferma, si volge.*)

CORINNA: La notizia, Eccellenza. La pura e semplice notizia, senza commenti. Uscirà per prima nei giornali americani: «Processo in Vaticano».

NICOLA: Dai qui, idiota! (*Prende i due foglietti e li passa a Dalloro; a Corinna*) Signora: non facciamo sciocchezze, state al vostro posto.

GIUDITTA (*che si è avvicinata al marito*): Ma perché Edmondo vuoi andare... di là?

**TA** (pág. 807)

EDMUNDO: ¿Por qué no? Busco mi sitio natural. El lugar que me corresponde está allí.

JUDIT: ¿Pero por qué, Edmundo, quieres ir allí?

Caso n.º 21: *Cambio de segmentación / Omisión*

TO (pág. 1568-1569)

DALLORO: Eh, lo so! Il nostro prestigio riposa quasi tutto su questo equivoco!

NICOLA (*alludendo alla foto che riempie ancora di sé la parete dello studio*): Credete alla possibilità di un complice ecclesiastico?

DALLORO: E chi lo sa! Non potrei escluderlo tassativamente.

NICOLA: Monsignore, vero?

DALLORO: Anche! *Monsignore*, riempie la bocca, ma che credete che sia, in fin dei conti! Potrebbe anche darsi... (*Torna a guardare la foto.*) Sto appunto analizzando... – Ma quella... cosiddetta moglie... che deve avere una certa infarinatura religiosa... non ci potrebbe essere utile?... Farla parlare...

NICOLA: Non ci contate. È fedele.

DALLORO: Peccato che le mogli fedeli, abbiano, in questo caso, per marito un ladro! – Si vede anche la cameriera, in fondo, laggiù... Sfuocata...

NICOLA: Ma è muta, purtroppo.

DALLORO: Già. Che astuto quel De Cavanis. Sarebbe l'uomo adatto per riorganizzare certi nostri servizi! (*Guarda Edmondo.*) Sapete che mi piace!... (*Poi improvvisamente, si astraе, si concentra, comincia a borbottare qualcosa tra sé e sé: poi si volge bruscamente, e con una giovanilità insospettata dice a Nicola*) Chiudete, lì. (*La lampada da ingrandimento viene spenta. Dalloro è già al suo posto, al tavolo.*) Riprendiamo! (*Si rimettono tutti a sedere.*) Dunque, lei signora Giudita De Cavanis è al baciamani... e lei, se ho ben capito, fotografò.

CORINNA: Appunto.

DALLORO (*brusco*): Perché fotografò?

CORINNA: Mi piacque la scena. Ero andata per ammirare dei grimaldelli, e mi trovavo in un viavai di preti...

DALLORO: Già. E, giornalisticamente, lei dice... sono scene irresistibili. Si vende anche il proprio padre, anche il Padreterno! La pensa così anche il mio segretario... (*Si alza, e con voce netta, perentoria*) Restino qui, l'imputato e la signora Giuditta Baravelli, sedicente moglie di Edmondo De Cavanis. Gli altri – tutti – aspettino fuori. (*Corinna, Don Ernestino, Falcocchioe Alma, spinta un po' da un Agente di custodia, escono. Si fa il silenzio, dentro.*) In quella fotografia, ci sono da notare due cose, anzi tre. In primo luogo il fiocco paonazzo del cappello

di monsignore è alla destra anziché alla sinistra come è prescritto che sia. Il monsignore deve essersi dunque messo il cappello a rovescia; errore estremamente improbabile nei monsignori veri per i quali il cappello ha ormai preso la forma esatta della testa. Negli altri, l'errore sarebbe ammesso in quanto testa e cappello vanno ancora ognuno per conto proprio. (*Battendo sul tavolo*) Non è un monsignore vero quello a cui lei, signora, s'è inchinata.

**TA (pág. 809)**

CARDENAL: Ya lo sé, ya lo sé. Nuestro prestigio radica precisamente en eso... En fin, sigamos con nuestra tarea. (*Se acercan otra vez al grupo.*) Queden aquí el sospechoso y Judit Barabaldi, que dice ser la mujer de Edmundo de Cavanis. Los demás, todos, esperen fuera. (*Salen todos. El cardenal continúa.*) En esta fotografía pueden observarse dos cosas; bueno, mejor dicho, tres. La borla morada del sombrero de monseñor está a la derecha, en vez de a la izquierda, como se ha prescrito. Monseñor ha debido ponerse el sombrero al revés... Error sumamente improbable en los verdaderos, ya que para ellos el sombrero ha tomado la forma exacta de su cabeza. No es verdadero, señora, el monseñor ante quien se ha inclinado usted.

Caso n.º 22: *Omisión*

## TO (pág. 1571)

DALLORO: Non l'abbiamo forse già scoperta la verità? Dal momento che voi ammettete... riconoscete...

**EDMONDO: Una parte appena, anzi la cortecchia soltanto della verità, avete scoperta – ma c'è ben altro! Ben altro!**

**DALLORO (*preoccupato, cerca di guadagnare tempo*): Lo so... capisco... intuisco quel che intendete dire... ciò che è sotto le apparenze...**

EDMONDO: Per questo voglio mettervi alla prova. Sono anni che vengo assolto o condannato per errore. Sempre. Sì, sì, ve lo dico io – proprio per errore. Nessuno, mai, mi ha giudicato bene. E a poco a poco, col passare del tempo, col succedersi delle esperienze, col moltiplicarsi dei miei incontri con la giustizia di tutti i paesi, io mi son detto sempre più angosciosamente: Ma è possibile che nessuno, mai, giunga a scoprire quel che *veramente* è successo? Sia che mi assolvano, sia che mi condannino, non ha importanza! Mai. Possibile che la verità profonda di un gesto debba sempre sfuggire al giudice? Ci dovrà pure essere qualcuno – una Corte particolarmente saggia e illuminata – che alla fine di un dibattito formuli una sentenza che mi faccia restare... così... a bocca aperta per lo stupore – e mi induca a chinare la testa, e a dire: «È vero, è proprio vero, è accaduto veramente così, e le ragioni autentiche del mio atto sono proprio quelle che avete scoperto!». Mai! Sempre deluso sono stato! Sempre la bocca amara. Dovrò continuare ad essere deluso anche questa volta?! Capite, adesso, Eccellenza, la ragione profonda della mia insistenza? Forse là da voi, oltre il Tevere, sarà tutt'altro processo.

## TA (pág. 810)

CARDENAL: ¿Es que no la hemos descubierto ya? Desde el momento en que usted reconoce...

EDMUNDO: Quiero... quiero ponerle esa prueba. Hace muchos años que se me condena o se me absuelve por error. Nadie jamás me ha juzgado bien. Y, poco a poco, con el correr del tiempo, con mis tropiezos con las justicias de todos los países, me he dicho siempre angustiosamente: ¿Pero es posible que nadie jamás sepa lo que verdaderamente ha sucedido? Que me condenen o absuelvan no importa. ¿Es posible que la profunda verdad de un gesto se le escape siempre a los jueces? Alguien deberá existir. Un tribunal singularmente sabio e iluminado que, al término de un debate, dicte una sentencia que me deje con la boca abierta de estupor y me haga inclinar la cabeza diciendo: «Es verdad, así ha sido y las razones auténticas de mi acto son esas que habéis descubierto». Pero nunca. Siempre me han defraudado. ¿Comprende ahora el motivo profundo de mi insistencia? Quizás allá, al otro lado del Tíber, mi proceso tenga otro sentido.

*Caso n.º 23: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 1571-1572)
<p>DALLORO (<i>serio, impegnato</i>): E perché dovrebb'essere tutt'altro? Non capisco. Fosse una causa di canonizzazione, capirei. Si tratta di stabilire la santità, le virtù eroiche... Insomma, è affar nostro. Ma nel vostro caso.</p> <p>EDMONDO: Lo stesso! Chi vi dice che io non sia un santo mancato? Chi vi dice che un furto non sia una virtù eroica che ha girato storto? Non dovrebbe essere l'episodio quello che conta se i giudici sono altri, e le bilance della legge oscillano per altri pesi, per altre misure... Il discorso, da voi, il dibattito, da voi, dovrebbe prendere, sempre, comunque, tutt'altra piega da quella che è solito prendere di qua.</p> <p>DALLORO (<i>stupito</i>): Ohoooh! Come galoppate, come galoppate con la fantasia... questa matta di casa. E scusatemi se vi riporto alla logica. Che piega vorreste mai che prendesse il nostro discorso anche se andassimo a farlo <i>di là</i>? Una cassaforte dischiusa, rimane sempre, dovunque, una cassaforte!</p>
<b>TA</b> (pág. 810)
<p>CARDENAL: ¿Qué sentido querría que adoptase nuestro proceso aunque nos fuéramos allá? Una caja de caudales abierta, sigue siendo en todas partes, una caja de caudales.</p>

*Caso n.º 24: Cambio de segmentación*

<b>TO</b> (pág. 1572)
<p>EDMUNDO: Eh no! Il luogo è importante... Una chiesa non è un mercato, non è una banca...</p> <p>DALLORO: Con tutto il rispetto che ho di quel luogo, non vorrei che ne facessimo una reliquia taumaturgica! Rimane pur sempre un luogo... un territorio...</p> <p>EDMONDO: Ma io? Io non sono un ladro qualunque. Io sono dei «vostrì» – l'avete detto voi, Eccellenza, ho nel naso l'odore dell'incenso – l'avette detto voi! Quali erano le mie intenzioni?</p>
<b>TA</b> (pág. 811)
<p>EDMUNDO: ¡No!, ¡eso sí que no! ¡El lugar importa! ¡Una iglesia no es mercado!, ¡no es un banco! y yo... yo no soy un ladrón cualquiera. Usted mismo lo ha dicho soy uno de «los suyos». ¿Cuáles fueron mis intenciones?</p>

Caso n.º 25: *Omisión* / *Cambio de segmentación*

## TO (pág. 1572-1573)

DALLORO: Ma quando mai i segreti di Dio si custodiscono in una cassaforte di banca! La logica.

EDMONDO: È vero. È stato a causa del nome.

DALLORO: Quale nome?

EDMONDO: Opere Cattoliche, O.C. Io sono stato attratto dal desiderio di scoprire il segreto delle opere cattoliche. Un equivoco, in fondo, di cui però voi siete i responsabili. Eh, sì! Non si possono far circolare nomi così impegnativi.

DALLORO: Riconosco una certa colpa di «nominalismo» da parte nostra... un uso po' leggero, forse un po' profano... san Paolo, forse, si sarebbe servito di un'altra dizione...

EDMONDO: E anche san Francesco...

DALLORO: Indubbiamente.

EDMONDO: E allora, se anche voi riconoscete, prendete questo appiglio a mio favore, portatemi... di là. Cominceremo come se si trattasse di una cosa da nulla; ma a mano a mano che il dibattito crescerà, vedrete che io chiederò di parlare, di spiegare... e vi accorgerete allora dalle mie parole, dalle mie domande che non si tratterà più soltanto di una cassaforte aperta...

DALLORO (*insinuante*): ... e di documenti sottratti...

EDMONDO: Ma che importanza volete che abbia!

DALLORO: Eh, no!

EDMONDO (*proseguendo*): ...ma di un problema molto, ma molto più alto. Perché io, in un certo momento, chiederò chi – chi – mi ha veramente visto? Avanti! Ci sarà qualcuno che mi avrà visto! Avanti: batta un colpo. E dovrebbe allora accadere, da voi quel che non è mai accaduto, qui, da loro. Dovrebbe accadere una specie di miracolo... un'apparizione straordinaria... Portatemi di là ve ne supplico!

## TA (pág. 811)

CARDENAL: ¿Pero de cuándo acá los secretos de Dios se custodian en la caja de un banco? Son cosas distintas.

EDMUNDO: Pues entonces, si usted mismo lo admite, utilice ese pretexto en mi favor. Lléveme allí. Empezaremos como si fuera un robo corriente; pero cuando el debate avance, yo, en un momento determinado, preguntaré: «¿Quién?, ¿quién me ha visto de verdad? ¡Adelante! ¡Alguien me habrá visto! ¡Que dé un golpe! ¡Que haga una señal!». Y deberá entonces ocurrir, hallándome entre ustedes, lo que jamás me ha sucedido aquí entre ellos. Tendría que producirse una especie de milagro... una aparición extraordinaria... Lléveme allí, se lo suplico.

Caso n.º 26: *Omisión***TO** (pág. 1573-1574)

EDMONDO (*con un filo di voce*): E se non avessi tolto niente?

DALLORO (*interdetto*): Non avette tolto? Giurate! Giurate!

**EDMONDO: Non sta bene giurare! Non giuro!**

**DALLORO (*ritornandogli sopra, ruggente*): Dov'è? Dov'è?**

EDMONDO: Un momento... ancora un momento...

**DALLORO: Non ritardate l'ora del ravvedimento...**

**EDMONDO: Vorrei prima vedere...**

**DALLORO: Chi?**

EDMONDO: Vorrei prima parlare...

DALLORO: Con chi?

EDMONDO: Don Ernestino Guidi...

**DALLORO: Il pretino?**

**EDMONDO: Già!...**

DALLORO: Confessarvi?

**TA** (pág. 811-812)

EDMUNDO: ¿Y si no hubiera cogido nada?

CARDENAL: ¿Que no ha cogido? ¡No es verdad! ¡Confiese!, ¡confiéselo todo!

EDMUNDO: Un momento... un momento, por favor... Antes quiero hablar...

CARDENAL: ¿Con quién?

EDMUNDO: Con el Padre Ernestino Guidi.

CARDENAL: ¿Confesarse?

*Caso n.º 27: Omisión***TO** (pág. 1574-1575)

DON ERNESTINO: Una banca come un'altra!

EDMONDO: *Ma il luogo non conta proprio?*

DON ERNESTINO: *Ci vuol altro!*

EDMONDO: *Ah, ah! Ci vuol altro!*

DON ERNESTINO: *Però, se accettate un consiglio: restituite. Perché non volete restituire se avete tolto qualcosa?*

EDMONDO: *È per una questione di principio: un ladro non restituisce mai. Nemmeno se si tratta di uno spillo.*

DON ERNESTINO *(allarga le braccia)*.

EDMONDO: Don Ernestino, non è finita. Devo dirvi un'altra cosa. A voi, per primo. State bene a sentire. È vero, è proprio vero che Dio ci vede?

**TA** (pág. 812)

PADRE ERNESTINO: Es un banco como otro cualquiera.

EDMUNDO: Padre, todavía no he terminado. Quiero decirle algo. Usted será el primero en saberlo. Escúcheme. ¿Es verdad, auténticamente verdad, que Dios nos ve?





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## APÉNDICE V

---

TRANSCRIPCIONES

## *La librería del sol*

### Ficha técnica

Programa: *Estudio 1*

Título: *La librería del sol*

Fecha emisión: 12/03/68

Autor: Diego Fabri

Guion para TVE: José María Rincón.

Intérpretes: María Luisa Merlo (VELIA), Fernando Delgado (ANSELMO), Manuel Gallardo (LUCAS), José Orjas (ISIDORO), Ricardo Merino (ÁLVARO), María Luisa Rubio (LENA), Diana Salcedo (CAROLA), Lola Lemos (CLARA), Pedro Simpson (JACINI), Antonio Queipo (MOMBELLI), Francisco Merino (TRAMPAS)

Dirección y realización: Pedro Amalio López

### Transcripción

*(Aparece un hombre en un decorado. Realiza un comentario de presentación sobre la obra que se va a representar)*

PRESENTADOR: Estrenada en Roma en 1942 por la compañía de Sergio Toffano, influida corriente existencialista, desde su firme ortodoxia católica es obra de situación cerrada, profundamente simbólica, en la que tanto situación como personajes, y hasta los objetos, aluden a otras realidades, trascendiendo a otros mundos superiores de ídoles espiritual y social, constantemente presentes y preocupantes. Toda la hondura, toda la problemática que Fabbri va a desarrollar posteriormente en *Vela de armas* y *Proceso a Jesús* está en esta pieza esbozada e intuida. La vocación religiosa, entendida como entrega a los otros, como difícil equilibrio entre la estética que busca a Dios y la mística que lo intuye y lo posee, y la Caridad que se afana entre el Bien y el Mal de cada día y de cada hora, buscando el alma de los pecadores en la realidad confusa de un mundo muy confuso también. La mentira piadosa y la autolimitación de los personajes es el tema central de *La librería del sol*. Esa mentira piadosa produce, entre unos y otros, tensiones internas, bruscos encontronazos dramáticos y sirve de base para la creación de unos tipos humanos perfectamente definidos; y sirve, también, para estructurar un diálogo, cuajado de ideas y de preocupaciones intelectuales y religiosas.

## Obra

*(Hay una joven, llamada Velia, dentro de “La librería del sol”, colocando libros en un mostrador. Hay un joven, Anselmo, ayudándole. Se puede apreciar el título de la obra que coloca Luz en el suelo de Álvaro Bruno.)*

*(En otra habitación cercana hay tres hombres, llamados Jacini, Mombelli e Isidoro con libros en las manos haciendo comentarios.)*

JACINI *(mientras hojea un libro)*: Sus ediciones son siempre de muy buen gusto, señor Normandi. En octava y en rústica nadie presenta unos libros tan agradables. Y hubiese lamentado irme de esta ciudad sin conocerle.

MOMBELLI *(acercándose)*: ¡Fíjese!, ¡fíjese! sobre todo en la tipografía. *(Señala el libro.)* ¡Magnífica impresión! no es sólo la presentación, señor Jacini.

ISIDORO: Tendré mucho gusto en ofrecerle unos ejemplares. *(Se acerca a una cortina la abre y llama al muchacho.)* ¡Anselmo!

MOMBELLI: El señor Normandi es un especialista. En la biblioteca comunal conservamos un ensayo suyo con el uso correcto del abloni.

ANSELMO *(entrando en la sala)*: ¿Me llamabas papá?

ISIDORO: Mira, Anselmo. Baja a la imprenta y me subes unos cuantos ejemplares de *Luz en el suelo*, la novela de Álvaro y, de paso, le dices al chico que suba cuando pueda.

*(Anselmo sale de la habitación.)*

JACINI: No sabe cuánto me alegra conocerle. En la ciudad se habla de usted con mucha simpatía y es famosa su iniciativa de editar autores noveles. Nuestra entidad sigue con enorme respeto los pasos de la librería del sol.

ISIDORO: Señor Jacini, es muy modesta mi iniciativa...

VELIA *(acercándose)*: Perdón, ¿les molesto?

ISIDORO: Velia, hija mía, espérate, te voy a presentar al señor Jacini, pertenece a Libreros Reunidos. Señor Mombelli, eh, ya lo conoces.

MOMBELLI: ¿Qué tal, Velia?

VELIA: Muy bien, ¿y usted señor Jacini?

ISIDORO: ¡Je!, ¡je!, ¡je!, ¡anda!, ¡anda! sigue con lo que estuvieras haciendo. No te preocupes por nosotros.

JACINI: Éste es el único sistema de descubrir nuevos valores.

MOMBELLI: Es justamente lo que él persigue.

JACINI: Desde luego, ¿por qué usted cree que existe esos valores ocultos, claro está, genios incomprendidos?

ISIDORO: Creo en la necesidad de alentarles cuando empiezan a nacer, pobres, que no sean víctimas de dificultades exteriores.

JACINI: ¡Oh! pero si sucumben antes esas dificultades, será que no valen. No me juzgue usted como un cínico. Yo pienso que un escritor, si lo es de verdad, llega necesariamente a la meta, con dificultades o sin ellas, ¿no está usted de acuerdo?

ISIDORO: No, por lo menos no en todo. Pero no es justo que los editores nos crucemos de brazos.

JACINI: ¡Ah! con esas ideas, su obra va a ser filantrópica más que literaria. Es un peligro.

ISIDORO: Aun así, no me importa ser filántropo.

MOMBELLI: ¿Quién puede decir que no ha contado con cierta ayuda en un momento determinado? y al llegar a nuestra edad, ¿quién puede decirnos a nosotros todo lo que hubiésemos podido hacer fuera de aquí, por ejemplo, en una gran ciudad?

ISIDORO (*sonriendo*): ¿Y eso qué tiene que ver?

MOMBELLI: ¡Claro que tiene que ver!, ¿qué puedo hacer yo de director en una biblioteca municipal a la que no acude nadie?

JACINI: Cerrarla, señor, ¿qué va a hacer usted?

MOMBELLI: Bueno, quiero decir casi nadie... algún jubilado a leer la prensa, algún estudiante a consultar una traducción... quiero decir... que uno se cansa. Uno quisiera indignarse, pero ya le faltan las fuerzas. Uno cobra su sueldo, se resigna, y ve pasar la vida sin pena ni gloria.

JACINI: No sé, no sé, acaso tenga razón. Pero una iniciativa tan hermosa como la del señor Isidoro sólo podría darse en la provincia. El negocio editorial en gran escala se somete a otros imperativos...

ISIDORO (*le interrumpe*): Comerciales... Lo sé, lo sé muy bien. Lo que yo hago es una audacia. En las grandes ciudades no abundan los audaces.

JACINI (*mientras fuma su puro*): Nos falta valor para intentarlo

MOMBELLI: Aun a sabiendas de que no se va a conseguir nada, debe intentarse.

ISIDORO: ¡No!, ¡no!, ¡no!, ¡eso no!, ¡no!, yo tengo fe, ¿por qué no?, yo tengo mis convicciones, ¿comprende?, no renuncio fácilmente.

MOMBELLI: Le faltarán las fuerzas algún día, como a mí. Se cansara.

ISIDORO (*con suspiros*): No, no, yo... yo... pienso en Álvaro... Álvaro Bruno, el autor del libro... el autor del libro, que me gustaría que lo leyera.

JACINI: Los libreros nunca leemos los libros que vamos a vender, señor Normandi.

ISIDORO: Señor, haga una excepción. Álvaro es pariente mío. Se ha educado aquí, entre mis hijos. De niño vivía en el campo. ¡Es un prodigio!, ¡un... un portento de ingenio!, ¡de imaginación! (*Se dirige a Mombelli*). Oye que tú lo conoces, dile tú...

MOMBELLI: ¡Una inteligencia que haría honor a nuestra ciudad! En Bruno pensaba cuando hablaba de una gran ciudad. Él la necesita, un centro de cultura.

ISIDORO: No, no estoy de acuerdo. Es que Mombelli hace de esto una cuestión geográfica y no..., no... Mombelli, en el caso de Álvaro, no. La gran ciudad lo mataría. ¡Pobre mío!, yo pienso en Álvaro cuando sea un gran escritor. Una gran figura. Yo pensaré una obra mía (*dándose una palmada en su pecho*), aunque mi dinero sea sólo para uno. Para descubrir a un gran escritor. Pero no estoy de acuerdo contigo, él tiene que pertenecer aquí entre nosotros, las gentes, las calles que describe en sus narraciones, son éstas, son las de aquí.

JACINI: Le escucho admirado, señor Normandi. Usted no es un librero, es un maestro.

MOMBELLI: Yo diría un artista... un creador de genios.

ISIDORO: ¡Que no!, no es mérito mío, señores. No es mérito mío. Ser librero o ser editor no es algo común ni vulgar. Es una vocación más que una profesión. Vender libros no es vender pavos o botijos. Los libros están hechos de la misma materia que las almas: tienen sus ideas, sus sentimientos... (*Mientras sostiene libros en sus manos*) yo creo en los libros como en mis hijos, con sus defectos, con sus virtudes, hasta con sus deformidades si ustedes quieren; pero esa materia, ¡esa materia de que están hechos los libros!... ¡perdóneme!, ¡perdónenme ustedes!, yo debía hablar de esto con más pudor.

(*Mientras tanto entra Anselmo junto a otro joven y le entrega a su padre dos ejemplares de un libro.*)

ANSELMO: Aquí tienes papá

ISIDORO: Gracias, Anselmo. (*Se dirige a Mombelli y a Jacini*) Anselmo, otro de mis hijos.

JACINI: ¿Trabajan todos aquí con usted?

ISIDORO: Todos, todos, Álvaro también, pero el que lleva la responsabilidad es Lucas. Lucas es el mayor, claro.

JACINI: Una comunidad verdaderamente hermosa. Puede sentirse usted satisfecho.

ISIDORO: Lo estoy, lo estoy, porque trabajamos todos en común. (*Mientras el otro joven que entró asiente con la cabeza.*)

(*Aparece un muchacho llamado Trampas en la puerta.*)

TRAMPAS: Trabajamos, trabajamos. Usted lo ha dicho.

ISIDORO: ¡Sí, señor!, ¡trabajamos! Es verdad, aquí tienen ustedes una gran ayuda. (*Mientras pone el brazo sobre el hombro de Trampas*). Su misión son las máquinas, las tintas, las linotipias, pero ¡oh! es un Trampas excelente. Mira, estos señores quieren que les enseñemos las máquinas. Usted va a sufrir una decepción, porque las van a encontrar anticuadas; pero mire, ya ven lo que son capaces de hacer. (*Mostrando los ejemplares del libro que sostiene en la mano.*) Entre buenas manos. (*Señalando a Anselmo y a Trampas... Mombelli y Jacini ríen, Isidoro continúa*). Pasen, pasen si quieren, pasen.

MOMBELLI y JACINI: Con mucho gusto, señor Isidoro.

(*Salen todos de la habitación. Anselmo y Velia se quedan solos.*)

VELIA (*mientras sigue colocando libros en estanterías*): ¡Cómo es papá!

ANSELMO: Se transfigura mirando a sus libros. Es curioso.

VELIA: ¿Te extraña?

ANSELMO: No, me admira...

VELIA: Claro, tú no sabías cómo era papá.

ANSELMO: Pues no, la verdad, no. Nunca le había visto en su trabajo, ¿sabes lo que quiero decir? Si mirábamos... no sé, en casa es de otra manera. Y yo, cuando venía de vacaciones era en casa. La verdad es que nunca había pensado cómo es de verdad.

VELIA: Parece más joven, ¿verdad? Más animado.

ANSELMO: En estos momentos sí, pero ¿cómo está de verdad?

VELIA: Perfectamente, ¿por qué me lo preguntas?

ANSELMO: Quiero decir si... si esa animación... esa pasión...

VELIA: ¿Qué?

ANSELMO: Nada... no... son cosas que se me ocurren a veces...

VELIA: ¿Pero qué ibas a decir?

ANSELMO: No me hagas caso... he estado tanto tiempo fuera de casa, que pienso que no os conozco a ninguno.



VELIA: ¿Pero de papá concretamente?

ANSELMO: No sé... tiene los ojos como nublados...

VELIA: Ha trabajado toda su vida leyendo libros, por eso tiene los ojos como nublados.

ANSELMO: Será eso seguramente, ¿qué otra cosa iba a ser? Vamos a trabajar. No hay por qué preocuparse... ¿qué?, ¿te he asustado?

VELIA: No.

*(Anselmo se marcha de la sala con los libros en las manos y ella se queda pensativa, preocupada. Coge un montón de libros que se encuentran atados con una cuerda y la corta mientras Anselmo entra de nuevo en la sala.)*

ANSELMO: Da gusto ese sol. *(Mientras se limpia el polvo de la chaqueta del traje, causado por los libros.)* Más tarde hará demasiado calor.

VELIA: No, nunca hace demasiado calor. Estas casas antiguas, llenas de recovecos.

ANSELMO: Como la mía de antes, un viejo convento.

VELIA: Pero aquí tienes el jardín. Puedes respirar.

ANSELMO: Allí también.

VELIA: Pero qué diferente. Aquello es como una huerta sin flores. ¿Te disgusta hablar de eso?

ANSELMO *(con voz baja)*: No.

VELIA: ¿Qué efecto te hacen estas vacaciones en casa después de tanto tiempo? Yo creo que debe ser como cuando nosotros vamos a la playa y todo resulta nuevo...

*(Anselmo le pone la mano en el hombro y asiente con la cabeza. Ambos cogen libros y se marchan de la sala.)*

*(Ya en otra sala, llena de mostradores y estanterías, los dos siguen colocando libros.)*

ANSELMO: ¿Qué clase de hombre es ese tipo...?

VELIA: ¿Trampas? un infeliz, ¿no te resulta divertido?

ANSELMO: Tiene una risita que atraviesa los oídos. ¿Tú qué piensas de él?

VELIA *(mientras se toca la sien con el dedo)*: Dicen que es un poco...

ANSELMO: ¿Loco?

VELIA: Sí, o por lo menos que no está bien de la cabeza. Pero es tan trabajador.

ANSELMO: ¿Por qué lo llamáis de ese modo?

VELIA: ¿Trampas?

ANSELMO: Sí, es extraño que no le moleste.

VELIA: Al contrario, le gusta. Es tan infeliz, tan incapaz de engañar a nadie

ANSELMO: ¡Ah!, una broma.

VELIA: ¡Aham!

*(Velia vuelve a la primera sala y Anselmo permanece colocando libros. Aparece un joven en la puerta de la librería y entra.)*

LUCAS *(se dirige a Anselmo que está colocando libros en las estanterías)*: ¿Se puede saber qué estás haciendo?

ANSELMO: Hola, Lucas.

LUCAS *(pasa a la primera sala y se coloca al lado de Velia. Coge los libros que ella tiene en uno de los mostradores)*: ¿Tú también?, ¿qué hacéis? Anda, deja esto.

ANSELMO: Hay que dejar sitio en los estantes del fondo para las nuevas ediciones.

LUCAS: ¿Nuevas ediciones?, ¿quién te ha dicho eso?

ANSELMO: Casi no había sitio.

LUCAS *(irritado)*: ¿Pero tú sabes quién manda aquí?, ¡llevas un mes en la casa!, ¡no sabes cómo va esto!, ¡no te metas en lo que no te importa!

VELIA: No le hables así. Fue papá quien lo dijo, no fue él.

LUCAS: Y papá... ¿por qué no me lo dice a mí?

ANSELMO *(con voz más baja de lo normal)*: Si no quieres, no volveré a bajar a la tienda.

LUCAS: Trata de comprender, Anselmo. Y no te preocupes por los estantes, déjame a mí. No se puede editar y editar constantemente cuando no vendemos ni un solo ejemplar.

ANSELMO: Pero papá no piensa eso.

LUCAS: Soy yo quien sabe cómo van las cosas.

ANSELMO: ¿No piensas seguir editando?

LUCAS: No.

ANSELMO: ¿Pero cuando papá se entere?

LUCAS: No tiene por qué enterarse, basta que uno solo lleve el peso de todo. Se vende poco, demasiado poco. Los libros se quedan en los estantes, nos ahogan, ¿es que no lo ves tú mismo?

ANSELMO: Sí.

LUCAS (*con ironía*): Papá piensa en todo esto con su mentalidad decimonónica, la cultura, la ciencia, ¡qué sé yo! Pero esto es un comercio, Anselmo. No podemos seguir así.

ANSELMO: ¿Vas a renunciar a toda la obra de su hijo?

LUCAS: No, a renunciar no. A tomarnos un respiro. Pero él no debe enterarse de nada. Tú y yo lo sabemos y basta.

ANSELMO: Gracias por confiar en mí.

LUCAS: Las deudas me dan miedo. Nosotros no somos gente práctica.

ANSELMO: ¿Nosotros?

LUCAS: Sí, nuestra familia. Grandes ideas como papá, pero incapaces de concluir las.

ANSELMO: No somos prácticos. Es cierto.

LUCAS: Pero no es solo eso, es que no sabemos distinguir. Hay ciertas cosas, ciertos ideales que son muy nobles sí, pero que acaso no merezcan el sacrificio de tantas personas. Todos queremos vivir, Anselmo, y no se pueden mezclar estos ideales con las cosas prácticas del día.

ANSELMO: Lo dices por Velia y por ti.

LUCAS: Sí, tengo la impresión de que estamos trabajando inútilmente. Nos marcamos una meta, un ideal. Y cuando estamos a punto de alcanzarlo, es otra cosa. Como si en algún momento hubiésemos equivocado el camino.

ANSELMO: Como si alguien a nuestro lado se encargase de cambiarnos las cartas sobre la mesa.

*(Anselmo se dirige a la puerta que da a la sala de entrada de la librería.)*

LUCAS: ¿Dónde vas?

ANSELMO: No sé, por ahí, con Velia.

LUCAS: ¿Por qué has dicho eso?

ANSELMO: Era lo que tú decías, ¿no es eso?

LUCAS: Sí, pero ¿tú también?

ANSELMO: En algo tenemos que parecernos. Sólo servimos para estarnos quietos. Cualquier cosa que intentes en esto o en aquello, verás cómo se te cae por lo mismo. Es como un juego de manos o un truco muy viejo.

LUCAS: Anselmo, ¿qué te pasa a ti?

ANSELMO: No me refería a la librería. Era otra cosa.

LUCAS: ¿Pero qué?

ANSELMO: No me hagas caso, bastante tienes con lo tuyo. Anda, entra a ver a papá. Querrá presentarte al señor Jacini.

*(Lucas se marcha y Anselmo vuelve a la sala de entrada. Velia está colocando libros en el mostrador.)*

VELIA: ¿Ya hicisteis las paces?

ANSELMO *(sonríe)*: Nunca tuvimos guerra, Velia.

VELIA: Perdónanos. Últimamente no te tratamos bien en esta casa.

ANSELMO: ¿Qué cosas dices? Yo estoy encantado aquí. Sólo que son muchas horas sin nada que hacer.

*(Alguien entra en la librería. Se trata de una señora un tanto extravagante, llamada Carola.)*

CAROLA: ¿Se puede pasar?, ¡oh!, si está aquí nuestro sabio. *(Dirigiéndose a Anselmo.)* ¿si les molesto?

ANSELMO *(mientras hojea un libro, de pie tras el mostrador)*: Buenas tardes, Carola.

CAROLA: ¡La pequeña y dulce Velia más hermosa cada día!, aunque usted no me mira bien, yo le tengo mucho cariño, como a todos los de esta casa.

ANSELMO *(sin quitar la mirada del libro)*: Lo sé, Carola.

CAROLA: Su madre me decía siempre que se pasaba la vida leyendo, desde pequeñito.

VELIA: Anselmo es muy inteligente.

CAROLA: Pero creo que allá... ¿es cierto que le encontraron libros escabrosos?

ANSELMO *(suelta el libro y se dirige fuera del mostrador)*: Cuando usted lo dice...

CAROLA *(sonriendo)*: ¡Uy!, ¡qué respuesta!, ¡como la que se leen en los libros! Cuando usted lo dice. *(Repite en voz grave con tono de mofa.)* Ya desde pequeñito era tan serio, pero ahora tiene que conocer la vida también. Hay cosas muy hermosas por ahí.

VELIA: A Anselmo no le gusta hablar de su pasado.

CAROLA: Un pasado..., tú lo dices. Ahora se le da un aire más... desenvuelto... aunque la sotana tampoco le caía mal: parecía un hermoso disfraz.

ANSELMO *(enfadado)*: ¿Qué busca?, ¿ha venido a burlarse de nosotros?

CAROLA: He venido a conversar un ratito, ¿verdad, Velia? (*Le besa en la mejilla.*) ¿Verdad que tú me tienes mucha simpatía?

ANSELMO: Pero yo no. Lo sabe. Me molesta verla. Me da asco que bese a mi hermana.

CAROLA: A mí, ¿me dice eso a mí? Su padre sabrá lo que me ha dicho. (*Se dirige a la salida.*)

VELIA (*va tras ella*): No, Carola. Carola, a papá no le diga.

ANSELMO: No me importa que se lo diga. Me da asco. No sé cómo soportas que te bese.

VELIA: Carola es muy amiga de todos, de papá y de mamá.

ANSELMO: Pero te da asco que te bese. Te estremeciste cuando se acercó.

VELIA: No se lo puedo impedir. Es que tú apenas la conoces.

ANSELMO: ¿Apenas? Mucho más que vosotros, ¿os habéis preocupado alguno de llegar hasta el fondo?

VELIA: ¿Al fondo? No te entiendo

ANSELMO (*muy enfadado*): Mira estos estantes, ¿qué ves? Polvo de muchos años. Nadie sabe de cuántos. Y nadie lo ha visto ni lo ha limpiado jamás...

VELIA (*angustiada*): Anselmo, no me hables así. No te entiendo.

ANSELMO: Lo mismo que esa mujer, ¿os habéis preocupado alguno de adivinar toda la suciedad de ciertas almas? Igual que estos estantes, ¿no lo veis?, ¡se os pega a las manos!, ¡se os entra por la boca y por los ojos y no lo veis!, ¡ni si quiera sois capaces de sentir asco!

VELIA: ¿Te enseñaron a hablar así en el seminario?, ¿te enseñaron a buscar la suciedad en todas partes?

ANSELMO: En todas partes no.

VELIA: Pero ¿se aprende eso? Tú eres inteligente y sabes adivinar.

ANSELMO: Luego tengo razón.

VELIA: ¿Pero podría yo llegar a adivinar también?

ANSELMO: Posiblemente, si quisieras.

VELIA: Sí quiero, Anselmo. Quiero conocer a la gente, como tú.

ANSELMO: Se sufre más y, en definitiva, no sirve para nada. Tú no debes intentarlo, Velia, porque después no puedes detenerte aunque quieras. Te ves condenado a seguir mirando, a seguir conociendo.

VELIA: ¿Condenado?

ANSELMO: Sí, es como una condena. Te he tentado como si fuera tu demonio y estoy arrepentido. Pero era... era una broma, ¿sabes? Carola me resulta desagradable y dije todo eso... no sé... para asustarte... pero era una broma. ¿Cómo puedes pensar que yo adivino lo que hay en las almas? Pero con una broma se puede hacer mucho daño, porque tú todavía eres limpia, Velia. Tienes la suerte de no pensar, de no atormentarte por dentro... *(Entra Trampas y va a las estanterías para coger libros. Anselmo se dirige a él.)* ¿Buscabas algo?

TRAMPAS *(hojeando libros)*: No, no está aquí.

VELIA: ¿Se fueron ya esos señores?

TRAMPAS: Subieron con Lucas y con el patrón. Pero no está aquí.

ANSELMO: ¿El qué?

TRAMPAS: Las pruebas del manifiesto editorial.

ANSELMO: ¿Para corregir?

TRAMPAS: Sí, su hermano...

ANSELMO: Deja, yo lo haré.

TRAMPAS: ¿Usted?

ANSELMO: Sí.

TRAMPAS: Es el manifiesto editorial, el grande, ¿sabe?, a tres colores. Como si dijéramos el vestido de fiesta.

ANSELMO: Me probaré yo ese vestido. Deja, yo lo buscaré.

TRAMPAS *(dirigiéndose a Velia)*: ¿Qué hago?

VELIA: Ya lo oíste. Lo hará Anselmo.

TRAMPAS: No, si a mí no me importa. Yo ato el burro donde dice el patrón. *(Sale)*.

VELIA: Está ahí, en el cajón.

ANSELMO: Gracias, Velia.

*(Aparece otra escena. Al fondo, una chica toca el piano y una señora, llamada Clara, permanece de pie junto a él. Aparece el señor Normandi.)*

ISIDORO: Lucas, hijo, de verdad, dime tu opinión. ¿Qué te ha parecido el señor Jacini?

LUCAS: Un buen comerciante.

ISIDORO: Se ha quedado asombrado de mi iniciativa. Bien es verdad que en todo el país no existe nada parecido.

LUCAS: Desde luego.

CLARA (*acercándose*): ¿Y quién dices que es?

ISIDORO: Es... es el consejero importantísimo de Libreros Reunidos, una potencia económica en el mundo editorial.

CLARA: ¿Y se quedará con alguno de nuestros lotes?

ISIDORO: No sé... no... no concretó nada. Fue una primera visita.

LUCAS: ¿Falta mucho para terminar la lección?

CLARA: No, muy poco. (*Vuelve hacia la joven que toca el piano.*)

ISIDORO: ¿Quién quedó abajo?

LUCAS: Mi hermana y Anselmo.

ISIDORO: Eso está bien, hijo. Ya estarás más descargado de trabajo.

LUCAS: Sí, ahora sí.

ISIDORO: Perdona, hijo, esta manía mía de saber dónde se encuentra cada uno de mis hijos.

LUCAS: Y siempre lo sabes.

ISIDORO: No, no. A Álvaro lo veo muy poco y es como otro de mis hijos.

LUCAS: Bueno, para poco en la tienda. Ya sabes que tiene tertulia y amistades.

ISIDORO: Es natural, hijo, es natural. Él tiene que vivir con la gente, tiene que hablar, tiene que ver mundo... ¡je!, ¡je!, ¡je!, es fundamental en un escritor. (*Lucas se levanta dispuesto a marcharse.*) ¿Te vas?

LUCAS: Sí. Le diré a Álvaro que suba a verte. También le diré que suba todas las tardes a pasar un rato contigo. Es lo menos que puede hacer. (*Sale.*)

(*En la librería, se abre la puerta y entra un muchacho llamado Álvaro.*)

ÁLVARO (*se dirige a Velia con un tono chulesco*): ¿Estás sola?

VELIA: Sí.

ÁLVARO: ¿Dónde han ido?

VELIA: Lucas y Papá están arriba.

ÁLVARO: Lucas estará esperando que la hermosa Lena termine su lección de piano.

VELIA: Seguramente.

ÁLVARO: Pobre chico. ¿Y el otro?

VELIA: Anselmo está en la imprenta.

Álvaro (*asomándose tras la cortina separa las dos salas*): ¿Seguro?

VELIA: Sí.

ÁLVARO: En efecto, prima, puedes entrar.

VELIA (*sonriendo y entrando tras él*): No eres justo con Anselmo.

ÁLVARO: Prefiero tenerle lejos. Eso no es justicia. Es distancia.

VELIA: ¿No le quieres?

ÁLVARO: Nada. Ni él a mí. Desde que éramos así. (*Señalando la altura de un niño.*) De pequeñitos, nos odiábamos con todo corazón. Con todo su aire de santurrón, es un bicho.

VELIA: No me gusta que hables así.

ÁLVARO: De pequeño él era más fuerte que yo y... se gozaba humillándome, haciéndome daño. Y era cobarde, además.

VELIA: ¡Cállate!

ÁLVARO: Tú no te acuerdas, tú eras muy pequeña entonces.

VELIA: Sí que me acuerdo, Álvaro, me acuerdo de todo lo tuyo.

ÁLVARO: Gracias, Velia. Sabrás entonces que tengo razón.

VELIA: Sí, él te hacía llorar y yo sufría mucho entonces.

ÁLVARO: Eso es lo suyo, hacer llorar. Entristecer a la gente. Desde que él llegó aquí, en toda la casa se respira un aire de desconfianza. Es, por naturaleza, enemigo de la alegría.

VELIA: No es por él, Álvaro. Es por otras cosas.

Álvaro (*ofuscado*): Es él, sólo él, te digo, ¿o es que quieres que me calle?

VELIA: No, Álvaro.

ÁLVARO: Me estás llevando en todo la contraria, ¡déjame!

VELIA: ¿No quieres que hablemos?

ÁLVARO: No, tengo un mal día.



VELIA: ¿Por qué has venido entonces?

ÁLVARO: ¿Es que no lo sabes?

VELIA: No.

ÁLVARO: Pues lo sabe la ciudad entera. Pregúntale a cualquier comadre. Va por la prima, te dirán, y la prima eres tú.

VELIA: A ti no te importa lo que digan.

ÁLVARO: ¡Claro que no me importa!, pero no se refieren a que venga aquí por amor, no. Vengo por esto. (*Señalando la estancia.*) Por interés. ¿Cómo iba yo a poder editar sino fuera por mi tío?... y hasta seré capaz de casarme contigo por tener una parte en la Librería del Sol.

VELIA: Hoy te diviertes siendo cruel conmigo.

ÁLVARO: ¿Cruel? No.

VELIA: Los hombres habláis muchas veces sin daros cuenta del daño que hacéis.

ÁLVARO: Es que yo también me pregunto por qué vengo aquí.

VELIA: Papá quiere que trabajes con nosotros.

ÁLVARO: Pero no trabajo. Desde hace tiempo, para lo único que me sirve esta ciudad es para reírme de la gente. Y me temo que dentro de poco no va a servirme ni para eso. Primero sentía curiosidad, luego risa... ahora empieza ya el aburrimiento.

VELIA: Respóndeme, Álvaro, ¿soy algo todavía para ti?, ¿significo algo en tu vida?

ÁLVARO: Prefiero no hablar de cosas tan íntimas.

VELIA: Pero yo quiero que hables. Siento que algo ha cambiado.

ÁLVARO: Tú no has cambiado.

VELIA: No.

ÁLVARO: Yo, por dentro..., bastante y no me arrepiento. Soy ambicioso. Y tampoco me arrepiento. ¿Quieres saberlo todo?

VELIA: Sí, dilo, habla.

ÁLVARO: Puede ocurrir que uno cambie y nadie tiene la culpa. Ocurre así simplemente. Pasan los años y uno cambia de manera de pensar. Necesita otras cosas. ¿No has pensado nunca que esto pudiese ocurrir?

VELIA: Nunca jamás.

ÁLVARO: Yo no quiero enterrarme aquí. No puedo, Y cuando me vaya será para siempre. ¿De verdad no lo has pensado nunca?

VELIA: Nunca. Así por lo menos, nunca.

ÁLVARO: ¿Pero ahora comprendes que tengo razón?

VELIA: No, Álvaro, no comprendo nada.

ÁLVARO: Tienes que resignarte poco a poco... hacerte a la idea.

VELIA: Álvaro...

ÁLVARO: Podrás, lo sabes. Debes hacer un pequeño esfuerzo.

VELIA: ¡No quiero hacer un esfuerzo!, ¡dios mío!, ¿qué es lo que ocurre? *(Se acerca más a Álvaro.)* ¡Álvaro!, ¿no me dices nada?, ¿me miras solamente? Di que es una broma lo que acabas de decir. Sí, lo sentía. Sentía que te alejabas, pero no quería creerlo. Ahora mismo todavía no puedo creer que tú, Álvaro... ¿no me dices nada?, ¿te sonríes?, ¿entonces es verdad que era una broma?

ÁLVARO: Con el miedo, te ha cambiado hasta el color de los ojos *(Se inclina para besarla.)*

*(Entra Anselmo enfadado.)*

ANSELMO: ¡Déjala!

*(Álvaro y Velia se separan.)*

ÁLVARO: ¡Te repugna que la gente se ame y se bese en la boca!, ¡te molesta que la gente sea feliz!

ANSELMO *(negando con la cabeza)*: No sabes amar. Tú no sabes ser feliz. *(Se abalanza sobre Álvaro, pero Velia lo para colocándose delante.)*

VELIA: No, Anselmo, él no es como tú piensas.

*(Aparecen Lucas y Lena que salen de otra sala.)*

LENA: No te molestes, Lucas. ¡Adiós, señor Normandi!

LUCAS: No es una molestia, Lena. Sabes que me gusta acompañarte.

*(Bajan por las escaleras y ven a los tres muy serios.)*

LUCAS: ¿Qué os pasa?

ÁLVARO *(acercándose)*: ¿Qué castigo merecen los que espían detrás de las puertas? Habría que marcarles en la frente, hundirles los ojos y taladrarles la lengua.

LUCAS: Basta, Álvaro, no presumas de original.

ÁLVARO: No presumo de nada. Me has preguntado y te estoy contestando.

LUCAS: ¡Basta he dicho! y sube a casa. Papá te está esperando.

ÁLVARO: No es necesario que levantes la voz.

LUCAS: Estoy en mi casa, ¿no?

LENA: ¿Pero qué os pasa? antes os llevabais tan bien, que...

ÁLVARO (*se dirige a Anselmo con tono muy chulesco*): ¿La oyes, Anselmo?

LENA: Perdonad, no sé lo que digo. (*Se hace un silencio incómodo.*) ¿No os molesta este ambiente tan cerrado?, ¿no habéis pensado nunca en quitar alguna vez esa enredadera de la ventana? Dejad que el sol entre aquí...

LUCAS: Es por los libros. El sol los arruina.

ÁLVARO: Tiene razón. Hace falta sol y aire en esta casa.

ANSELMO: Todo esto es culpa mía, Lena. He venido a esta casa a trastornarlo todo. Intento trabajar y hasta el trabajo es un error. Lucas te lo puede decir. Quiero servir de ayuda... ser útil en algo. (*Saca un libro de su bolsillo.*) Éstas son las pruebas del manifiesto editorial. (*Se las entrega a Lucas.*) Yo no me atrevo a corregirlas.

LUCAS: Hazlo tú, te lo agradeceré. Yo voy a acompañar a Lena. (*Bajan la escalera y se acercan a Álvaro.*) Y tú, Álvaro, te lo pido por favor, sube a ver a Papá. (*Se marchan.*)

(*Anselmo se vuelve e intenta decir algo, pero Álvaro lo interrumpe.*)

ÁLVARO: No, Anselmo, no. Cállate, no nos pidas perdón ahora.

## Intermedio

(*Álvaro se encuentra encima de una silla junto a una ventana, podando una enredadera. Con él está Carola.*)

CAROLA (*acercándose a Álvaro*): Otra, otra, otra más... casi no puedo mirarte... me das miedo, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!

ÁLVARO: Ahora se ve la hierba del jardín más verde y acogedora.

CAROLA: Toca, toca, estoy temblando.

ÁLVARO: Por tan poco.

CAROLA: No sabía que Lena seguía dando clases con la señora Clara.

ÁLVARO: Pues sigue.

CAROLA: Nunca me la encuentro. La recuerdo cuando era una mocosa, ¿es guapa?

ÁLVARO: Me gusta.

CAROLA: ¿Y estudia piano sólo por cultivarse?

ÁLVARO: Piensa hacerse profesora, según tengo entendido.

CAROLA: ¡Ah!, quieres decir que es una chica moderna.

ÁLVARO: En cierto modo. La idea de cortar estas ramas fue suya.

CAROLA: Pero tú estás comprometido...

ÁLVARO: Con nadie.

CAROLA: ¡Oh!

ÁLVARO: Estoy harto, harto de compromiso.

CAROLA: Los escritores, los artistas no guardáis nunca fidelidad. Yo conocí una vez a un poeta que...

ÁLVARO (*señalando la ventana*): ¿Qué le parece?

CAROLA (*acercándose a Álvaro*): ¿Te has enamorado de Lena de verdad?

ÁLVARO: Es posible.

CAROLA (*sonriendo*): No lo creo, te divierte el juego.

ÁLVARO (*asiente y sonríe*): El amor divierte siempre.

CAROLA: ¡Pues adelante!, ¡no lo dudes!

ÁLVARO: Aunque tenga que cortar con esta gente, como corté estas ramas.

CAROLA: ¿Es que Velia sospecha algo?

ÁLVARO: No es por Velia, no es por Velia, no. Es que quiero ser libre otra vez. Me gustaría terminar con un bonito escándalo.

CAROLA (*sonriendo*): ¡Magnífico!, ¡maravilloso!, ¡un escándalo!, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!

(*Aparece Velia.*)

VELIA: ¡Álvaro!

CAROLA: ¡Hola, querida!, mira lo que ha hecho tu enamorado (*Señala la ventana.*)

VELIA: ¿Pero Álvaro?

CAROLA: Cuando se siente aquí tu padre podrá disfrutar del aire libre.

VELIA: Papá apenas baja.

ÁLVARO: ¿No te gusta más así?

VELIA: Fue lo que dijo Lena ayer por la tarde. Papá quiere que subas a verle... eso es lo que venía a decirte (*Se marcha.*)

CAROLA (*riéndose*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡pobre muñequita enamorada!

ÁLVARO: Y a ti te divierte que sufra. (*Sube de nuevo a la silla para seguir cortando las ramas. Algunas de ellas aparecen bajo sus pies.*)

CAROLA: Con las ramas a tus pies pareces un dios del olimpo. Estás magnífico, Álvaro. Ahora te encontraras con ella... se acerca, te mira, tú sonríes... ¡así es la puesta en escena!, ¡el decorado que tu necesitabas! (*Señala la ventana donde se encuentra Álvaro.*) Al fondo la ventana, el aire libre, las campanas del domingo... ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!, se levanta el telón para tu escena de amor.

ÁLVARO (*se acerca a Carola*): No me importa que Velia se entere. Esta casa se hunde y hay grietas, yo las he visto. Y no quiero hundirme en la catástrofe.

CAROLA: Sigue, sigue, me estás dando la razón. Te conozco desde que eras así de pequeñito, ceñudo y testarudo con un pequeño busto de Beethoven. Haz literatura de escándalos. ¡Inventa!, ¡inventa, Álvaro!, así podrás hacer tu santa voluntad. Es lo único que de verdad te interesa.

(*Entra Lena.*)

CAROLA (*con tono burlón*): ¡Buenas tardes, señorita!, ¡ya ve que hermosa está hoy la Librería del sol! (*Se marcha.*)

LENA: ¡Buenas tardes!

ÁLVARO: ¿No quiere mirar la ventana? (*Señalando a la ventana.*) Y el día primero dijo el Señor: *vian lux...* y la luz se hizo.

LENA (*mira a Álvaro*): ¿Lo sabe Lucas?

ÁLVARO: Lo sabemos usted y yo.

LENA: No le comprendo. Ya me ha dicho Lucas que siempre le gusta emplear un lenguaje figurado, lleno de metáforas.

ÁLVARO: Pero le gusta el milagro, ¿verdad?

LENA: Siento curiosidad de saber lo que se ve a través de esa ventana. Tantos años tapadas.

ÁLVARO: Pues acérquese.

*(Ella se acerca a la ventana.)*

ÁLVARO: ¿No adivina quién es el autor del milagro?

LENA: Usted, naturalmente. Pero acaso los libros se estropean con la luz...

ÁLVARO: ¿No recuerda algo que dijo ayer aquí por la tarde?

LENA: Y por una frase dicha así...

ÁLVARO: Una frase no, una orden.

LENA: Ya ni me acordaba... no intente echarme las culpas a mí ahora.

ÁLVARO: ¿Tiene miedo?

LENA: ¿De quién? De nadie. ¿Por qué iba a tenerlo? Unas hojas que caen al suelo no cambian nada.

ÁLVARO: Pero tienen una significación. Usted y yo las estamos pisando.

LENA: La señora Clara me está esperando arriba. Gracias de todas formas por la galantería.

ÁLVARO: Si lo hubiera hecho Lucas estaría más claro el significado. Y usted se sentiría más tranquila, más contenta. Efectivamente, fue Lucas quien debió cumplir esa orden. Usted se lo dijo a él... ¿en qué piensa?

LENA: Estoy pensando en lo complicadas que son sus insinuaciones.

ÁLVARO: ¿No le gusta que lo haya hecho yo?

LENA: Pero quién es usted aquí dentro para hacer de amo... y casi de tirano todavía no lo he comprendido.

ÁLVARO: Dicen que soy un pariente, pero debe ser lejano el parentesco. Si se fija en mí tengo la piel oscura. De niño me crie en el campo y mi sangre debe ser también más oscura, más densa. En cambio, la de ellos es azul por herencia materna.

LENA: ¿Y a mí que me importa todo eso?

ÁLVARO: Lo ha preguntado. Y yo quiero preguntarle, ¿cuándo piensa dejar por fin esta ciudad?

LENA: ¿Debo comunicárselo?

ÁLVARO: Sí, porque yo un día pienso marcharme también y dejarles a ellos que se consuman en sus sueños.

LENA: Me da asco la gente que escupe en el plato que come.

ÁLVARO: Yo siempre he comido en platos prestados, ¿dónde quiere que escupa?

LENA: Le gusta ser cínico.

ÁLVARO: Esperaba esa definición. Lo soy y a usted no le desagrada que lo sea... lo encuentra interesante. Decídase pronto cuándo nos vamos de aquí.

LENA (*enfadada*): Lo que me extraña es cómo sigo escuchándole. Se nota que todo esto es algo preparado. Sí, todo preparado. Es usted verdaderamente cómico, risible.

ÁLVARO (*en tono burlón*): Pues ríase cuanto quiera, es hermosa su risa.

LENA: Una telaraña. Eso es su conversación. Intenta enredar por todas partes, ¿no se lo han dicho nunca?

ÁLVARO: Pero nadie advirtió nunca la red. Antes sintieron las patas y los dientes de la araña en el cuello. Me gusta ser sincero con quien no se asusta de mí.

LENA (*muy enfadada*): Cuando los hombres pierden el pudor, ya no dan asco ni lástima como nosotras las mujeres. Dan espanto solamente, ¡apártese!, ¡tengo que subir!

ÁLVARO: Yo también.

LENA: Voy a subir sola.

ÁLVARO (*llama a Velia*): ¡Velia!

LENA: ¿Qué va hacer?

ÁLVARO: Voy a decirle que usted no me deja subir. ¡Velia!

(*Se asoma Velia.*)

VELIA: Álvaro, ¿subes ya?

ÁLVARO: No, es Lena la que sube. Eso es lo que te quería decir.

VELIA: ¿Sólo eso?

ÁLVARO: Lena va a dar su lección de piano.

VELIA (*muy seria*): Claro, como todos los días.

(*Lena sube la escalera y se marcha.*)

VELIA: No te costaba nada...

ÁLVARO: ¿Qué?

VELIA: Saludarle... es sólo un momento...

ÁLVARO: No me costaba nada, efectivamente. Son pequeñas cosas, pequeños detalles los que se pide de mí. Pero son demasiadas pequeñas cosas. Una y otra, otra y otra. Y otra, y otra... y mi vida se va agotando en pequeñas cosas ridículas, insignificantes... ¡adiós, Velia! (*Baja la escalera.*)

VELIA (*baja tras él*): ¿Dónde vas?

ÁLVARO: Por ahí... a ver una fiesta.

VELIA: ¿No me llevas a mí?

ÁLVARO (*con tono burlón*): No... tú tienes que continuar trabajando en la obra de tu padre. (*Se marcha.*)

(*Velia permanece en el rellano de la escalera, muy triste, casi llorando. Aparece Anselmo y se acerca.*)

VELIA: Antes se vivía en paz... había un silencio... hasta se podía escuchar el crujido de los estantes. Anselmo, tú no sabes cómo era esta casa antes de venir tú. (*Se apoya en el pecho de Anselmo.*) ¡Qué fácil y qué alegre era esta fiesta!

ANSELMO: Velia, a pesar de todo, debes hacerte fuerte.

VELIA: Si no hubiese vuelto... si no hubiese vuelto más, yo acaso le hubiese olvidado. Le recordaría como en un sueño. Pero estoy segura de que seguirá viniendo. Que le veré cada día aquí con Papá, hablando, riendo... Anselmo, ¿es que todo lo nuestro ya no se puede arreglar nunca?

ANSELMO: ¿De qué forma, Velia?, ¿qué tiene que pasar para que se arregle?

VELIA: No lo sé... despertar una mañana... y que, de repente, todo sea diferente.

ANSELMO: Que alguien por la noche, en silencio, vuelva a poner las cosas todo en su sitio y desaparezca después.

VELIA: ¿Por qué has dicho eso?

ANSELMO: No sé.

VELIA: ¿Es que tú también has pensado eso alguna noche?

ANSELMO: Sí

VELIA: Pero no sucede, ¿verdad?



ANSELMO: ¿Y por qué lo esperamos si no sucede?, ¿por qué esperamos que alguien, misteriosamente, vuelva a darnos la felicidad poniendo todo en su sitio?, ¿por qué pensamos los dos lo mismo? La misma confusa esperanza. ¿No crees que si pensamos en ello es porque sí que es posible?

VELIA: Entonces... tener esperanza no es una tontería.

ANSELMO: ¿Nunca te has preguntado por qué salí del seminario?

VELIA: No.

ANSELMO: Es curioso... nadie me lo ha preguntado.

VELIA: Te recibimos muy mal, como a un intruso. Estábamos muy ocupados con el trabajo de la librería.

ANSELMO: Se puede abandonar de repente la parte más bella de una vida sin que nadie se ocupe por saber.

VELIA: Nadie decía nada y yo no me atreví.

ANSELMO: Cuando alguien deja el seminario, como yo lo hice, casi en la víspera de pronunciar los votos, siempre necesita ayuda.

VELIA: Sin embargo, suele ser al contrario. Cuando alguien deja su vocación se le supone fuerte, seguro de sí.

ANSELMO: A mí mismo me cuesta comprenderlo. Me faltan motivos, hechos concretos... nunca me he sentido descontento en el seminario. Jamás he dudado. Me gustaba aquella vida tranquila... rezar, estudiar, cantar a veces. A Dios le sentía como a un gran amigo y el único pensamiento triste era el pensar que los otros, los de fuera, no podían compartir nuestra alegría. ¿Cuántos años tenía cuando me marché?

VELIA: Diez años.

ANSELMO: Caminábamos en fila, con las cabezas inclinadas y los ojos bajos. Yo era un niño y ya sentía sobre mí el respeto de la gente. Se hacía un gran silencio cuando pasábamos.

VELIA: Aquí en casa ocurría lo mismo. Cuando venías, casi ni Papá ni Mamá se atrevían a tocarte. Yo era la única que te besaba por ser la más pequeña.

ANSELMO: No es bueno, para el que va a ser sacerdote, sentirse tan extraño. Al contrario, me habían hablado de... de los pecadores a los que tenía que perdonar, de los pobres a los que tenía que socorrer, de la gente que trabaja a la que debía de ayudar y defender. Me habían hablado del dolor del mundo, en el cual yo tenía una misión que cumplir... era hermoso... caminaba hacia la consagración como un ciego, porque había otras cosas que, para mí, eran lejanas y abstractas porque... me sentía demasiado feliz para comprenderlas.

VELIA: ¡Uhm!

ANSELMO: Basta un detalle, un pequeño detalle para que se desencadenara la tormenta.

VELIA: No sigas si te hace daño.

ANSELMO: ¿Te acuerdas del locutorio donde nos veíamos? Tú fuiste varias veces.

VELIA: Siempre que me dejaban.

ANSELMO: Un día me encargaron una misión desagradable. Había una muchacha, la hermana de un seminarista, uno de los pequeños. El rector me llamó y me dijo que era una muchacha mala, escandalosa... de esas mujeres que, a primera vista, se les nota su condición... que no convenía que volviera a visitar a su hermano y...y que yo debía hacérselo comprender. A mí aquello me pareció razonable, justo. Yo sabía que existían esa clase de mujeres, pero cuando la vi... era muy joven... y era verdad que se le notaba. Llevaba el escándalo en la cara, en las mejillas, en los labios... allí estaba la vergüenza y, de pronto, sentí una pena inmensa... una angustia, porque estaba allí, esperando a su hermano, sonriendo... sonriendo con sus labios de escándalo... con una alegría y... y una esperanza a la vez. Y entonces me di cuenta de que ser sacerdote era algo muy distinto a la paz y al sosiego que yo había imaginado. Y tuve necesidad de escapar, de mirar, de... de conocer este mundo y esos pecadores... los pecadores... los que habían de ser mi objeto y mi compañía... aquella muchacha del locutorio y otras muchas más, era la humanidad de Cristo que me salía al encuentro y me decía «¿Tú eres sacerdote? Haz algo por nosotros»... y me sentí solo y... y aterrado. ¡Qué lejos de mí entonces mi Dios, aquel Dios sereno y alegre... de la meditación y de la mística!

VELIA: No pienses en eso. Tú ya no. Tú ya has renunciado. Tú eres como nosotros. Olvídate de esos pecadores.

ANSELMO: No se puede.

VELIA: Lo sé. Es el dolor de todos en tu corazón y te hace daño. Necesitas amar y te duele el desamor de los demás.

ANSELMO: Entonces... empezó la fiebre de mirar... de mirar adentro, en el fondo, sin pudor. Conocer la verdad, ver a toda costa. Ya no caminaba con la cabeza inclinada. Necesitaba ver los rostros, adivinar... y entonces me di cuenta de algo muy curioso, ¿sabes? No, no es cierto que la gente nos mirase con respeto, no... al contrario... muchos ni siquiera advertían nuestra presencia. Otros... otros muchos, los que tienen su cara marcada por la miseria y el cansancio, nos miraban con rencor... y ¿por qué, Velia?, ¿por qué motivo?, ¿no queríamos hacerle bien?, ¿no les ayudábamos?, ¿no les defendíamos? Entonces, decidí plantearme las cosas desde el principio. Estaba nervioso y me molestaba la serenidad. Tenía que inquietar, inquietar a todos, a mis compañeros, a mis profesores... tenía que inquietarles, porque entonces yo sabía que Cristo, era la primera, ¡la gran inquietud! Cuando la situación se hizo insostenible y me vine aquí, también

intentaba miraros a todos. Tenía que empezar por conocer a los míos... (*Comienza a llorar*), era una tregua... conocer a los míos para después planteármelo todo, desde la inquietud y la verdad...

VELIA: Y ninguno de nosotros se dio cuenta... nadie te miró a ti.

ANSELMO: Me alegro de que Álvaro haya liberado esa ventana. No sé si por maldad o por capricho.

VELIA: ¿Por qué me has dicho a mí todas estas cosas tan importantes? A mí que apenas puedo comprenderlas.

ANSELMO: ¿Crees que alguien comprende hasta el fondo el porqué de Dios?, ¿y de los pecadores?, ¿y de los curas en medio aplastados, responsables por todo?, ¿crees que alguien comprende este espanto? Es preferible buscar alguien dócil que nos escuche, alguien que nos quiera bien... alguien que intente comprendernos sólo desde su amor. Alguien como tú, Velia.

VELIA: Tú también puedes hacer algo por nosotros. Tú que lo sabes todo y sabes la razón de todas las cosas.

ANSELMO: ¿Y qué puedo hacer por vosotros?

VELIA: La obra de Papá... la Librería del sol, ¡salvarla!

ANSELMO (*asintiendo*): La Librería se salvará... se salvará aunque perezca.

VELIA: ¿Qué quieres decir?

ANSELMO: Que nada termina realmente, todo empieza con lo que vuelve a nacer, todo se acaba... y todo empieza... como el agua en los ríos.

(*En otra escena Lena está tocando el piano y entra Lucas.*)

LUCAS: ¿Lena estás ahí?

LENA: Sí, ¿qué quieres?

LUCAS: ¿Estás sola?

LENA (*levantándose y dirigiéndose a Lucas*): Tus padres se han ido a la iglesia.

LUCAS: ¿Qué ha pasado abajo? He visto a Álvaro... estaba bebido, casi borracho. Me ha dicho no sé qué de ti... de una orden que tú le diste, ¿qué ha pasado?

LENA: ¿Has visto la ventana de la trastienda?

LUCAS: Sí. Álvaro quiere mandar aquí... cree que puede mandar impunemente.

LENA: Si vosotros le dejáis...

LUCAS: Pero ¿qué te ha dicho?, ¿y qué es eso de la orden que le has dado?

LENA: Es mejor no le tomen en cuenta.

LUCAS (*enfadado*): Te estoy preguntando y quiero saber qué te ha dicho.

LENA: Me molestan los interrogatorios, aunque vengan de ti. Y además, así no, así mucho menos.

LUCAS: ¿Cómo?

LENA: En ese tono, con esa violencia. No tienes derecho.

LUCAS: ¡Ah!, no tengo derecho a defenderte de él, ¿o es que crees que le tengo miedo?

LENA: Ni siquiera he pensado eso.

LUCAS: Pero tienes motivos para pensarlo. Siempre me has visto ceder.

LENA: Por favor, Lucas, no te humilles de esa forma.

LUCAS: Pero van a cambiar las cosas en esta casa desde hoy.

LENA (*preocupada*): ¿Qué vas hacer?

LUCAS (*enfadado*): Van a saber quién manda aquí. Encontrarles sencillamente, pero estando tú delante. Va a ser una bonita escena, ¿ves estas manos? (*Muestra las manos a Lena.*) ¿Crees que no son suficiente para echárselas al cuello? Cuando se es capaz de burlarse del cariño y de la bondad... cuando ni siquiera se agradece que...

LENA (*intentando detenerlo*): Lucas...

LUCAS: ¡Déjame!

LENA: Si yo te pido que no lo hagas, que tengas calma... no es por ti y por mí solamente... es tu padre y Velia, y todos los demás.

LUCAS (*enfadado*): ¿Quiénes?, ¿es que no sabes que estoy solo?, ¿es que puedo confiar en alguien?, ¿es que no sabes que todos se dejan pisar por él?

LENA: Anselmo no.

LUCAS: Bueno, Anselmo no... Anselmo no es de aquí, es... es de otro mundo. Tiene el alma en otro lugar... en un mundo místico... o infernal, tal vez.

LENA: Hay personas que saben estar en todas partes. Anselmo y Velia, nunca has contado con ellos. La soledad que tú dices te la buscas tú mismo... vives alejado, quieres cargar con todo el peso. Anselmo es mucho más de lo que nadie pensaba. Él nos conoce a todos, sabe todo de nosotros. (*Sonríe*). Anda, ve a buscarle. Ve con él mientras yo termino mi lección de piano.

(*Lucas sonríe y asiente. Se marchan mientras se escuchan las campanas de la iglesia.*)

*(En la misma escena anterior, Anselmo y Velia continúan la conversación.)*

ANSELMO: Olvida todo lo que te he dicho. Olvídalo

VELIA: No.

ANSELMO: Cuando yo me vaya, tú lo verás... se irá borrando todo.

VELIA: No, Anselmo, dos hermanos no pueden hablar como tú y yo para borrarlo después.

ANSELMO: También entre hermanos se olvidan las cosas.

VELIA: No, uno hace que las olvida pero, en el fondo, se recuerda durante toda la vida.

*(Aparece Lucas.)*

VELIA: Lucas, ven, mira lo que he hecho. He escondido muchos libros por si viene Papá. Le diremos que los hemos vendido.

LUCAS: ¿No son demasiados?

VELIA: No, así se pondrá contento. Hoy es su cumpleaños y vendrá... y nos hablará como todos los años.

ANSELMO: ¿No os parece que hacemos mal engañándole?

VELIA: No, Anselmo. Tú también quieres que esté alegre.

LUCAS: Anselmo tiene razón, ¿pero qué podemos hacer si no? a mí tampoco me gusta.

VELIA: La última vez que vino aquí, vino derecho a los estantes... tocaba los lomos con los dedos. Yo creo que hasta los contaba... «Todavía quedan muchos» me dijo, «¿cómo es posible que se venda tan poco?». Yo no sabía qué decirle, tenía muchas ganas de llorar. Por eso, cuando venga hoy, le diré «se vendieron, se vendieron muchos, casi todos».

LUCAS: Estuve con los encuadernadores. Mañana tengo que volver. No puedo darles más pretextos ni más disculpas. Les he dicho que es un momento difícil... que todo se arreglará...

VELIA: Nunca nos había pasado esto, Lucas.

LUCAS: El único que no dice nunca nada es el tipógrafo.

VELIA: Trampas no quiere humillarnos.

ANSELMO: Nunca ha dicho nada.

LUCAS: Es al que más le debemos y siempre calla.

VELIA: Nos tiene mucho afecto, a Papá, a nosotros y a la librería.

ANSELMO: Será eso, sí. *(Se dirige a Lucas.)* ¿Tú que piensas?

LUCAS: No lo sé, puede ser que... en fin, yo nunca entendí a Trampas. A veces se comporta como una persona inteligente. El único camino para solucionar todo esto es que Mombelli nos anticipe la suscripción de la biblioteca.

ANSELMO: ¿Quieres que vaya a hablar con él?

LUCAS (*serio y preocupado*): Son 12 mil liras, pero habría que verle enseguida y yo casi no me atrevo.

ANSELMO: Iré yo, Lucas. Hoy mismo.

LUCAS: Deberíamos tener el valor suficiente de hablar claro... de decir toda la verdad. La ruina, pues la ruina, suspensión de pagos, embargo... que se hunda todo si es preciso.

ANSELMO: Es lo que yo le decía antes a Velia. Es el único modo de volver a empezar.

LUCAS: ¿Pero te atreves tú a hacerlo? Es muy fácil dar consejos, predicar con esos consejos y callarte luego, ¡encerrarte en tu mundo!

ANSELMO (*muy tranquilo*): ¿Es que soy yo el que tiene que hablar?

LUCAS: No lo sé, no me hagas caso. A veces me irrita tu pasividad... tú, tú eres de otro plano, de otra esfera. Tú no has encerrado tu vida aquí, no te has limitado a esto. Nosotros en cambio... estamos amarillos de tanto polvo y tantas mentiras... nos hemos ubicado y hemos hecho... y hemos vivido para sólo esta gran obra de Papá. Tú no te puedes imaginar lo que significa para nosotros que todo esto se venga abajo.

VELIA (*mirando hacia la puerta*): ¡Calla, Lucas!

LUCAS: ¿Qué pasa?

VELIA: Viene, viene Papá.

(*Entra Álvaro, seguido del señor Normandi y de la señora Clara.*)

ISIDORO: ¡Magnífico, Álvaro!, ¡magnífico!, ¡no sabes la alegría que me ha dado el encontrarte!

ÁLVARO: Ha sido una suerte que nos vieses, de esta forma te he podido traer a tu casa. Y te traigo aquí, a la librería, para alegría de todos.

ISIDORO (*asiente*): y Velia... Lucas...

CLARA: Y Anselmo también está.

ISIDORO: Acercaros, hijos, acercaros. Sabéis que me gusta teneros reunidos. (*Lucas se acerca y coge a su padre del brazo.*) ¡Ay!, parece que me faltan las fuerzas, pero confío en ti, Lucas, confío en ti... ¿no me dices nada?

ÁLVARO (*irónico*): Siente el peso de la responsabilidad... se encuentra cómo diría... taciturno.

ISIDORO (*orgulloso*): Pero íntegro por dentro, firme, al pie del timón que le he confiado, como a todos los demás. ¡Uhm! hijos míos, por las noches me desvelo y empiezo a pensar que a mis hijos le será todo más fácil, les he dejado una obra emprendida... eran tipógrafos... pasaron a librereros y hoy... son editores. Una pequeña semilla sembrada que, con el trabajo de cada día, ¡je!, ¡je!, ¡je!, la semilla va a florecer.

ANSELMO (*acercándose al padre*): Yo tengo algo que decirte.

ÁLVARO (*deteniendo a Anselmo*): Anselmo tiene muy buena voluntad, pero es Lucas quien debe informarte. Habla tú, Lucas, ¿por qué no le dices todo lo que has vendido esta semana?

LUCAS: Sí, Papá. Cada vez van mejor las cosas... cada día son más grandes los pedidos.

ISIDORO: Progresamos, estoy seguro. Cada día alargaremos más nuestros brazos; ensancharemos nuestras relaciones; nuestra voz se oirá en todas partes; las ediciones de la Librería del sol llegarán a los campos junto a los arados, a las fábricas; junto a los tornos, a las vagonetas de las minas y se mojarán con el agua y la sal de los pescadores. Todos, todos conocerán nuestros libros, porque nosotros no queremos honores, no queremos medallas, no queremos homenajes... nosotros somos editores, ¿eh?, lo que queremos es difundir, hacer que los libros lleguen a todos pero, hijos míos, no olvidéis lo que siempre os he dicho los libros: son algo sagrado, porque los libros están hechos de la misma materia que las almas.

### Intermedio

(*En la misma escena se encuentra Lucas de pie y el señor Mombelli y el señor Normandi sentados.*)

ISIDORO: ¿Y dices que el señor Jacini se fue?

MOMBELLI: Sí, ayer. Ayer por la noche.

ISIDORO: ¿Y no dejó dicho nada?

MOMBELLI: ¿De qué?

ISIDORO: ¿De qué iba a ser? De adquirir algunos lotes de nuestras ediciones.

MOMBELLI: Pues no, de eso no dijo nada.

ISIDORO: Escribirá.

MOMBELLI: Sí, sí, posiblemente.

ISIDORO: Viviendo en una gran ciudad, nadie se imagina lo precioso que puede ocultar una pequeña capital de provincia. El señor Jacini no esperaba encontrar una imprenta tan bien ideada como la mía.

MOMBELLI (*dirigiéndose a Lucas*): Tu padre estuvo magnífico, Lucas. Fue una lástima que no pudieses asistir a toda la visita. Nos guio por toda la imprenta, ágil, como si fuese un muchacho.

ISIDORO: ¡Bah!, ¡bah!, ¡bah!, más quisiera yo. No, hijo, ya me faltan las fuerzas.

(*Aparecen Carola y la señora Clara en escena.*)

CAROLA: ¿Y no piensas salir? Este año las fiestas están más animadas que nunca. Clara ya está dispuesta, ¿no es cierto? (*Se dirige a Clara.*)

CLARA: Lo que ellos digan, mujer, tampoco hay que tomarlo así.

ISIDORO: ¿Tú qué opinas Mombelli?, ¿estás animado?

MOMBELLI (*mirando por la ventana*): ¡Je!, ¡je!, ¡je!, yo estaba mirando las estrellas. Da gusto contemplar tanta paz en el cielo.

LUCAS (*acercándose a su padre*): Papá ha salido esta mañana. No debe salir.

ISIDORO: Después de todo, lo nuestro siempre ha sido una fiesta más bien familiar, reunidos con los hijos dentro de casa y...

CAROLA: Razón de más para salir, si no han salido nunca. Porque nosotros no somos viejos todavía, ¡je!, ¡je!, ¡je! No lo somos en absoluto... ¿no es cierto?

MOMBELLI: Sí, señora, pero no se ponga nerviosa

CAROLA: ¿Yo?, ¿nerviosa yo?, ¡je!, ¡je!, ¡je!

CLARA: Por lo pronto, que baje Lucas a cerrar la tienda.

ISIDORO: Que cierren la... ¡uy!, ¡oye! las máquinas están marchando., ¿verdad? (*Se oye un ruido de fondo.*) ¡Qué cosa! yo he perdido el oído para casi todo, menos para eso.

LUCAS: Sí, Trampas está abajo.

ISIDORO: Sí, hijo, sí. El trabajo, que no nos falte el trabajo nunca, Lucas... que no nos falte el trabajo.

(*Aparece otra escena. Anselmo está sentado en el escritorio de la trastienda. Lucas baja y se dirige a la puerta de la sala de máquinas.*)

LUCAS (*se dirige a Anselmo*): ¿Le oyes? Va a deshacer las máquinas sometiéndolas a este trabajo.

ANSELMO: El horario lo dispone él. Está en el contrato.



LUCAS: Supo hacer valer sus derechos a tiempo, en el momento justo. Un golpe planeado durante años.

ANSELMO: Dueño de media imprenta.

LUCAS: Y todavía es poco, se quedará con todo. Yo lo sé y él también lo sabe. Y es inútil tratar de impedirlo.

ANSELMO: Todavía nos queda la librería y la casa. Si sabemos cuidarlas y defenderlas.

LUCAS: Cuidar y defender... ¿por qué tenemos que estar siempre preocupados en cuidar... y defender?, ¿por qué no podemos emprender algo, construir algo? Si vamos a pasarnos preocupados con defender toda la vida...

ANSELMO: ¿Qué íbas a decir?

LUCAS: Acaso sería preferible la solución radical que tú propusiste. Venderlo todo, deshacerse de todo.

ANSELMO: ¿Diciéndole antes la verdad?

LUCAS: ¿Tendrías valor?

ANSELMO: ¿Y tú?

LUCAS: Me cuesta mucho. Soy débil, lo sé... pero eso no quiere decir...

ANSELMO: Me refiero a la compasión que le debemos aunque, a veces, hay una compasión culpable, en la que todos más o menos estamos incluidos en esta casa.

LUCAS: Pero llegará un momento en que tengamos que decidir nuestra vida y tengamos que elegir...

ANSELMO: Entre vivir y compadecer.

*(Se escucha la voz de Velia.)*

VELIA: ¡Vamos!, ¿me abris?, ¿hay alguien ahí?

LUCAS: La puerta está abierta, Velia, puedes entrar.

*(Entra Velia. Lucas va a buscarla.)*

VELIA *(contenta)*: ¡Cuánta gente, Lucas! No se puede dar un paso, cánticos, gritos, empujones... parece que la gente se ha vuelto loca.

LUCAS *(sonriendo)*: ¿Tú también?

VELIA: Por lo menos me ha gustado verlo. (*Ambos entran en la trastienda. Velia se dirige a Anselmo.*) ¡Hola, Anselmo! Creí que estarías arriba con Papá. Esta noche irán todos a la fiesta del piano. Este año será allí arriba donde enciendan la hoguera y quemem la rueda de fuego.

LUCAS: ¿Y dices que van todos?

VELIA: Sí, han sacado un nuevo cantar. Algo sobre un vestido, una estrella y una noria. Me gustaría aprenderlo y cantarlo.

LUCAS: Y lo cantan todos, claro.

VELIA: Sí.

LUCAS: Primero encenderán la fogata. Desde la ventana del cuarto de estar podremos ver las luces. Después, la rueda de cohetes y fuegos. La traca, la locura. Nosotros siempre vimos las luces desde la ventana del cuarto de estar, ¿verdad, Velia?

VELIA: ¡Claro! como era la fiesta de Papá, nos quedábamos en casa. Algunas veces salíamos al jardín para verlo.

LUCAS: Sí, y nos agarrábamos a la puerta. Y aunque callados, queríamos derribar el portón para correr con los otros chiquillos. ¿Por qué siempre nos han tenido encerrados aquí, Anselmo?

ANSELMO: Desde la colina del seminario, yo también miraba la ciudad.

LUCAS: A veces siento un rencor. A veces no le perdono a Papá ciertas cosas. Él lo hacía todo con su buena fe, pero no pensaba en nosotros. Nos trataba como cosa suya.

ANSELMO (*levantándose y alzando la voz*): ¡Basta, pues!, ¡no trates de hacer de juez!, ¡caes en lo mismo que estas criticando! (*Suavizando la voz.*) Es tan misterioso lo que ocurre entre padres e hijos. Aún es pronto para saber lo que hizo bien o mal. ¿De dónde hemos sacado nosotros este gusto por las cosas del alma?, ¿de quién nos vino ese deseo nuestro de saber el porqué de todo, del trabajo, de la vida?, ¿de dónde nos viene ese respeto a los demás?, ¿ese deseo de afirmar nuestra personalidad y nuestra vocación a cualquier precio?

LUCAS: Anselmo, tú debes tomar las riendas de esta casa. Yo me marchó. Lo he decidido.

ANSELMO: ¿Y si yo hubiera decidido marcharme mucho antes que tú?

LUCAS: ¿Tú?

ANSELMO: ¿Por qué no?

LUCAS (*enfadado*): Cuando todo se viene abajo, tú pretendes escapar, ¿no es eso? Pero tú tienes que cargar también con la parte que te corresponde. Ya he luchado yo muchos años hasta deshacerme por dentro, mientras tú estabas libre.

VELIA: ¡Calla, Lucas!, ¿cómo puedes decirle eso?

ANSELMO: ¿Te parezco yo alguien que eluda sus cargas y sus compromisos?, ¿te he dado motivos para pensarlo alguna vez?

LUCAS: No es eso. No me tomes al pie de la letra.

VELIA: Lucas, estás nervioso.

ANSELMO: Pero claro, yo también tengo derecho a lo mismo. Yo también tengo miedo... un miedo espantoso a mi soledad... a la soledad de todos. Lo mejor es que... que todos nos sintamos independientes, que cada uno salga al encuentro de su camino decididamente, sin dudas.

LUCAS: Nadie te niega ese derecho, pero yo también tengo derecho a pensar que un día le diré a Lena... vamos, pero pronto, antes de que sea demasiado tarde. Todos debemos apresurarnos.

ANSELMO: No es necesario. Hemos llegado al límite. De ahora en adelante, ya no temeremos a la sinceridad.

*(Aparece Clara en lo alto de la escalera.)*

CLARA: Velia, ¿estás ahí?

VELIA: Sí, mamá. Acabo de llegar.

CLARA: ¿Está también Lucas ahí?

LUCAS: Sí.

CLARA: Pero, ¿qué hacéis todos ahí?, ¿has cerrado?

LUCAS: Ahora iba.

CLARA: Y que suba Trampas también a la fiesta.

LUCAS: No le hemos invitado ningún año.

CLARA: Pero hoy sí. Papá quiere que suba.

LUCAS: Está bien

CLARA: No tardéis, os estamos esperando. *(Sale de la escena.)*

*(Lucas va a buscar a Trampas. Velia se acerca a la escalera.)*

VELIA: Yo subo enseguida. *(Se acerca a Anselmo.)* Anselmo, no he podido olvidar lo que hablamos. No he podido.

ANSELMO: Todavía es demasiado pronto.

VELIA: No es necesario que hables ahora. Ya sé que te marchas, que has elegido por fin.

ANSELMO: La vocación no se elige. Es una orden.

VELIA: No te entiendo.

ANSELMO: Cuando alguien tiene vocación de sacerdote, la tiene aunque no quiera... aunque luego se esconda y mienta y... y busqué motivos para no volver.

VELIA: No es necesario que me digas nada. Nadie tiene derecho a saber los secretos de los demás.

ANSELMO: A la llamada de Dios no se escapa nadie. Después de hablar contigo, las cosas quedaron para mí muy claras.

VELIA: ¿Te serví de algo yo?

ANSELMO: Todos deseamos la libertad, eso es todo. Y cuando la tenemos en la mano, nos da miedo esa libertad. En el seminario tuve miedo a la libertad que me había tomado, creyéndome alguien capaz de ser sacerdote. Aquí tuve miedo de todo, de mi vida, de la vida de los otros, de la posible elección... hasta de vosotros mismos.

VELIA: ¿De nosotros? porque nos veías falsos, egoístas.

ANSELMO: Era una hostilidad hacia todos. Hacia Lucas, sobre todo. Y fui tan orgulloso que me creí capaz de salvarlos a todos.

VELIA: Ese orgullo no es malo en todo caso.

ANSELMO: Cuando tuve aquellas palabras con Álvaro, cuando arrojé a Carola de la tienda, ¿te acuerdas?

VELIA: Sí.

ANSELMO: Me di cuenta de que trataba de ayudaros, pero... desde muy arriba, decidiendo lo que está bien y lo que está mal; lo que hay que hacer... y lo que no hay que hacer. Y, sin embargo, yo estaba metido en el juego como vosotros. Era juez y parte, ¿comprendes? Sólo Dios puede mirar a los hombres desde arriba.

VELIA: Pero si tu creías que era justo...

ANSELMO: Los hombres tenemos para actuar una sola parcela y es peligroso hablar en abstracto de la humanidad y de los pecadores. Los hombres debemos humildemente caminar por una senda árida, donde debemos encontrarnos un hombre, luego otro, otro... pero siempre de uno en uno. Y si queremos hacer algo positivo, debemos ponernos de parte de cada uno en cada momento.

VELIA: ¿Hasta cuándo no son como es debido?

ANSELMO: Hay una ley terrible para todas las cosas creadas. Hay que aceptarlas tal como son.

VELIA: ¿También a los hombres?

ANSELMO: Sobre todo a los hombres. Hay que aceptarlos como son. Ellos mismos deben aceptarse como son y no es su ser lo que hay que cambiar, sino su amor; y cuando hayan salvado su amor, los habrá salvado a ellos.

VELIA: ¿También Álvaro puede salvarse?

ANSELMO: Es muy difícil mirarse dentro y no sentirse avergonzado de uno mismo, de la forma de ser de uno.

*(Aparecen Trampas y Lucas que salen de la sala de máquinas.)*

TRAMPAS: ¡Gracias!, ¡muchas gracias, señoritos! ¡Es un honor!, ¡gracias a todos!, ¡a ustedes!, ¡a la señora!

LUCAS *(enfadado)*: Termine con su agradecimiento, ¡me suena a falso!

TRAMPAS: No me diga eso, señorito.

LUCAS: Todo lo que le diga es poco. Se ha aprovechado de las circunstancias, ¡nos ha robado la imprenta!

TRAMPAS: Robado no, no le consiento que me diga...

ANSELMO: No, está nervioso. No se lo tome en cuenta.

TRAMPAS: Céntimo a céntimo, minuto a minuto... muchas horas de trabajo en esa cueva... los brazos rotos de cansancio algunos días.

LUCAS: ¡Para terminar siendo el amo de todo!

TRAMPAS: Sus deudas, señor Lucas, no las hice yo. Yo no sé quién las hizo y las deudas alguien tiene que pagarlas, es la ley. Digo yo que será mejor uno de la casa que no va a ir contando nada por ahí.

LUCAS: Una gran verdad, Trampas, todo tan natural... y tan honesto... pero me duele sentarle yo mismo a mi mesa, pensando que con el tiempo, dentro de poco, ¡céntimo a céntimo!, ¡minuto a minuto!, ¡va a terminar quedándose con todo y echándonos a nosotros de aquí!

TRAMPAS: Lo siento, señor Lucas, lo siento de veras.

*(Trampas sube la escalera y desaparece por la puerta. Tras él, suben Velia y Lucas. Anselmo se queda abajo.)*

*(Aparece Álvaro en la entrada de la librería.)*

ÁLVARO: ¡Bravo, Lucas!, ¡magnífico! Desde la calle se oye tu bien timbrada voz de barítono. *(Lucas lo mira, pero se marcha.)* Ya comprendo. La fiesta os ha puesto a todos de mal humor, ¿verdad, Anselmo? La gente está loca y trata de divertirse. A mí, en cambio, toda la fiesta me marea un poco. Se me sube a la cabeza como corresponde a mi natural frivolidad. Me gusta mucho, ¡sí, señores!, la imaginación se exalta, florecen las imágenes y los pensamientos adoptan formas insospechadas. *(Se acerca a Anselmo.)* ¿Me das la mano? Cuando seas sacerdote necesitaré de tus servicios, de tu absolución.

*(Anselmo permanece de pie, muy serio.)*

VELIA: ¡Cállate, por favor! Si todos los artistas, si todos los escritores son como tú, siento que los odio a todos. Sois falsos, ávaros, egoístas y los libros también. Todos los libros están llenos de cosas absurdas, falsas e inhumanas.

*(Velia se marcha.)*

ÁLVARO *(fingiendo)*: Lucas no me saluda, Velia me insulta, ¿qué pasa aquí? Supongo que tú estarás deseando golpearme.

ANSELMO: Es lo que más deseo en este momento.

ÁLVARO: ¡Pero si es una broma!, ¡es que ya no podéis admitir una broma! Voy a escribir, ¿sabes? No sé... la noche... la fiesta... me siento inspirado.

ANSELMO: ¿Pero no vas a subir? Papá estará preguntando por ti.

ÁLVARO: Subiré, claro, dentro de un rato. Hay que aprovechar los momentos de inspiración... *(Anselmo se dirige a la puerta.)* ¿A dónde vas?

ANSELMO: A cerrar.

ÁLVARO: No, ya cerraré yo... si no te importa

ANSELMO: Hasta luego.

*(Anselmo se marcha por las escaleras. Álvaro se queda solo. Lena entra en la librería.)*

LENA: ¿Usted?

ÁLVARO: Adelante, no tenga miedo.

LENA: ¿Dónde están los otros?

ÁLVARO: No se asuste de mí. Los otros, como usted dice, están arriba. ¿Sabían que venía?

LENA: Sí, claro. Voy arriba, me estarán esperando.

ÁLVARO: Ya nadie espera a nadie.

LENA: Se quedó usted aquí para provocar esta escena.

ÁLVARO: ¡Uhm! Debió ser Lucas. Lo comprendo, pero Lucas está de introductor. Ha subido con el señor Trampas para presentarle en sociedad.

LENA: Empieza otra vez y no tengo ganas.

*(Álvaro se pone delante de la puerta, impidiendo que Lena pueda pasar.)*

LENA: Déjeme pasar.

ÁLVARO: Pues pase.

LENA: No me importa gritar.

ÁLVARO: Pues grite. Sus gritos no atravesaran las puertas y los muros. Está atrapada. Intente lo que quiera.

LENA: Intente usted algo si se atreve.

ÁLVARO: No. Así, no. Tiene usted razón, mucha razón. No puedo aguantar su aire de desafío, ni usted el mío, por supuesto. *(Se aparta y entra. Lena le sigue.)* Ahora estoy hablando completamente en serio. No puedo aguantar esto. Es una cárcel, créame. Mañana mismo me iré a la ciudad.

LENA: ¿Para siempre?

ÁLVARO: Trabajaré en la biblioteca. El señor Jacini me apoyará. Usted también se marcha pronto, lo comprendo, ya no hay ninguna razón para estar aquí.

LENA: Yo no he dicho que quiera marcharme.

ÁLVARO *(acercándose a Lena)*: Pero lo dirá. Ahora, por ejemplo, me gustaría dar un paseo... el campo, los fuegos, las tracas... me gustaría subir a lo alto de la colina. Allí estaremos solos. Se ven caer desde allí racimos de estrellas. Tú también lo estás deseando, Lena.

LENA: Tampoco he dicho eso.

ÁLVARO: No importa, también lo dirás. Es inútil tratar de ocultarse. Es inútil. Los dos estamos deseando salir, escapar por el campo.

*(Lena se aleja de Álvaro y se dirige a la escalera.)*

ÁLVARO: Tienes miedo. Se te nota.

LENA: Pero no de ti, Álvaro. De mí.

ÁLVARO: Lucas no puede salvarte de ti misma. Es inútil que venga.

LENA: Sí, lo sé. Lucas tal vez no comprenda, pero se quedara junto a mí, como un árbol. Y yo podré apoyarme en él.

ÁLVARO: Te basta con apoyarte. La verdad es que siempre nos quedamos con un deseo insatisfecho. Tu viaje, por ejemplo. En el campo cayendo las estrellas.

LENA: Me engaño a mí misma.

ÁLVARO: Y le engañas a él al mismo tiempo.

LENA: ¿Crees que le engaño también a él?

ÁLVARO: ¡Pues claro! No te manifiestas tal como eres y entonces él te ve de otra forma distinta. Lo sensato sería abandonarte a ti misma y confiar en alguien que conozca todo de ti.

LENA: ¿Todo?, ¿o sólo mi debilidad?

ÁLVARO: Nuestra debilidad es el más profundo de los secretos.

LENA: Confiar en alguien que conoce el camino de nuestra debilidad es convertirle en nuestro amo. Tendría que ser un hombre extraordinario. Tú no. Tú eres uno de esos hombres que, para lograr algo, cuentan con la... con la debilidad de los demás. Tratas de utilizar la mía ahora, pero es tal el miedo de verme caer en tus manos para siempre que...

ÁLVARO: ¿Miedo?

LENA: Sí.

ÁLVARO: ¿De mí?

LENA: Prefiero que me quieran por mi fuerza, mejor que por mi debilidad.

ÁLVARO: Tú eres de esas mujeres que tratan de mandar siempre. Lo malo es cuando tienes delante a alguien que sólo sabe mandar. Vamos a ver quién es más fuerte, vamos a ver. *(Intenta acercarse a Lena, pero ella sube las escaleras y cae en el rellano.)*

LENA: ¡Lucas!, ¡Lucas!

*(Aparece Lucas.)*

LUCAS: ¿Qué pasa?, ¡canalla!, ¡canalla!

*(Baja por la escalera y se abalanza sobre Álvaro, cogiéndole del cuello. Comienzan a pelear. En la parte de arriba de la escalera, aparecen el señor Normandi, Velia y Anselmo.)*

ISIDORO: ¡Álvaro!, ¡Álvaro!

*(Lucas suelta a Álvaro y lo mira desafiante.)*



ÁLVARO: Ése es su hijo. ¡Vamos!, ¡golpéame otra vez!, ¡tú también, Anselmo, otra vez!

ISIDORO: ¿Pero qué es esto? Entre ustedes... ¿pero qué pasa? Lucas, y tú también.

ÁLVARO (*asustado*): Era él, ¿no lo han visto todos?

ISIDORO: Lena, hija mía... Álvaro, ¿qué me ocultáis entre vosotros?

ANSELMO: Efectivamente, Papá, te hemos ocultado.

ISIDORO: ¿Tú también?

ANSELMO: Todos. Nuestra Librería del sol...

LUCAS: No, Anselmo.

ANSELMO: ...ya no existe.

ISIDORO: Que hable Lucas. Lucas es quien tiene hablar.

ANSELMO: Todos hemos intentado mantenerla como tú querías. No lo hemos conseguido. Hoy estamos pensando en tu trabajo, en guardar silencio.

(*Isidoro baja la escalera y se acerca a Lucas y a Álvaro.*)

ISIDORO: Decid algo vosotros. ¡No os calléis!

ANSELMO: Nos hemos callado durante mucho tiempo y ese silencio nos ha envenenado. Es el que ha hecho ponernos los unos contra los otros.

ISIDORO: Lucas, ¿pero por qué habla él? yo había confiado en ti.

ÁLVARO (*al señor Normandi*): Hace tiempo que te lo quería contar todo. Te has portado muy bien conmigo, pero ellos me lo impidieron.

ISIDORO: Gracias

LUCAS: Papá, sí, es todo verdad.

ISIDORO: Es todo verdad.

LUCAS: No nos queda nada más que lo que ves. Las paredes y los estantes. Hace mucho tiempo que no imprimen libros nuevos. Los libros no se venden. No se vende ninguno. Las máquinas de abajo sólo sirven para imprimir algunos encargos, algo que nos permiten subsistir.

ISIDORO: Gracias, gracias hijos, muchas gracias. Os agradezco la compasión que habéis tenido contra mí.

LENA: Que no se entere vuestra madre.

ISIDORO: ¿Cómo qué no?, ¡de la verdad se tiene que enterar todo el mundo!, ¡todos!, ¡Lena, que bajen todos!

ÁLVARO: Los extraños. No debimos dejar entrar en esta casa a los extraños.

ISIDORO: No hay extraño alguno aquí.

ÁLVARO: Anselmo y Lena. Ellos lo envenenaron todo. Antes no era así. A cada momento estaban diciendo «esto tiene que terminar, tiene que terminar». Lena se lo decía a Lucas y Anselmo, a todo el mundo, con esa manera suya de decir las cosas.

ANSELMO: Tiene razón. He sido yo, con mi inquietud, quien ha traído la discordia.

ISIDORO: Discordia, inquietud... no, no, justamente ahora que ya... ya va a empezar la paz. Lucas, hijo, yo quien pensé que tú con tu trabajo ibas a colocar muy arriba la Librería del sol.

LUCAS: Papá, aún no se ha perdido todo esa paz que tú dices...

ISIDORO (*con gesto cansado*): No... es otra paz muy distinta.

LUCAS: Cada uno de nosotros podrá trabajar según sus deseos. Ya lo verás. Todo se irá arreglando. No nos asusta el trabajo, ni nos asusta tampoco los sufrimientos y, al final, todos saldremos recompensados.

ISIDORO: No, hijo mío, no. No empieces a soñar tú ahora. No te parezcas a tu padre solamente en eso.

ANSELMO: ¿No has pensado nunca, Papá, que alguien podía continuar tu ideal de otra manera?

ISIDORO: ¿De qué manera?

ANSELMO: Antes tenías una librería. Los libros, tú lo has dicho, están hechos de la misma materia que las almas.

ISIDORO: ¿Qué quieres decir?

ANSELMO: Me marcho esta noche. Me quedan seis meses para ser sacerdote.

VELIA (*acercándose a Anselmo*): Anselmo...

ANSELMO: Me gustaría tener una iglesia en un pueblo de la montaña. Vosotros viviríais conmigo. Antes tenías una librería, ahora tu ideal puede seguir por otro lado.

(*Se escucha de fondo los cohetes de las fiestas.*)

LUCAS: Ya han encendido los fuegos en la colina.

ISIDORO: ¿No habéis pensado ninguno en ir a verlos de cerca?, Lena, Carola, Lucas, Álvaro... ¿por qué no os vais todos? Los fuegos artificiales ahí. Yo lo recuerdo como cuando era niño.

Es como una gran batalla que se librar  en el cielo, pero pronto viene la calma... la paz...  sab is por qué? Porque todos resultan vencedores al final. Ya no tenéis necesidad de mentir, ni de fingir, ni de odiaros unos a otros. La pequeña maldad de cada uno ha quedado sin armas con qué herir. Ya mis ojos pueden verlo todo, los estantes vacíos, las máquinas quietas... yo no reprochar  nada. Yo... yo estoy muy cansado... estoy muy cansado,  pero la Librería del sol tiene que acabar como empezó!,  conmigo!

**FIN**

## *Inquisición*

### Ficha técnica

Programa: *Estudio 1*

Título: *Inquisición de Diego Fabbri (en color)*

Fecha de emisión: 11/04/1982

Autor: Diego Fabbri

Intérpretes: Francisco Valladares, Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa y Javier Loyola.

Adaptación y dirección: Alberto González Vergel.

### Transcripción

*(Un día lluvioso y con tormenta. En una habitación hay dos sacerdotes. Uno de ellos se quita el hábito de dar misa y el otro enciende un cigarro. Se dispone a coger libros y dejarlos sobre un escritorio.)*

ABAD: ¿Es que no puede dejar de hacer ruido?

DON SERGIO: Estoy preparando mis cosas. Me marchó esta misma noche.

ABAD: Sí, eso ya me lo dijo antes, pero de aquí a la noche tiene mucho tiempo por delante.

DON SERGIO: Eso depende.

*(El Abad coge un cuadernillo, lo hojea y va a la sala donde Don Sergio ha llevado los libros. Allí se encuentra con él recogiendo sus pertenencias.)*

ABAD: ¿De veras está decidido a marcharse?

DON SERGIO: Doy por terminada mis vacaciones aquí arriba.

ABAD: No creo que hayan sido muy provechosas.

DON SERGIO: ¿Qué?

ABAD: No creo que se encuentre usted mejor que cuando llegó a este Santuario.

DON SERGIO: Al menos he descansado, y hasta creo que he engordado un poco.

ABAD: ¿Jugamos a no entendernos?

DON SERGIO: ¿Es que intenta retenerme de nuevo? Hace mucho tiempo que debería estar en la ciudad. La época de las peregrinaciones ha terminado y no viene por aquí un alma, así que me marchó.

ABAD: Está libre para irse como lo estuvo para venir.

DON SERGIO: ¿Libre para venir? Usted sabe muy bien que yo vine por obediencia.

ABAD: ¿Obediencia?

DON SERGIO: Al señor Obispo.

ABAD: No lo sabía.

DON SERGIO: Hice mal, ¿no es cierto? Debí rehusar.

ABAD: ¿Por qué? Yo creo que hizo usted lo que debía.

DON SERGIO: ¿Usted sabe lo que me ocurrió en el seminario?

ABAD: Pues no.

DON SERGIO: Yo daba clases allí. ¿Tampoco conoce la historia del colegio?

ABAD: Yo no conozco más que la historia de este Santuario.

DON SERGIO: Y al señor Obispo, ¿le conoce usted bien?

ABAD: Sólo le veo una vez al año.

DON SERGIO: ¿Qué opinión le merece? Me interesa saberlo. Tiene usted fama de ser un buen conocedor de almas.

ABAD: No creo que deba quejarse del señor Obispo. Fue muy generoso con usted cuando me pidió que lo alejase aquí. Me dijo que era usted uno de sus mejores sacerdotes, aquejado de una gran depresión nerviosa.

DON SERGIO: ¿Sólo le dijo eso?

ABAD: Sólo eso. No dio ningún otro comentario.

DON SERGIO: Y cuando se dio usted cuenta que mi salud era excelente, ¿qué pensó entonces?

ABAD: El diagnóstico del señor Obispo fue muy acertado. Se encuentra usted deprimido porque lee demasiado, piensa mal y reza poco.

DON SERGIO: Es curioso que nunca hayamos hablado seriamente de todo esto durante los tres meses que permanecí aquí. Ahora es demasiado tarde, ¿no cree? (*El Abad asiente.*) Si quiere que le sea sincero, le diré que mi estancia aquí ha sido decepcionante.

ABAD: Sin embargo, durante este tiempo ha podido usted acercarse a muchas almas, a muchas conciencias... he podido apreciar su buena voluntad, su buen quehacer en el confesionario.

DON SERGIO: Eso no tiene la menor dificultad, ni aquí, ni en el seminario.

ABAD: ¿Acaso esperaba usted un milagro?

DON SERGIO: Quiere burlarse de mí.

ABAD: Al contrario. Estoy seguro de que su decepción arranca esencialmente de eso. Usted esperaba un milagro y éste no se ha producido.

DON SERGIO: Se equivoca. Los milagros los esperan los peregrinos que aquí vienen, no yo. Aquí sí hay milagros. (*Coge un manuscrito.*) En las historias que usted ha escrito sobre este Santuario. Yo no necesito milagros. Y usted, naturalmente, tampoco cree en ellos.

ABAD: Yo sólo creo en los milagros.

DON SERGIO: Pero no en éstos.

ABAD: También en éstos.

DON SERGIO: ¿Cree de veras en la historia milagrosa de este Santuario?, ¿en la virgen que se apareció al pastorcito e hizo que nevase en pleno agosto para señalar el recinto donde se construyera la iglesia?

ABAD: Ya le he dicho que esas son las cosas en las que únicamente creo. En las otras muchísimo menos, aunque tengan una apariencia más verdadera.

DON SERGIO: Trescientas sesenta y ocho páginas... de milagros.

ABAD: Casi.

DON SERGIO: Se lo devuelvo.

ABAD: ¿Le importaría mucho llevarse el manuscrito a la ciudad?

DON SERGIO: Ya lo he leído íntegramente.

ABAD: No, no me refería a eso. Se lo di para que lo entregase a una imprenta.

DON SERGIO: ¿Quiere publicarlo?

ABAD: Sí, me gustaría. ¿Le sorprende?

DON SERGIO: No, no... entonces lo meteré en mi maleta y mañana, al llegar, buscaré una imprenta.

ABAD: ¿Cree que costará muy caro? Yo no entiendo de eso.

DON SERGIO: Le pediré un presupuesto.

ABAD: ¿Cree usted que puede ser útil publicarlo?

DON SERGIO: ¿Útil? Depende. Para hacer publicidad de este Santuario, desde luego. Aunque para muchos estas historias serán como cuentos infantiles.

*(Se escuchan unos pasos. Los dos sacerdotes se vuelven y aparece un señor, llamado Renato.)*

RENATO: ¿Puede subir un sacerdote? No hay ninguno en la iglesia.

ABAD: El sacerdote va enseguida.

*(Renato se marcha.)*

DON SERGIO: Yo iré.

ABAD: No. Quédese a terminar su trabajo.

DON SERGIO: Deje. Iré yo.

*(Don Sergio se marcha, mientras el Abad se sienta en un escritorio. Entra una mujer llamada Ángela en los aposentos. Está empapada a causa de la lluvia. Mira a su alrededor y se fija en el sacerdote que trabaja en su escritorio.)*

ÁNGELA *(tosiendo)*: ¡Uhm!

ABAD *(se gira y la mira)*: ¿Qué desea? Pase, pase, aunque me parece que se ha equivocado. La iglesia está a la derecha y en la parte elevada. Tendrá que dar la vuelta.

ÁNGELA: Ya lo sé. La he visto al pasar.

ABAD: ¿Ha llegado usted ahora?

ÁNGELA: Sí.

ABAD *(mirando su reloj)*: Entonces el autobús llegó con retraso, debió llegar mucho antes.

ÁNGELA: Nosotros estamos aquí desde esta mañana. Bajamos en el pueblo y tomamos allí una habitación.

ABAD: Perdone. *(Ángela se gira para marcharse por donde ha venido.)* Si no quiere dar la vuelta, puede pasar por aquí a la iglesia. Si lo necesita, acaba de subir un sacerdote. ¿Quiere comulgar o confesar?

ÁNGELA: ¿Podría hablar con usted?

ABAD: Sí, claro.

ÁNGELA: Yo no quiero confesar, sólo quiero... pedir un consejo.

ABAD: Confío en que no me haya tomado por un médico de almas. Le advierto de que yo soy más que un confesor. Pero en fin, veamos.

ÁNGELA: No es cosa de un momento.

ABAD: Puede sentarse. Vamos, siéntese. (*Ángela se quita la gabardina y se sienta. El Abad también toma asiento.*) Ya puede empezar.

ÁNGELA: No he venido hasta aquí arriba por debilidad. Creo tener el valor necesario para cargar con mis problemas personales y no compartílos con los demás. Ahora comprenderá usted por qué no quiero confesarme.

ABAD: No se ande con preámbulos. Hable.

ÁNGELA: Soy una mujer casada, pero es como si no lo fuese.

ABAD: ¿Un matrimonio irregular?

ÁNGELA: No. Se trata de una unión... a la que llegué por engaño.

ABAD: Continúe.

ÁNGELA: Es tan difícil hablar.

ABAD: Dígame lo que le ocurre.

ÁNGELA: Hace años encontré un hombre con el que viví durante algún tiempo. Yo acababa de terminar mis estudios.

ABAD: ¿Qué clase de estudios?

ÁNGELA: Magisterio. Soy maestra.

ABAD: Y su marido, ¿a qué se dedica?

ÁNGELA: Da clase de Historia en la Facultad de Letras, pero también se ocupa de otras cosas.

ABAD: ¿Viven sus padres?

ÁNGELA: Sí. Han hecho todo lo posible por darme una buena educación, incluso religiosa, pero ésta jamás hizo huella en mí, ni siquiera de pequeña he sido creyente. En cambio, mi marido es un hombre lleno de fe y de inquietudes espirituales. Quizás por eso, al principio, me pareció un ser ridículo. Pero muy pronto lo amé sinceramente, con toda intensidad. Él también me quiso, pero con una pasión... digamos pura. Pensé que si lográbamos traspasar juntos ciertos límites de la moral convencional, nuestro matrimonio se salvaría.

ABAD: Y lógicamente, ¿traspasaron esos límites?

ÁNGELA: Sí. Pero entonces surgió lo imprevisto; un sentimiento suyo de hostilidad. Noté que se alejaba de sus deberes de esposo y que aquella hostilidad suya se convertía en odio, en rencor hacia mí. Pasábamos días y semanas sin dirigirnos la palabra. Y durante ese tiempo, él parecía contemplar mi cuerpo como si fuese la causa de su desgracia. Creo que hubiera podido retenerle de no haber estado llena de escrúpulos y de prejuicios. Pero yo no quería que él me juzgase mal.



Estaba impresionada por su austeridad, por su castidad, anormal por voluntaria. Y así, él se me fue definitivamente.

ABAD: ¿La abandonó?

ÁNGELA: Sí

ABAD: ¿No hubo ninguna explicación entre ustedes?

ÁNGELA: Ninguna. Ni se dijo una palabra definitiva. Él odia las palabras definitivas. Siempre suele dejar algún cabo suelto, alguna puerta entreabierto. Tal es así, que la gente pensó que me dejaba obligado por sus estudios.

ABAD: ¿Así que él se marchó?

ÁNGELA (*suspirando*): Sí. Pasó en el extranjero cerca de dos años. Un buen día, me llegó una carta suya en la que me decía que, al fin, veía claro su porvenir. Había decidido emprender su camino y ordenarse sacerdote. Era una carta serena y escueta. No había en ella la menor sombra de duda. Según iba leyéndola, me convencía a mí misma de que lo había perdido para siempre. Me di cuenta de que, hasta ese momento, nunca me había detenido a pensar cuánto le quería. Si alguna vez temía que pudiera encontrar otra mujer, estaba tan segura de poder reconquistarlo en el momento en que me lo propusiera, que casi me divertía la idea de correr ese riesgo. Pero ahora, yo no sabía a quién arrancárselo, con quién disputarlo.

ABAD: ¿Y por qué no se resignó?

ÁNGELA: Eso no es fácil, al menos para mí. Creo que... habría podido suicidarme si...

ABAD: ¿Contestó usted a su carta?

ÁNGELA: Sí, le escribí tranquilizándole. No quería que me considerase como una enemiga. Quise darle confianza.

ABAD: ¿Y de qué forma pensaba atraerle de nuevo?

ÁNGELA: Estaba segura de que podría seducirle. Había calculado perfectamente cómo y de qué manera insinuarme. Si hubiera vuelto con salud todo habría salido como yo esperaba, pero regresó enfermo.

ABAD: ¿Cuándo ocurrió todo esto?

ÁNGELA: En junio hizo dos años. Volvió gravemente enfermo y yo no supe qué hacer. Nada de lo que había planeado minuciosamente podía emplearse con un hombre que... que sólo pensaba en la muerte. He de confesarle que yo también pensé en ella como una solución. Y al verle mejorar día a día, sentí verdadero furor por esa muerte frustrada.

ABAD: ¿O quizás miedo a aquella vida que renacía?

ÁNGELA: Es posible. Sentí que tenía que luchar de nuevo y me entró un gran temor.

ABAD: ¿Y él?, ¿cómo reaccionó?

ÁNGELA: Un día me habló de nuestra vida en común, de nuestro inmediato pasado. Me dijo que su vida apuntaba hacia otros horizontes y que nuestro amor carecía de importancia frente a la inmensidad que él había descubierto. Trató de convencerme de que... de que lo nuestro no era posible, puesto que él ya había encontrado el verdadero amor. En aquellos momentos, logré subyugarme... parecía iluminado interiormente, como nimbado de santidad.

ABAD: De santidad no, de egoísmo.

ÁNGELA: Tal vez fuera ese egoísmo o quizás su pureza la que determinó mi rebeldía... la que aún llevo dentro de mí.

ABAD: Continúe.

ÁNGELA: Él puso en mis manos un arma terrible; el arma espiritual, sin darse cuenta del empleo que iba a hacer yo de ella. Me di cuenta enseguida de que había dejado de pertenecerme y pasaba a depender del otro. Ya no obedecía ni a su propia voluntad. Era enteramente esclavo de Dios. Cuando comprendí esto, me entró un salvaje deseo de combatir a ese Dios. Y arrancar a mi marido de sus garras. Siento un gran rencor, un odio irreprimible hacia Dios que, sin ninguna compasión por mí, intenta robármelo. Yo quiero combatir contra ese Dios con todas mis fuerzas. Yo. Sí, yo. Una mujer...

*(El Abad se levanta de su asiento contrariado. Ángela también se levanta. El Abad coge la estola, la besa y se la pone sobre su cuello. Toma el hisopo de agua bendita.)*

ABAD: Acérquese. *(Le echa agua para bendecirla.)*

ÁNGELA *(riéndose fuertemente)*: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¿es eso todo lo que puede hacer por mí?, ¿me cree poseída por el demonio?

ABAD: Cada uno hace uso de sus propias armas.

ÁNGELA: Me da usted miedo.

ABAD: Nos damos miedo.

### Intermedio

*(Continúa la misma escena. El Abad se quita la estola.)*

ABAD: Prosigamos.

ÁNGELA: No.

ABAD: Dígame ¿cómo terminó aquello? Cuénteme lo que pasó después de su estallido de odio contra nuestro Señor.

ÁNGELA: Trata usted de arrancarme hasta el último detalle, ¿no es cierto? Debe ser la táctica que emplea para debilitar las almas y apoderarse de ellas.

ABAD: Es usted libre para hablar o callarse. ¿De verdad intentó arrancarle del lado de Cristo?

ÁNGELA: Lo intenté y lo conseguí. Ya le he dicho que sigue siendo mi marido.

ABAD: Pero a cambio, ha perdido usted la paz.

ÁNGELA: Esperaba de usted una ayuda, una salida.

ABAD: Así, de pronto, no sé qué decirle. Estoy lleno de confusión. Para aconsejarle necesito ser iluminado por la oración.

ÁNGELA: Yo no soy responsable de lo que sucedió después. El deseo de morir o de matar.

ABAD: Me lo imagino.

ÁNGELA (*alterada*): ¿Qué es lo que se imagina? Usted no puede imaginar más de lo que le he contado.

ABAD: Nuestro quehacer no debe ser el resultado de nuestra imaginación, pero vislumbro los hechos con lo que usted ha dicho. Al ponerse deliberadamente abiertamente en contra de Dios, usted sentía únicamente el deseo de morir y ésta es la causa de su tragedia.

ÁNGELA: Quiero que usted me diga lo que debo hacer para seguir viviendo, aunque eso me lleve a la condenación. Condenarme o salvarme me importa muy poco.

ABAD: Confío, sin embargo, que eso sea lo único que acabe importándole. Vuelva esta noche. Ahora déjeme rezar.

ÁNGELA (*recogiendo su abrigo y su bolso*): No creo que vuelva.

ABAD: Haga lo que desee, pero yo estaré aquí, esperándola.

(*Ángela se marcha y el Abad empieza a rezar. Entra Don Sergio.*)

ABAD: ¿Qué ha hecho usted tanto tiempo ahí arriba?

DON SERGIO: ¿Estaba usted cantando?

(*El Abad no responde, se sienta y termina de escribir una carta.*)

ABAD (*dándole la carta Don Sergio*): Entrégale esta carta a su superior.

DON SERGIO: Yo no tengo ningún superior.

ABAD (*se levanta y se la entrega*): Hágame el favor de dársela al señor Obispo.

DON SERGIO: Supongo que se refiere a mí... ¿está aquí su diagnóstico?

ABAD: No. Yo no suelo meterme en asuntos ajenos, a menos que se me pida que intervenga. Sólo es la relación anual de este Santuario. Puede leerla si quiere.

DON SERGIO: ¡Ah, no! ¡Por Dios!

ABAD: Sólo me sirvo de usted para enviársela.

DON SERGIO: Ya veo que este año lo despacha usted con muy poco... o acaso, falta la descripción de algún milagro. ¿No ha habido ninguno este año?

ABAD: Ninguno. No me gusta el tono que emplea.

DON SERGIO: ¿Qué tono?

ABAD: Resulta cómodo descargar contra los demás nuestras contrariedades. El día que se encuentre usted sin adversarios, lo pasará muy mal.

DON SERGIO: Por eso y para que ese día se retrase lo más posible, me preparará usted encuentros con nuevos adversarios.

ABAD: ¿Yo? Con una imaginación como la suya, jamás debieron ordenarle sacerdote.

DON SERGIO: Por lo que yo estaría sumamente agradecido.

ABAD: ¡Basta!

DON SERGIO: Usted me obliga a ver al Obispo con el pretexto de la carta.

ABAD: ¿Es que no habría ido a verle de todos modos?

DON SERGIO: Pues no lo sé. Estaría en libertad de hacer lo que quisiera.

ABAD: Entonces devuélvame la carta y todo arreglado. No puedo pensar que le dé miedo nuestro bondadoso Obispo.

DON SERGIO: A mí no me asusta nadie ni nada.

ABAD: Sólo el tener libertad de decidir por sí mismo, de poder administrarse a su antojo, ¿no es cierto?

DON SERGIO: Puede estar seguro de que antes de que se me obligue a dimitir de mi puesto de profesor en el seminario lo dejaré por mi propia voluntad.

ABAD: Acaso, ¿lo quieren cesar?

DON SERGIO: Consideran peligrosa mis ideas progresistas

ABAD: Yo siempre creí que el progreso no estaba reñido con la fidelidad a la tradición.

DON SERGIO: Lo que algunos ignoran es que estoy decidido a todo... incluso a colgar la sotana si me empujan a ello.

ABAD: No me sorprendería nada, incluso vislumbro en usted la señal del renegado.

DON SERGIO: Mis superiores se han convertido en unos tiranos de los que tengo que defenderme.

ABAD: «...de morte aeterna...».

DON SERGIO: A usted no se le pueden hacer confidencias.

ABAD: Las confidencias son cosas de mujeres. Y hoy día en los seminarios se hacen demasiados chismorreos... se coquetea con el espíritu... (*Susurrando.*) «In die illa tremenda». Además, ya no se puede ejercer autoridad cuando se han recibido confidencias. Uno se queda maniatado y ha de contentarse con dar simple consejos.

DON SERGIO: ¿Y no es suficiente aconsejar?

ABAD: Eso es otra coquetería del espíritu. ¡Ande! termine de hacer la maleta. Yo me voy a la iglesia a rezar.

DON SERGIO: Abad.

ABAD: ¿Qué quiere usted ahora?

DON SERGIO: ¿Qué cree usted que es más triste, haber nacido para seguir un camino estrecho y escoger el ancho, o escoger el angosto sólo siendo apto para seguir el cómodo?

ABAD: No le entiendo.

DON SERGIO: Pienso que yo hubiera multiplicado mis actividades de haber tenido mayor libertad y poder contar con la compañía de alguien. Hasta hace muy poco, me consideraba el hombre más desdichado de la tierra cuando pensaba en mi situación.

ABAD: ¿Y ahora?

DON SERGIO: He conocido a otro hombre que quería vestir sotana y se quedó en el mundo vinculado a una mujer... y no tiene paz.

ABAD: ¿Qué tiene que ver eso con usted?

DON SERGIO: Creo que la angustia de ese hombre es superior a la mía. Él iba a ordenarse sacerdote... lo había dispuesto todo. Acababa de salir de una grave enfermedad, con su vocación fortalecida... pero vio de nuevo a su antigua compañera... a la que había amado en otro tiempo.

ABAD: ¿Y sintió reavivarse su amor por ella?

DON SERGIO: Parece que no. Años atrás, él le había confesado el nuevo rumbo que iba a dar a su vida. Incluso se había hecho la ilusión de haberla transformado, de haberla convertido en un álgier distinta, pero cuando salió de su enfermedad y se disponía a marcharse...

ABAD: ¿Qué ocurrió?

DON SERGIO: Esa mujer intento envenenarse. No pudo resistir la idea de no poderla amar... y prefirió...

ABAD: ¿Fue ella la que intentó suicidarse?

DON SERGIO: Sí, ella.

ABAD: No entiendo.

DON SERGIO: No podía vivir sin él y quiso desaparecer.

ABAD: No... no es lógico... Habría debido matarle a él, al hombre que intentaba huir de su lado.

DON SERGIO: No creo que ella pensara en eso. Al menos él no me lo dijo.

ABAD: Ella simuló un envenenamiento.

DON SERGIO: No, se envenenó de verdad.

ABAD: Pero no murió.

DON SERGIO: Porque la salvaron. Estuvo tres días entre la vida y la muerte.

ABAD: Y entonces él... ya comprendo...

DON SERGIO: Él tuvo una crisis horrible.

ABAD: Se sintió responsable del intento de suicidio.

DON SERGIO: Se debatía en un grave problema de conciencia. La cuestión era ésta ¿es justo aniquilar la vida de otra persona, truncarla hasta el punto de inducirla al suicidio, para ser fiel a la propia vocación? Sostuvo una feroz lucha consigo mismo.

ABAD: Y acabó por renunciar a Dios y unirse a ella en matrimonio.

DON SERGIO: No renunció a Dios, sino que pensó que precisamente Dios le señalaba ese camino.

ABAD: ¿Él creyó en eso?

DON SERGIO: Y actuó bajo el influjo de un sueño.

ABAD: ¿De cuál?

DON SERGIO: No lo sé.

ABAD: ¿Ese hombre cree en los sueños?

DON SERGIO: Usted también cree en los milagros y en los signos divinos.

ABAD: No es lo mismo. Pensó que debía sacrificarse por ella.

DON SERGIO: Y se casó con ella y penetró en el infierno.

ABAD: Ambos penetraron en el infierno.

DON SERGIO: Sobre todo él. Ella después de todo consiguió lo que deseaba y fue feliz... pero él...

ABAD: ¿Y quién le ha dicho que ella haya sido feliz?

DON SERGIO: Me lo imagino... claro que a ella le obsesiona la actitud de su marido... éste huye de ella como si del demonio se tratara.

ABAD: ¿Y por qué le huye?

DON SERGIO: Porque está convencido de que su vocación es el sacerdocio. Se da cuenta de que se ha puesto un deber injusto y superior a sus fuerzas. Esa mujer es para él su peor enemigo. La odia porque piensa que le ha arrebatado la... la posibilidad de realizar las tareas fundamentales y sublimes para las que cree haber nacido. Pero, por otro lado, ella le atrae físicamente y con frecuencia se siente dominado por el sexo. Ella es una mujer llena de atractivo carnal que él trata desesperadamente de vencer sin poder conseguirlo. Su odio hacia ella se acrecienta en la medida que le impide emprender el camino al cual se siente empujado desde el fondo de su alma. Su vida es un verdadero infierno. El deseo de hallar una solución a su problema, que no es otro que el de recobrar su libertad.

ABAD: ¿Y ella lo sabe?

DON SERGIO: No, ¿qué le habría aconsejado?

ABAD: ¿Qué le ha aconsejado usted?

DON SERGIO: Me impresionó mucho. Le dije cuatro vaguedades.

ABAD: Es con vaguedades como intenta revolucionar la Iglesia...

DON SERGIO: Sé que a él le defraudó todo cuanto le dije. Lo advertí en su mirada. ¿Qué le habría dicho usted?, ¿qué le hubiera aconsejado? No se va de aquí hasta esta noche. Puedo ir a buscarle y... ¿qué le habría dicho?

ABAD: ¡Calle!, ¡cállese de una vez!

DON SERGIO: Pero Abad...

ABAD: ¿Por qué ordenaran sacerdote a hombres como usted?

DON SERGIO: ¿Pero qué es lo que he hecho? ¡Dígamelo!

ABAD: Basta... no siga.

DON SERGIO: Pero Abad... quiero hablarle de mí...

ABAD: Ha echado todo sobre mis espaldas. Déjeme ir a la iglesia a rezar. *(Se marcha.)*

*(Cambia la escena. Suenan las campanas de fondo y se ve una habitación en la que está Ángela fumando. Abre una ventana y echa el humo fuera. De pronto, pegan en la puerta. Ella cierra la ventana y apaga el cigarrillo. Abre la puerta y aparece Don Sergio.)*

DON SERGIO: Buenas tardes, ¿no está el profesor?

ÁNGELA: ¿Busca a mi marido?

DON SERGIO: ¿Es su marido el profesor?

ÁNGELA: Sí.

DON SERGIO: ¿Esta mañana subió al Santuario?

ÁNGELA: Sí

DON SERGIO: Deseo hablar con él, pero si no está...

ÁNGELA: Vendrá enseguida. Ha salido a comprarme cigarrillos. ¿Usted también es del Santuario?

DON SERGIO: Sí, pero accidentalmente he sido coadjutor allí durante tres meses.

ÁNGELA: ¡Ah! Es usted el coadjutor.

DON SERGIO: Sólo hasta hoy. Me marcho esta noche.

ÁNGELA: ¿No quiere pasar? Renato llegará de un momento a otro.

DON SERGIO: No quiero molestarla. Suponía que el profesor había venido solo. De otro modo, no me hubiera atrevido a venir.

ÁNGELA: No se preocupe. Pase y siéntese.

DON SERGIO: No puedo entretenerme. Todavía he de preparar mi marcha.

ÁNGELA: ¿A dónde va?

DON SERGIO: Vuelvo a la ciudad, a mi residencia habitual.



ÁNGELA: Nosotros también vamos allí... quizás esta misma noche. ¿Pero por qué no pasa? Vamos, no se haga de rogar.

*(Don Sergio entra a la habitación.)*

ÁNGELA *(señalando una silla)*: Por favor.

DON SERGIO: Gracias. *(Ángela busca un paquete de cigarrillos en su bolso, pero está vacío. Don Sergio saca de su bolsillo un paquete.)* ¿Quiere uno de los míos?

ÁNGELA: Sí, gracias. *(Don Sergio se acerca a ella para encenderle el cigarro. Ángela le echa el humo y coquetea.)* ¿Conocía de antes a Renato?

DON SERGIO: Como ve son bastante malos...

ÁNGELA: Yo fumo de todo con tal de tragar humo. Acerque esa silla. *(Don Sergio la acerca y se pone frente a Ángela.)* Así que es usted el fumador, no el otro.

DON SERGIO: ¿Qué otro?

ÁNGELA: El fraile del Santuario.

DON SERGIO: ¿Le conoce?

ÁNGELA: Sí, le conozco. *(Silencio. Don Sergio está incómodo. Ángela sigue fumando sin dejar de mirarle de forma coqueta.)* Le he preguntado si conocía de antes a Renato.

DON SERGIO: No. Fue esta mañana cuando nos vimos por primera vez.

ÁNGELA: ¿Y el fraile se queda siempre allí arriba?

DON SERGIO: Sí. Pasa allí encerrado todo el año. A veces, en invierno, queda bloqueado por la nieve durante varias semanas.

ÁNGELA: ¿Y qué hace durante ese tiempo?

DON SERGIO: Reza.

ÁNGELA: ¡Ja!, ¡ja! Vaya vida. ¿Es verdad que es un santo?

DON SERGIO: ¿Se lo parece a usted?

ÁNGELA: Yo no opino sobre eso. Usted debe saberlo, ya que vive a su lado.

DON SERGIO: ¿Le causó buena impresión?

ÁNGELA: Creo que con usted es mucho más fácil hablar que con él.

DON SERGIO: ¿Por qué lo cree usted así?

ÁNGELA: Es como nosotros.

DON SERGIO: No entiendo.

ÁNGELA: Quiero decir que es usted un ser humano como nosotros. Creo que está mejor dispuesto para comprender que para juzgar y, si se observa con detenimiento, ni siquiera parece usted un cura. No impone ningún respeto. ¿Por qué?

DON SERGIO: He tratado de superar esas formas externas que distingue normalmente a un sacerdote de otro hombre corriente.

ÁNGELA: Pues lo ha conseguido usted.

DON SERGIO: Así confío entenderles mucho mejor.

ÁNGELA: Lo ha conseguido perfectamente. Con usted se siente uno invitado a hablar con absoluta sinceridad. Inspira confianza. Claro que existe un peligro, el de que no sepa después guardar las confidencias que se le hace.

DON SERGIO: No tiene usted muy buena opinión de mí.

ÁNGELA: Pues no, pero todo depende de la importancia que se le dé a las confidencias.

DON SERGIO: ¿Usted se la da?

ÁNGELA: Yo no hago confidencias, pero a usted sí... quisiera preguntarle una cosa.

DON SERGIO: Pregunte.

ÁNGELA: ¿Sería usted capaz de seguir amando a una mujer que hubiese intentado matarle?

DON SERGIO: ¿Matarme? ¿Qué quiere decir?

ÁNGELA: Pues matarlo.

DON SERGIO: ¿Pero por qué motivo? No entiendo.

ÁNGELA: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! Es lógico. Usted no puede entender ciertas cosas.

DON SERGIO: No, no es eso.

ÁNGELA: ¿Acaso puede liberarse de esa sotana?

DON SERGIO: Para poder entender algo no creo que sea necesario y, si lo fuese, claro que podría liberarme de ella.

ÁNGELA: He oído decir que aun deseándolo no siempre se consigue. Que el hábito... imprime carácter. Que condiciona la manera de actuar y de sentir. En cualquier caso, siempre le faltaría a usted la experiencia personal.

DON SERGIO: ¡Qué sabe usted!

ÁNGELA: Podría liberarse de su sotana... e imaginarse que es un hombre como los demás.

DON SERGIO: Podría.

ÁNGELA: Entonces libérese... y piense que su mujer, a la que usted ama, un día intenta matarle por celos. ¿Podría usted seguir amándola?

DON SERGIO: Sí, podría. Estoy seguro.

ÁNGELA: ¿Se lo dicta la cabeza o el corazón?

DON SERGIO: Sí, seguiría amándola. Estoy seguro de que la amaría mucho más que si fuera honesta.

ÁNGELA: ¿Cree entonces que es una mujer deshonesta?

DON SERGIO: Quise decir vulgar.

ÁNGELA: Es usted valiente.

DON SERGIO: Me gustaría encontrar una mujer así.

ÁNGELA (*sonriendo*): ¿De veras?

DON SERGIO: Tendríamos muchas cosas de qué hablar.

ÁNGELA (*levantándose*): Usted tiene muy poco de cura. No es como el otro. Aquél da miedo.

DON SERGIO (*se levanta y se acerca a Ángela*): También yo podría dar miedo.

(*Don Sergio coge su sombrero y se dispone a marcharse.*)

ÁNGELA: ¿No va a esperar a mi marido?

DON SERGIO: No, no puedo esperarle más tiempo. Lo que iba a decirle ni es urgente, ni siquiera necesario que se lo diga.

ÁNGELA: Como guste. Ahora pienso que haremos el viaje juntos, ¿no dijo usted que se iba también esta tarde?

DON SERGIO: Supongo que el Abad intentará retenerme de nuevo.

ÁNGELA: No vuelva a verle. ¿No es usted libre de hacer lo que le venga en gana? Además, ¿qué tiene que ver ese Abad con usted? Salga de aquí esta tarde... y véngase con nosotros.

DON SERGIO: Sí. Me iré. Estoy seguro de que me iré.

ÁNGELA: Cuento con ello. ¿Quiere que le diga a Renato que ha venido usted a buscarlo?

DON SERGIO: Haga lo que desee, aunque no hace falta que se lo diga.

ÁNGELA: De acuerdo.

*(Don Sergio se marcha. Ángela se dirige a la ventana, pensativa. Siguen sonando las campanas de fondo.)*

### Intermedio

*(La misma escena de antes. Ángela se pone la chaqueta. Entra Renato.)*

RENATO: ¿Tienes frío?

ÁNGELA *(quitándose la chaqueta)*: No. ¿Por qué?

RENATO: Por la chaqueta... ¿Te marchabas?

ÁNGELA: Estaba esperándote.

RENATO *(dándole los cigarrillos)*: No he encontrado otros.

ÁNGELA: Gracias... ¿Has tardado mucho?

RENATO: Esperé a que se fuera.

ÁNGELA: ¿Le has visto?

RENATO: Le vi entrar. ¿A quién buscaba?

ÁNGELA: A ti, ¿a quién iba a ser? Yo no le conozco.

RENATO: Como no dijiste nada...

ÁNGELA: Ahora te lo iba a decir. Y si sabías que estaba aquí, ¿por qué no has subido?

RENATO: No quería encontrármelo.

ÁNGELA *(encendiendo un cigarrillo)*: ¿Te ha ocurrido algo con él?

RENATO: No, nada. ¿Qué iba a ocurrirme?

ÁNGELA: Es raro. Lo ves entrar y te escondes.

RENATO: He dado vueltas alrededor de esta casa hasta que se ha ido.

ÁNGELA: Me imagino que él no te habrá visto.

RENATO: No, no me ha visto.

ÁNGELA: ¿Te parece digno espiarme?

RENATO: ¡Ja! Espiar...

ÁNGELA: Sí, sí, espiar... ver sin ser visto. No me parece correcto.

RENATO: Ese cura me molesta, me cuesta trabajo defenderme de lo que dice. Si lo tratase con frecuencia creo que llegaría a hacerme daño.

ÁNGELA: Entonces es que lo conoces bien.

RENATO: No sé si le conozco, pero tengo la certeza de que no va a decirme nada que pueda serme útil.

ÁNGELA: Quién sabe si no ha venido aquí a pedir algo para él.

RENATO: No, no lo creo.

ÁNGELA: Cualquiera sabe.

RENATO: ¿Acaso te lo dio a entender?

ÁNGELA: No, no.

RENATO (*con cara de repulsión*): Lo cierto es que no quería encontrármelo. Me repele ese hombre.

ÁNGELA: Entonces has hecho bien en esquivarle.

RENATO: Estuvo mucho tiempo aquí...

ÁNGELA: No mucho. Sólo unos minutos.

RENATO: ¿De qué hablasteis?

ÁNGELA: De nada importante. ¿Por qué me miras de ese modo?

RENATO: Mientras esperaba allí abajo, miraba el Santuario que tenía justo allí enfrente y pensaba que mucha gente viene hasta aquí desde muy lejos, buscando un consuelo en sus atribulaciones. Todos esperan algo, una palabra, una luz, una señal, qué sé yo... y se encuentran una iglesia como cualquier otra, unos curas como los demás. En el Santuario milagroso sólo encuentran el vacío, la nada... y sufren una gran desilusión.

ÁNGELA: Lo mismo que tú, ¿no es cierto?

RENATO: ¿Tú no?

ÁNGELA: Yo no me había hecho ninguna ilusión. Vine por no llevarte la contraria.

RENATO: Sí, ya lo sé. Y te agradezco el sacrificio. Ha sido un viaje inútil. Tenías razón.

ÁNGELA: Tú no has conocido todo el Santuario... ¿Renato?

RENATO: ¡Uhm!

ÁNGELA: Hay allí un cura al que tú no has visto.

RENATO: ¿Qué cura?

ÁNGELA: Pues uno viejo. El Abad. Parece ser un hombre excepcional. No se puede decir que uno conoce el Santuario sin haber hablado antes con él.

RENATO: ¿Y cómo es? ¿Tú lo has visto?

ÁNGELA: No, yo no.

RENATO: Entonces...

ÁNGELA: El que ha estado aquí me ha dicho que es un verdadero santo.

RENATO (*subiendo el tono de voz*): No me fío de las opiniones de ese hombre.

ÁNGELA: No te gustaría verle.

RENATO: ¿A quién? ¿Al santo?

ÁNGELA: Sí.

RENATO: No. No me interesa, ¿y a ti?

ÁNGELA: ¡Bah!, ¿qué puede importarme?

RENATO: Pues no le parece. ¿No ibas a salir?

ÁNGELA: Si quieres ir, no tienes que buscar un pretexto, ni mucho menos avergonzarme.

RENATO: ¿Ir? ¿A dónde?

ÁNGELA: A ver al santo. Supongo que a él te encantaría confiarle tus cuitas. (*Subiendo la voz.*) ¿Por qué esperas siempre que alguien te empuje para hacer las cosas? Toma de una vez las decisiones por ti mismo.

RENATO: Cada uno es como es. Aunque quisiera no podría ser un hombre impulsivo, ni tampoco más decidido de lo que soy.

ÁNGELA: ¡Qué tontería!

RENATO: Lo siento. Soy un hombre lleno de dudas.

ÁNGELA: Hamlet.

RENATO: Pero no en el sentido que tú crees.

ÁNGELA: ¿En cuál entonces?

RENATO: Yo jamás ignoro lo que debo hacer.

ÁNGELA: ¿Ah, no?

RENATO: No.

ÁNGELA: Pues a ver si te decides a hacer algo.

RENATO: Me asusta hacer lo que ya tengo decidido. Y no es que ignore el camino que debo seguir.

ÁNGELA: Entonces, ¿para qué necesitas a los demás?

RENATO: Siempre es necesario la ayuda de alguien próximo a nosotros. A veces, una palabra, una levísima sugerencia puede producir...

ÁNGELA (*riendo*): ¿El milagro?

RENATO: ¡Basta! ¡Dejémoslo! Resulta absurdo hablar de estas cosas.

ÁNGELA: Perdona, tienes razón. Vinimos aquí de común acuerdo y yo, a pesar de no esperar nada, vine de buena fe. Dos nuevos peregrinos llegaron aquí juntos buscando la paz. Por ello, es preciso que mantengas una última conversación con él. Ve en su búsqueda, te lo suplico.

RENATO: No, ya no volveré a ese Santuario. La esperanza ha sido ahogada dentro de mí. Nos iremos esta misma tarde.

ÁNGELA: ¿Volvemos a casa?

RENATO: Sí. Volvemos.

ÁNGELA: Volvemos sin que nada haya cambiado.

RENATO: ¿Y qué querías que cambiase? ¿Esperabas el milagro?

ÁNGELA: No, no esperaba ningún milagro. Pero sí que ocurriese algo entre nosotros. No podemos seguir así. Me asusta más tu pasividad que cualquier decisión tuya, sea la que fuere.

RENATO: ¿Y qué puedo decidir?

ÁNGELA: Que hablemos. Que hablemos sinceramente.

RENATO: ¿Más explicaciones aún? Nos sabemos de memoria el tema.

ÁNGELA: ¡No! ¡Cada vez que estamos a punto de tratarlo a fondo, tú te las arreglas siempre para desviar la conversación!

RENATO: Cuando vas a entender de una vez que hay cosas que me inspiran un gran pudor.

ÁNGELA: ¡Ah! ¡El pudor ya salió! ¡Aparece el pudor y se acaba todo! Sólo nos queda el silencio. Deberíamos perder ese pudor aunque sólo fuera por un momento y mirarnos si quiera una vez cara a cara.

RENATO: ¿Pero por qué ese afán tuyo de hurgar en las cosas más ocultas y sagradas?

ÁNGELA: Son cosas nuestras y hemos de mirarlas a la cara. La falta de pudor puede unirnos o separarnos. Depende de nosotros mismos. Recuerda que una vez nos unió...

RENATO: ¡No, no hablemos de eso ahora!

ÁNGELA: ¡Al contrario, hablemos!

RENATO: ¡No! Vámonos de aquí salgamos.

ÁNGELA (*acercándose y agarrándole del brazo*): ¿Por qué huyes de mí? ¿Por qué?

RENATO: Es mejor así...

ÁNGELA: ¿Para quién es mejor? ¿Para quién? (*Le coge de las manos.*) Estás helado. Eres de esos a los que hiela el peligro.

RENATO (*se aleja de ella y se sienta*): A ti, por el contrario, te arde la cabeza. Creo que te arderá la cabeza incluso después de muerta. Y los que lloren en tu duelo se sentirán desconcertados.

ÁNGELA: No estoy representado una comedia.

RENATO: No, pero pones en los platos de la balanza dos pesos de distinto valor. En uno, aquel intento de suicidio...

ÁNGELA: ¡Ay! ¡Siempre lo mismo!

RENATO: No obraste lealmente. Empleaste un arma ilegítima...

ÁNGELA (*sentándose frente a él*): ¡Hay gente que se mata por amor, así que no trates de convertir eso en un problema jurídico!

RENATO: Es que no comprendes que no quiero sentirme amado de una forma tan irreflexiva. ¡Tu amor es intolerable!

ÁNGELA: ¡A mí también se me hace intolerable amarte! ¡Y ya no puedo resistirlo! ¡No puedo! Ten cuidado, Renato. Ten cuidado.

RENATO: Los mismos gestos... la misma expresión en los ojos... te advierto que no estoy dispuesto a sufrir de nuevo tus amenazas.

ÁNGELA: Te asustó mucho, ¿verdad? Verme entre la vida y la muerte por amor a ti. Estoy segura de que no te habrías casado conmigo si aquello no hubiera ocurrido. Habrías procesado.



RENATO: No, no lo hubiera hecho. Algo nuevo habría sucedido que...

ÁNGELA: Si yo no hubiera intentado matarme, tú te habrías ordenado sacerdote.

RENATO: No. Nunca te lo he dicho, pero algo se produjo aquella misma noche... que me hizo...

ÁNGELA: No sigas, por favor. No me hables. Lo sé todo.

RENATO: No, no lo sabes y es inútil que trates de adivinarlo.

ÁNGELA (*casi llorando*): Lo sé, lo sé...

RENATO: Aquella noche tuve un sueño del que nunca te he hablado.

ÁNGELA: Sí... ya... me viste en sueños rogándote, suplicándote que no murieras y pidiéndote perdón.

RENATO: ¿Perdón? Que no me muriera ¿pero qué dices? (*Le coge las manos.*) Estás temblado... ¿por qué tiemblas? Ahora eres tú la que está helada.

ÁNGELA (*soltando la mano*): Mejor morir... mejor morirse ¿por qué no me dejaste morir? ¿Por qué me has castigado tan cruelmente? (*Levantándose.*) ¡Eres un... un monstruo!

RENATO: No comprendo ¿por qué?

ÁNGELA: Cuéntame tu sueño y, si lo deseas, llega hasta el fondo de todo.

RENATO: Eres tú la que deseas llegar...

ÁNGELA: Sí, yo soy, tienes razón. Adelante.

RENATO: Fue... fue a media noche cuando te tomaste... ¿hacía mucho que nos habíamos separado?

ÁNGELA: Unas dos horas. Yo te había preparado el somnífero que solías tomarte siempre que te desvelabas en la madrugada. En aquella ocasión te lo preparé, como era mi costumbre.

RENATO: Pero aquella noche no me desperté. Por primera vez en varios meses, dormí hasta bien entrado el día. Aquella noche tuve un largo y profundo sueño, lleno de significados. Estaba en el interior de una iglesia y asistía a la ceremonia de mi ordenación sacerdotal. Oía el solemne y brillante sonido del órgano. Estaba tendido en el suelo como establece el ritual, con la cara pegada en el mármol. Tenía frío. Estuve allí tendido no sé cuánto tiempo, sin que nadie me pidiese que me levantara. De pronto, me envolvió un gran silencio y sentí unos leves escalofríos que fueron haciéndose cada vez más intensos, hasta que me hicieron temblar como una hoja. De repente, oí una voz que me llamó por mi nombre y me vi de pie, en medio de un gran espacio vacío que ya no era la iglesia, sino una miserable choza con una escalera al fondo, en lugar del altar. Por aquella escalera vi bajar, de pronto, no al obispo que tenía que ordenarme, sino a Cristo.

ÁNGELA: ¿Cómo era?

RENATO: Era... Él. Lo supe sin necesidad de que me hablase. No sé cómo explicarlo. Su rostro, sus cabellos, sus manos... eran los de Cristo. Ni un sólo instante dudé que fuera Él.

ÁNGELA: ¿Y después?

RENATO: Se me acercó y, sin la menor violencia pero con decisión, me quitó los ornamentos y me sacó de allí por una estrecha y empinada escalera, como la de una torre o campanario. Yo miraba sus pies que iban muy cerca de sus ojos, hasta que llegamos arriba y él me mostró el horizonte. Vi... vi una gran masa de gente, entre la que se distinguía y agitaba una desmelenada mujer, dando alaridos y a la que nadie hacía el menor caso. Me di cuenta de que era a mí a quien pedía ayuda y suplicaba aquella mujer, con los brazos extendidos. Contuve la respiración angustiada, a la espera de que ocurriera algo extraordinario... un prodigio tal vez... pero, de improviso, aquella mujer se cayó al suelo como si acabara de morir. La gente recogió su cuerpo y se lo llevó muy deprisa como si quisieran ocultarlo. Entonces Cristo me sacudió los hombros con fuerza y me ordenó que rescatara el cuerpo de aquella mujer.

ÁNGELA: Es un sueño muy distinto del que yo creía.

RENATO: ¿Y cuál es el que tú creías?

ÁNGELA: Habías llegado a asustarme. Temía que pudieras descubrirme algo espantoso y sólo se trataba de un cuento... de un cuento para niños.

RENATO: Así que no has comprendido por qué te he contado todo eso.

ÁNGELA: Sí, lo he entendido perfectamente. Ahora sé que no te hubieras ordenado sacerdote aunque yo no hubiera... ¿qué vocación? ¿Qué llamada era la que sentías si ha bastado un sueño para hacerla vacilar?

RENATO: El sueño me hizo dudar, pero lo que me provocó la crisis fue que intentaras matarte.

ÁNGELA: ¿Era yo... la mujer desmelenada?

RENATO: Te niegas a entenderme porque ahora eres tú la que tienes miedo.

ÁNGELA: Es injusto que me estuviese muriendo mientras tu soñabas y que te haya salvado precisamente tu sueño. Pero ¿por qué Dios te prefiere a otros? ¿Qué tienes tú de especial para merecer ese privilegio? ¿Quién puede saberlo? ¡Ah! Misterio insondable. Tampoco yo sé por qué me siento irremisiblemente pegada a ti. ¿Por qué no te deje ir donde querías? ¿Por qué? Lo único que sé es que tú aún deseas alejarme de ti y que sigues odiándome desde entonces... desde el día que te casaste conmigo. Por miedo.

RENATO: Comprendí que debía salvarte.

ÁNGELA: ¿Era yo... la mujer desmelenada?

RENATO: Sí, eras tú hacia la que Cristo me ordenaba ir.

ÁNGELA: Pero no para que la torturases como has hecho desde entonces.

RENATO: Cuando me acerqué a ti tuve miedo.

ÁNGELA: ¿Miedo de qué?

RENATO: De ti. Tú me diste miedo.

ÁNGELA: Y, sin embargo, te casaste conmigo.

RENATO: Confiaba en que cambiarías.

ÁNGELA: Te declaras vencido, ¿verdad?

RENATO: Tal vez...

ÁNGELA: Y, sin embargo, sigues a mi lado.

RENATO: Temo que si te dejo intentes de nuevo...

ÁNGELA: ¿Sólo por eso? ¿Tanto miedo te doy? Y eso que no me conoces por entera. Si supieses cómo soy en realidad, jamás podrías perdonarme. Te morirías de horror.

RENATO: Hemos venido aquí para causarnos horror.

ÁNGELA: No es posible cambiar.

RENATO: Quizás yo nací para otra clase de amor.

ÁNGELA: ¿Otra clase de amor? ¿Cuál?

RENATO: Un amor mucho más amplio y desinteresado. Sin posesión.

ÁNGELA: Entiendo. Un amor para todos. Universal.

RENATO: No. No, Ángela. Hablo del amor a Cristo.

ÁNGELA: ¡Ese es el amor que nos separa! ¡El amor a Cristo! ¡Tú no lo sabías! ¡Pero yo lo supe desde el principio! ¡Él es nuestro enemigo y le odio! *(Renato la abraza y ella llora sobre su pecho.)* Renato, tenemos que volver al Santuario antes de marcharnos. Tenemos que volver allí. Estoy segura de que el Abad va a decirnos algo.

RENATO: Sí, iremos. *(Llaman a la puerta.)* Adelante

*(Aparece Don Sergio.)*

ÁNGELA *(a Don Sergio)*: ¿No ha vuelto usted al Santuario?

DON SERGIO: Pensé que era preferible seguir su consejo.

ÁNGELA: Nosotros en cambio íbamos a subir allí.

DON SERGIO: ¿Me permite hablar unos minutos con su marido?

RENATO (*a Ángela*): Espérame abajo.

ÁNGELA: De acuerdo. (*Coge su bolso y su chaqueta y se marcha.*)

RENATO: ¿Por qué me busca con tanta insistencia?

DON SERGIO: Siento el deber de decirle lo que no me atreví a decirle esta mañana.

RENATO: Perdón, pero no creo que tengamos ya nada de qué hablar usted y yo.

DON SERGIO: ¿Quién le ha prevenido contra mí? ¿Su mujer?

RENATO: ¿Por qué piensa eso?

DON SERGIO: Entonces habrá sido el Abad. Seguro que fue él.

RENATO: Ni siquiera le conozco y le ruego que no se meta en mis asuntos.

DON SERGIO: No está usted obligado a seguir viviendo con su mujer. Si lo desea, puede recobrar su libertad.

(*Renato va hacia la puerta, la abre y mira si hay alguien fuera. Después la cierra.*)

RENATO: ¿Por qué me dice eso ahora?

DON SERGIO: Porque acabo de ver más claro.

RENATO: Explíqueme sus razones.

DON SERGIO: Sólo hay una razón. Ha sido usted engañado y está en su perfecto derecho de separarse de ella.

RENATO: Sí, eso es cierto ¿pero cree que es suficiente motivo? Por su manera de actuar también a usted podría considerársele preso de una voluntad superior, impuesta capciosamente sin su total consentimiento.

DON SERGIO: Sí. Somos muchos los engañados y la mayoría sin apenas darnos cuenta del engaño; por eso, llegamos muchas veces hasta el final pasivamente, sin protestar. Sólo el que advierte a tiempo el fraude tiene derecho a abrir su propio expediente.

RENATO: Está usted hablando de cosas horribles con la mayor naturalidad. Creo que no mide bien el alcance de sus palabras.

DON SERGIO: Acabo de hacerle una grave confidencia, porque estoy convencido de que no va a escandalizarse demasiado. Es más, creo que puede hacerle mucho bien, como me lo ha hecho a mí.

RENATO: ¿De qué manera?

DON SERGIO: Liberándonos al superar nuestra confusión.

RENATO: Pese a que ésta haya sido deliberada y voluntaria.

DON SERGIO: No. Usted ignoraba. No estaba en condiciones de comprometerse y ahí está la clave de nuestro error. Cuando uno es joven no sabe nada de la vida y el ser humano, y es entonces precisamente, cuando se nos pide que decidamos nuestro porvenir.

RENATO: Sí, eso es cierto. Se nos obliga a escoger definitivamente, sin la posibilidad de poder rectificar más tarde, justo en el momento en que nuestras opiniones son más inciertas y nuestras dudas mucho más graves.

DON SERGIO: ¿Qué ley puede pretender que sea usted fiel a un pacto hecho en tales condiciones? Imaginemos que alguien pone una trampa y nosotros caemos en ella. Llegamos al final de nuestra vida, a la muerte incluso, sin advertirlo. Todo fue bien durante nuestra existencia y hasta ese error pudo parecerse provocado por una voluntad superior, providencial. Pero si un día cualquiera advertimos que nuestro compromiso fue injusto, ya que fuimos sorprendidos mientras dormíamos o estábamos ebrios, nadie, absolutamente nadie, puede echarnos en cara que queramos por todos los medios salir de esa trampa. Renato, eso es... eso es sólo una especulación, un sofisma jurídico... ¿y le parece poco? Lo que importa es ver con claridad para no perpetuar nuestro error. Tener la seguridad de que el derecho está de nuestro lado para desechar el miedo que nos acobarda frente a tales decisiones.

RENATO: Si usted fuera un seglar como yo, pensaría de otro modo.

DON SERGIO: No. Mi razonamiento vale para ambos. Se trata de retomar la propia libertad.

RENATO: ¿Usted también desea recobrarla?

DON SERGIO: Lo tengo decidido.

RENATO: ¿Pero qué clase de libertad?

DON SERGIO: Colgar la sotana... y usted ha tenido mucho que ver con mi decisión.

RENATO: ¿Yo?

DON SERGIO: Sí, usted. Mientras me hablaba en lo que se creía en el deber de llevar a cabo y yo notaba en usted el odio acrecentado por la que... *(Renato le interrumpe haciéndole el gesto de callar y miran hacia la puerta de entrada.)*

DON SERGIO (*acercándose a Renato*): ¿Por qué le tiene miedo? (*Renato se separa.*) Ya veo. Siente odio y temor por la mujer que le aparta del que cree su destino; de la persona que le retiene como esclavo.

RENATO: Me he dado cuenta de que he de cumplir un deber en mi vida, pero de éste me he ido alejando paulatinamente al tratar de servir otro fin. Se me ha ido escapando de entre las manos como un puñado de arena, hasta convertirse por una extraña y misteriosa metamorfosis en la misma esencia del otro. El amor carnal es enemigo de todo ideal, aunque nos obligue a veces a actuar en pos de él con obligado optimismo. Pero al final siempre acaba por paralizarnos, embrutecernos y aniquilarnos. Por eso la odio.

DON SERGIO: También yo siento lo mismo en relación con mi vida y mis deberes religiosos. Para mí, la esclavitud es esta sotana y todo lo que entraña, castidad y obediencia. ¡No quiero seguir siendo un ser asexuado preparado para un desfile!

RENATO: Querrá decir para la guerra.

DON SERGIO: Eso es. Para una guerra contra mi propia naturaleza.

RENATO: ¿También usted quiere luchar solo?

DON SERGIO: Me llevo mal con mis superiores. No aceptan mis métodos de enseñanza en el seminario. Me acusan de poner demasiado en evidencia lo humano frente a esa otra fuerza omnipotente y misteriosa que debe acompañar siempre a quienes ejercemos el sacerdocio.

RENATO: ¿No cree usted en la Gracia?

DON SERGIO: La dejo a un lado como si no existiese. No puedo tenerla en cuenta racionalmente. Después se me acusó de mantener relaciones íntimas con una alumna del colegio donde también daba clases.

RENATO: Se trata de una falsa acusación.

DON SERGIO: Es humano consentir que una voz amiga nos aliente y acompañe en momentos de abatimiento o pesadumbre... Yo jamás he conocido el cariño de una mujer...

RENATO: Pero... ¿fue o no falsa la acusación?

DON SERGIO: ¡Entre nosotros no ocurrió nada! ¡Absolutamente nada!, pero sin embargo comprendí que tal vez una mujer... una determinada mujer a mi lado hubiera podido ser una gran ayuda... a la que yo había renunciado sin saberlo.

RENATO: Nuestros casos son muy distintos.

DON SERGIO: Pero podemos ayudarnos uno al otro.

RENATO: Es posible.

DON SERGIO: Tenemos que ayudarnos para poder librarnos juntos.

RENATO: Mi camino pasa lejos de ella.

DON SERGIO: Por eso debe usted librarse de su fascinación y dejar de ser su esclavo. Tiene que ser valiente.

RENATO: Tendré que serlo, pero no sé lo que será de ella después.

DON SERGIO: ¿Qué va a ser? Nada.

RENATO: Me asusta que ocurra lo que no sucedió antes. Me dan miedo los muertos.

DON SERGIO: Usted no tiene por qué temer nada.

RENATO: ¿Está usted seguro?

DON SERGIO: Ella no volverá a hacer lo que usted teme.

RENATO: Entonces ¿me ayudaría usted si yo se lo pidiese?

DON SERGIO: Dígame.

RENATO: ¿Habría con ella? Aquí y ahora mismo... en mi presencia... intentaría convencerla.

DON SERGIO: Estoy dispuesto a hablarle. Creo que tengo alguna ascendencia sobre ella. Hemos cruzado pocas palabras, pero creo que le inspiro cierta confianza. Puede llamarla.

RENATO: Le ruego que no hable de cosas demasiado íntimas que me obliguen a intervenir.

DON SERGIO: No se preocupe y llámela.

RENATO: Espero que no se produzca una escena desagradable.

DON SERGIO: No, ya verá.

*(Renato sale al rellano. Vuelve a entrar y se dirige a la ventana. La abre y mira hacia abajo.)*

RENATO: ¡Ángela!, ¡Ángela!... se ha ido... no ha esperado.

*(Ambos miran al Santuario que se encuentra a lo lejos, en lo alto de la montaña.)*

### Intermedio

*(En el Santuario. La misma escena que el primer acto. Ángela está paseándose por la habitación, esperando a alguien. Aparece el Abad.)*

ÁNGELA: Abad, no podemos perder un minuto.

ABAD: Tranquilícese. No se inquiete.

ÁNGELA: Tenemos que darnos prisa. Mi marido puede aparecer de un momento a otro.

ABAD: Si viene, también le recibiremos.

ÁNGELA: Pero antes he de contárselo todo. No puede usted ayudarnos si no conoce nuestra historia con todo detalle.

ABAD: Ya la conozco.

ÁNGELA: No por entera.

ABAD: ¿Va a contarme usted algo nuevo?

ÁNGELA: Sí.

ABAD: ¿Lo cree indispensable?

ÁNGELA: Si he vuelto es porque deseo llegar hasta el fondo de la cuestión.

ABAD: Hable pues.

ÁNGELA: Pero quisiera que no existiese entre nosotros ningún prejuicio.

ABAD: Por mi parte, ninguno.

ÁNGELA: Dígame sinceramente si esta conversación le incomoda o si algo le impide decirme lo que desea con entera libertad.

ABAD: No, en absoluto.

ÁNGELA: Esta mañana le encontré algo reservado.

ABAD: Ahora no. Hable. La encuentro excitada... serénese.

ÁNGELA: Yo intenté matar a un hombre que se había entregado a Dios.

ABAD: ¿Intento matarle?

ÁNGELA: Sí. Y si ese delito no llegó a consumarse, no fue por mi voluntad.

ABAD: Matarle a él y luego suicidarse.

ÁNGELA: Él y yo debíamos morir juntos.

ABAD: Comprendo.

ÁNGELA: Y no crea que lo hice en un estado de excitación o de locura. Su muerte y la mía las planeé con toda lucidez, con toda serenidad.



ABAD: Me lo creo. Cuando se mira a la muerte cara a cara, cuando se la acepta, ésta suele inspirarnos una tranquilidad lúcida, incluso en la mala muerte.

ÁNGELA: ¿Existe acaso una buena y una mala muerte?

ABAD: Usted sabe que sí.

ÁNGELA: Renato estaba convaleciente y yo le cuidaba. Pasaba las noches muy agitado. Dormía pero, de madrugada, se despertaba siempre. Entonces se tomaba el somnífero que yo misma le preparaba antes de acostarme. Una noche le puse en el vaso una fuerte dosis. Quería que dejase este mundo en sueños y volar a ese cielo que está vacío para mí. Yo también tomé la misma dosis, segura de encontrarle muy lejos... en otras latitudes... libres... los dos solos... sin ataduras al fin.

ABAD: ¿Entonces qué ocurrió? ¿Para qué...?

ÁNGELA (*sonriendo*): Él tuvo esa noche un sueño extraño. Recibió la visita de Dios y ese sueño le salvó de la muerte. Dios se movió una vez más para ayudarle, para salvarle.

ABAD: ¿Y a usted no?

ÁNGELA: Para mí todo fue más vulgar. A él lo salvo Dios y a mí, los hombres.

ABAD: Así que Dios quiso una vez más separarle de usted.

ÁNGELA: No. Y por eso estoy aquí. Dios le mostró en el sueño una mujer desmelenada que gritaba y se debatía entre la multitud. Y le ordenó que fuera hacia ella y la salvase. Esa mujer era yo. Soy yo.

ABAD: ¿Usted creyó todo eso?

ÁNGELA: No, pero he de confesarle que desde que lo supe actúo como si todo aquello fuera verdad.

ABAD: De veras que no me parece usted la misma.

ÁNGELA: Por lo que más quiera ¡ayúdeme! necesito que me ayude.

ABAD: Dígame lo que espera de mí.

ÁNGELA: No puedo seguir viviendo a su lado con este secreto. ¡Yo le mate! Pero él sigue vivo cerca de mí, como un resucitado que me acusara de aquel crimen. Siento que le amo igual que siempre, como un amor pegado a la tierra lleno de ansias y deseos. Pero él es un elegido del cielo y hasta los ángeles se mueven para salvarle. ¿Se da cuenta de cuál es mi castigo?

ABAD: ¿Se propone usted confesárselo todo?

ÁNGELA: Sí, pero tengo miedo. Un miedo espantoso. Abad, ahora es cuando le pido que me ayude. Se lo suplico. Hable con él en cuanto llegue y cuénteselo todo. Dígale toda la verdad, aunque le pierda por entero.

ABAD: ¿Acaso me pide usted que consiga su perdón?

ÁNGELA: No.

ABAD: Claro que sí y por eso ha venido a verme de nuevo. Es muy humano, pero ¿qué puedo hacer yo? Hasta ahora sólo he conseguido el perdón de Dios para los pecados de los hombres. ¿Usted me pide que consiga que un hombre la perdone? No me siento preparado para eso, porque esa tarea es para mí mucho más difícil. ¿Por qué tiene tanta confianza en mí? Yo le ruego que no la tenga. Reléveme por Dios de esa tarea.

ÁNGELA: ¡No! ¡Tiene usted que decírselo! ¡Usted precisamente!

ABAD (*murmurando*): «Ecce ego mitto angelum meum qui praeparabit viam...».

ÁNGELA: Quisiera marcharme de este Santuario al menos liberada, pero defiéndase de mi ijada, porque en mí está el mal. El placer de la profanación. Hasta me he atrevido a provocar a ese otro cura que está aquí a su lado.

ABAD: ¿Dónde le ha visto?

ÁNGELA: Fue a buscar a mi marido y me encontró a mí. Logré que me mirase con deseo. Es un hombre débil y quise tentarle. Una forma de vengarme. (*El Abad continua sus oraciones.*) No puedo soportar que lo que más me atraiga de Renato sea su vocación de castidad. A pesar de que yo aparente burlarme de ella, quisiera mancillarla desde sus raíces hasta su corteza. Pero me doy cuenta de que eso no es posible. No puedo alcanzar su raíz y, sin embargo, es eso precisamente lo que quiero cambiar, pero es algo tan profundo y misterioso que se me escapa siempre. Estoy vencida. Pedid a vuestro Dios que se compadezca de mí.

(*El Abad continua rezando pero cada vez en voz más alta. La puerta se abre de repente y entra Don Sergio.*)

DON SERGIO (*a Ángela*): Ángela, estamos buscándola.

ÁNGELA: ¿Dónde está mi marido?

DON SERGIO: Ahora viene. Entró en la iglesia creyendo que estaría usted allí.

ÁNGELA: Usted aquí, él allí. No es fácil escapar.

DON SERGIO: Vamos a buscarle.

(*Ángela y Don Sergio se disponen a salir, pero Don Sergio se percata de la presencia del Abad en la sala.*)

DON SERGIO: ¡Ah! ¿Está usted aquí?

ABAD: Ya es hora de que se marche. Va a hacerse tarde.

DON SERGIO: No se preocupe. Puedo esperar.

*(Aparece Renato encima de la escalera.)*

ÁNGELA: Renato.

RENATO: Te hemos estado buscando.

ÁNGELA: Baja. Aquí está el Abad. Ven, quiero que lo conozcas.

RENATO *(bajando la escalera)*: ¿Por qué no has esperado?

ÁNGELA: Me sentía impaciente por venir y estaba segura de que sabrías dónde encontrarme. *(Ángela le coge de la mano y lo acerca al Abad para presentárselo.)*

ÁNGELA: Abad, éste es mi marido.

DON SERGIO: El profesor viene a recoger a su esposa. Se marchan a la ciudad y yo me voy con ellos. Nos vamos juntos.

ÁNGELA: Pero no enseguida. Podemos quedarnos un poco más.

ABAD *(a Renato)*: Durante este día he oído hablar mucho de usted.

RENATO: Vine aquí esta mañana.

ABAD: Creo conocerle un poco.

DON SERGIO: ¿Así que se ha puesto de acuerdo con el Abad? Será inútil. Ya lo hemos decidido todo.

ÁNGELA: ¿Decidido? ¿El qué?

DON SERGIO *(a Ángela)*: Venga y hablaremos.

RENATO: ¿A dónde van?

ABAD: Déjeles.

RENATO: Don Sergio, hablaremos luego, durante el viaje.

DON SERGIO: ¿Y por qué no podemos hablar ahora? *(Al Abad.)* ¿Por qué no sube usted a la iglesia a rezar? Nosotros hemos de hablar de nuestra marcha.

ÁNGELA: ¡No, Abad! ¡No se vaya! ¿Por qué se mete en nuestros asuntos?

RENATO *(a Ángela)*: Tenemos que hablarte.

ÁNGELA: ¿Él también?

RENATO: Sí, también.

ÁNGELA: ¿Pero qué tiene que ver él en todo esto?

DON SERGIO: Lo mismo que el Abad. Nosotros siempre intervenimos, aunque yo será la última vez que lo haga, al menos vistiendo así. *(Se acerca al Abad.)* ¿Es que no va a quitarse del medio siquiera una vez?

*(El Abad se dispone a salir.)*

ÁNGELA *(al Abad)*: No se vaya.

*(El Abad se detiene.)*

DON SERGIO: Entonces hablaremos aquí, delante de él.

ÁNGELA *(acercándose a Renato)*: No, Renato, por favor.

RENATO *(a Don Sergio)*: Vamos, empiece.

ÁNGELA *(a Renato)*: ¿Necesitas a un abogado?

RENATO: Todos necesitamos defensores.

ÁNGELA: Pero tú has elegido mal.

RENATO *(acercándose a Don Sergio)*: ¡Qué importa! ¡Vamos, hable! Estaba tan seguro hace un momento... ¿le da miedo el Abad?

ABAD: Es posible.

DON SERGIO: ¿Quién lo dice?

ABAD: De nada servirá que habléis.

ÁNGELA: ¡Déjeles que hablen!

ABAD: No os despojéis de vuestros secretos...

ÁNGELA: No se preocupe.

RENATO: Será como una confesión pública.

DON SERGIO: Como hacían los primeros cristianos.

RENATO: Y luego descendía sobre ellos el silencio infinito.

ABAD: No. No lo hagan, porque si no les llega el perdón del cielo, sería mucho peor que antes.

ÁNGELA *(mirando a Renato)*: Eso no importa. Hablaremos todos al fin.

ABAD: Este Santuario jamás vio ni oyó nada semejante.

ÁNGELA: Nosotros abriremos una nueva etapa en la historia de este recinto. Vamos, empiece... empiece su confesión a la manera de los primeros cristianos.

DON SERGIO: La diré en dos palabras: el profesor y yo vamos a recobrar nuestra libertad.

ÁNGELA: ¿Qué dice?

DON SERGIO: Pues que vamos a desligarnos de nuestras ataduras. Él queda por fin libre y yo también.

ÁNGELA: ¿Qué quiere decir con eso? Entiendo que Renato quiera quedarse solo, pero ¿y usted? ¿En qué se convierte?

DON SERGIO (*mirando al Abad*): En un hombre como los demás. Voy a colgar la sotana.

ÁNGELA (*al Abad*): Así que con sólo dejar la sotana, un cura puede... ¿es eso bastante? (*El Abad no responde. Sólo mira a Don Sergio. Ángela se dirige a su marido.*) Bien, y a ti ¿quién te dio valor para liberarte? ¿Te lo ha dado Él? (*Mira a Don Sergio.*)

RENATO: Ángela...

ÁNGELA: ¿Ya no tienes miedo de que intente de nuevo suicidarme?

RENATO: Ángela, yo quiero explicarte...

ÁNGELA: ¡No! ¿Para qué? Si ya lo habéis decidido. Hacen falta más palabras. (*Mira al Abad.*) ¿Usted lo oye? Ya han decidido ellos, egoístamente. Pero usted tiene que saberlo todo, Abad.

DON SERGIO: Claro... sólo acabamos de empezar.

RENATO: Escucha, Ángela, este casamiento se hizo a base de mentiras y falsedades.

DON SERGIO: Y yo me ordené sacerdote ignorando el mundo y la vida. ¡Somos dos hombres engañados!

ÁNGELA: Sólo sois dos egoístas.

RENATO: No, Ángela, yo no fui engañado por ti.

ÁNGELA: Entonces, ¿por quién?

RENATO: Somos víctimas de un misterioso y complejo engaño...

ÁNGELA: ¿Pero de quién?

RENATO: De aquel que nos alcanza a todos... a todos cuantos vivimos en este mundo.

DON SERGIO (*mirando al Abad*): Un engaño que nos obliga a decidir sobre temas que nos desbordan.

ÁNGELA: ¿Acaso culpáis a Dios? (*Don Sergio se ríe ante esa pregunta. Ángela mira a Renato que agacha la cabeza.*) ¿También tú crees que Dios te ha engañado? (*Mira al Abad.*) ¿Usted lo oye? ¡Pero eso es monstruoso! ¡Hable! ¡Hable por lo que más quiera! ¿Tendré que ser yo la que defienda a Dios? ¿Yo? ¡Precisamente jamás pensé que podría ser yo su defensora! ¿En qué piensa?

DON SERGIO (*acercándose al Abad*): Está meditando. Quiere seguramente impresionarnos. ¿Cuándo va a pronunciar su sermón?

ÁNGELA: ¡Hable y destrúyales!

DON SERGIO (*mirando al Abad*): ¿Por qué me mira de ese modo? ¡Quiere usted dejarme en paz!

RENATO (*acercándose al Abad*): ¿No tiene usted que hablarme? ¡Hágalo!

DON SERGIO (*a Renato*): Se convence de que él es nuestro enemigo.

ÁNGELA (*al Abad*): Si lo sabe usted todo, ¿por qué no quiere hablar?

RENATO: ¡Vamos! ¡Déjese de hacerse el santo!

DON SERGIO: Haciéndose el mártir quiere conmovernos y vencernos. Sé muy bien la forma que emplea para lograr sus fines.

ÁNGELA: ¡Claro que la sabe! ¡Usted es cura como él! (*Mirando a su marido.*) Y tú también la sabes ¿verdad? Por eso adivinasteis cómo debe ponerse la trampa para apoderarse de las almas...

DON SERGIO: A los hombres se les apresa de dos formas, haciendo de tirano o de víctima. (*Señalando al Abad.*) Esta mañana hizo para mí el papel de tirano.

RENATO: Yo soy uno de los suyos y sé pues a qué atenerme. En realidad, aquí somos tres sacerdotes. Creo que puedo incluirme entre ustedes, así que hablemos con las cartas bocarriba y sin trampas.

ÁNGELA: ¡Hable de una vez! ¡Y no siga inmóvil con las manos escondidas! ¡Me obsesionan!

(*El Abad saca las manos y lleva un rosario en una de ellas.*)

DON SERGIO (*desafiando al Abad*): Sigue la comedia del pobre mártir, ¡del santo! Pero eso no va con nosotros. ¿Acaso invocas un milagro para dominarnos? ¡No seas estúpido! Tomándote demasiado en serio esa falsa milagrera. ¡Ríete al menos! Pero no, tú tienes la seria vocación de víctima y deseas representar ese papel hasta el último acto. ¿De veras quieres hacer de víctima? ¿Lo deseas? (*Dirigiéndose a Renato y Ángela.*) ¡Mírenle! Aspira a parecerse a Cristo. Sólo que

es un pobre Cristo de aldea. *(Se acerca al Abad y le coloca la estola.)* ¡Vamos! ¡Cumple con tu misión! ¡Cúmplela con tu disfraz litúrgico y habla! ¡Habla! ¡Di lo que piensa de mí y de ellos! ¡Intenta juzgarnos! ¡Deja ya de rezar y júzganos! ¡Debería tener el valor de matarte aquí mismo! ¡O haces ahora mismo un milagro o te...! *(Levanta la mano, pero se detiene.)* ¡Y no me mires! ¡No me mires de ese modo...! *(Le pega una bofetada.)*

*(Ángela los separa y Renato coge a Don Sergio. El Abad permanece agachado después de la bofetada.)*

ÁNGELA: ¡Es un cobarde! ¡Todos somos unos cobardes! ¡Todos! Lo único que nos domina es el miedo... el miedo a este hombre. *(Señala al Abad.)* ¡Vamos! ¡Fuera de aquí! *(Se dirige a su marido.)* ¡Y tú! ¡Vete con él! ¡Vete! ¡Es un ser repugnante! Y toda esa historia de la libertad y del engaño de Dios sólo trata de encubrir lo que realmente desea: acostarse con una mujer que le guste ¡una mujer como yo! Porque yo le gusto, ¿sabes? Y me querría para él. Desearía separarme de ti con la esperanza de que me fuese con él. Hasta ha conseguido que renegases de tu Dios y que perdieses la única superioridad que tenías sobre mí. Lo has perdido todo ante mis ojos. Ya no sé si podré seguir amándote... no lo sé... *(El Abad coloca la estola sobre el escritorio.)* ¡Dígaselo, Abad! Ése es el único milagro que le pido. Hágalo por mí. Si usted no habla, yo hablaré. *(El Abad continúa en silencio. Ángela se dirige a Renato.)* Aquella noche intenté matarte. *(Renato y Don Sergio se quedan inmóviles. Muy asombrados.)* Había preparado tu muerte en el somnífero que tenías que tomar. Pensé que debíamos acabar juntos, sin dejar ni el más leve rastro de nuestro paso por este mundo... como si jamás hubiéramos nacido.

ABAD: ¡No es verdad! ¡No es verdad!

RENATO: ¿No quiso matarme?

ABAD: Sí, quería matarle. Pero para empezar de nuevo.

RENATO: ¿Cómo?

ABAD: Ella quería cerrar una etapa: la de su convivencia en este mundo que la atormentaba profundamente y encontrarse con usted en otro lugar.

RENATO: Hubiera podido morir durante el sueño.

ÁNGELA: Sí.

DON SERGIO: ¿Ocurrió todo aquella misma noche?

ÁNGELA: Sí. ¡Cuánto sufrimiento hasta llegar aquí! ¡Cuánto dolor! ¿Y para qué? Por fin podemos irnos. Gracias. No acertaba a comprender la razón que le obligaba a ocultar sus manos... y es porque estaba rezando a escondidas durante todo el día.

ABAD: Tengo esa costumbre desde hace muchos años. Los primeros de estar aquí arriba... en invierno... me gusta rezar... así nunca se está solo y nadie lo advierte.

RENATO: No huya.

DON SERGIO: Me marchó. He de recoger mi maleta.

RENATO: Antes de que salgamos, hemos de prometer que no hablaremos nunca de lo que aquí se ha dicho.

DON SERGIO: Puedo prometerle todo cuanto desee. Ya nunca volveremos a vernos.

RENATO: No importa.

ÁNGELA: Cada cual nos iremos por nuestro lado.

ABAD: ¿Y no os asusta salir de aquí con las manos vacías?

RENATO: Empezaremos de nuevo cada uno según su vocación y en libertad.

ÁNGELA: En libertad...

ABAD: Yo tendría miedo.

RENATO: ¿Miedo? ¿De qué? Ahora empiezo yo a tener valor.

ABAD: Así que os vais los tres, armados de valor. Pues yo tendré miedo por vosotros. Os he estado observando y me parecéis tan ciegos y obsesos como toda la humanidad. He visto a miles de hombres enemistados como vosotros, divididos y solos... intentando empezar a vivir de nuevo, creyendo haber tomado su decisión en libertad, sin sospechar que esa decisión la habían tomado engañados porque la única ocupación en la que se empeña el hombre es la de engañarse... la de engañarse atrocemente sin conocer si quiera todos los matices de ese engaño. Yo os he visto caminar a oscuras y me he sentido, al veros, un poco como Dios que ve a sus criaturas moverse con astucia, agitarse con violencia. Y he sentido miedo... miedo de miraros porque ver, aunque sea sólo un instante como ve Dios, da muchísimo miedo. Empleáis la astucia, sí, ¡pero con qué limitación!, utilizáis la violencia, ¡pero con qué ceguera! Sólo tenéis dos ojos pequeños con los que apenas podéis ver un corto trecho delante de vosotros y, sin embargo, queréis decidir y decidís ignorando lo que ocurre a vuestra espalda, densa de oscuridad y, a vuestro lado, oscuridad absoluta... con la nada a la vuelta del camino. ¿Decidís con libertad? Sois ciegos obsesos, miedosos hasta lo inverosímil y así somos todos los hombres. Veo vuestra vida con gran nitidez. La de esta solitaria mujer (*mirando a Ángela*), que no tolera la soledad. La veo encerrada en sí misma, torturándose en solitario. Ella que nació para luchar contra los demás, incluso contra el mismo Dios si fuese necesario. Veo la vida de ese pobre desdichado (*mirando a Don Sergio*), que seguirá solo y maldito, dando traspiés por ese camino erróneo por el que transitan todos los curas renegados que luchan por arrancarse una sotana que les



parece demasiado negra y ridícula, y de la que acaban convirtiéndose en sus prisioneros. Le veo a usted (*mirando a Renato*), con un futuro incierto y oscuro pese a que se le encienden delante todas las luces del cielo. Pero no las ve porque carece de ojos para poder verlas... No, no haceros ilusiones (*mirando a todos.*) Vais a seguir equivocándoos fatalmente, viviendo cual ilusión puesta en un mundo quimérico... andando ciegamente por la vida. Y os digo: o se hace el milagro o vuestro final habrá llegado. Acabaréis matándoos por el sólo hecho de haber pedido que os dejaran solos.

ÁNGELA: No, yo no. No.

RENATO: ¿Así ve usted nuestra vida?

ABAD: La veo sin amor, sin valores, desesperada.

RENATO: Díganos al menos una palabra que no sea de condena.

ÁNGELA: No nos deje así. ¡Tenga compasión!

ABAD: Tengo compasión.

RENATO: Pero con eso no basta.

DON SERGIO: No nos juzgue solamente.

RENATO: ¿Qué podemos hacer?

ABAD: Necesitáis buscaros compañía. Ése es el problema que nos plantea a todos la vida: buscar, escoger compañía, vivir en compañía... No es posible vivir solos.

RENATO: Pero ninguno queremos encerrarnos en nosotros mismos...

ABAD: Lo sé. Lo que queréis es cambiar vuestra compañía.

DON SERGIO: Encontrar la nuestra, la verdadera.

ABAD: ¿La verdadera...?

ÁNGELA: ¿Duda usted?

ABAD: Sí, yo también. Una mujer, unos hijos, unos alumnos, la ciencia, el arte... un pueblo que defender o la humanidad entera para transformarla. Todo es sed de compañía. Y pese a ello, sin saber por qué, un día nos llega el descontento, la amargura, el vacío... y uno se da cuenta de que se ha equivocado, de que no era tan importante lo que queríamos hacer, de que aquello que realmente tenía importancia se nos ha ido de entre las manos... ha huido de entre nosotros. Claro que es un grave error intentar ver el fondo de las cosas, pero es necesario decirlo: la verdadera compañía no existe y, sin embargo, tenemos que estar fatalmente juntos.

DON SERGIO: ¿Quiere decir eso que el engaño nos viene directamente desde arriba? ¿Que el destino se divierte con todos nosotros? ¡Entonces tenemos que rebelarnos!

ABAD: ¿Y de qué va a servirnos? Los gestos heroicos y las grandes actitudes dramáticas siempre gustan, pero ¿de qué sirven?

ÁNGELA: ¿Así que usted tampoco tiene esperanza? ¿Ni siquiera usted?

ABAD: Haría falta un milagro.

ÁNGELA: ¿Un milagro?

ABAD: Es necesario, porque necesario es vivir en compañía.

ÁNGELA: ¿Por qué entonces nos convertimos en enemigos unos de otros?

ABAD: Porque pretendemos hacer a los demás distintos de como son. Ahí reside el origen del mal: en esa pretensión nuestra, en ese derecho a la tiranía que creemos poseer. No logramos convivir como iguales. El milagro consiste en conseguir aceptarnos tal y como somos en realidad.

RENATO: Eso no es posible, Abad. Cada uno de nosotros pretende mejorar a su prójimo.

ABAD: Incluso por la violencia, ¿no? No tenemos ningún derecho a hacerlos diferentes de como son. ¿Quién le dio a usted derecho para pretender cambiar a su esposa? Tampoco ella tiene el deber de pedirle que la perdone. Perdonarle... ¿por qué? (*Mira a Don Sergio.*) Y ¿con qué derecho quiere él sublevar a los hombres acusando a Dios? Él dijo «yo he venido a salvar a los hombres no a cambiarlos», y cada uno de nosotros hemos de salvarnos tal como somos, porque es inútil tratar de cambiarnos... inútil e imposible porque nadie puede cambiar lo que lleva en el fondo de su alma. Eso es algo que siempre permanecerá intacto y es precisamente lo que nos aterra. Conocer ese abismo insoldable que llevamos en lo más oscuro de nuestro ser y no tener el valor de aceptarlo. Si nos falta ese valor, recurrimos fatalmente a la violencia y a la tiranía... a la guerra sin fin. Para evitar esto, nos hace falta un milagro.

ÁNGELA: ¿Cuál?

ABAD: Pedirle a aquél que nos ha hecho así que venga a ayudarnos. Él es el único que puede aceptarnos como somos en realidad, ya que nos ha creado. Él solo es capaz de amarnos en nuestras oscuras miserias. Él solo puede acompañarnos.

RENATO: Usted habla de la compañía de Dios y nosotros la tenemos... la tendremos.

ABAD: No, no, no la tenéis todavía. Yo os digo que vosotros no creéis en Dios...

RENATO: ¿Qué dice usted?

ABAD (*mirando a Ángela*): A ella, sin que lo advierta, Dios le preocupa.

ÁNGELA (*suspirando*): Dios...

ABAD: Cuando le llamamos, Él desciende sobre nosotros y se cumple el milagro. Nuestros vínculos, los que nos unen, se rehacen y un nuevo reino se crea. Un reino igual para todos y en el que todos somos igualmente a la par acreedores y deudores. Yo veo ese nuevo mundo que se forma y sé que podemos entrar en él si invocamos su presencia. ¡Desciende sobre nosotros Salvador de nuestra desesperanza! ¡Lo queremos y lo deseamos! Entra en nosotros como una brisa dulce y saludable que nos penetre hasta inundarnos el llanto... la ternura... la paz... el descanso.

RENATO (*se acerca a Ángela y la abraza*): Ya no me das miedo... no me das miedo...

(*Don Sergio se arrodilla ante el Abad, le besa la mano y el Abad le bendice.*)

ABAD: Vendrá el invierno y será muy duro para usted seguir aquí arriba.

(*Don Sergio asiente, sube la escalera y se marcha. Renato y Ángela, sonrientes, miran al Abad y se marchan detrás de Don Sergio.*)

ABAD (*mirando al cielo*): Os doy las gracias, Señor, por los milagros que hacéis en vuestro Santuario. Os lo agradezco en nombre de todos los seres, de los hombres que creen y de los que no creen en Vos. Acoge y sé bondadoso con todos los que sufren y los que aman y muéstrate a ellos.

**FIN**

## *Rencor*

### Ficha técnica

Programa: *Teatro de siempre*

Título: *Rencor*

Fecha de emisión: 20/10/1970

Autor: Diego Fabbri

Intérpretes: María Fernanda d'Ocón, José Martín, Jaime Blanch, Pilar Muñoz, Nelida Quiroga, Maribel Hidalgo, Pedro Mary Sánchez, Clara Suñer, Magda Rotger

Adaptación y realización: José Zamit

### Transcripción

*En la escena representa un salón de una casa bastante grande y antigua, pero muy cuidada. Se escucha una voz en off que presenta la obra.*

VOZ EN OFF: El siciliano Luigi Pirandello, a través de la reflexión sobre la dualidad del hombre, llevó a sus últimas consecuencias el teatro italiano al romper con una tradición puramente literaria en donde la palabra era el principal soporte. A partir de él, surgen dos tendencias perfectamente delimitadas e irreconciliablemente enfrentadas: la que afirma que el texto es un puro pretexto para una acción dramática y la que afirma la primacía del texto, ignorando a Pirandello y a cuantas experiencias se ha llevado a cabo posteriormente. En Italia, Diego Fabbri es, junto con Ugo Betti, el principal representante de esta segunda tendencia que representa una vuelta a la tradición, a pesar de que su teatro alberga intenciones polémicas que ponen en cuestión la problemática del hombre actual. Esa polémica en el teatro de Fabbri surge del hecho de que el autor es y se proclama un escritor católico y, efectivamente, Fabbri nos presenta continuamente las dificultades de conservar la fe cuando el mundo y aun el mismo hombre se confabulan contra ella. *Rencor* es el drama de la libertad espiritual, pero no es un drama simbolista o abstracto, puesto que está constituido sobre acciones humanas y en un ambiente familiar muy concreto. Es la lucha de unos seres contra un profesor que intenta plasmar, guiar y conformar al prójimo de acuerdo con sus ideas.

*(En la escena hay una mujer, llamada Eva, sentada en una butaca y un muchacho, Siro, mirando por la ventana.)*

SIRO (*mirando a Eva que está sonriendo*): ¿Qué pasa?

EVA: Supongo que adivino en qué estás pensando...

SIRO: ¿Y eso te hace reír?

EVA: Pero no de ti...

SIRO: ¿De mis pensamientos entonces?

EVA: No sé. Se me ocurre que necesitas ayuda cuando frunces el ceño.

SIRO: ¿Ayuda?

EVA: Sí.

SIRO: ¿Y te sonríes?

EVA: Para ayudarte a regresar de donde está tu pensamiento... ¡Vuelve!

SIRO: Tomas todo a la ligera.

*(Llaman a la puerta.)*

EVA: Debe ser Linda.

SIRO: No. Linda salió. Son ellos.

*(Siro va a abrir y entran dos señoras: Estela y Lucía.)*

SIRO: ¿Y el Padre Anselmo? ¿Y Renato?

LUCÍA: Venía justamente a pedirte que te dieras una carrera hasta la Iglesia para llamarles.

SIRO: Enseguida... pero sabían que la reunión era aquí y a esta hora...

LUCÍA: Sabes de sobra cómo es el Padre Anselmo para estas cosas...

SIRO: ¿Cómo?

LUCÍA: Vamos, no me hagas hablar que después peco por falta de caridad.

ESTELA: No tengo nada que ver, pero también yo siento curiosidad por saber cómo es.

SIRO: ¡Dejémoslo! Vuelvo enseguida.

LUCÍA *(a Siro)*: Que vengan cuanto antes, les estamos esperando. *(Se sienta junto a Estela.)*

El Padre Anselmo no quería llevar adelante esta severa encuesta sobre lo que pasó... y se comprende claramente su resistencia. Por suerte está el profesor.

ESTELA: ¿Renato?

LUCÍA: El mismo. Que está de acuerdo conmigo en querer ir hasta el fondo y entonces, el Padre Anselmo tuvo que ceder. Nos reuniremos aquí como consejo municipal el Padre Anselmo, yo por las mujeres, el profesor por los hombres y Siro y Eva por los jóvenes y las muchachas, pese a que se trata de problemas delicados...

ESTELA: Parece que la cosa es bastante grave, ¿no?

LUCÍA: ¿Grave? Algo que pasó ante los ojos de todos... ¡El escándalo de estas últimas semanas!

ESTELA: ¿Escándalo? Yo no me di cuenta de nada. ¿Qué fue?

EVA: El regimiento, Estela.

LUCÍA: ¡Tú te callas!

ESTELA: ¡Ah! ¡El regimiento! ¿Era eso? Ya ni me acordaba... sí, en efecto, fue realmente un acontecimiento para la ciudad pero ¿hizo algo malo el regimiento?

LUCÍA: ¿Algo malo? ¡Pregúnteselo a quien quiera!

ESTELA: ¡Ah! No sé nada... salgo tan poco...

LUCÍA: Todas las muchachas, incluso las mejores, bailaron con los oficiales tarde tras tarde... hasta bien entrada la noche...

ESTELA: ¡Vaya! Eso sí lo sabía, pero es natural... a las chicas le gustan los uniformes militares... no hay de qué maravillarse... siempre ha sido así...

LUCÍA: Pero no en nuestro pueblo. Por lo menos hasta ahora... se ve que vamos progresando y, además, lo de las muchachas pase, pero ¿y las madres?

ESTELA: ¿Las madres?

LUCÍA: ¡Las madres, sí! Las madres han cerrado los ojos y algunas hasta han participado... y eso es lo lamentable, lo verdaderamente lamentable...

ESTELA: Bueno... hay atenuantes... un día llegó el regimiento con las fanfarrias y acamparon en la colina. Al atardecer, los oficiales bajaron al pueblo ¿Y qué iban a hacer las muchachas? Pues ponerse su mejor vestido, lógicamente, y entretenerse durante toda una semana.

LUCÍA: Más de una semana.

ESTELA: Más, es verdad. El regimiento se quedó dos semanas, en efecto... ¡Ay!, ¡Por fin había algo que las divertía!

LUCÍA: Las divertía... las divertía demasiado, querrá decir...

ESTELA: ¿También quiere medir la alegría? Sea generosa. Lo único que sé es que la otra tarde cuando vinimos a saludar al regimiento que partía, lo hicimos como cuando se va a despedir a alguien querido que nos deja... hasta mi hija, Linda, cortó unas flores del jardín para dárselas a los oficiales... (*Se pone a reír*)... apuesto a que en la reunión de hoy, condenará también a ella.

LUCÍA: Eso es disculpable... era un homenaje floral...

ESTELA: Para ella era una distracción, ¿usted sabe cuánto le pesa esta vida de provincias...? ¡Pobre hija mía! ¡Y es buena...!

LUCÍA: Y tiene un marido como el profesor que no se puede decir precisamente que sea malo...

ESTELA: ¡No!, ¡No!, ¡Qué va!, ¡Nada de eso!, ¡No!... ¡Ay!, ¡Pero qué serios son estos hombres! Jamás llegan con una flor para dársela a su esposa, con una palabra cariñosa, ¡Jamás!... (*A Eva.*) ¡Ay, Eva!, ¡Con el tiempo, todos son profesores!... ¡Ay, hija mía!, ¡Qué traje llevas! Con esos volantitos y esos lacitos... ¡Es horrible!... Dígame en confianza, ¿lo hace adrede por espíritu de mortificación? ¿O quizás...? Mira, es una pregunta que hace tiempo quiero hacerle al Padre Anselmo.

LUCÍA: El Padre Anselmo no expresa nunca sus opiniones sobre estas cosas...

ESTELA: Y entonces usted trata de obligarle...

LUCÍA: Tampoco sería cristiano obligarle... tratamos de guiarle. Todavía es joven y muy reservado.

ESTELA: Dicen, sin embargo, que es muy inteligente. Vamos, lo dice hasta Renato que es tan estricto.

LUCÍA: Sí. Yo diría que es muy estudioso.

ESTELA: Pero a usted, como párroco, no le satisface

LUCÍA: Tal vez, no sea lo ideal... pero en estos asuntos, debemos acatar lo que dicen los superiores. ¿A usted no le parece excesivamente reservado? No invita a la confianza. Yo he dejado de confesarme con él.

EVA: ¿Por qué?

LUCÍA (*a Eva*): Creo que aún no sabe guiar las almas. No penetra hasta el fondo, no toca ciertas cuerdas íntimas... y, además, si he de ser sincera, tengo que decir que sobre él corren extraños rumores...

ESTELA: ¿Ah, sí?, ¿En qué sentido?

LUCÍA: Referentes a hechos sucedidos en la ciudad antes de que viniese aquí.

ESTELA: ¿Insubordinación ante sus superiores? Pero eso ya lo sabíamos.

LUCÍA: No creo que se trate solamente de eso...

ESTELA: ¿Ah, no? Es típico de los hombres inteligentes ser insubordinados...

LUCÍA: ¡Bah! Lo cierto es que le han nombrado párroco, de un modo un tanto misterioso, y que aquí lleva una vida un poco demasiado apartada...

ESTELA: Pues a mí me resulta simpático... ¡Sí, señor!, un muchacho... no sé... abierto. Un buen cura.

LUCÍA: ¡Habla de él como si se tratara de un hombre corriente!

*(Suena la puerta. Entra Siro con el Padre Anselmo.)*

PADRE ANSELMO: Buenas tardes.

ESTELA: ¡Hola!

PADRE ANSELMO: No creo que esta reunión pueda realizarse.

LUCÍA: ¿Por qué?

PADRE ANSELMO: El profesor no está disponible. Siro me venía diciendo que tiene una inspección.

SIRO: Sí, a las escuelas de las afueras y tenía que ir justo a esta hora.

PADRE ANSELMO: Un retraso es fácil con nuestros medios de transporte.

LUCÍA: ¿No había prometido...?

ESTELA *(interrumpiendo)*: Renato es un reloj, pero estas cosas...

PADRE ANSELMO: Lo remediaremos... ya lo remediaremos. Esta tarde sería inútil esperarle. Ya no hay tiempo. Vine únicamente para disculparme y para compensar las molestias de Estela...

ESTELA: No hay ninguna molestia... ¿Dispone de un minuto? Quisiera consultarle algo.

*(El Padre Anselmo asiente y busca dónde apagar el cigarrillo que está fumando.)*

ESTELA: ¡No!, ¡No!, ¡Fume!, ¡Fume!, ¡Me encanta ver fumar! Y aquí nunca fuma nadie... bueno, Linda, algunas veces, pero... no se puede... ¡Estos hombres!

SIRO: ¡Mamá!

ESTELA: ¿Qué quieres?

SIRO: Nada.

ESTELA: Padre, usted enseña a sus feligreses a pensar en el cielo, ¿no es cierto? También les dice lo que verán allí arriba: Nuestro Señor, los ángeles, los santos... ¿verdad? *(El Padre Anselmo asiente.)* ¿Le preguntó alguna vez a la gente cómo se imagina a Dios y a los santos?

PADRE ANSELMO: Les pregunté a unos niños...

ESTELA: ¡Ah!, ¿Y qué le contestaron? Me gustaría saberlo.

PADRE ANSELMO: No lo recuerdo... ya no lo recuerdo... desde que vine a esta parroquia, he dejado de ocuparme de los niños. *(Se dirige a Lucía.)* Usted lo sabe, Lucía, los he confiado a sus cuidados desde el primer momento.



LUCÍA: Yo nos les dejo fantasear demasiado sobre las cosas de la fe.

ESTELA: ¡Oh!, ¡Qué lástima!, Yo sí fantaseaba... el cielo me lo imaginaba muy poblado, como una gran ciudad llena de movimiento... había mucha gente joven y alegre y hasta músicas alegres también... yo era una chiquilla y, sin embargo, aún lo recuerdo con toda claridad... y esa fe...

LUCÍA (*al Padre Anselmo*): ¿Fe?

PADRE ANSELMO: Déjela terminar... ¿esa fe?

ESTELA: Sí... decía que esa manera mía tan particular de imaginarme el paraíso, me ha hecho ver después esta vida nuestra con ojos muy serenos. Siempre lo estoy diciendo: hay que ayudar a la vida a vestirse de fiesta, ¿no le parece? Cuando tuve a mi hija Linda, la primera vez que la vi fue como si hubiera visto un ángel y la vestía de rosa y de azul para que también ella se sintiese más alegre.

SIRO: ¡Mamá!

ESTELA: ¡Déjame hablar! No quiero convencer a nadie, ¡pero déjame hablar! Perdónenme, debo... debo parecerles una mujer muy tonta. En este momento no recuerdo por qué le había hecho esta pregunta... ¡Ah, sí! Era para preguntarle si le parece bonito el vestido que lleva Eva y también, si le parece realmente necesario que Lucía vista siempre de negro, de luto... precisamente ella, que no tiene ningún marido que se le haya muerto como a mí... claro que, a lo mejor, lo hace para mortificarme. (*Se pone a reír.*)

LUCÍA (*se levanta ofendida*): Buenas tardes.

ESTELA: No se enfade... permíteme, yo... yo nunca pienso mucho lo que digo.

LUCÍA: Buenas tardes. (*Se marcha.*)

ESTELA: Pues sí, se ha enfadado.

PADRE ANSELMO: ¿Por qué busca las confidencias de los demás, Estela? No logrará más que cosechar disgustos, pese al buen carácter que tiene. Buenas tardes.

(*El Padre Anselmo se marcha. Tras él, salen Eva y Siro.*)

ESTELA: ¿Os vais todos?, ¿tú también, Eva?, ¿y tú, Siro?

SIRO: La acompaño hasta la puerta.

ESTELA: ¡Eva! ¡Ten cuidado con la serpiente! (*Se sienta. Regresa Siro.*) Pese a los sermones del señor profesor, te has dado cuenta de que Eva es una preciosa muchacha. ¡Me alegro!

SIRO: ¿Por qué dices eso?

ESTELA: Es curioso.

SIRO: ¿Cuándo dejarás de decir tonterías, Mamá?

ESTELA: ¡Ay!, ¡Ya está!, ¡Renato en persona!

SIRO: Pero ¿qué tiene que ver Renato con esto?

ESTELA: Es él quien te ha dicho que yo digo tonterías, ¡pero en tu boca es una impertinencia!

SIRO: Disculpa Mamá, pero basta escucharte un rato...

ESTELA: ¡Oh!, ¡Gracias!, eres muy amable.

SIRO: Incluso hace un momento, delante del Padre Anselmo, en presencia de todos... hablabas como una chiquilla.

ESTELA: Sólo quería entretenerles un poco.

SIRO: ¿Y no te dabas cuenta de que yo estaba sobre ascuas justamente por eso?

ESTELA: ¿Porque intentaba distraerles?

SIRO: Porque todos te miraban como una mujer un tanto excéntrica que dice cosas extravagantes sin que se pueda saber si habla en serio o sólo por divertirse. No estaba serio, Mamá.

ESTELA (*riendo*): Serio..., serio...

SIRO: ¡Claro que sí!, ¡Serio! Yo querría que únicamente dijese cosas sensatas, que nadie tuviese nunca nada que objetar a tu manera de pensar y que nadie dijese «Estela es verdaderamente una chiquilla» con el aire de hacer un cumplido.

ESTELA: Ya entiendo... una mujer de mi edad debería tener otros modales. Renato ha intentado hacérmelo comprender y ahora me lo repites tú casi, casi con sus mismas palabras, pero ¿crees que es fácil cambiar? ¿Decir «desde mañana seré sensata»?... (*Suena el pitido de un tren.*) Debe ser el tren de Linda. Viene de la ciudad. (*Llama a alguien.*) ¡Betta!, ¡Betta!

(*Aparece Betta.*)

BETTA: Todo va bien, señora.

ESTELA: ¿Qué dices?

BETTA: La mermelada hierve bien despacio, como debe ser.

ESTELA: Bueno, está bien. ¿De dónde viene ese tren?

BETTA: De allí. Es el de las siete.

ESTELA (*riendo*): ¡Ay!, ¡Ya lo decía yo!, ¡Es el tren de Linda! Dentro de un momento estará

aquí y llegará antes que Renato... (*A Betta.*) ¡Anda!, ve a buscarla y dile que se dé prisa, así todo estará en orden para esta noche y no tendremos disgustos, ¿eh? (*Betta se marcha. Estela se dirige a Siro.*) ¿De qué estábamos hablando? Era algo interesante. ¡Ah, sí! Ya recuerdo. Decías que debo ser sensata, como corresponde a una mujer de mi edad, a una vieja...

SIRO: No has comprendido, Mamá.

ESTELA: He comprendido muy bien y no me ofendo en absoluto, te lo aseguro. Tal vez... tal vez, tengas razón, pero yo también quiero decirte algo y es que tú has empezado muy pronto a comportarte como un viejo, y eso también es un error.

SIRO: ¿Viejo yo? (*Estela asiente.*) Vamos, Mamá, vete. Déjame estudiar. (*Se va al despacho y Estela lo sigue.*)

ESTELA: ¡Oh! Estudiar... escucha, quiero decirte algo más: no hace todavía dos años en tus horas libres tocabas el violín para distraerte... no sé...

SIRO: ¿Y acaso te crees que soy el mismo que era hace dos o tres años? Ahora me preparo para enfrentarme a la vida, para concluir seriamente algo, para asumir la responsabilidad que he elegido.

ESTELA: Ya vuelves a hablar de esa manera absurda y petulante. Son sus ideas, no cabe la menor duda...

SIRO: ¿Las ideas de quién, Mamá?

ESTELA: ¡Las de Renato! Te las ha clavado en la cabeza y tú las repites como un loro.

SIRO: ¡Las he aceptado y ahora son mías!

ESTELA: Por desgracia. Porque desde el momento en que las aceptaste, te pusiste en contra mía, ¡contra tu madre!, lo mismo que él ya se había puesto en contra de su mujer, ¡tu hermana!, ¡pero en ti es mucho peor!

SIRO: ¿Preferirías entonces que yo te diese constantemente la razón, aun sin estar convencido?

ESTELA: ¡Pues sí!, ¡Lo preferiría! Parecerá una estupidez... pero lo preferiría. ¿No comprendes que para mí sería una gran alegría?

SIRO: ¿Pero aunque te dieses cuenta de que no tenías razón?

ESTELA: ¡Pues sí!, ¿qué más da?, ¿qué es lo que hago con Linda? Siempre estoy de su parte.

SIRO: Pero Renato tiene, a menudo, razón para hacerle reproches...

ESTELA: ¿Y quién dice que no la tenga? Ya sé que, a veces, tiene razón. Pero es igualmente justo que yo no lo reconozca y la defienda.

SIRO: ¿Cómo puedes encontrar eso justo?

ESTELA: ¡Es justo para mi corazón!, ¡Mi corazón!

SIRO: ¡Pero no debe ser así!

ESTELA: ¡Oh!

*(Aparece Betta.)*

BETTA: Señora, viene el profesor.

ESTELA: ¿Vienen juntos? ¡Santo Dios!

BETTA: Sólo he visto al profesor, Señora.

ESTELA: ¿Linda no ha venido?

BETTA: Todavía no.

ESTELA: Y el tren ya pasó... lo habrá perdido...

SIRO: Y el próximo no pasa hasta después de medianoche.

ESTELA: ¡Después de medianoche! ¿Pero cómo es posible que esta vez...?

SIRO: ¿Esta vez? ¡Vaya! Ocurre lo mismo cada vez que se le cruza por la cabeza la idea de ir a la ciudad sin motivo, sólo para saludar a sus amistades.

ESTELA: ¡No siempre!... *(Se escucha la puerta.)* Ya está aquí.

*(Aparece Renato.)*

RENATO: ¿Me esperabais? ¿Vinieron todos?

BETTA: Sí, Señor.

SIRO: El Padre Anselmo se fue hace un momento. Vinieron por la reunión.

RENATO: Sí, sí, sí, ya lo sé. ¿Hay alguien en mi estudio?

ESTELA: No, nadie.

RENATO: Me pareció... bueno, ya estoy en casa. Betta, dame mi chaqueta.

BETTA: Todavía tengo que plancharla, Señor.

RENATO: ¿Todavía?, ¿Cómo es posible? ¡Hazlo enseguida, por favor!

BETTA: ¿Ahora mismo?

RENATO: La necesito ahora.

BETTA: Estoy cuidando la mermelada de guindas. Se pasará si no la vigilo.

ESTELA (*a Betta*): Obedece.

RENATO: Cuando esté lista, llévala arriba.

BETTA (*marchándose*): Está bien.

RENATO: Hoy he visitado todas las escuelas de los alrededores, todas.

SIRO: ¿Está satisfecho?

RENATO: Sí. Los maestros, al principio, se mostraron un tanto temerosos al verme, como siempre. Debo espantarlos. No consigo hacerles hablar como yo quería, con naturalidad, con confianza.

ESTELA: Sin embargo, tú siempre te has portado bien con ellos, hasta les has ayudado y perdonado.

RENATO: No se trata de eso. No son los castigos lo que temen. Me temen a mí. ¿Qué tengo yo de particular? Hasta cuando les elogio y me lo agradecen son así... tan cortos, tan cautos, tan temerosos. Me temen a mí, así como soy.

ESTELA (*interrumpiendo*): Será mejor que te lo diga en seguida.

RENATO: Te escucho.

ESTELA: Linda no está en casa.

RENATO: Lo presentía... ¿dónde está?

ESTELA: Ibas a estar fuera todo el día, lo había avisado...

RENATO: ¿Dónde está?

ESTELA: Aprovechó para hacer una escapadita a la ciudad.

RENATO: Aprovechó...

ESTELA: Bueno, quiero decir...

RENATO: No, no, no, has dicho muy bien. ¡Es la palabra justa: aprovechó!

ESTELA: ¡Ten paciencia!, ¡no te pongas nervioso!

RENATO: ¡No! No me pongo nervioso en absoluto. ¿Acaso me has visto impaciente muchas veces?

ESTELA: Pues no. Tú siempre sabes controlarte.

RENATO: Linda no está. Acabo de enterarme y estoy tan tranquilo.

ESTELA: ¡Ah!, ¡menos mal! Creí que ibas a enfadarte...

RENATO: Habrá sido una decisión repentina, como de costumbre.

ESTELA: ¡Ah! Ya sabes cómo es Linda, un remolino, dice «¡Voy!» y va.

RENATO: Sí, sí, un capricho... y por eso, era necesario aprovecharse. Ella sabía muy bien que yo, por principio, no se lo hubiera consentido. En una vida como la mía, una vida orientada por un fin claro, no hay lugar para los remolinos, como tú les llamas. ¿No imaginas dónde puede haber ido?

ESTELA: No.

RENATO: ¿Crees que habrá ido a visitar a los Corradini?

ESTELA: Es posible, pero no lo sé.

RENATO: Muy mala gente, por cierto.

ESTELA: Estás exagerando. Los conocemos desde hace años.

RENATO: Había que aprovecharse, claro...

ESTELA: ¡Oh!, ¡Santo Dios!, ¿por qué habré dicho esa bendita palabra? Ahora no me dejará en paz. Hubiera sido mejor que gritaras y protestaras, ¡mucho mejor!

*(Siro se marcha.)*

RENATO: Si insisto es porque es una forma de vuestro carácter, de vuestra manera de obrar. Y hay que cambiarla.

ESTELA: ¡Es la primera vez que lo dices!, ¡pero nosotros los Argenti somos claros y transparentes!, ¡no ocultamos nada!, ¡y tampoco tenemos nada que ocultar!

RENATO: ¿Quieres que te diga la primera vez que me di cuenta? Tú ni te lo imaginas...

ESTELA: Mira, no sé a qué te refieres.

RENATO: Hacía más o menos cuatro meses de la muerte de Jaime, tu marido. Yo venía de la ciudad a visitaros de vez en cuando. Linda y yo estábamos ya comprometidos.

ESTELA: Tenías tus días fijos y eras muy puntual.

RENATO: ¿Y no recuerdas nuestro primer disgusto?

ESTELA: ¿Con Linda?

RENATO: No, contigo.

ESTELA: No.

RENATO: Fue por el luto. Tú estabas impaciente porque se lo quitara y yo me oponía.

ESTELA: Sí, me parece recordar...

RENATO: Un día llegué de improviso. No me esperabais y encontré a Linda con uno de sus vestidos de primavera.

ESTELA (*riendo*): Sí, ya recuerdo. ¡Ni que se te hubiera venido el cielo encima con aquel vestido!

RENATO: ¡Eso no tiene nada que ver ahora! Lo que importa es esto. También entonces aprovechasteis. No me esperabais. Yo tenía mis días fijos, como has dicho hace un momento.

ESTELA: ¡Ah!, ¡no!, ¡estás equivocado!, ¡fue algo espontáneo! Me parecía que la angustiaba sin necesidad con aquel luto.

RENATO: No obstante lo cual, era justo que ella también sufriese su parte de dolor por la muerte de su padre.

ESTELA: ¡Eres cruel!, ¡hubieras preferido que ella sufriera!, ¡y, sin embargo, era yo quien debía sufrir!, ¡yo sola! Puesto que era mi vida la que se acababa con la muerte de Jaime.

RENATO: Apuesto a que jamás has pensado que debías hacer algo espiritualmente por tu hija... formarla en un determinado sentido. Educarla.

ESTELA: ¿Por qué no te hiciste cura?

RENATO: ¿Lo has dicho por ofenderme? Hacerme cura... sí, no te niego que antes de encontrar a Linda sí lo había pensado. Pero ¿por qué se te ha ocurrido?

ESTELA: No sé... así hace un momento te veía como a un cura. Parecía que llevabas hasta sotana. Yo digo las cosas así, de pronto, sin pensar. Cuando estás delante no se puede una olvidar de que estás para juzgar, para decir «está bien o está mal»... esa es la impresión que das. Tal vez sea porque siempre intentas disponer de los demás, trazarles un camino.

RENATO: Yo no dispongo, yo no trazo ningún camino. Sólo quiero que los demás vean claro en sí mismos, que se corrijan.

ESTELA: Pero mientras tantos les oprimes. Quieres verlo todo, vigilarlo todo.

RENATO: En pocas palabras, no se me puede soportar.

ESTELA: No, no digo tanto. Tal vez he exagerado. Una se deja arrastrar por la discusión. ¡Vamos!, ¡siéntate! No debía reprocharte nada... aunque solo fuera por un sentimiento de gratitud.

RENATO: ¿Y eso?

ESTELA: Bueno, hay cosas que no deben olvidarse nunca. Te casaste con Linda y, luego, nos trajiste aquí a Siro y a mí y eso no debería olvidarlo nunca. Hubiera sido muy difícil para nosotros salir adelante y tú nos has querido a los tres... a tu modo, claro, pero nos has querido...

a Siro mucho y a mí... a mí un poquito menos, ¿eh, Renato?... *(Riendo.)* Y sin embargo, yo lo olvido todo y te hago rabiar. Es ridículo... sobre todo porque nada de lo que digo lo siento... todo es una broma... una simple broma, nada más...

RENATO *(riendo)*: Tienes un raro sentido del humor. Eres irresistible.

ESTELA: ¡Siro!, ¡deja de leer!, ¡ven con nosotros!, ¡estamos esperando a Linda!

*(Aparece Siro.)*

RENATO: Hay tiempo. Vendrá en el tren de medianoche, ¿no? No queda otro.

*(Entra Betta con la chaqueta del profesor.)*

BETTA: Ya está. ¿La llevo arriba?

RENATO: Sí, por favor.

BETTA *(a Estela)*: Señora, la mermelada está hirviendo. Hay que vigilarla.

ESTELA: No te preocupes. Lo haré yo.

*(Se van. Se quedan solos Siro y Renato.)*

SIRO: Renato, ¿por qué no viniste esta tarde a la reunión? Estaban todos.

RENATO: Porque... porque tendría que haber juzgado también a mi mujer. Ella, como las otras, anduvo con los del regimiento... *(Enfadándose.)* Es una inconsciente... una inconsciente que compromete mi propia conducta. Pero tú eres testigo ¡en esta casa yo siempre hablo al vacío!

*(Aparece Betta.)*

BETTA: Ya está.

*(Se callan. Betta se va y continúan la conversación.)*

SIRO: ¿Sabes una cosa? Creo que todo se debe a que las mujeres no pueden comprendernos, entonces, ni siquiera nos escuchan.

RENATO: Y tú crees que deberíamos renunciar al derecho de educarlas, de corregirlas. ¿Tú crees que tendríamos que adaptarnos? No, no, no, ¡No!, ¡no!... ¡Todos pueden cambiar!, ¡Todos pueden ser transformados!, ¡Todos! ¡Y las mujeres también!... sólo es cuestión de tenacidad, de voluntad... y de método, sobre todo.

*(Se marchan. Aparecen Estela y Betta.)*

ESTELA: ¿Estás seguras de que las cartas están ahí?

BETTA: Segurísima, señora. Todas las noches hago solitarios.



ESTELA: Sí, aquí están. ¡Estupendo!, verás cómo les obligo a entretenerse... los hombres se divierten con nada... En cuanto baje, empezaré...

BETTA: ¿El profesor también?

ESTELA: ¡Pues claro!, ¿qué crees?, ¿qué es distinto de los demás?

BETTA: ¡Claro!

ESTELA: ¡Déjalo de mi cuenta! Yo le haré igual a todos. Es...es un hombre extraño, ¿sabes? Hace un momento se reía como un chico, le brillaban los ojos de alegría. Bueno, Linda ya me había dicho que, en ciertos momentos, era así pero yo no me lo podía creer (*Riendo.*) ¿Y si te dijese que él también sabe ser amante? Parece imposible, ¿no? ¡Pues sí!... claro, que a la mañana siguiente es como si se le hubiera olvidado todo... se arrepiente en seguida. (*Sigue riendo.*)

BETTA: Eso le pasa por ser un hombre demasiado religioso.

ESTELA: ¡Y tenía que tocarnos justamente a nosotras!

(*Aparece Siro.*)

SIRO: ¡Mamá, que estoy aquí!

ESTELA: Hablo en voz baja para no molestar.

SIRO: Se oye lo mismo.

BETTA: Estoy en la cocina...

ESTELA: Está bien.

(*Betta se va.*)

SIRO: ¿Quién irá esta noche a esperar a Linda?

ESTELA: Pues no sé. ¡Oye! ¿Y si fuéramos todos? Es una gran idea, ¿no?

(*Renato aparece.*)

ESTELA: Estábamos diciendo que podemos ir todos juntos a esperar a Linda... le daríamos una sorpresa, ¿no te gusta la idea?

RENATO: ¡Linda no vendrá!, ¡Se ha escapado!

ESTELA: ¿Qué?

RENATO (*muy serio*): ¡He dicho que se ha escapado!... su despedida... (*Enseña un papel arrugado que lleva en la mano.*) ¡Estaba sobre la cómoda!

(*Estela coge el papel y lo lee.*)

## Intermedio

*(Estela está en el estudio.)*

ESTELA *(llamando a Betta)*: ¡Betta!, ¡Betta!

*(Aparece Betta.)*

BETTA: ¿Va a salir?

ESTELA: Sí. Tengo que ir a visitar a los pobres.

BETTA: ¿Va con Eva?

ESTELA: Sí.

BETTA: ¿No la espera?

ESTELA: No, tarda mucho. ¡Ah, oye! El equívoco de las cartas no debe repetirse nunca más.

BETTA: El profesor me preguntó que si había pasado el cartero. Yo le dije en el acto que todavía no. «Le vi entrar», me contestó en ese seco tono suyo. Yo le hice señas de que no y le deje mirándome.

ESTELA: Bueno, a partir de hoy, todas las cartas que lleguen se las entregarás a él. Todas: las tuyas, las mías, las de Siro y... las de Linda también.

BETTA: ¡Oh, no!, ¡tanto cambio!

ESTELA: Ya está bien, Betta

BETTA: Bueno, bueno. Desde hoy todas las cartas al profesor. Está bien.

*(Llaman a la puerta. Betta se dispone a marcharse.)*

ESTELA: ¿Dónde vas?

BETTA: A abrir la puerta.

ESTELA: No estoy para nadie.

*(Betta se va. Al momento aparece con una señora que se llama Margarita.)*

BETTA: Señora, es la madre del profesor.

ESTELA: La madre...

MARGARITA: Sí, yo.

ESTELA: ¿Cuándo ha llegado? Ya no la esperaba... ni siquiera ha contestado a mis cartas.

MARGARITA: ¿Había algo que responder? Había que venir más bien y aquí estoy.

ESTELA: ¿Y ahora qué hacemos? (*a Betta.*) Anda, ve a la escuela y dile al profesor que ha llegado su madre y que le espera. Ve deprisa, lo más rápido que puedas.

BETTA: Nunca tardo más de lo necesario, señora.

(*Betta se marcha.*)

ESTELA (*a Margarita*): ¿Quiere sentarse?

MARGARITA: ¿Iba a salir?

ESTELA: Sí, pero esperaré a que venga Renato. No tardará. Sólo nos hemos visto una vez, cuando se casaron.

MARGARITA: Y volvemos a vernos a causa de aquel mismo matrimonio. No decírmelo hasta ahora, después de más de un mes que sucedió.

ESTELA: Él no quería.

MARGARITA: Pero usted debía comprender que soy su madre y que no debía estar lejos.

ESTELA: Sí, ¿pero quién se atreve a desobedecerle?

MARGARITA: Ahora, ahora que su hija está en juego. Pero hasta ayer bien que le gustaba contrariarle. Nunca estuvo de acuerdo con Renato. Él no me lo dijo nunca, pero yo lo sabía. Ha sido una infamia que él no se merecía. ¿Y ella?, ¿se sabe dónde está?

ESTELA: En la ciudad.

MARGARITA: ¿Y qué dice la gente aquí?

ESTELA: Para ellos Linda está enferma. La hemos enviado allí para tratarse, pero acabarán descubriéndolo todo (*Se escucha la puerta.*) Debe ser Renato. No sabe que yo la llamé...

(*Entra Renato.*)

RENATO (*a Margarita*): Mamá. ¿Qué sucede?, ¿alguien está mal?

MARGARITA: Eres tú el que está mal, Renato.

ESTELA: Me voy. Tengo que visitar a los pobres. Disculpadme...

RENATO: Sí, sí. Váyase, anda, anda.

MARGARITA: ¡Hijo mío, cómo has cambiado! Si te vieses...

RENATO: ¿Cuánto tiempo te quedarás?

MARGARITA: Lo que sea necesario, si no te opones.

RENATO: Haré armar una cama en la habitación contigua a la mía. Está vacía.

MARGARITA: No te preocupes. Yo me adapto a todo.

RENATO: ¿Estás cansada?

MARGARITA: No, nada.

RENATO: Debes descansar. *(Margarita se agacha para coger la maleta.)* No, no, deja, yo la llevaré. Mamá. Aquí todo sigue como siempre, ¿sabes? Con el mismo ritmo. La vida es una cosa seria. No se la puede detener por un simple guijarro que aparece en el camino. Después de la primera sorpresa, hay que seguir como antes. Ese es mi modo de ser. ¿Vamos?

*(Aparece Siro.)*

RENATO: Siro, ¿la reconoces?

SIRO: ¡Cómo no!

RENATO: Acaba de llegar.

SIRO: No me dijiste que la esperabas.

MARGARITA: No lo sabía. Ha sido una sorpresa que le he dado.

SIRO: Tiene que quedarse con nosotros.

MARGARITA: Sí, y cuando regrese, me los llevaré a todos conmigo.

*(Llaman a la puerta.)*

RENATO: Vamos arriba... yo tengo obligaciones...

*(Aparece Betta para abrir la puerta. Renato y Margarita se van.)*

BETTA: La señora ya se ha ido.

*(Aparece Eva.)*

EVA: Pero yo he sido puntual.

*(Betta se acerca a Siro.)*

BETTA: ¿Ha visto qué parecidos son? Ella tiene los mismos ojos que el profesor.

SIRO: Sí.

*(Betta se marcha.)*

EVA: Me voy. Si me doy prisa, me encontraré con Estela.

SIRO: Espera.

EVA: ¡Déjame ir! Tu madre me está esperando.

SIRO: Sólo un minuto.

EVA: Pero ¿qué tienes?

SIRO: Me doy cuenta de que cuando estoy contigo me porto como un... como un viejo.

EVA (*riendo*): ¿Como un viejo?, ¿y eso?

SIRO: ¡Claro que sí! Mi manera de proceder... incluso en mis conversaciones. El largo discurso que te largué el otro día sobre el porvenir del pueblo era una perorata de viejo...

EVA: Me has largado tantos iguales. Es tu forma de hablar.

SIRO: ¿Lo ves? Solamente los viejos tienen un modo de hablar, porque los jóvenes dicen todas las mismas cosas y de la misma manera...

EVA: Estás soñando, Siro. Tengo que irme.

SIRO: Si soñase, no tendrías miedo de mí.

EVA: Pero yo no tengo miedo de ti.

SIRO: Los hombres que sueñan no dan miedo a las mujeres, son los que razonan los que las espanta.

EVA (*sonriendo*): Tú lees todas esas cosas y luego las repites sin darte cuenta.

SIRO: ¿Por qué te sonríes de nuevo? ¡Habla!

EVA: ¿Y por qué quieres hacerme hablar? (*Eva lo acaricia.*) ¡Déjame ir! (*Siro la sigue.*) No, no, tú quédate aquí.

(*Eva se marcha y aparece Renato.*)

RENATO (*a Siro*): Le hablabas de cosas que no comprendía. No podía responderte más que como lo hizo, acariciándote... y, así te convenció.

SIRO: ¿Estabas espionando?

RENATO: Lo veo todo. Debo defender toda la casa y también a ti de ti mismo.

SIRO: ¿Y te rebajas hasta el punto de espionar?

RENATO: Te has enamorado como un tonto, igual que todos. Te he vigilado desde el principio... podría referirte la historia al dedillo, paso por paso. Nada nuevo. Te has comportado como si yo no hubiera entrado para nada en tu vida, como si no te hubiese enseñado nada.

SIRO: ¡No es verdad! Siempre estás entre ella y yo, y no acierto a conducirme con sinceridad. Me has metido adentro el miedo de hacer mal, ¡de hacer el mal!

RENATO: ¿Ni siquiera te ha bastado el ejemplo de tu hermana? Cuando compruebes que sólo

saben acariciarte y quieras recobrar tu libertad, desilusionado, te darás cuenta de que ya no es posible. Ya estarás contagiado de ese deseo implacable y entonces, te verás obligado a desear lo que odias y a odiarte a ti mismo. Por eso, quería yo preservarte a cualquier precio ¡pensaba hacer de ti un hombre verdaderamente libre, que dominase la vida!

SIRO: ¡Pero yo no quiero dominar la vida! Quiero vivir mis propias experiencias. ¡No me importa caer! ¿No comprendes que ya no quiero razonar, sino vivir?

RENATO: Sí. Te comprendo. Nos convertimos en locos y por ese instante de rebelión arruinamos toda nuestra vida.

SIRO: Renato, Renato, ella es limpia, créelo... cuando estoy junto a ella siento una esperanza sin límites... ¡piensa que debo creer en algo!... aunque ese algo no sea la verdad, si la verdad es tan terrible.

RENATO: ¡Qué compasión me provocas!, ¡y qué desprecio!, ¡sólo la verdad puede salvarte!

*(Entra Eva.)*

EVA: ¿Ha llegado ya?

RENATO: ¿Quién?

EVA: Linda.

RENATO: ¿Cómo?

EVA: Entonces vendrá con Estela

RENATO: No... no, no, no, es imposible.

EVA: Fui al lugar de nuestra cita y Estela no había llegado todavía. Pasee un poco y me encontré a Lucía. Le pregunté si la había visto y me dijo que sí, que la había visto en el puente hablando con Linda, que estaba bajando de un automóvil...

RENATO: ¡Se ha equivocado!, ¡no podía ser ella!, ¡no pudo haber sido ella!

EVA: ¡Oh!, ¡Qué lástima!

RENATO: ¿Pero por qué? Mi mujer, desgraciadamente, todavía sigue en la ciudad... enferma, siempre enferma...

EVA: Me pareció tan natural que regresase ya.

RENATO: ¿Natural?

EVA: ¡Claro! Como sabía que estaba ya casi curada... *(Renato mira a Siro.)* ¡Oh, no! No lo supe por Siro.

RENATO: Lamentablemente aún no está curada.

EVA: Y sin embargo, se encontraron con ella en la ciudad... por la calle... como si estuviese paseando... sonreía...

RENATO: ¿Quién la encontró?

EVA: El secretario. Va todas las semanas a la ciudad por asuntos oficiales.

RENATO: Sí, sí, ya lo sé. ¿Fue él quien se lo dijo?

EVA: Sí.

RENATO: Gracias. Muchas gracias... En efecto, mi mujer el sábado paseaba con el capitán de caballería.

EVA: Sí, el mismo que estuvo aquí con el regimiento. Eso es lo que he oído decir.

RENATO: ¡Exacto!, ¡exactísimo! El secretario lo habrá reconocido con seguridad. Es un hombre alto, moreno...

EVA: Sí, sí, yo también. Yo también lo recuerdo.

RENATO: Mi mujer, en efecto, paseaba al sol... pese a que no está todavía totalmente repuesta, todavía está convaleciente. Hazlo saber, es bueno que se sepa.

EVA: Lo haré apenas vuelvan a hablar de eso.

RENATO: Hablarán, ¡estoy seguro de que no dejaran de hacerlo!, ¿pero a qué esperas?, ¡ve ahora mismo!, ¡vete ya!

*(Eva se marcha.)*

SIRO: ¡Qué maneras! No debías servirte de ella. Has abusado de su inocencia...

RENATO: ¡Abusado!

SIRO: «Hazlo saber. Es bueno que se sepa».

RENATO: ¡Me defiendo!

SIRO: Pero yo no quiero que te sirvas de ella para tu pequeña y egoísta defensa. ¡No quiero!, ¡déjala en paz!

RENATO: ¡A lo que hemos llegado!

*(Aparece Margarita.)*

MARGARITA: ¿Ya no estáis de acuerdo?

RENATO: Eh... no, no se trata de eso. Discutíamos simplemente... se levanta la voz.

*(Se escucha la puerta.)*

RENATO: ¿Quién es?

*(Entran Estela y el Padre Anselmo.)*

ESTELA: El Padre Anselmo.

RENATO: ¡Adelante! ¿Quién más?

PADRE ANSELMO: Yo, únicamente. ¿Por qué?

RENATO *(se acerca al Padre Anselmo)*: Vienen uno a uno, como para un examen. ¿Qué sucede?, ¿a qué se debe tu presencia?

PADRE ANSELMO: Vine para acompañar a Estela.

RENATO *(a Estela)*: ¡Ah! ¿Te han rechazado tus pobres?

ESTELA: No, fue Lucía. La encontré con el Padre Anselmo y les invité a venir a casa, pero ella se negó... ella «no pone más los pies aquí», eso fue lo que dijo. Ha sido muy desagradable...

RENATO: ¿Y por qué no quiere volver a poner los pies aquí esa... fanática?

PADRE ANSELMO: Habladurías, profesor. Déjalas correr.

RENATO *(al Padre Anselmo)*: ¿Y tú crees en las habladurías? Dime si tú crees

MARGARITA: ¿Entonces hay ya alguien que murmura?

ESTELA *(a Margarita)*: Ya se lo dije. No se puede ocultar siempre la verdad.

RENATO *(al Padre Anselmo)*: ¿Querría saber por qué finges no comprender el sentido de nuestras palabras?, ¿por qué continuas escondiendo lo que ya sabes?

PADRE ANSELMO: ¿Qué es lo que sé?

RENATO: Todo. Y en este momento oficias de hipócrita.

MARGARITA *(a Renato)*: Por favor, hijo, respeta los hábitos...

PADRE ANSELMO: Yo no debo comprender ni debo saber. Tú me dijiste que tu mujer estaba enferma. También a mí me lo dijiste, como a todos.

RENATO: Y no era verdad. ¡De sobra sabías que no era verdad!

PADRE ANSELMO: Tal vez, pero no tenía derecho a dar más crédito a las palabras de los demás que a las tuyas.

RENATO: Te agradezco la confianza. Pero ahora te digo que los otros tienen razón. Se fue... arrojando también sobre mí... sobre todos nosotros, la vergüenza... esa es la verdad, la verdad



desnuda. Tan simple. Dos palabras apenas: se fue. Y tú sabías todo esto. Es lo que dicen, ¿no? Pero apenas traspongas esa puerta tiene que ser como si yo no hubiese hablado. ¡Y tú también debes hacerles cerrar esas inmundas bocas!, ¡tú!, ¡sí, tú!

PADRE ANSELMO: No permitiré que hablen en mi presencia. Puedes estar seguro de ello. No lo he permitido jamás. Aunque tal vez, hubiera sido mejor que lo explicases todo desde el principio...

RENATO: ¿Para que las habladurías crecieran y el alboroto llegara hasta mi ventana? ¡De sobra sabes cómo son! Ni siquiera te respetaron a ti cuando llegaste...

PADRE ANSELMO: Si por lo menos, tú y yo hubiésemos hablado con el corazón en la mano...

RENATO: Tenía que guardar reserva.

PADRE ANSELMO: Y yo tenía que respetarla.

RENATO: ¡No!, ¡tú, no!

PADRE ANSELMO: ¿Por qué yo no?

RENATO: Porque ¡eres un cobarde! Siendo un sacerdote debías tener compasión de mí, aun a costa de hacerte cerrar la puerta en las narices.

SIRO: ¿Y qué derecho tienes tú, precisamente tú, al pretender la compasión de nadie?

ESTELA: Siro, ¿qué estás diciendo? Eres un muchacho que aún no entiende nada. Él tiene razón. Él es la víctima. (*A Renato.*) ¿Cómo es que ahora está en contra tuya?, ¿qué ocurre entre vosotros desde hace tiempo?

RENATO: ¿Sabes qué ocurre? Se ha enamorado...

PADRE ANSELMO: No debes humillarle así.

RENATO: Uno a uno se han ido alejando, pero nadie tiene la culpa, ¡nadie! Porque todos cierto día han sentido algo nuevo... (*A Siro.*) ¡Como tú!... y yo me he quedado solo, solo. Había alguien que tenía que comprenderme... ¡era su deber! Pero se fue. Así he llegado a estar solo como Cristo en la cruz.

ESTELA: Hemos estado ciegos. Tienes razón. Es preciso que alguien nos deje, como ella nos ha dejado, para comprender... Ahora se me han abierto los ojos. Ahora comprendo todo lo que tú decías antes y también el sentido, y el valor y la importancia de tu vida...

RENATO: ¿Qué importa eso ahora? Ha estado junto a mí, humilde, devota como una criada, ¿qué importa ya? Lo hacía adrede...

ESTELA: Para intentar remediar las torpezas que había cometido. Es preciso alguien que pague.

RENATO: ¿Oís? ¡Alguien que pague! (*A Estela.*) ¿Crees que no lo había comprendido?, ¡lo capté en el acto!, ¡lo sentí físicamente!, ¡no me has dejado en paz un solo minuto!, ¡me has espiado!

ESTELA: ¿Espiar te yo?

RENATO (*a Estela*): ¡Sí!, ¡tú! Nos hemos espiado si lo prefieres. Nos hemos adivinado mutuamente todo lo nuestro. Te anticipabas a cada deseo mío para que no gritase, para que no imprecase. Te movías en el mundo de mis pequeñas costumbres, ¡si la hubierais visto!, con una precisión, con una minuciosidad que sólo la otra tenía. Incluso sabía cosas, que sólo la otra podía saber. ¿Te lo había contado ella?, ¿o tú lo intuías? Eran cosas nuestras, cosas nuestras, pero tú las intuías y las hacías por ella, como ella las hubiese hecho... y ¡yo no soportaba esa tentativa de sustitución!, ¡no la soporto!... ¡me exaspera! Siento necesidad de decirlo todo, ya que estamos hablando como en una especie de confesión. Siento necesidad de decir que me ha crecido dentro ¡contra ti!, ¡sobre todo contra ti, un rencor!, un rencor sordo, justamente porque intentas expiar por la que no está, porque intentas mitigar el amargo dolor que ¡yo quiero mantener presente contra ella!, porque tú intentas abrirle un camino para que regrese, ¿no? ¡No puedo verte junto a mí! Cuánto más te prodigas, ¡más te odio por tu ciego amor de madre que ignora mi sufrimiento! ¡Y piensa solamente en sustraer a la otra a mi rencor!

SIRO: ¡Basta!

ESTELA: Todo lo que dice es verdad... es la pena, un poco de la pena que me corresponde... (*A Renato*.) ¿No quieres perdonarme?

RENATO: No, no puedo perdonarte porque en el fondo eres tú la que la hizo irse.

ESTELA: ¿Yo?

SIRO: No le prestes atención, Mamá.

ESTELA: ¿Quieres decir por todo el mal que le hice? Tiene razón. Durante años la he mimado, durante años te la he disputado. Tú querías cambiarla y yo lo evitaba con todas mis fuerzas. Temía que no la hicieras feliz. Y, sin embargo, ahora quisiera volver a dártela totalmente nueva, y después, desaparecer... ser para vosotros como una muerta, pero ¿cómo puedo conseguirlo?

RENATO: ¿No puedes?

ESTELA: ¿Cómo?

RENATO: No puede, ¿lo veis?, no puede menos que estar contra mí. Tú todavía quieres tenerla para ti, ¡quitármela!

ESTELA: ¡No, te lo juro!

RENATO: ¡No jures! Porque todavía escondes algo.

PADRE ANSELMO: ¿De qué la acusas ahora?

MARGARITA: ¡Ten compasión de ella!, ¿no la ves? Está reducida a nada... a menos que nada...

RENATO: Y, a cambio, es muy capaz, ¡ella!, ¡sí!, de esconder todavía un secreto. Y de defenderlo ella sola... ella sola, contra todos nosotros.

SIRO: ¿Qué secreto?

RENATO (*a Estela*): Tú te ves con tu hija. Le escribes... todavía conspiráis juntas.

SIRO: ¿Es verdad?

RENATO: No lo niega. Yo, Renato Angellieri, la víctima, todavía la víctima, siempre la víctima. ¡Yo!, ¡yo!, ¡yo!, ¡siempre yo!

SIRO: Mamá, no es verdad... ¡Mamá!

ESTELA: Sí, es verdad. Nos hemos escrito... y la he visto... (*A Renato.*) Pero no he hecho nada contra ti.

RENATO: ¿La has visto?, ¿cuándo? También hoy... y ¡antes!

ESTELA: Si todo lo sabes ya... ten, es la última carta que le he escrito... verás, como no estoy contra ti...

(*Renato lee la carta. Suena la voz en off de Estela.*)

ESTELA: «No pienses que Renato es un hombre sin piedad. Yo empiezo a comprenderlo. A veces, hasta parece que te espera... Le he sorprendido mirando hacia la estación...»

RENATO (*gritando desesperado*): ¡No! Y hoy, ¿cuándo te la encontraste...? ¿De qué estuvisteis hablando? En el puente... lo sé... y ahora... ¿dónde está?, ¿está allí todavía?... ¿Qué espera?

ESTELA: Ha vuelto a irse.

## Intermedio

(*En el salón están el Padre Anselmo, Estela y Margarita, que está mirando la calle por la ventana.*)

PADRE ANSELMO (*a Margarita*): Todavía no puede verlos. Primero oiremos en tren.

MARGARITA: ¿No les parece que están tardando?

PADRE ANSELMO: Hoy es día de feria. Los comerciantes regresan en el tren. Es lógico que se retrase un poco.

ESTELA: Padre, ¿de veras no quiere que le llame?

PADRE ANSELMO: ¡Pobre de usted si lo hiciera! No, déjele donde está.

ESTELA: Si él supiera que está usted aquí, seguramente bajaría.

MARGARITA (*a Estela*): ¿No era mejor que hubiera ido también Renato a buscarla?

ESTELA: No... le llamaremos cuando llegue.

MARGARITA: ¿No sería mejor que subiera ella?, ¿Qué se encuentren a solas? Me parece mejor que los demás no estemos. Yo prefiero desaparecer, no estorbar...

ESTELA: «No estorbar», lo ha expresado muy bien... yo tampoco quiero estorbar. He resuelto irme.

MARGARITA: ¿De aquí?, ¿cuándo?

ESTELA: Pronto. Estas cosas hay que hacerlas, así, sin pensar, para no tener tiempo de arrepentirse. Me vuelvo a la ciudad. Con Siro, claro. Él tiene que estudiar... ya ven que hay hasta una razón práctica. Tengo una pequeña pensión de mi marido, haremos que nos alcance... ya no tengo nada que hacer aquí. Veré a Linda una vez más y después me iré. (*Al Padre Anselmo.*) ¡Oh! Le estamos molestando con nuestra charla.

PADRE ANSELMO: No, nada de eso.

(*Suena la puerta. Estela va a abrir. Entra Eva.*)

EVA: ¿Está el profesor?

ESTELA: ¿Qué quieres?, ¿hay alguna novedad?

EVA: ¿Está el profesor? ¿Sí o no?

ESTELA: Sí, arriba. Yo le llamaré... ¡Renato! (*A Eva.*) ¿Qué pasa?

EVA: Nada. ¿Qué tendría que pasar?

(*Aparece Renato.*)

RENATO: ¿Vienen ya?

ESTELA: No, todavía es temprano. Es Eva que quiere verte.

RENATO: ¿Eva?, ¿verme?

EVA: Sí, profesor.

RENATO: ¿Quieres hablar conmigo?

EVA: Sí.

RENATO: ¿Quieres que pasemos al estudio?

EVA: No, por mí es igual que todos escuchen... tal vez, hasta sea mejor que todos oigan.

RENATO: ¿Y Siro no está?

EVA: No, profesor. Siro no está, no se preocupe. Pero vendrá muy pronto en el tren. Todo en su lugar, todo en regla, tal como usted quería. ¿Y después?

RENATO: ¿Cómo después?

EVA: Adiós, ¿no? Por lo menos sea sincero. Lo sé todo. Lo sé perfectamente porque él mismo me lo dijo. ¡Quiere alejarle de mí!, ¡quiere separarnos!

RENATO: No lo he decidido yo, Eva. ¡Palabra!, ¡Yo no lo he decidido!

ESTELA: Por favor, Eva, nadie quiere apartarle de ti. Vamos a la ciudad porque tiene que estudiar...

EVA: ¡Todo es un pretexto!, ¡Un burdo pretexto!, ¡estaba muy bien pensado y preparado!, ¡son ustedes muy inteligentes!, ¡inteligentísimos!, ¡pero yo iré a esperarle a la estación y se lo diré todo ahora mismo!

*(Se va Eva. Estela y Margarita se van detrás de ella.)*

ESTELA: ¡Eva!, ¡Escucha!, ¡espérame!

RENATO *(al Padre Anselmo)*: ¿Has oído? ¡Todo recae sobre mí! Yo no tengo nada que ver, pero la culpa ha de ser siempre mía.

PADRE ANSELMO: Renato, sé razonable. No lo compliques más.

RENATO: Hace un momento también yo razonaba. ¿Qué crees que estaba haciendo arriba? Me preparaba, diría que ordenaba los sentimientos..., pero ha bastado esa muchacha para tirarme todo abajo; para hacerme dudar de mis propias decisiones, para hacerme casi arrepentir... ahora tengo miedo de ella...

PADRE ANSELMO: ¿Por qué?

RENATO: Porque... ¡porque la culpa la tengo yo! el amor complica la existencia, lo trastorna todo.

PADRE ANSELMO: Renato, ¿por qué tratas siempre de divagar?, ¿de eludir lo que sientes?, ¿de soslayar una condición tuya real, presente?

RENATO: No te entiendo.

PADRE ANSELMO: El tuyo ahora, te guste o no te guste, es un sufrimiento de amor.

RENATO: ¡No digas tonterías! Seguramente crees como todos que el amor no es más que el acostumbrado deseo.

PADRE ANSELMO: Yo no creo nada.

RENATO: Para mí, es muy distinto. Yo estaba preso de una suerte de amor por ella. El único amor que me parecía digno de un hombre que sabe dónde está el bien y dónde la verdad y quiere comunicárselo a los demás...

PADRE ANSELMO: Hacerlos distintos... volver a plasmarnos... Pero ¿y la libertad de los otros?, ¿y sus ideas?

RENATO: El que se sabe en posesión de la idea más alta y más justa, ya no puede dejar al que ha mal librado su sola fuerza. Quiere que llegue a ver lo que él ve. Sí, ya lo sé. No respetamos sus ideas, imponemos las nuestras.

PADRE ANSELMO: Comprendo. Y ahora respóndeme tú a mí: ¿habrías sabido aceptarla?, ¿amarla tal como es, aun sabiendo que permanecería así toda la vida? (*Renato se queda callado.*) Contesta de una vez.

RENATO: No. Si no hubiera creído firmemente poder cambiarla, no me habría casado.

PADRE ANSELMO: Y después, amigo mío, se vuelven en contra de ti. Se van. Te dejan. Te ha dejado. ¿No te ha dado miedo esa rebelión? Es como si Dios mismo se rebelase con ellos, contra el que quiere entrometerse en su creación. Quieren volver a ser lo que eran, por miserable que parezca con tal de librarse la de tiranía de quien quiere hacerlos distintos, modificarlos.

RENATO: Estás predicando.

PADRE ANSELMO: La culpa es nuestra, sobre todo nuestra.

RENATO: ¿Qué culpa?, ¿la de ser superiores?

PADRE ANSELMO: La culpa de querer imitar a Dios. Transformar a los hombres no es tarea que nos incumba. Queremos hacerlos a nuestra imagen y semejanza y... y ellos nos escupen en algún momento. No, no estás solo... también yo en la ciudad, antes de venir aquí, apenas ordenado y nombrado sacerdote de una parroquia de los suburbios, reuní una veintena de muchachos: «a estos los haré como yo quiera, los plasmaré». Decía como tú «plasmarse». Y me lancé a esa aventura con una entrega total, los niños me seguían; me obedecían más que a sus madres, más que a sus olvidados padres; hubo un momento en el que dije: «estos muchachos son más míos que de nadie. Haré de ellos seres privilegiados, auténticos elegidos». Yo creía hacerlo por Dios, pero no importó, porque sus padres no querían ver cómo yo se los quitaba. Les dije que lo hacía por Dios, pero no importó. Ellos querían recuperarlos para sí. Yo estaba como enajenado. Creía tener una misión. Los sufrimientos que me hacían padecer los tomaba como señales, como pruebas del Cielo. Entonces dijeron cosas falsas, sí... cosas innombrables, como si entre los muchachos y yo...

RENATO: Es lo que se dijo aquí cuando llegaste.

PADRE ANSELMO: No era verdad. Me calumniaron.

RENATO: ¿Por qué callaste?

PADRE ANSELMO: Porque tenía que expiar...

RENATO: Pero eras inocente.

PADRE ANSELMO: Inocente de aquel pecado, sí. Pero nosotros somos igualmente culpables. Nos domina la soberbia y Dios nos castiga por esa especie de lujuria espiritual que ejercitamos sobre todo lo creado por él.

RENATO: Entonces somos unos condenados sin salvación.

PADRE ANSELMO: Espero que no. *(Se escucha el pitido del tren.)* Dentro de un momento estará aquí. Quiero decirte que ha sido muy cristiano de tu parte volver a abrirle esta casa. Pero, ahora debes llegar hasta el fondo. Cuando ella regrese tienes que aceptarla tal como es... perdonarla sin recriminaciones.

RENATO: Sí, es cierto. No quiero seguir pendiente de mi pasado. Quiero comenzar con ella otra vida nueva.

*(Se escucha la puerta. Se asoman. Aparecen Margarita y Estela.)*

MARGARITA: Ya están ahí, Renato. Ya han llegado...

RENATO: Estela... ve tú a su encuentro... ve tú...

ESTELA: No, yo no... ya mandé a Betta.

*(Aparecen Siro, Eva, Betta y Linda.)*

LINDA: ¡Estáis todos aquí!, ¡Cuánta gente!... usted también Padre... gracias... Mamá... *(Se dirige a Renato.)* Has esperado mucho...

RENATO: No, no. Nada...

LINDA: El viaje no terminaba nunca.

*(Todos se miran en silencio, unos a otros, sin saber qué decir. Interrumpe Betta.)*

BETTA *(señalando las maletas)*: La señora se fue sin nada y ahora regresa con todo esto.

LINDA: No podrá decirse que he vuelto con las manos vacías. Necesitamos la ayuda de Eva que nos esperaba en la estación. Hay cosas para todos, regalos... creo que no me olvidé de nadie... *(El Padre Anselmo saca el paquete de cigarras. Linda lo ve y se dirige a él.)* Padre, por favor... un cigarrillo. *(Se acerca para coger uno y fumar.)*

RENATO: Linda, estás un poco nerviosa. Quédate quieta un momento. Siéntate.

LINDA: Sí, sentémonos todos...

*(Todos se van. Se quedan solos Renato y Linda.)*

LINDA: Comprendo. Ahora tenemos que hablar nosotros dos. La explicación... estaba todo preparado. Adelante, entonces.

RENATO: No, no, no, no es cierto. Todo lo contrario. Yo no tengo ningún deseo de hablar. Nadie te ha preguntado si querías tomar algo. ¿Quieres?

LINDA: No, no, no, muchas gracias.

RENATO: Lamentablemente tampoco tengo cigarrillos para ofrecerte.

LINDA: No, no, si estoy fumando.

RENATO: Linda... antes había un espíritu cruel que me dictaba los pensamientos y las palabras, pero ahora todo será simple. Siro te habrá puesto más o menos al corriente...

LINDA: ¿De qué? Casi no ha hablado conmigo.

RENATO: Verás, aquí en el pueblo... creo que hemos salvado... bueno, la honorabilidad. Yo he procurado por todos los medios que nada trascendiese...

LINDA: ¿Nada?

RENATO: No, no, no, nada... nada. Yo he sofocado... he sofocado todas las habladurías y, además, ¿qué me importa? Que lo prueben. Nosotros volveremos a vivir juntos como si nada.

LINDA: ¿Qué quiere decir «como si nada»?

RENATO: Como si nada. Precisamente, ¡como si nada hubiese pasado! Mirando a la gente cara a cara, desafiándola. No hay que tener ninguna vergüenza. No hay que hacer la menor concesión. ¿Por qué Siro no te lo habrá dicho?

LINDA: Te lo repito, nada. Por el contrario, parecía como si tuviese algo contra mí...

RENATO: Se ha enamorado...

LINDA: Sí, eso está a la vista.

RENATO: Te comparaba con Eva y te despreciaba...

LINDA: Sí, puede ser. No le culpo.

RENATO: Sí, sí, él tiene la culpa, porque ni siquiera se imagina cómo va a terminar. Yo sé muy bien lo que sucede con las muchachas puras...



LINDA: ¡Por favor, Renato!

RENATO: Se hacen las víctimas. Ella ya ha empezado a mandar y será siempre ella la que mande y ¡mañana más que hoy!... no, no, fijate que no lo condeno de ninguna manera... no, nada de eso, no. Aunque un día ella huya de su lado y él la acepte cuando a ella se le antoje regresar.

LINDA: ¡Ya está bien, Renato!

RENATO: ¡Déjame hablar!

LINDA: Me has hecho volver para torturarme así...

RENATO: ¿Yo te torturo?

LINDA: Peor que eso, peor, insinúas... dime lo que quieras directamente a la cara, estoy preparada, pero no así como lo estás haciendo. ¡No puedo soportarlo!, ¡no puedo! Una termina por preferir cualquier cosa antes que volver a caer en tus manos... ¡cualquier cosa!

RENATO: Sí, Linda, sí, es cierto, tienes razón. Es mi maldito carácter, estoy hecho así... me había propuesto cambiar, pero no lo consigo, ¡discúlpame!... (*Linda lo mira.*) ¿Por qué me miras? He comprendido, Linda.

LINDA: ¿Qué habrías de comprender?

RENATO: La razón de tu regreso triunfal a esta casa.

LINDA: ¿Yo?

RENATO: ¡Sí, tú!, ¡tú! Has entrado con la cabeza muy alta hace un rato y yo comprendo muy bien el por qué. Porque tú en el fondo no tienes ninguna culpa concreta que hacerte perdonar por eso. No has hecho nada malo... una rebelión, una escapada...

LINDA: ¡No, Renato!, ¡no!

RENATO: ¿Cómo que no?

LINDA: ¡No!, ¿por qué necesitas engañarte siempre?, ¿por qué prefieres lo que tú inventas, lo que tú querrías que fuese a la verdad? Tal vez sería más hermoso que sólo fuese así... una escapada como tú dices... pero no es verdad. Las cosas no son así...

RENATO: ¿Y cómo son?

LINDA: Yo me fugué de verdad y te ofendí de verdad... sí, te ofendí, y además mucho peor de lo que tú te imaginas... he procedido mucho peor aún... quería ofenderte de la manera más sucia...

RENATO: ¡Basta!, ¡Basta!

LINDA: ¡Ah, no!, ¡Ahora tienes que escucharme! Yo no me quedo en esta casa un solo minuto más sobre otra mentira y otro engaño ¡ni un solo minuto más! ¡Debes saberlo!, ¡debes creerlo!, debes... ¡debes ver!... que te he ofendido hasta el final y después debes decidir: si me dejas en tu casa todavía como esposa o si me echas; pero ¡sin olvidar el mal que te he hecho!

RENATO: ¡No quiero escucharte!, ¡No quiero verte!

*(Linda intenta marcharse. Renato la retiene violentamente.)*

RENATO *(gritando enfurecido)*: ¡No!, ¡Nunca!, ¡Nunca fuera de aquí!, ¡Arriba!, ¿Qué te crees?, ¿Qué puedes recobrar tu libertad? ¡Sería cómodo!, ¡Arriba he dicho!, ¡Que yo no te vea más!, ¡Arriba!, ¡Encerrada!

LINDA: Siempre el mismo tirano... no cambiarás nunca... ¡No puedes cambiar!

RENATO: ¡No pienso cambiar!, ¡y tú pagarás!

LINDA: Renato, si me dejas hablar... verás... de otra manera no... no podremos reemprender la vida juntos, ni reconciliarnos... tal vez, si pudiésemos irnos a otro lugar, a otra ciudad donde fuésemos desconocidos...

*(Aparece el Padre Anselmo.)*

RENATO *(al Padre Anselmo)*: Por favor, siéntate aquí con nosotros.

*(Los tres se sientan.)*

PADRE ANSELMO: ¿Tenéis miedo el uno del otro?, ¿Qué sucede?

LINDA: La culpa es mía, Padre... soy una mujer imposible.

RENATO: No hablemos más sin pensar...

LINDA: Tengo miedo de volverme como él me querría... buena, a su modo...

RENATO: Yo ya no quiero nada...

LINDA: Me pareció que sería como morir y tuve miedo... ¡qué idea!

RENATO: No sigas. Hace un rato has dicho algo que me sorprendió: si tú y yo hemos de estar juntos, lo estaremos por lo que en verdad seamos y no por los artificios. Tienes razón.

LINDA: No hablemos más...

RENATO: Sí, porque hay que hablar de ello. Nadie conoce la verdad, Linda. Tú tampoco la conoces. Apenas sí la conozco yo porque me avergüenzo hasta de decírmelo a mí mismo. La verdad es que yo no puedo prescindir de ti, quiero volver a tenerte junto a mí... y, sin embargo, esperé a que tu madre te buscara, sin que yo tuviera nada que hacer, sin que tuviera que humillarme... quería seguir en mi pedestal.

LINDA: ¿Qué tiene que ver eso?

RENATO: Sí, sí, tiene que ver ¡tiene mucho que ver! Soy igual que los otros, como todos los otros. Ni siquiera he tenido el valor de hacer un gesto definitivo... de desaparecer... ya no me puedo ver a mí mismo. Me odio.

PADRE ANSELMO: También hay que tener compasión de uno mismo, Renato. Compasión de nuestras propias debilidades. Aceptarnos tal como somos...

LINDA: ¡Quisiera desaparecer!, ¡no ver a nadie!

PADRE ANSELMO: ¿Desaparecer? No... será mucho peor estar como estaréis aquí, los dos solos. ¿Crees que dejaréis de atormentaros?

LINDA: Usted cree que no.

PADRE ANSELMO: Soy lo suficientemente viejo como para saber que de este mal, no se cura jamás.

LINDA: ¿Jamás?

PADRE ANSELMO: Por lo general, no.

LINDA: ¿Y entonces?

PADRE ANSELMO: Se espera. Se espera hasta que llegue el momento de la paz. Hasta toda una vida se espera. Y para algunos no llega hasta el último día.

RENATO: ¿Pero llega?

PADRE ANSELMO: Esa es la esperanza. La única y verdadera esperanza para todos los que sufrimos.

**FIN**

## *Proceso a Jesús*

### Ficha técnica

Título: *Proceso a Jesús*

Estreno: 1974

Autor: Diego Fabbri

Director: José Luis Sáenz de Heredia

Adaptación: José María Sánchez Silva y José Luis Sáenz de Heredia

Actores: Andrés Mejuto, Alfredo Mayo, Lili Murati, Diana Loris, Ángel del Pozo, María Cuadra, Manuel Torremocha, Mónica Randall, Jose María Roderó, Fernando Hilbeck, José María Caffarel, Eduardo Bea, Tomás Blanco, Agustín González, José Guillén, Miguel del Castillo, Armando Calvo, Julia Gutiérrez Caba, Carlos Lemos, Miguel Ángel, Nela Conjiu, José Medina, Adriano Domínguez y Ramón Torremocha.

### Transcripción

*(Aparecen dos señores de mediana edad, uno de ellos con bastón, hablando en el interior de un edificio histórico: la antigua sinagoga de Toledo.)*

DORENI: ¡Cómo me emociona estar en este lugar!

PROFESOR: ¿Lo encuentra adecuado?

DORENI: Perfecto. ¿Me lo cederán?

PROFESOR: Ya está cedido. Hablé ayer con el gobernador.

DORENI: Mil gracias, profesor. Tengo que bendecir el día en que nos conocimos.

PROFESOR: ¡Je!, ¡je!, ¡je!, ¡qué gran casualidad!, ¿no? Nunca me podría yo imaginar en aquel viaje de turismo por el Danubio que me iba a encontrar con un español que no conocía España.

DORENI: Eso. Con un exiliado del siglo xv.

PROFESOR: Pues ya está usted en Toledo, en su Toledo.

DORENI: Mío. Sí, señor, porque tengo hasta casa. Lo que no sé si sabré encontrarla. Por favor *(le entrega el bastón para que lo sostenga, mientras saca de su maletín una llave)*, esto no se lo había enseñado. Mire. *(Le entrega la llave.)*

PROFESOR *(observando la llave)*: ¿De aquí?

DORENI: De la casa que aquí tenían mis mayores cuando la expulsión. Cinco siglos guardada con veneración y nostalgia. ¿Qué le parece?

PROFESOR: Emocionante.

DORENI: La hemos conservado con la misma devoción que el idioma.

PROFESOR (*dándole la llave*): Tenga. Guarde esta reliquia.

DORENI (*coge la llave y suspira*): ¡Ah! No me importaría nada morir aquí.

PROFESOR: ¡Hombre! para eso no se quede usted.

DORENI: Dígame, profesor, nosotros hemos traído nuestras cosas, pero la verdad es que para instalar al público no hemos traído absolutamente nada y esto está vacío.

PROFESOR: Ya lo pensé y está todo resuelto.

DORENI: ¿Sí?

PROFESOR: No será éste el único acto público que se celebre en este local.

*(La escena cambia y nos encontramos en las afueras de la ciudad en un gran parque. Se ven algunos muchachos jugando a la petanca, caravanas aparcadas y la gente ya acomodada en el campo con sombrillas, sillas etc. Hay señoras cocinando y a lo lejos se ve la ciudad.)*

SEÑORA (*a Muchacha 1*): Llama a alguno para que vaya poniendo la mesa.

MUCHACHA 1: Está bien. (*Se acerca a un grupo de jóvenes.*) Ismael, Ezequías, que vengáis a poner la mesa.

MUCHACHO 1: ¿La mesa?, ¿es que hoy comemos como señores?

MUCHACHA 1: El profesor trae un invitado.

MUCHACHO 1: ¡Vaya! seguro que hoy la profesora nos pone canelones de pollo.

MUCHACHA 2: ¿Y eso te pone tan contento?

MUCHACHO 1: Es lo que mejor le sale. (*Se acerca a otro muchacho y lo agarra por el brazo.*) Venga, Ezequías.

EZEQUÍAS: No, hoy yo no estoy de cuartel. Le toca hoy a David, que ya puedes imaginarte donde está.

*(Muchacha 1 se dirige a una de las caravanas y abre la puerta. Dentro de la caravana, Sara está peinándose delante de un espejo. Mientras, David, se encuentra sentado en un sofá.)*

MUCHACHA 1: Perdona, no sabía que estabais aquí.

SARA (*a Muchacha 1*): ¿Querías algo?

MUCHACHA 1: Tu madre me manda a buscar servilletas y un mantel.

SARA: ¿No sabes que eso está en las cajas que bajamos ayer?

MUCHACHA 1: Sí, perdona. (*Cierra la puerta y Sara continúa peinándose.*)

SARA: No has debido venir, David.

DAVID: ¿No puedo venir a fumarme un pitillo?

SARA: Con la puerta cerrada, no.

DAVID: ¡Je!, ¿crees que porque esté abierta van estos a figurarse lo que se figuran? Lo saben igual que tú y que yo.

SARA: ¿Tú crees que yo lo sé muy bien?

DAVID: Bien, ¿qué te ocurre, Sara?

SARA (*suelta el cepillo*): Nada... que estoy cansada de todo... de estos absurdos procesos que venimos haciendo... también de avergonzarme de mí misma.

DAVID: ¿Y por qué tienes que mezclar lo tuyo y lo mío con todo esto que hacemos sólo por complacer a tu padre? (*Se acerca para abrazarla.*)

SARA (*alejándose*): No me abras, David.

DAVID: Sara, ¿qué tienes?

SARA: Ya te lo he dicho. Vergüenza y remordimiento.

DAVID: ¿Y por qué sientes todo eso ahora y no cuando él vivía? Entonces sí le traicionábamos, pero ahora eres viuda y libre.

SARA: Libre no. Cada vez me siento más responsable de su muerte.

DAVID: Nada tuvo que ver lo uno con lo otro. A Daniel lo mataron...

SARA: Lo asesinaron.

DAVID: Bien, lo asesinaron. Lo asesinaron o por ser judío o porque estaba empezando a dejar de serlo.

(*Pasa una sombra por debajo de la puerta. Y Sara se da cuenta.*)

SARA: Nos están espiando.

(*David se asoma a la puerta y no ve a nadie. Sale y da la vuelta alrededor de la misma. Ve a lo lejos a un señor lavando el coche.*)

SEÑOR (*a David*): ¡Buenos días!

SARA (*sale de la caravana y se acerca a David*): ¿Has visto algo?

DAVID: No, ¿a quién echas de menos?

SARA: Entre otros, al de siempre.

DAVID: ¿Qué pretende ese cerdo?

SARA: Averiguar. Todos pretendemos averiguar lo que no sabemos.

DAVID: Háblame claro, Sara. ¿Sospechas de mí?

SARA: Sí, David, y no puedo evitarlo. Perdóname.

DAVID: Estás desvariando, Sara. Cualquiera de los que nos rodean pudo ser el denunciante, si es que lo hubo. (*Busca a su alrededor y se quedan mirando al grupo de jóvenes*). Mira a aquél, ¿sabes que es un fanático y que lo odiaba desde que Daniel empezó a manifestarse como cristiano? O ese otro que está a su lado, ¿es que no sabes que está enamorado de ti?

SARA: Sí.

DAVID: Y ése que nos espía... cualquiera pudo haber sido, pero a ti te atormenta que fuera yo.

SARA: Naturalmente. Porque si fuiste tú, fui yo, ¿o es que no lo comprendes?

(*Aparece un coche. Un hombre se acerca a Sara y David. Los tres miran el coche.*)

HOMBRE: Me parece que llega el viejo. ¿A quién nos trae?

SARA: A un profesor amigo suyo. Vamos.

(*Cambia la escena y se ven todos los personajes sentados en una larga mesa en forma de U, a la sombra de un gran árbol. Doreni está de pie dispuesto a dar su discurso.*)

DORENI: Hermanos, honra hoy nuestra humilde mesa una de las más prestigiosas figuras de esta antigua tierra que nos acoge. Gracias a este ilustre profesor, todo se ha arreglado de la mejor manera. Esta vez no actuaremos en un teatro o en un ateneo como las anteriores, sino que lo haremos con una emoción nueva, estoy seguro, en un venerable templo que fue nuestro y que recibió hace siglos las plegarias de nuestros mayores. Partamos pues, con el profesor Bellido, el pan de nuestra gratitud. (*Se acerca Sara con una palangana y una jarra de agua y el padre se lava las manos*). Bendito sea el eterno, nuestro dios, rey del mundo, que nos santificó con sus mandamientos y nos ordenó el lavado de las manos.

(*La escena cambia. Es el día de la función y hay mucha gente entrando en la sinagoga. Sobre la pared hay un gran cartel que anuncia la obra "Proceso a Jesús de Nazaret". Encima de ese cartel hay otro más pequeño. Un matrimonio se acerca y se para a leer el cartel.*)

SEÑORA (*leyendo en voz alta el cartel pequeño*): «Audiencia pública y gratuita. Sólo se pide respeto y buena voluntad». (*Se dirige al marido.*) Oye, ¿tú qué crees que será esto?

SEÑOR: Ni idea.

(*La pareja sigue caminando dispuesta a entrar y se acerca a un policía que vigila en la puerta.*)

SEÑORA (*a Policía*): ¿Sabe usted si esto es teatro?

POLICÍA: No lo sé, pero creo que es como conferencia.

SEÑOR (*a mujer*): Lo que yo te decía. Si fuera teatro, ¿iba a ser gratis?

(*Un hombre se acerca al matrimonio.*)

HOMBRE (*a Señor*): Oiga, ¿es verdad que esto es gratis?

MARIDO (*señalando el cartel*): Ahí lo dice. ¿No sabe leer?

SEÑORA (*a su marido*): ¡Por Dios, hijo!, ¡Qué contestación!

(*El matrimonio entra y el hombre se queda en la puerta. Aparecen dos jóvenes transportando cajas al interior del edificio.*)

JOVEN 1 (*a Hombre*): ¡Cuidado, por favor!

(*El hombre mira a la gente que entra y, finalmente, se decide a entrar. La escena cambia y aparece mucha gente en un vestuario, preparándose para salir a al escenario. El profesor abre la puerta.*)

PROFESOR: ¿Se puede?

DORENI: Adelante. Adelante, profesor. (*Se acerca al profesor y le da la mano. El profesor entra acompañado de otro hombre.*)

PROFESOR: ¿Qué tal?

DORENI: Muy bien.

PROFESOR (*señalando al hombre que lo acompaña*): Voy a presentarle al comisario señor Funes. Es el enviado del gobernador.

DORENI (*dando la mano al Comisario*): Mucho gusto, señor comisario. Espero que su asistencia sea sólo de puro trámite.

COMISARIO: Yo espero, en cambio, sacarle mejor partido. El profesor me ha dicho que es un auténtico proceso y muy apasionante.

DORENI: Creo sinceramente que ambas cosas son ciertas. Empezamos inmediatamente. ¿Quieren pasar por aquí a la sala? (*Los tres hombres se dirigen a una puerta.*)



*(La cámara enfoca a David y Sara que están viendo salir a los hombres, mientras beben café.)*

DAVID *(a Sara)*: ¿Quién ha dicho que es el otro?

SARA: Un comisario.

*(La escena cambia. Aparece el teatro y la gente sentándose en las butacas. Entra una pareja que se dispone a buscar sitio.)*

MUJER *(a Marido)*: Más bien cerca de la puerta, porque me parece que esto va a ser un rollo de aúpa.

MARIDO: No. No lo creo. A mí estoy seguro de que me va a interesar.

MUJER: ¡Qué gracioso! ¿Y por qué no has venido tú sólo?

MARIDO: Mira, allí tenemos un sitio bueno.

*(La pareja va a sentarse. Los planos van cambiando entre los distintos personajes.)*

MUJER *(sentándose)*: ¡No te digo!, ¡pero si esto es una iglesia!

*(La cámara enfoca al Profesor y al Comisario que se disponen a sentarse.)*

COMISARIO: ¿Conoce bien a esta gente, profesor?

PROFESOR: Conozco al señor Doreni y a su mujer. Al resto lo conocí ayer.

COMISARIO: Y al señor Doreni, ¿le conoce bien?

PROFESOR: Bueno... le conocí hace dos años en Viena. Trabamos una buena amistad.

COMISARIO: Ya...

PROFESOR: ¿Pero por qué le interesa?

COMISARIO: Porque soy comisario de policía.

PROFESOR: ¿Y eso?

COMISARIO: No... parece que alguno o algunos de ese grupo están metidos en un mal asunto...

PROFESOR: ¿Es posible?

COMISARIO: Parece.

PROFESOR: ¿Drogas?

*(Suena una campana que indica que va a dar comienzo la función. Las luces se encienden. La cámara enfoca otra vez a la pareja.)*

MUJER: ¡No te digo! ¿Hay que arrodillarse?

MARIDO: Hay que callarse.

*(Sale el escenario y comienzan a entrar personas vestidas como en tiempos bíblicos. La cámara vuelve a enfocar al Comisario y al Profesor.)*

PROFESOR *(en voz baja)*: No me ha contestado. ¿Se trata de drogas?

COMISARIO: Peor. De un delito de sangre.

PROFESOR *(sorprendido)*: ¿Sí?

COMISARIO: Tenemos un aviso de la Interpol.

*(Volvemos al escenario. Suena otra campana y aparecen Doreni, Rebeca, Sara y David. Se colocan en el centro del escenario.)*

DORENI: Señoras y señores, muy buenas tardes. Quiero empezar advirtiéndoles a todos ustedes que este acto, al que se han dignado asistir, no tiene ningún parentesco con una representación teatral. Como hemos anunciado, lo que vamos a realizar aquí es una sincera y honda revisión del proceso a Jesús a Nazaret. Nosotros, que somos todos hebreos, nos preguntaremos hoy ante ustedes una vez más: Jesús de Nazaret, ¿era inocente o culpable? *(De repente se produce un gran murmullo en la sala)*. Con arreglo a la ley judaica, ¿Jesús de Nazaret fue o no condenado injustamente? Esto es lo que queremos revisar y discutir públicamente y a corazón abierto.

DAVID: Comencemos de una vez.

DORENI: Sí, comencemos. *(Se dirige a Sara)*. Muestra la bolsa, Sara.

*(Sara avanza hasta una mesa y coge una bolsa.)*

SARA: En esta bolsa hay unas bolas de colores en las que en cada proceso sorteamos al acusador y los defensores.

*(Sara se acerca a su padre. Coge las bolas y le da la bolsa.)*

SARA *(mostrándolas al público)*: La verde, Caifás; la blanca, Pilatos; la roja, Jesús y la negra, el acusador. El presidente del tribunal es siempre mi padre. *(Vuelve a meter las bolas en la bolsa.)*

DORENI: Procedamos ya al sorteo.

MARIDO *(interrumpiendo)*: Falta un juez o sobra un sillón.

DORENI: Tiene usted razón, señor. Ese quinto sillón lo ocupaba hasta hace poco el marido de mi hija, Daniel, pero Daniel ha sido desgraciadamente una víctima más de esa mal querencia que nos persigue como una maldición y ha dejado ese puesto vacío.

*(Doreni se vuelve para Rebeca con la bolsa y ella saca una bola.)*

DORENI: Mi mujer, Rebeca, asumirá la defensa de Jesús de Nazaret.

*(Doreni se vuelve para su hija, que saca otra bola de la bolsa.)*

DORENI: Mi hija, Sara, defenderá a Poncio Pilatos.

SARA: No. Me niego a aceptar esa defensa. No puedo defender a quien considero un cínico como Daticio, que no supo cumplir con su conciencia.

*(Se levanta un hombre del público.)*

HOMBRE DEL PÚBLICO: Si todo esto es sincero, creo que hace muy bien.

DORENI: También yo lo apruebo, señor, aunque me haya sorprendido. Siendo así, yo me atrevo a suplicar a ustedes que si hay alguien en la sala que se considere impuesto sobre Pilatos y quiera asumir su defensa, tenga la bondad de venir hasta aquí. *(Aparecen murmullos en la sala.)* Si no hay ninguno, lo defenderé yo mismo.

*(Se acerca Rebeca y señala al hombre del público que acaba de intervenir.)*

REBECA: ¿Y por qué no lo defiende usted, señor? Así dudaremos todos menos.

DORENI: Y nos hará un gran favor.

JOVEN DEL PÚBLICO: Ande, sí. ¿Por qué no sube usted?

*(El hombre se levanta y entre aplausos va hacia el escenario.)*

DORENI: Muchas gracias, señor. Ya tenemos aquí el defensor de Poncio Pilatos. *(Se acerca a Sara para que coja otra bola.)* Defensa de Caifás, el gran sacerdote del Sanedrín.

*(La cámara enfoca al Profesor y al Comisario.)*

PROFESOR *(a Comisario)*: ¿Cabe sospechar de Caifás?

COMISARIO: Cabe, Cabe.

*(Volvemos al escenario. Doreni se acerca a David para que coja otra bola.)*

DORENI: Él será el acusador de Jesús de Nazaret. El proceso puede ya comenzar.

*(Van cada uno a sentarse en su sitio. La cámara enfoca a los actores que van disfrazados)*

ACTOR *(a Pilatos)*: No han querido defenderte, ¿eh?

PILATOS: No. Voy a tener que decirle algo que no sabe.

*(Suena música de fondo. La cámara vuelve a enfocar al público.)*

MUJER DE LA LIMPIEZA *(a Vigilante)*: ¿Qué tocan?

VIGILANTE: Cosas de ellos.

MUJER DE LA LIMPIEZA: Es bonito.

*(La cámara enfoca a todos los actores del escenario mientras suena la música. Una vez que para la música todos se sientan. Doreni se dirige a David.)*

DORENI: Se requiere al acusador para que formule el fundamento de esta acusación.

*(David se levanta.)*

DAVID: El fundamento de la acusación puede concretarse en estos dos puntos: primero, Jesús de Nazaret ha cometido la impostura de proclamarse Mesías de Israel y, segundo, ha desarrollado en consecuencia todo un conjunto de actividades subversivas punibles, tanto en el campo religioso como en el del orden público. Pido que el debate se ciña exclusivamente a estos dos puntos.

DORENI: Se accede.

DAVID: Se me autoriza entonces a cortar cualquier posible digresión.

DORENI: No sé si podremos ser demasiados rígidos. Este debate es...

DAVID: Es ante todo un proceso y si no lo debatimos bajo un punto de vista estrictamente jurídico, nos enredaremos y acabaremos por no esclarecer nada.

DORENI: ¡Ah!, ya veremos. Comencemos por escuchar el testimonio del Sumo Sacerdote Caifás. *(Caifás se levanta y va hacia el centro del escenario.)* ¿Quiere explicarnos brevemente qué era el Sanedrín?

CAIFÁS: Era la asamblea suprema de la nación y el sumo sacerdote la presidía como jefe en lo religioso.

DAVID *(a Caifás)*: Díganos ¿qué poderes tenía el Sanedrín?

CAIFÁS: Teóricamente todos, menos aplicar la pena de muerte.

DAVID: ¿Y prácticamente?

CAIFÁS: Prácticamente está en una situación muy difícil de precisar. Los del Sanedrín éramos considerados aliados de los romanos... colaboracionistas diríamos hoy... y, por eso, ellos nos permitían ejercer una cierta autonomía, especialmente en asuntos religiosos.

DAVID: Con anterioridad a la crucifixión de Jesús de Nazaret, ¿había sancionado Pilatos alguna otra sentencia de muerte dictada o aconsejada por el Sanedrín?

CAIFÁS: Sí, muchas veces. Casi siempre por delitos religiosos.

DAVID: ¿Con dificultades?

CAIFÁS: Sin dificultad alguna. Fue eso precisamente lo que nos sorprendió. Su oposición cuando le pedimos que confirmara nuestra sentencia hacia el que se había proclamado Mesías y nada menos que el hijo de Dios.

DORENI (*a Caifás*): No se anticipe. Acaba de decir el testigo que muchas veces se vieron en la necesidad de condenar a muerte a otros judíos por delitos religiosos. ¿Quiere precisar de qué clase de delitos se trataba?

CAIFÁS: Bueno, aparte de algunos ladrones de baja estofa profanadores del templo, había aparecido en aquellos años de la opresión de Roma, muchos libertadores, muchos profetas y también falsos Mesías que intentaban fanatizar al pueblo. Quiero reseñar especialmente esta importante circunstancia para que el tribunal se dé cuenta del estado de ánimo en que, por esta oleada de impostores, se encontraban los miembros del Sanedrín.

REBECA (*a Caifás*): Comprendemos lo que nos quiere advertir, pero le pregunto, ¿esas apariciones cada vez más frecuentes, no venían a ser como un índice del creciente deseo del pueblo por tener realmente un libertador, un verdadero Mesías?

CAIFÁS: Posiblemente, pero no porque existiera ese deseo íbamos a abrir las puertas de par en par a los impostores y a la impiedad.

REBECA: Lo importante entre doctores es saber distinguir entre la fe y la impiedad.

DORENI (*a Caifás*): De acuerdo con la defensa de Jesús, pero creo que debemos ceñirnos a los hechos. El testigo ha querido precisar que cuando aparece el caso de Jesús de Nazaret, los sacerdotes y el Sanedrín se hallaban en un especial clima de desconfianza y de alarma, ¿no es así?

CAIFÁS: Así es.

DORENI (*a David*): Continúe el acusador.

DAVID: ¿Cuándo advirtieron que el caso Jesús era más grave que los anteriores?

CAIFÁS: Bastante tarde. Lo dejamos predicar sin molestarle durante casi dos años.

DAVID: ¿Y eso por qué?

CAIFÁS: Porque no había realmente motivo para detenerle. La suya era una predicación pacífica.

DAVID: Pero peligrosa, ¿no?

CAIFÁS: No nos lo pareció así al principio.

DAVID: ¿Cómo es posible que una predicación que arrastraba multitudes no la consideraran peligrosa?

CAIFÁS: Sí. Es cierto que a veces le seguían multitudes, pero casi ninguno entendía de verdad la sustancia de sus discursos. Si me apuran, yo diría que ni siquiera sus discípulos más allegados entendían el verdadero sentido de sus palabras.

DAVID: Pero, ¿cómo explica entonces que le siguiese cada vez más gente?

CAIFÁS: Era un seductor.

*(Se escuchan murmullos en la sala.)*

DAVID: ¿Seductor? ¿Qué cosa quiere decir con seductor?

CAIFÁS: Pues eso, seductor. Una persona que cautiva el ánimo por un atractivo especial. Jesús se llevaba a la gente prendida en él con cualquier cosa que dijese o hiciese. No necesitaba convencer, porque subyugaba. De esto nos dimos cuenta también nosotros cuando lo tuvimos delante de todo el Sanedrín en pleno.

DORENI: ¿Y a ninguno de ustedes les asaltó ante eso la duda de que pudiera ser verdaderamente el Mesías anunciado y esperado?

CAIFÁS: No, no tuvimos nunca la menor duda.

DORENI: ¿Por qué?

CAIFÁS: Porque sabíamos todos que era un modesto hombre de pueblo, hijo de un carpintero y de una humilde mujer y no era éste el origen que las escrituras profetizaban para el Mesías. Sin embargo, no tiene inconveniente en declarar que, en cierta ocasión, le hicimos seguir por nuestros confidentes. Fue cuando comenzamos a sospechar que podía ser peligroso.

DAVID: Precise con claridad, ¿en qué cree que consistía ese peligro?

CAIFÁS: En poder provocar el más grave de los desórdenes.

DAVID: ¿Qué desórdenes exactamente?

CAIFÁS: El de subvertir nuestra ley mosaica. En vez del diente por diente, él oponía el perdón de los daños y las ofensas. Al deseo de librarnos del opresor, él anteponía el de limpiar la conciencia de pecado y pedía que antes de lapidar a la mujer adúltera, se pensara que solamente podrían arrojarle la piedra los que se hallasen limpios de pecado y, luego, la revolucionaria abolición de castas. Por primera vez, se oyó decir en el mundo que todos los hombres éramos iguales. ¡Je! todos.

DAVID: ¿Pero cómo podía provocar perturbación todo eso si acaba de afirmar que el pueblo no le entendía?

CAIFÁS: No le entendía, pero le creía. Y ahí podía nacer el nuevo peligro que suele dar entrada a la fe. Creer sin entender y de ahí podía nacer el desorden.

DORENI: Entiendo que no es ese desorden, digamos moral, al que se ha referido el acusador.

DAVID: Cierto. Me he referido a los desórdenes materiales que debieron producirse para ser necesaria la intervención del procurador romano. Pido a la presidencia que haga comparecer al procurador romano.

DORENI: Se requiere al testigo Poncio Pilatos.

*(Se retira Caifás y sale a escena Poncio Pilatos.)*

DAVID *(a Pilatos)*: Díganos, ¿qué desórdenes se produjeron imputables al procesado Jesús de Nazaret?

PONCIO PILATOS: Pocos o ninguno hasta los últimos días que fue cuando verdaderamente me di cuenta de la importancia de ese profeta. Los informes que me daban mis agentes no eran nunca alarmantes. No era ni pretendía pasar por revolucionario político y lo decía claramente: «la mía es una revolución espiritual». En ese aspecto, el nuevo profeta más bien ayudaba a mantener el orden que convenía a Roma.

DAVID: ¿Qué opinaba de Roma Jesús de Nazaret?

PONCIO PILATOS: Nunca me preocupó mucho saberlo, la verdad. Pero alguien que de mala fe intentó ponerle en apuros haciéndole una pregunta insidiosa sobre una moneda con la efigie de nuestro César, le respondió magistralmente con aquel «dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios» que, a mi modo de ver y perdonen, es una respuesta mucho más romana que judía.

*(Hay risas en la sala.)*

DAVID: Según parece, a usted le caía más bien simpático pero, a pesar de esa simpatía, fue usted, precisamente usted, quien lo envió a la muerte.

PONCIO PILATOS: Mire, el juego ya está hecho y nada se gana con exculpaciones, pero si de lo que se trata ahora es de reconstruir la verdad, ¿por qué no se pregunta a Caifás quién forzó mi mano para que autorizara esa condena a muerte dictada por el Sanedrín? *(Se vuelve enérgicamente hacia Caifás.)* ¡Que responda a eso lealmente el gran sacerdote!

SARA *(levantándose de forma impulsiva)*: ¡No!, por favor, que no responda nada.

REBECA: Sara...

DORENI *(a Sara)*: ¿Por qué no va responder?

SARA: Perdóname y que me perdonen todos, pero no soporto más este procedimiento.

DORENI: Pero es el que hemos seguido siempre.

SARA: Sí, siempre. Es esa misma rutina la que me lo hace hoy insufrible... insufrible.

*(La cámara enfoca al Comisario y al Profesor.)*

COMISARIO *(al Profesor)*: Raro, ¿no?

PROFESOR: Sí, realmente.

*(Volvemos al escenario. Doreni se levanta y se acerca a Sara.)*

DORENI *(a Sara)*: ¿Pero qué te sucede hoy, hija mía?

SARA: Nada. Ni yo misma lo sé, pero algo me dice que...

DORENI: Te dice que...

SARA: ¿Por qué no cambiamos de sistema si queremos darle a este proceso una verdadera utilidad?

REBECA *(a Sara)*: ¿Por qué te parece que no tiene utilidad? ¿Porque lo hacemos siempre como si lo tuviéramos ensayado?

SARA: Exactamente.

DORENI: Te equivocas, Sara. El interrogatorio puede rendirnos a todos una utilidad de meditación.

SARA: No lo creo. Está claro que para Caifás y el Sanedrín Jesús el carpintero, el jefe de esos doce andrajosos, no podía ser el Mesías. Tenían o no tenían razón, no lo sé, pero fue así y es inútil repetirlo.

DORENI: Sé muy bien que fue así. Todo el mundo lo sabe... flojo argumento. *(Vuelve a su sitio.)*

SARA: Yo sólo pretendía llevar esto de otra manera... no sé, más espontánea... con más calor y más luz de verdad.

DORENI: ¿Y eso cómo?

SARA: Oyendo a otros testigos que no hemos oído nunca.

REBECA: Quizás pudiéramos comenzar por oír a la madre.

DORENI *(a Rebeca)*: ¿A qué madre?

REBECA: A la madre de Jesús, a María.

SARA: Eso es, ¿por qué no escuchamos a la madre de Jesús?

DORENI: Eh..., no está entre nuestros testigos.

SARA: Precisamente por eso podemos esperar una situación nueva.



DAVID (*acercándose a Doreni*): Bueno, hago constar que para el objeto de nuestro debate el testimonio de los parientes no tiene validez jurídica.

SARA (*a David*): Olvida ya la validez jurídica.

DAVID: No es posible. A menos que se quiera hacer algo totalmente diferente.

SARA: Eso es exactamente lo que pretendo. Y lo que a ti, por lo visto, te da miedo.

DAVID: ¿Miedo a mí? ¿Por qué? Si el presidente aprueba la novedad, por mí...

(*Doreni duda y pregunta a unas mujeres que están sobre el escenario.*)

DORENI: ¿Algunas de vosotras quiere y puede testimoniar por María, madre de Jesús?

(*Las mujeres se miran entre ellas.*)

SARA (*se dirige a una de ellas*): Tú puedes bien.

MUJER: ¿Yo?

SARA: Sí, tú. Pero si has nacido en el mismo Nazaret.

MUJER: Pero yo iba a hacer de mujer de Poncio Pilatos...

(*Aparecen murmullos del público en la sala.*)

SARA: Mejor sentirás esto. Tú no eres romana. (*Sara se acerca a la mujer.*) Quítate esto.

DORENI (*a Pilatos y Caifás*): Pueden sentarse por el momento. (*Ambos se sientan.*)

(*Sara está ayudando a la mujer a cambiarse de vestido.*)

SARA: Ponte este manto. (*Al terminar, la lleva al centro y se dirige a David.*) Aquí la tienes, interrógala.

DAVID (*al público*): Señores, con el ruego de que acepten nuestras excusas por esta desconcertante interrupción y por lo que a partir de ahora pueda significar el cambio, quiero informarles de que hasta hoy, habíamos evitado hacer intervenir a ciertos personajes: a María, a José, al mismo Jesús... tanto por seguir una línea de verosimilitud, como para evitar que el interrogatorio a estos personajes, venerados por el pueblo cristiano, hubiera podido ofender o desagradar la sensibilidad de algún espectador. Como ahora se pretende que no sea así, antes de abrir yo el fuego con mis preguntas desearía que ustedes manifestasen su conformidad.

(*Varias personas del público contestan.*)

HOMBRE DE CORBATA ROJA: Por mí, concedida.

CIEGO: También yo estoy conforme.

SEÑORA: Siempre que no falten al respeto.

DAVID (*a Señora*): Eso por supuesto. Gracias.

*(David se va para su sillón en el escenario y la cámara enfoca al Comisario que hace anotaciones en una libreta.)*

DAVID (*a María*): Lo que voy a leer es el pasaje evangélico que refiere cuando María y José van con Jesús niño a celebrar la Pascua a Jerusalén. Jesús se pierde de sus padres, de ustedes, y es hallado más tarde en el templo disertando con los sacerdotes. Escuche con atención: «Y le dijo María: Hijo, ¿por qué nos haces esto? Tu padre y yo nos hemos angustiado mucho por ti. Y el hijo responde: ¿por qué os preocupáis tanto por mí?, ¿no sabéis que yo debo ocuparme de las cosas de mi padre?» ¿Cuántos años tenía cuando sucedió esto?

MARÍA: Doce.

DAVID: Doce. ¿Y dijo el muchacho alguna otra palabra de excusa o de arrepentimiento además de esas más bien despectivas que les dirigió según los testigos?

MARÍA: Ninguna.

DAVID: ¿Y tampoco se justificó cuando tomaron el camino de vuelta?

MARÍA: No, no se hizo ni por él ni por nosotros ningún comentario del suceso.

DAVID: Inconcebible. Sobre todo por parte de ustedes. ¿Les pareció natural la actitud de un hijo perdido de sus padres que debe suponerlos angustiados y que, al final, es encontrado en circunstancias tan sorprendentes?

MARÍA: Tan sorprendentes que ni José ni yo acertamos a decir palabras.

DAVID: ¿Se habían dado cuenta ya de que su hijo era niño prodigio?

MARÍA: Mucho antes de eso sabíamos que él no era como los demás niños.

DAVID: Dígame, ¿cómo era con los otros muchachos? ¿Qué hacía?

MARÍA: Era normal. Jugaba.

DAVID: Jugaba... casi cuesta creerlo. ¿Le gustaba imponerse en el juego? ¿Vencer a toda costa?

MARÍA: No, nunca fue esa la actitud de Jesús hacia sus compañeros.

DAVID: Pero tenía que ser muy superior a ellos al saber. ¿Dónde aprendió a los doce años todo eso que explicó a los doctores en el templo?

MARÍA: No sabría decirle.

DAVID: En los libros sagrados tuvo que ser. Seguramente se pasaba el día leyendo.

MARÍA: No sabía leer.

DAVID (*incrédulo*): ¡¿Que no sabía leer?!

MARÍA: A esa edad no. Nunca fue a la escuela.

DAVID: ¿Quién apasionó entonces a ese niño por los libros sagrados? ¿Acaso alguien sin que ustedes lo supieran?

MARÍA: No lo creo.

DAVID: Si era así, ¿qué explicación dieron a lo ocurrido en el templo?

MARÍA: Ninguna explicación. La sabiduría de mi hijo, siendo todavía un niño, fue un misterio... un misterio que me hizo volver a estremecerme.

DAVID: ¿Por qué dice volver a estremecerme?, ¿había ocurrido algo anteriormente que también la hubiera estremecido?

MARÍA: Sí, la concepción de mi hijo fue mi primer gran estremecimiento... el primer misterio.

DAVID: Otro misterio. Comienza la cadena de los misterios. Pronto llegaran a ser tantos que no habrá forma de averiguar nada sobre este personaje, a menos que donde ellos dicen misterios nosotros digamos fábulas.

*(Se escuchan murmullos en la sala y Doreni golpea la mesa para acallarlos.)*

DORENI: Ruego al acusador que se abstenga de hacer comentarios personales. El interrogatorio a María empieza a entrar en una zona muy delicada.

DAVID: Eso estaba previsto. Suplico yo a la presidencia que venga alguno para declarar en nombre de José.

*(Doreni se vuelve hacia los actores que están en el escenario.)*

DORENI: ¿Hay algunos de vosotros que se preste voluntariamente a representar a José? *(Se dirige al público.)* También puede ser alguien del público... un hombre de mediana edad... alrededor de los cuarenta. José no era como se cree ningún anciano.

*(Se levanta un actor que estaba sentado en el escenario.)*

ACTOR: ¿Puedo ser yo? Yo iba hacer de Santiago, pero no sé si ahora...

DORENI: Sí, tú puede hacer un buen José. Adelante. *(El actor se dirige al centro del escenario y María se sienta.)* También la de José va a ser una voz nueva nunca escuchada en este proceso. Ruego a ustedes que nos otorguen su comprensión, y al acusador que se produzca del modo más discreto y delicado posible con sus preguntas. *(Se dirige a David.)* Puede ya comenzar.

DAVID (*llevándose las manos a la cara*): Renuncio a preguntarle.

(*Otra vez murmullos en la sala y los personajes del escenario se asombran.*)

DORENI: Has sido tú quien lo ha reclamado.

DAVID: De acuerdo. De acuerdo, pero prefiero renunciar. Son demasiadas delicadezas.

REBECA: Entonces seré yo quien pregunte si consiente la presidencia.

DORENI (*a Rebeca*): Concedido.

REBECA: José, ¿quiere confirmar si es cierto que la promesa que le ligó a María en los desposorios incluía el compromiso de cuidar y proteger a una virgen?

JOSÉ: Lo confirmo.

REBECA: ¿Había precedentes de casos como el suyo?

JOSÉ: Los hubo. Era normal.

REBECA: Explique si puede al tribunal la fórmula del matrimonio judío en aquella época.

JOSÉ: El matrimonio legal se realizaba mediante dos ceremonias sucesivas: los desposorios y las nupcias. Los desposorios no eran como hoy la simple promesa de matrimonio, sino el perfecto contrato legal: la mujer desposada era esposa con todas las de la ley, era viuda si el esposo moría y castigada como adúltera si era infiel.

REBECA: ¿Vivían juntos los desposados?

JOSÉ: No. Permanecía cada uno con familia mientras se preparaba el ajuar de la nueva casa.

REBECA: ¿Mediaban entre ellos relaciones matrimoniales?

JOSÉ: Aunque alguna vez así ocurriera, no debían mediar hasta contraer nupcias... entonces la mujer era introducida solemnemente en casa del esposo.

REBECA: María acaba de referirse a un primer gran misterio, ¿vivían ustedes juntos cuando ese suceso?

JOSÉ: No. Vivíamos separados.

REBECA: Refiéranos ahora lo que atañe ese primer misterio, cómo y cuándo tuvo noticias de él.

JOSÉ: Yo, en aquellos días, tuve que ausentarme para hacer un trabajo en unos astilleros de Cafarnaúm. (*Cambia la escena y se ve a José caminando hacia el pueblo. Se escucha la voz en off de José.*) Regresé al pueblo cuando lo hube acabado. Era al anoecer y me llegué a la casa de María para saludarla y avisarla de mi regreso. Pensé que quizás ya estuviese durmiendo, pero advertí que había aún luz en su cocina y entonces entré en la casa.

*(Estamos en la casa de María. José se asoma a la puerta.)*

JOSÉ: ¡María!

MARÍA: Entra, José.

JOSÉ *(en off)*: Entré y la encontré en su aposento inmóvil y sentada. La contemplé con algún temor porque había algo extraño en su actitud de profundo recogimiento.

JOSÉ *(a María)*: ¿Te sucede algo, María?

MARÍA: Sí, José. Acércate.

*(José se acerca y se sienta en la cama junto a María.)*

MARÍA: Todo se ha verificado hoy.

JOSÉ: ¿Qué es lo que se ha verificado?

MARÍA: Voy a tener un hijo.

JOSÉ *(sorprendido)*: ¡No es posible!

MARÍA: Lo es.

JOSÉ: Yo he respetado mi promesa.

MARÍA: Y yo, José, pero el Señor...

JOSÉ *(la interrumpe y la coge por los brazos)*: ¡No! ¡Dime que no es cierto!

MARÍA: Serénate, José.

JOSÉ: ¡Dime que no me engañé al comprometer mi buena fe en los desposorios!

MARÍA: No te engañaste. Míralo en mis ojos.

JOSÉ *(levantándose enfurecido)*: ¡No!, ¿es éste el pago a mi entrega?, ¿en qué se ha convertido esta casa?, ¿me marcho de ella y de ti para siempre!

MARÍA *(levantándose gritando)*: ¡No! ¡No, José! ¡No te vayas! ¡Te lo suplico! ¡No debes dejarme ahora!

JOSÉ: ¡Apártate!

MARÍA: Sé que no puedes entenderlo, lo sé. Pero tienes que creer de todos modos como he creído yo. Tienes que creer, José, aunque necesites una fe más grande que tú mismo.

JOSÉ: Apártate de mí, María.

*(María se pone delante de la puerta, pero José la aparta de un empujón.)*

MARÍA: ¡José! *(Se queda en la puerta mientras ve a José alejándose por el camino.)* ¡José!, ¡José!

JOSÉ *(en off)*: Me fui como enloquecido, dispuesto a no volver a verla nunca más y a repudiarla ante los jueces. Anduve y anduve yo no sé cuánto. No paraba de darle vueltas a lo sucedido y de repetirme una a una las palabras que acababa de oír. Eran tremendas, pero también tremendamente incomprensibles.

*(Se escucha en eco la voz de María, mientras José camina por el desierto.)*

MARÍA *(en off)*: Sé que no puedes entenderlo, pero tienes que creer de todos modos como he creído yo.

JOSÉ *(en off)*: Las oía con su misma voz, con esa voz suya tan clara y tan limpia como el agua de la fuente. Mi cabeza hervía de indignación, pero en el corazón algo me hablaba de injusticia y me decía: «Vuelve. Ten esa fe que ella te pide. Pídesela al Señor. Tú tienes que saber mejor que nadie que si en algún sitio del mundo existe la verdad, la pureza y la virtud, es en María donde se recogen y transparentan» y yo sabía que eso era verdad. Creo que, pensando en todo ello, me adormecí y en ese medio sueño se me apareció una figura refulgente.

*(Volvemos al juicio.)*

REBECA: ¿Fue un sueño o una aparición?

JOSÉ: Creo que lo soñé pero, tan claramente, que ya despierto seguía percibiéndola con la misma sensación.

REBECA: ¿Habló?, ¿dijo algo esa aparición?

JOSÉ: Sí, me dijo: «Cometes injusticia al dudar de tu esposa. María ha sido la elegida por Dios, nuestro Señor, para traer al mundo un hijo que será el Salvador de tu pueblo y de la humanidad entera y al que pondréis por nombre Jesús. José, hijo de los justos David, Abraham y Jacob, sé justo también y regresa a María porque el Espíritu Santo ha entrado en ella».

REBECA: ¿Y dio crédito a esas razones que le pareció escuchar en un sueño?

JOSÉ: Sí, porque se cumplía en ella el dictado del Señor a los profetas que dice: «He aquí que la Virgen concebirá y dará a luz un hijo y le impondrán el nombre de Jesús». Y también, porque era imposible pensar de otra manera recordando a María, y creí lo que ningún otro hombre hubiera creído. Entendí con razones del alma que, justamente en ella y en mi casa, alumbraría pronto la gran esperanza de Israel. Volví a su casa. *(José se sienta delante de María y le coge las manos.)* La encontré arrodillada y llorando y le dije: «María, perdónale a tu esposo su poca fe. Tú eres la más santa entre todas las mujeres y bendito será el hijo de que ti nazca». *(María le coge también las manos y se las besa.)*

DAVID (*interrumpiendo la escena*): Señores, creo que no debemos dejarnos sugestionar por el clima que han acertado a crear estos dos actores. También yo, si me abandono, podría conmoverme, pero es precisamente la creación de ese ambiente y el adentrarnos por el camino de los misterios, de los milagros y de las apariciones lo que debemos evitar.

REBECA (*a David*): Si el tribunal ha de examinar el caso Jesús de Nazaret, no tendrá más remedio que aceptar aquí ciertos aspectos extraordinarios de su vida.

CAIFÁS: Pienso lo mismo, porque fueron justamente los milagros los que más contribuyeron a crearle la aureola de Mesías.

DAVID: No. Perdón, señores. Conste que yo ni afirmo ni niego por principio los milagros. Digo solo que aquí no hemos venido para juzgar si los de Jesús fueron o no milagros verdaderos. Aquí estamos solo para discutir si su condena fue justa o injusta con arreglo a la ley judaica y debemos tratarlo exclusivamente como un hecho jurídico.

SARA (*a David*): Te equivocas, porque lo quieras o no éste es un debate espiritual, religioso, o al menos de conciencia.

DAVID: Hasta hoy no había caído que podía correr el riesgo de salir convertido yo también. En cualquier caso remito mi objeción al presidente.

DORENI: Aunque efectivamente ésa sea la forma que habíamos querido dar a nuestro proceso, el acuciante deseo de saber o, mejor, la sed de aclarar las dudas que nos invaden a todos, empieza a tener mucho más cuerpo que el estricto formulismo procesal. Consecuentemente, la presidencia accede a continuar el interrogatorio como iba. (*David, enfadado, arruga un papel y lo tira detrás de él. Doreni se dirige a Rebeca.*) Puede seguir preguntando la defensa.

REBECA: María, aparte del hecho sobrenatural de la concepción y nacimiento de su hijo, ¿recuerda alguna otra manifestación extraordinaria de Jesús durante los años que vivió en su casa?

MARÍA: No. Durante esos años Jesús fue para mí un hijo tan normal y tan entrañable como puede ser el hijo único de otra madre cualquiera. Nada vino a perturbar nuestra modesta vida, trabajo y paz. Y él y yo cada vez más unidos después de que José había muerto.

REBECA: Hasta el día en que la abandonó.

MARÍA: Sí. Fue un día muy triste que recuerdo muy bien. Al volver del trabajo, me dijo: «Madre, deseo que tejas una nueva túnica para mí. He de partir y quiero hacerlo con una túnica roja». No tuve aliento para responder. Se iba de mí. Comprendí que su misión había crecido con él y que debía dejarme. La túnica que tejí llevaba tantas lágrimas como hilos y el día en que abandonó nuestra casa y le vi alejarse descendiendo por el sendero, creí morir.

DAVID: ¿También él se iba tan transido? ¿Se volvió para enviarle un beso?

MARÍA: No. Se alejó sin decir nada. Poco antes, cuando se ponía la túnica me había dicho: «Madre, tú me sentirás de lejos». Me dijeron que predicaba el reino de Dios, que obraba prodigios y que las gentes le seguían enfervorizadas. Entraba ya de lleno en su camino.

DAVID (*a Doreni*): Y nosotros con él, en el de los milagros. ¿Es necesario revisar los milagros o entramos directamente a discutirlos?

*(Se oyen murmullos en la sala.)*

DORENI: Para discutirlos habrá que conocerlos, ¿no?

DAVID: No, pero si son conocidísimos: pesca milagrosa, enfermos que sanan, paralíticos que caminan, ciegos que vuelven a ver y hasta muertos que resucitan... en fin, si lo que se quiere es conocer pormenores de algunos de ellos, propongo que se llame a tres de sus discípulos más allegados y que lo presenciaron todo: Juan, Pedro y Tomás.

*(Se levantan los tres discípulos nombrados y se acercan al centro del escenario.)*

DAVID: Tenemos delante a tres hombres que le siguieron a todas partes y que lo vieron todo: la realización de los milagros, la actitud y los ademanes de Jesús al realizarlos y la reacción de la muchedumbre. ¿Quieren referirnos con detalle alguno de los más significativos?

JUAN: No fueron los milagros lo más importante para Jesús.

DAVID: ¿Ah, no?

JUAN: Se equivoca profundamente quien lo interprete así.

DAVID: Tomo buena nota de lo que dice, Juan. Jesús hacía milagros, pero sin darle mucha importancia. ¿Es esto lo que quiere decir?

PEDRO: Quiere decir que los hacía casi a su pesar y es cierto.

DAVID: Eso se cree difícilmente...

JUAN: Pues aunque lo dude, yo le digo que Jesús se entristecía cuando se veía en la necesidad de obrar un prodigio. Le dolía que las gentes no entendieran mejor otro lenguaje porque, escúcheme bien, los verdaderos milagros de Jesús eran sus palabras, su doctrina y su mensaje.

DAVID: Esa noticia es importante y seguramente cierta. Jesús tenía que saber que sus milagros eran fácilmente rebatibles, uno por uno.

TOMÁS: ¿Que quiere decir?, ¿que no fueron ciertos?

DAVID: Quiero decir y digo que no hay por qué remitirlos a la categoría de milagros, porque todos ellos podrían tener una explicación racional.

PEDRO: ¿Se atrevería a dársela?



DAVID: Por supuesto. Veamos por ejemplo uno de los más notables, el de los panes y los peces. Se nos dice que los que le seguían eran millares. Sus evangelios coinciden en la cifra de cinco mil. ¿No es demasiado abultada esa cifra para que la pudieran dar pueblos pequeños como eran los de la ribera del lago Tiberiades?

JUAN: Es que no solo le seguían los de esos pueblos, sino también gentes que venían con sus enfermos desde todas partes.

DAVID: ¿Y puede alguien creer que todas esas gentes para tan largos desplazamientos vinieran sin provisiones? ¿Qué campesino no lleva un capacho con víveres cuando se aleja de su casa? Todos llevarían algo y, con lo poco o lo mucho que le sobrase a algunos, se conformarían los que ya no tuviesen más que hambre. El milagro pudo consistir todo lo más en persuadir para que repartieran con los otros a los que aún tenían sobras y no es flojo el milagro.

DORENI (*a David*): Esa es una suposición vulgar y temeraria.

DAVID: Nada de eso. Es sencillamente lógica.

TOMÁS: Busque a ver dónde encuentra la lógica en la resurrección del hijo de la viuda de Naím. Cuando llegamos a la ciudad, salía el cortejo que llevaba a enterrar a la criatura. El dolor de aquella madre, que había perdido todo lo que tenía, conmovió a todos y también a Jesús: «No llores más, mujer», le dijo y pidió a los portadores que descendieran el féretro. Yo estaba exactamente a su lado cuando tocó la caja con la mano derecha y dijo: «Muchacho, yo te lo pido: levántate». El muchacho se incorporó y comenzó a hablar y Jesús se lo entregó a la madre.

REBECA (*a David*): ¿Qué explicación lógica nos da el acusador?

DAVID: No cabe dudar que Jesús sabía medicina. En esos conocimientos reside la explicación de muchas de sus actuaciones prodigiosas y ésta es una de ellas al contemplar el cadáver y para eso... para eso pidió a los portadores que bajaran el féretro. Se dio cuenta que no había tal. Sencillamente el niño estaba en letargo.

JUAN: Esa explicación tan elaborada la toma la malicia del acusador de lo que dijo el propio Jesús al jefe de la Sinagoga cuando le pidió que resucitase a su hija: «Ve tranquilo», le dijo «la niña no está muerta, sino dormida».

PEDRO: Y allí ni siquiera fue a verla para comprobarlo, pero efectivamente cuando el hombre volvió a su casa, halló viva a su hija.

JUAN: Del mismo modo hemos creído y creemos que el mundo no está muerto, sino dormido.

DAVID (*irritado*): ¡Vosotros no habéis creído en nada!, ¡ni en los milagros!

SARA (*irritada se dirige a David*): ¿Cómo te atreves a afirmar una cosa así?

DAVID (*golpeando la mesa*): ¡Porque soy el acusador y porque puedo demostrar lo que afirmo!

*(Se levanta y se acerca a los tres discípulos.)* Afirmáis los tres que creéis en los milagros de Jesús, ¿no es cierto?

PEDRO: Cierto.

DAVID *(a Pedro)*: Pues sigue respondiendo tú. ¿Puedes explicar cómo tú, de este Jesús tan portentoso que ha hecho tantos milagros delante de tus mismos ojos, has podido llegar a renegar y nada menos que tres veces? Responde: ¿renegaste de él?, ¿sí o no?

PEDRO: Sí, le negué. Me desmoralizó que lo apresaran. Fui un cobarde.

DAVID: ¡Basta!

DAVID *(a Tomás)*: ¿Y tú, Tomás? Si tanta era tu fe, ¿por qué te negaste a creer que Jesús, que resucitaba a los muertos, se había resucitado así mismo?, ¿por qué, para poder creerlo, exigiste palpar con tus manos su cuerpo y sus heridas?, ¿de qué te sirvió haber estado tan cerca de él cuándo lo del hijo de la viuda de Naím?

TOMÁS: Es verdad que dudé, pero fue porque toda mi fe había sido crucificada con él en la misma cruz. No pude comprender que Dios pudiera morir.

DAVID *(irónico)*: Y pensaste que todo había sido una alucinación, ¡claro! ¿Qué podemos pensar entonces los que estamos distanciados de él no por centímetros como estuviste tú, sino por veinte siglos como yo? Creo que, para mayor abundamiento, debemos escuchar la declaración de otro discípulo menos sugestionable, más apegado a lo material. Requiero al testigo Judas Iscariote.

*(Se escuchan murmullos en la sala. Se levanta Judas Iscariote y se dirige hacia el centro del escenario. La cámara enfoca al Profesor y al Comisario.)*

PROFESOR *(a Comisario)*: De éste es tan fácil sospechar, que yo que usted lo tacharía de la lista.

COMISARIO: Solo que éste puede ser otro Judas.

*(Volvemos al escenario.)*

DAVID: Tú también viste a Jesús hacer todos esos milagros, ¿no es cierto?

JUDAS: La mayor parte.

DAVID: Y a pesar de ello, cuando llegó la hora no dudaste en traicionar y en vender al hombre que los hacía, ¿no fue así?

JUDAS: Así fue.

DAVID *(al público)*: Así fue... ¿Y qué quiere decir esto, señores? Pensémoslo bien y razonemos juntos: ¿Cómo se podía negar, traicionar y vender a un hombre al que sinceramente creemos capaz de hacer milagros?

*(La cámara enfoca a una pareja del público, mientras David sigue hablando.)*

MUJER *(a Marido)*: Me está poniendo nerviosa este hombre.

*(Seguimos en el escenario.)*

DAVID: ... Si de verdad, rotundamente hubieran creído en ellos, no se habrían atrevido a hacer nada contra él; habrían tenido miedo, ¡miedo!... ¿por qué entonces lo hicieron? Porque sabían que ya no les podía alcanzar con su castigo. Vosotros sus discípulos sois la prueba más aplastante contra los pretendidos milagros de Jesús.

PEDRO *(gritando)*: ¡No!, ¡no es verdad! No nos haga decir lo que no hemos dicho.

DAVID: Lo dicho, dicho está.

PEDRO: ¡No!, nosotros creímos en él y en sus milagros, pero ¿cómo no íbamos a creer?

DAVID: ¿Por qué entonces no moristeis esa tarde todos con él?

PEDRO: Es cierto que no solo no morimos con él, sino que le dejamos abandonado y algunos huyeron y hasta se escondieron atemorizados. *(Se acerca a Doreni.)* Pero esto fue solamente porque éramos unos pobres hombres capaces de sentir un amor muy grande, pero también un miedo inmenso. Bien sabía él que no éramos ningunos héroes. Nos eligió entre los humildes, es decir, entre los acobardados: «Tú, tú y tú, seguidme así como sois»... y no éramos nada. Después, estando a su lado oyendo lo que decía, asistiendo a todo lo que hacía, nos envanecimos. Nos parecía que éramos algo partícipe de todo aquello que asombraba a las gentes, no sé si me comprenden. Y cuando le vimos preso, vejado, destrozado, sangrante, esperamos darle un gesto, una luz, un algo, un algo... que llegara del cielo y humillase a sus enemigos... pero el milagro no vino. Fue entonces cuando nos entró el miedo, un miedo humano, ingobernable, torpe, porque ninguno de nosotros en el fondo de nuestros corazones habíamos dejado de creer que él era el verdadero Mesías.

JUDAS: Yo sí. Yo tengo que decir que cuando le entregué no tenía ya ninguna duda. Jesús no era el Mesías que yo esperaba. No era él como creí. El que venía liberar a nuestro pueblo. Sé que se me considera como el más despreciable de los traidores, pero se equivocan. Yo no fui un traidor. Fui un hombre consecuente. Si Jesús no era como yo y otros creíamos, el que venía a liberar a nuestro pueblo de la opresión y servidumbre de Roma, se convertía para mí de pronto en el peor enemigo de nuestro ideal.

DAVID *(a Judas)*: Diga el testigo cómo y cuándo entró en contacto con el procesado.

JUDAS: Fui uno de los últimos en formar parte del grupo. Jesús arrastraba ya masas cuando me incorporé a ellos. Hasta entonces andaban bastante desorganizados y fui yo quien les organizó. *(Se dirige a los discípulos.)* ¿Digo verdad?

PEDRO (*se dispone a sentarse*): Nadie pretende discutirte esa labor.

DORENI (*a Judas*): Sabemos bien que era usted el administrador y el tesorero, por decirlo así, de esa pequeña comunidad.

JUDAS: Sí. Yo puse todo mi capital para la organización y mantenimiento del grupo. Es cierto que durante mucho tiempo Jesús predicaba y la gente le seguía, pero después se iba. Yo me incorporé con todo entusiasmo, porque pensé que ese pequeño grupo bien organizado podía encender el fuego de la revuelta en todo el país. Lo pensé con todas mis fuerzas. Por eso, les dije a todos éstos: «vosotros dedicaos a predicar y no penséis en trabajar que aquí estoy yo con mi dinero para daros lo necesario».

DORENI (*a discípulos*): ¿Es eso verdad?

JUAN: Lo es. Puso todo lo que tenía.

JUDAS: Pero lo puse para la liberación de Israel.

DORENI: ¿Tuvo, en consecuencia, una posición preeminente en el grupo?

JUDAS: Al principio sí, claro. Pero después, cuando empezaron a llegar donativos de seguidores pudientes y ya no tuvieron tanta necesidad de mí, la cosa empezó a cambiar radicalmente. Se me consideró cada vez menos.

DAVID (*a Judas*): ¿Por qué entonces continuaste con ellos?

JUDAS: Porque a pesar de todo les tenía afecto, sobre todo a Juan y, sin embargo, fue él quien un día me dijo sin contemplaciones: «Si abrazas sin reservas el mensaje de Jesús, quédate, pero si no es así vete de nosotros. Israel es grande».

JUAN: Te recordé únicamente lo que había dicho el maestro: «quien no está conmigo está contra mí». Es indudable que alguien del Sanedrín conoció esta situación y se aprovechó de ella.

JUDAS (*mirando a Caifás*): Pues quien puede decirnos algo sobre esto es el Gran Sacerdote.

CAIFÁS: ¿Sobre qué?

JUDAS: Sobre lo que sucedió en secreto entre nosotros los últimos días.

CAIFÁS: ¿En secreto? No pasó nada. ¿Qué relación podíamos tener los del Sanedrín con Judas Iscariote?

JUDAS (*acercándose al estrado*): Es evidente que no quiere testimoniar, pero yo les juro que existieron conversaciones previas, aunque Caifás ahora quiera desmentirme.

CAIFÁS: Sé que en una reunión de los ancianos, al día siguiente de la entrada de Jesús en Jerusalén, se había hablado de intentar llegar a un acuerdo con él.

DAVID (*a Caifás*): ¿Y qué se pensó proponerle?

CAIFÁS: Dejarle predicar libremente, a condición de que llevara al ánimo de sus seguidores que el reino que tenían primeramente que conquistar era el de Israel.

PILATOS (*a David*): Querían sublevarlos contra nosotros.

DAVID (*a Caifás*): ¿Tomasteis o no contacto con Judas?

CAIFÁS: Yo no.

DAVID: Sin evasiones, concreten.

JUDAS: Pues yo digo que, quien vino a hablarme, me dijo que venía en nombre del Gran Sacerdote y el Gran Sacerdote era Caifás.

DAVID (*a Caifás*): ¿Fue de parte suya?

CAIFÁS: Iría de parte del Sanedrín.

JUDAS: Pues dejémoslo ahí. Pero me lo propuso y yo me presté, porque hubiera dado mi vida por convencer a Jesús para que aceptara.

DAVID (*a Judas*): ¿Las condiciones eran las que ha dicho Caifás?

JUDAS: Exactamente y si Jesús hubiese aceptado predicar la revuelta, yo hubiera luchado junto a él como el primero y mi vida hubiera encontrado su razón de ser.

DAVID: ¿Y no aceptó?

JUDAS: Ni siquiera pude acercarme a él. Durante dos días lo intenté a todas horas, pero Juan no se separaba ni a sol ni a sombra. Decidí entonces buscar su colaboración y le propuse que hablásemos los dos con Jesús, pero éste me dijo que sería él solo quien le hablase.

DAVID (*a Juan*): ¿Y lo hizo?

JUAN: Aquella misma noche.

JUDAS (*a Juan*): Lo dudo.

JUAN: Yo no miento. Le hablé y el maestro me escuchó. Luego movió la cabeza. Era un no, un no terminante.

JUDAS: Y tuve que creérmelo. Entonces pensé que mi deber era impedir que Jesús continuase sembrando la confusión y ablandando al pueblo hablándoles de bienaventuranzas y de paraísos y acordé su captura con el Sanedrín.

REBECA: Pues no va a ser fácil que convenza al auditorio de que su acción fue debida a un dictado de conciencia.

DAVID (*a Rebeca*): ¿Y por qué no? Todo es revisable.

REBECA: Si hubiese sido por conciencia no hubiese aceptado los famosos treinta denarios.

SARA: No caben paliativos. Lo suyo fue una vulgar venta.

JUDAS: No. Yo acepté ese dinero, porque no deben de olvidar que yo había metido en la empresa todo lo mío y estaba arruinado. Con esos treinta denarios podía comenzar otra actividad.

REBECA: ¿Con treinta denarios?, ¿pero qué suponían treinta denarios?

SARA: Una noche de juerga.

JUDAS: Se equivocan también en eso. Era bastante más de lo que comúnmente se supone, porque treinta denarios de aquellos tiempos equivalen aproximadamente a seiscientas libras esterlinas o mil quinientos dólares de hoy. (*Se escuchan murmullos del público en la sala.*) Pero a pesar de eso, yo no vendí a Jesús por dinero. (*Gritando.*) ¡No!

DAVID: No hace falta exaltarse. (*Se dirige a Caifás.*) ¿Fue o no una venta?

CAIFÁS: Yo solo supe que uno de sus discípulos había sido sobornado con dinero para entregar a Jesús.

SARA (*a Judas*): ¿Lo oye? Difícilmente va a convencer a nadie de su altruismo.

JUDAS: ¿Y mi suicidio? El hecho de haberme ahorcado de un árbol a las pocas horas, debería hacerles ver que en mí había algo más importante que el propio dinero. Fui el único de sus discípulos que murió el mismo día que él. Cuando Jesús dijo: «Entre vosotros hay uno que me traicionara», a mí se me paró el pulso, pero a ellos... a ellos se les heló la sangre porque ninguno tenía la conciencia tranquila.

PEDRO (*gritando*): ¡Eras tú solo el que la tenías atormentada!, ¡porque eras tú quien iba a llevarle a la muerte!

JUDAS (*gritando*): ¡No!, ¡eso juro que no lo sabía! (*Se acerca a Doreni.*) Créanme que digo la pura verdad. Yo creí que le encarcelarían o deportarían. La muerte no estaba en el pacto y apelo a Caifás.

DORENI: Seré el testigo y retírese. (*Judas se retira.*) Hemos llegado al punto culminante, la muerte. Díganos, Caifás, ¿estaba prevista o no la muerte de Jesús?

CAIFÁS (*levantándose*): Dice bien Judas. Cuando el Sanedrín pactó con él, no pensaba crucificar a Jesús.

DORENI: ¿Cómo fue entonces que se llegó a ello?

CAIFÁS: Es difícil que alguien se imagine lo que nos sucedió a todos cuando le tuvimos delante.

Era de noche. Estábamos reunidos en casa de mi suegro, Jonás, y todos con la enorme expectación de ver cara a cara al famoso profeta. Le teníamos por fin ante nuestros ojos y comenzamos a interrogarle, pero a medida que las preguntas iban avanzando y la prevención iba cediendo a un examen más atento del personaje, empezó a crearse en el ambiente una especie de inquietud o de malestar que acabó convirtiéndose en temor primero y luego en miedo.

DAVID: ¿Pero temor a qué? No entiendo

CAIFÁS: Temor... a no poder condenarle.

PILATOS: Y fue por ese desconcierto por lo que me lo enviaron a mí.

REBECA (*a Pilatos*): Y usted con el mismo temor se lo envió a Herodes.

PILATOS (*levantándose*): No, no. Yo no lo hice por temor alguno. Fue más bien por pereza si quiere o por un deseo de no verme mezclado en un asunto de ellos y en el que a mí nada me iba ni me venía.

CAIFÁS: Si Pilatos lo hubiese encarcelado, nosotros nos hubiéramos dado por satisfechos, porque habríamos conseguido, al menos de momento, sofocar la euforia popular y quitar a Jesús de en medio.

PILATOS (*gritando*): ¡Pero yo no podía encarcelarle porque aquel hombre no había hecho nada!

SARA (*gritando*): ¡Basta, señores! Aquí todos quieren tener sus disculpas, hasta Judas. Todos dan sus razones, pero ninguno sabe decir que la verdadera y oculta razón común a todos era otra.

DORENI (*a Sara*): ¿Sabes tú cuál?

SARA: Sí. La razón era la esperanza que tenían todos, de un modo o de otro, de que este Jesús que se proclamaba hijo de Dios demostrase serlo sin lugar a dudas. Todos empujaban frenéticamente a Jesús para que paternizase su misión en la tierra con una señal inequívoca del cielo.

MARÍA MAGDALENA (*interrumpiendo*): Perdónenme que intervenga. Puedo asegurar que no es eso lo que lo enemigos de Jesús querían.

DORENI: Acérquese. ¿Por qué asegura eso?, ¿quién es usted?

MARÍA MAGDALENA (*acercándose al estrado*): María Magdalena

DAVID: La meretriz.

MARÍA MAGDALENA (*mirando a David con aversión*): La pecadora, sí...

SARA (*a María Magdalena*): ¿Por qué puede usted afirmar que no era un gran milagro lo que todos esperaban de él?

MARÍA MAGDALENA: Porque no les habría bastado. ¿Usted cree que si Jesús hubiera hecho un gran milagro en el pretorio de Pilatos o estando ya clavado en la cruz hubiera cambiado algo? Pues esté segura de que no hubiera cambiado nada. *(Se dirige a uno de los hombres que están sobre el escenario.) Acércate. (El hombre se levanta y se acerca.)* Este muchacho es Lázaro, el que resucitó Jesús delante de una multitud. Todos sus discípulos y toda la gente que le seguía, amigos y enemigos, vieron a un muerto de hacía tres días obedecer su voz y salir de la tumba, y ¿qué es lo que creen que le preguntaron apenas le quitaron el sudario? Será mejor que lo diga el mismo.

LÁZARO: Me decían: «¿Qué has visto allá?, ¿qué había?, ¿cómo es aquello?».

MARÍA MAGDALENA: Hasta sus discípulos querían saber si de verdad había un infierno, un paraíso y cómo era... y Jesús, que les escuchaba, se entristeció mucho.

SARA: ¿Por qué? No me parece que las preguntas fueran nada ilógicas.

MARÍA MAGDALENA *(a Sara)*: ¿Estando allí Jesús que nos había dicho a todos como era el Reino de los Cielos?... ¿Tampoco usted comprende que lo importante de lo que acaba de realizarse en aquel milagro era un acto de amor, que lo que contaba para Jesús era infundir amor, que sus milagros no eran otra cosa que ejemplos vivos de compasión por los que sufren y esperanzas de amor?

DAVID: ¿Qué pinta aquí el amor?

MARÍA MAGDALENA: ¿Le da miedo el amor?

DAVID: En este acto lo encuentro inconveniente.

MARÍA MAGDALENA: Pues si continúan hablando de Jesús, tendrán que enfrentarse por fuerza con el amor.

DAVID: En ese campo hay que reconocer a María Magdalena una importante autoridad. Me gustaría saber qué es el amor en su opinión.

MARÍA MAGDALENA: El amor... no se puede decir qué es el amor. Resultaría demasiado fácil conocerlo por lo que nos dicen. El conocimiento del verdadero amor es algo que solo se puede saber cuando lo hemos pagado con nuestro sufrimiento.

DAVID: Preciosa definición, pero me temo que si seguimos así acabaremos por absolver a Jesús de Nazaret por la vía del amor, como si se tratara de una novela rosa. ¿Qué opina la presidencia?

DORENI: La presidencia decide dar por terminado el interrogatorio de testigos. Pueden retirarse.

*(Se retiran Pedro, Tomas, Juan y María Magdalena.)*

SARA *(a Doreni)*: ¿Cómo? ¿Crees que hemos llegado a alguna conclusión?



DAVID: Estaba previsto que no se llegaría a nada.

SACERDOTE (*levantándose entre el público*): ¿Puedo dar mi opinión?

DORENI: Lo oiremos con mucho gusto, señor, cuando hayamos escuchado los informes de la defensa y de la acusación. (*El sacerdote se sienta.*) Tiene la palabra la defensa de Caifás.

SARA (*levantándose*): Creo que, durante los interrogatorios a que ha sido sometido mi defendido, ha aclarado suficientemente su posición y la del Sanedrín. Desde su punto de vista, creo que es justo reconocer que obraron lógicamente y que Jesús estuvo lógicamente condenado, lo cual no quiere decir que mereciera la condena ni mucho menos la muerte. Eso es todo.

(*Se escuchan murmullos en la sala.*)

DORENI: Tiene la palabra el defensor de Poncio Pilatos.

DEFENSOR: Con la venia. Bueno, pues yo, después de lo que se ha dicho aquí, creo que puedo preguntar en resumen ¿de qué se acusa a Pilatos? La acusación más grave la ha hecho Caifás al afirmar que si Pilatos hubiera defendido a Jesús con toda la fuerza que le daba su cargo, Jesús no hubiera sido crucificado. Según eso, el responsable directo de la crucifixión fue Pilatos. Sí pero, yo les ruego que se pregunten conmigo ¿quién o qué era Pilatos? Teóricamente un juez que debe aplicar la ley pero, en realidad, era un juez político obligado a interpretar la ley con ciertas consideraciones, naturalmente políticas. Mientras Pilatos estuvo convencido de que Jesús tenía con él a una gran parte del pueblo, resistió la presión de los del Sanedrín. Pero cuando vio que Jesús se había quedado solo y que su absolución podía irritar no solo a los sacerdotes, sino al pueblo, soliviantado por ellos, entonces la aparatosa majestad de la justicia romana empezó a resquebrajarse y acabo cediendo.

SARA (*con ironía*): Era un valiente.

DEFENSOR (*gritando*): ¡Era un político! y si Caifás había dicho «Es necesario sacrificar a ese hombre para salvar a Israel», Pilatos se limitó a decir «Tengo que acceder a condenar a este inocente para mantener la tranquilidad de esta colonia romana».

CIEGO (*interrumpiendo*): ¿Para qué le servía sus legiones de soldados?

DEFENSOR: Precisamente para no tener que emplearlos. La muerte de Jesús, al menos de momento, apaciguaba una borrasca y fue enviado al patíbulo con un íntimo remordimiento de todos, pero también con un suspiro de alivio: «Mañana cuando éste haya desaparecido, todo seguirá en orden», debieron pensar Caifás y Pilatos. Y fue justamente desde el día siguiente cuando comenzó... pero, bueno, esto ya es harina de otro costal. He terminado.

DORENI (*a Defensor*): ¿Entiende que ha hecho la defensa de Pilatos? A mí me parece que lo que ha hecho realmente ha sido acusarle.

DEFENSOR: Lamento si no he sido entendido pero, en mi opinión, Pilatos solo puede ser condenado o absuelto si tenemos en cuenta su condición de funcionario político. Si estamos dispuestos a identificarnos con la realidad de un hombre que está obligado por su cargo a producirse en el sentido de la utilidad política. Yo no he tratado de decir por qué debe ser absuelto Pilatos, sino por qué no se le puede condenar.

DORENI: Le ruego que concrete. ¿Por qué no se le puede condenar?

DEFENSOR: Porque entonces habría que condenar a todos los jueces políticos del mundo. No hay ninguno en la historia que no tenga en su conciencia un posible profeta condenado injustamente.

HOMBRE DE LA CORBATA ROJA: Eso es agua pasada.

DEFENSOR: Mejor diría yo agua corriente. Insisto: todo juez político, presionado o no, tiene en su cuenta sentencias injustas y si intentáramos acusarles, nos dirían que con ellos no va, que para los delitos políticos están autorizados a lavarse la manos. (*Gritando.*) ¿Por quién? Por todos nosotros seguramente y entonces ¿si absolvemos a los otros por qué no vamos a absolver a Pilatos? Porque no se dio cuenta de que tenía en sus manos al Jesucristo de un... ¡Vamos, hombre! De esto no se le puede acusar objetivamente.

MUJER DE PÚBLICO: Sí se le puede acusar. Fue un cobarde.

HOMBRE DEL PÚBLICO 1: Un político.

HOMBRE DEL PÚBLICO 2: Fue un mal político.

DORENI: Por favor, señores, un poco de calma, por favor. (*Se dirige al Defensor.*) ¿No cree que se ha salido de la cuestión?

DEFENSOR: He actuado de defensor.

DORENI: Efectivamente, pero este juego tiene ciertas reglas que yo he acatado y una de ellas es la de no tocar la política.

DEFENSOR: Todo es política. Todos somos política. De cualquier forma pido excusas si entiende que he desviado el curso del debate. (*Se levanta para irse.*)

DORENI: ¿Por qué se marcha, señor? Quédese.

DEFENSOR (*sentándose de nuevo*): Está bien.

DORENI: Gracias, señor. Oigamos por último el informe del acusador.

DAVID (*levantándose*): De las declaraciones de los testigos, ¿qué se ha evidenciado sin lugar a dudas? que llegado el momento Jesús se había quedado solo, abandonado por la masa e incluso por sus discípulos y que toda esta mutación se operó bruscamente cuando pareció que se había extinguido en él aquella facultad milagrosa que había asombrado a las multitudes.

SACERDOTE (*interrumpiendo*): No se había extinguido.

DAVID (*se dirige al público*): He dicho parecía, que es lo que aquí han evidenciado los testigos. Se había quedado solo. Quiero decir, señores, que no fueron solamente Caifás y el Sanedrín quienes llevaron a Jesús a la cruz, sino todos. (*Gritando.*) Su muerte entonces no puede ser imputada a uno solo, sino directa o indirectamente a todos, a nuestros jueces judíos, a vuestros jueces romanos, a los que no eran ni jueces y hasta ustedes mismos.

(*El público comienza a murmurar y a intervenir.*)

HOMBRE DE CORBATA ROJA: Ya lo saben. Todos somos judíos.

DAVID: Todos somos culpables si es que hay culpa. Lo de nosotros, vosotros, ellos... son discriminaciones demasiados fáciles y demasiados cómodas. (*Gritando.*) La única realidad que permanece en pie al cabo de los siglos es que, mientras nosotros los judíos hemos aceptado la responsabilidad que nos corresponde, ¡vosotros habéis tratado de eludir la vuestra!

SEÑOR (*gritando*): ¡Nosotros no estábamos allí!

SEÑORA DEL PÚBLICO (*gritando*): ¡Lo matasteis vosotros y alguien más!

HOMBRE DE CORBATA ROJA: ¿Pero no estáis ahí tratando precisamente de disculparos?

DORENI (*a David*): David, ¿pero qué te sucede?

DAVID (*gritando*): No me sucede nada. Quiero decir en alta voz la verdad... ¿o es que no se puede?

SARA: Déjale hablar y que se desahogue, porque no va a ser hoy el día de tu sinceridad y de la mía.

(*La cámara enfoca al Comisario y al Profesor.*)

PROFESOR (*al Comisario*): Este acusado no parece buen diplomático.

COMISARIO: Cuesta creer que siempre actúe de esta manera.

(*Volvemos al escenario.*)

DORENI (*al público*): Dignísimo auditorio, el informe del acusador ha terminado.

DAVID (*a Doreni*): ¿Quién ha dicho que he terminado?

DORENI (*enfadado se dirige a David*): El presidente de este tribunal. (*David se da la vuelta y se sienta.*) El informe del acusador ha terminado, aventurando una implicación universal de complicidad, no lo discuto. En cualquier caso, nosotros hemos de llegar hoy para ustedes, que nos han honrado con su asistencia y su interés, a una sentencia que debemos discutir entre todos como hacemos siempre, pero que presiento que va a ser la misma que otras veces.

CIEGO (*levantándose*): De condena. Eso se sabía desde el principio.

DORENI: Yo, sin embargo, distinguido señor, no lo sé aún.

CIEGO: ¿No acaba de decir que siempre le condenan?

DORENI: Sí. Así ha sido hasta ahora y vea la razón.

CIEGO: No puedo verla.

DORENI: Escúcheme, por favor. La exigencia de hacer todo, unidos, es un modo de manifestar que, biológicamente, pertenecemos todavía a esa raza elegida por Dios que condenó a Jesucristo.

SARA (*a Doreni*): ¿Y no es hora ya de que encontremos otra fórmula que refleje mejor nuestro estado de incertidumbre, de perplejidad, de duda?

CIEGO: Es justo. Para repetir lo mismo de siempre, no hacía falta haber discutido tanto.

SACERDOTE: Creo lo mismo y que, además, se está exagerando.

DORENI (*a Sacerdote*): ¿Qué se exagera? ¿En qué, señor?

SACERDOTE: En la intención que se le está dando a esto que ustedes llaman proceso. Se nos lleva demasiado lejos.

MARIDO (*a Sacerdote*): ¿Qué significa demasiado lejos?

SACERDOTE: Que se le está dando carta de autenticidad a una discusión que toca temas de importancia capital y que no pueden ser debatidos de esta manera. Bueno, entiendo que se nos ha invitado a exponer nuestro pensamiento, ¿no es así?

DORENI: Ciertamente, señor.

SACERDOTE: Bueno, pues quiero decir que, aun admitiendo que se trata de una especie de revisión procesal, hay un exceso de caprichosa fantasía. Reconozco la buena voluntad que les asiste a todos los actuantes, pero esto no quiere decir que el hecho de presentar problemas delicadísimos a gente imprevista constituye, indudablemente, un riesgo cierto y temerario.

HOMBRE DE CORBATA ROJA (*a Sacerdote*): Le doy las gracias en nombre del resto del auditorio por esa patente de ignorantes que nos acaba de conceder.

SACERDOTE: No quisiera ser malinterpretado.

HOMBRE DE CORBATA ROJA: No se preocupe. Lo ha dicho tan claro que, aunque imprevistos, le hemos entendido divinamente.

HOMBRE DE TRAJE OSCURO: Nos ha llamado burros.

SACERDOTE: No, señor.

MARIDO: Entonces yo le pregunto: ¿qué tipo de preparación se necesita para tratar estos problemas?, ¿un diploma del vaticano o al menos del nuncio?

SACERDOTE: Lamento que se me interprete con ironía.

HOMBRE DE CORBATA ROJA: Pues sin ironías. Si el señor presidente lo permite yo desearía hacerle unas preguntas a este señor.

DORENI: Si se ajusta al tono de buena voluntad y respeto que hemos suplicado.

HOMBRE DE CORBATA ROJA (*levantándose*): Por supuesto. Mi pregunta es ésta: ¿Cree que los hombres que escucharon por primera vez a Jesús estaban mejor preparados que nosotros? ¿Por qué piensa que la doctrina de Jesús es como una ciencia abstrusa que necesita estudios especiales? Quizás este yo equivocado, pero a mí me parece tan extremadamente clara que estoy convencido de que, en su esencia, todos pueden entenderlo.

MUJER (*interviniendo*): Diga usted que sí. Le entiendo hasta yo. (*Intenta levantarse, pero su marido la detiene por el hombro y todo el público empieza a reír.*)

HOMBRE DE CORBATA ROJA: Gracias, señora. Estoy seguro. Así pues, en lo de la preparación no estoy de acuerdo. Sí puedo estarlo si lo que ha querido señalar es que, en este proceso, hay importantes lagunas.

DORENI: Por fuerza. Somos los primeros en reconocerlo.

SACERDOTE (*a Doreni*): Perdón, señor. Quiero aclarar que yo no he pretendido ver a nadie patente de ignorante.

MARIDO (*a Sacerdote*): Y aunque lo pretendiera. ¿Quién es usted para darla o quitarla?

SACERDOTE: Nadie. No soy más que un vulgar sacerdote católico.

MARIDO: Y viene de incógnito, ¿eh?

SACERDOTE: Hoy vamos así muchísimos.

DORENI (*levantándose y dirigiéndose hacia el público*): Reverendo, nosotros nos sentimos muy halagados con su presencia y le rogamos que acepte venir hasta aquí a ilustrarnos con su opinión o sus consejos.

SACERDOTE (*intentando sentarse*): No, muchas gracias. Yo prefiero...

DORENI: Por favor.

SACERDOTE: Está bien. (*Se levanta y se dirige al escenario.*)

(*La cámara enfoca de nuevo al Profesor y al Comisario.*)

PROFESOR (*en voz baja*): Al pobre profesor se le está complicando mucho las cosas.

COMISARIO: Sí. Por todos lados.

(*Volvemos al escenario. El hombre saluda a Doreni.*)

DORENI: Muchas gracias.

SACERDOTE: Nada.

(*Doreni lo acompaña hacia un lado del escenario y el sacerdote se vuelve hacia el público.*)

SACERDOTE: No creo que mi puesto esté, por así decirlo, en un escenario; pero espero de todos que vean muy buen deseo de hablar a cara descubierta y no de incógnito como ha apuntado ese señor. (*Señala a Marido*). Encuentro interesante, digno de consideración, lo que aquí se ha desarrollado que, en algunos aspectos, ha sido hasta... conmovedor, pero sería un lamentable error considerar esto como algo más que un... un estimable intento de acercamiento a la verdad.

DEFENSOR: ¿A qué verdad? ¿A la ustedes?

SACERDOTE: Usted lo ha dicho, a la nuestra. Nosotros no somos la verdad, pero sí somos los únicos intérpretes autorizados de la verdad.

MARIDO (*levantándose*): Me gustaría aclarar con el tribunal la toma de posición de ese sacerdote que se ha colocado tan inesperadamente en el centro de este proceso. A menos de que también esto forme parte del espectáculo, en cuyo caso me callo y aplaudo enfervorizado la puesta en escena.

DORENI: No, señor. Aquí no se representa ninguna comedia. Cuando se ha identificado el señor sacerdote, nosotros ya íbamos a dictar la sentencia.

MUJER (*cogiendo de la chaqueta a su marido*): Siéntate.

MARIDO: ¡Déjame! ¡Estate quieta!

SACERDOTE: No quisiera que nadie piense que estoy aquí de actor, ni usurpando un puesto. Prefiero volver a mi asiento.

DORENI: No, no, por favor.

MARIDO: Quédese, quédese. Desde ahí realmente puede decirnos mejor a todos como fueron los hechos, según usted.

SACERDOTE: Tal y como lo cuentan los Santos Evangelios.

DORENI: Esa es la línea que nos hemos esforzado en seguir siempre nosotros.

SACERDOTE: Se ha seguido sólo el exterior. La figura humana y divina de Jesús, verdadero hombre y verdadero Dios, se ha deformado lamentablemente.

DAVID (*a Sacerdote*): ¿Puede precisar esa deformación?

SACERDOTE: Sí. Ustedes insinúan que se condenó a un hombre que decía ser Hijo de Dios. Con esto se ha subrayado la cuestión fundamental: ¿Jesús era o no era, verdaderamente, el auténtico Mesías? Ahí reside todo y esto aquí ni siquiera se ha discutido.

MARIDO: Completamente de acuerdo pero, si el señor presidente no se opone, consideremos que el proceso esta aún abierto y discutámoslo, ¿hay inconveniente?

DORENI (*mirando a David*): No creo que lo haya.

DAVID: No la hay si admitimos la discusión como una prueba pericial, ¿lo acepta así?

MARIDO: Lo acepto.

DORENI: Pues entonces tenga la bondad de venir al estrado

(*Doreni invita al Marido a que suba al escenario.*)

MUJER (*agarrando por el brazo a su marido*): ¡No vayas! ¿Por qué te metes?

MARIDO (*soltándole la mano*): Déjame.

(*La cámara enfoca al Profesor y al Comisario.*)

COMISARIO: ¿Qué puede ocurrir ahora con este peritaje?

PROFESOR: Si los dos tienen talla, puede ser interesante.

(*Volvemos al escenario. El marido saluda a Doreni y se coloca frente al sacerdote.*)

DORENI: Gracias. Díganos su punto de vista.

MARIDO: Según ha señalado este señor, sacerdote, se trata de dilucidar primeramente si Cristo era o no el auténtico Mesías, ¿es así?

SACERDOTE: Así es.

MARIDO: Bien, pues para poder hablar lisa y llanamente, sin teologías que es como conviene hablar aquí, creo que hay que empezar por cambiar la premisa.

SACERDOTE: ¿En qué sentido?

MARIDO: En el de comenzar por analizar a fondo lo que ha tocado fugazmente, casi excusándose, el presidente. ¿Cómo es posible que en un mundo que se dice cristiano no se vea o se vea tan pálidamente la influencia de Cristo? Y la respuesta inmediata es porque las huellas que ha dejado son demasiado tenues para que sin lugar a dudas pueda pensarse que son huellas de un Dios Omnipotente.

SACERDOTE: ¿Cómo puede afirmar que son tenues unas huellas que permanecen indestructibles durante dos mil años?

MARIDO: No, no, no, eso no basta. Son muchos más antiguas las de los filósofos chinos y los griegos. Pero hablemos de hoy y contésteme a esto ¿Cree que son cristianas las obras y las intenciones de este mundo cristiano? Ya me conformaría con reconocer que lo eran al menos las intenciones con que se partiera siempre del amor, aunque después nos arrastraran el odio y la guerra. Podríamos pensar entonces en la existencia de una oscura fatalidad que se complacía en trastocar el mal, todo lo que con voluntad cristiana se había proyectado, pero no es así. Hoy, como hace diez millones de años, los sentimientos del hombre siguen siendo intrínsecamente perversos, malos. El mensaje de Cristo no ha cambiado sustancialmente nada y es este hecho innegable el que hace que en cualquier proceso esté irrevisiblemente perdida la causa de Jesús.

SACERDOTE: Esa es una afirmación que, si no fuera tan particular, afortunadamente, evidenciaría en efecto que la humanidad es perversa por ceguera o por ingratitud.

MARIDO: Por lo que quiera, pero lo es. Jesús de Nazaret, el que no consiguió en su tiempo cambiar la doblez de Pedro, ni la falta de fe de Tomás, ni la vileza de Judas que eran sus allegados, tampoco ha conseguido al correr de los años y los siglos desterrar la maldad de los hombres. ¿Por qué un Dios no podía cambiar y mejorar su obra si vino a eso y si de verdad era Dios?

SACERDOTE (*A Doreni*): ¿Es mi turno?

MARIDO: Un momento. Yo no puedo acusar a los hombres, débiles criaturas, de no haber hecho por él lo que él no pudo hacer. Acuso entonces a los que pretenden estar en posesión de la verdad y propugnan una doctrina que no tiene posibilidades de conectar con nuestra actualidad. Es más limpio decir a las gentes que no cabe esperar el manar del cielo y que cada uno viva con su propia realidad. Y si hay alguien que quiere ilusionarse con esperanzas mesiánicas que lo haga, pero sabiendo al menos que se droga.

*(La cámara enfoca a la mujer del público, que está bastante nerviosa.)*

MUJER DEL PÚBLICO: Me está poniendo negra.

*(Volvemos al escenario.)*

SACERDOTE: Según usted los santos fueron solo una especie de drogadictos.

MARIDO: Pongámoslos aparte si quiere, pero merece la pena hablar de un puñadito de seres cuando en el otro platillo está poniendo a la humanidad entera.

SACERDOTE: Dice usted que los santos son un puñadito. Cierto. Pero también es cierto que ese puñadito, con su actitud y con su palabra, ha entrado en la vida de los hombres y de los pueblos y los ha edificado y sostenido.



MARIDO: Puedo conceder algo de eso, pero espero que se me conceda a mí que también los santos, quijotes imitadores de Cristo, han sido negados, traicionados, martirizados. Hay que admitir entonces que una doctrina, que como Don Quijote siempre acaba perdiendo, no puede pretender tener el sello de la divinidad. Es la victoria, el atributo elocuente de la perfección. Si Dios es la perfección, no cabe asimilarlo con la derrota.

SACERDOTE (*gritando*): ¿Pero considera usted derrota una doctrina que empezó con doce hombres y que hoy los cuenta por cientos de millones?, ¿no reconoce que las iglesias cristianas son una fuerza en el mundo de hoy?

MARIDO (*gritando*): Pero si es que no tenían que ser una fuerza más frente a las otras fuerzas existentes. Es que si fuera la fuerza de Dios, tendría que haber cambiado la faz del mundo y no ha sido así. Tiene usted que admitir que, si a Cristo, como hombre excepcional, nadie le discute, el mito de su divinidad está agonizando en el mundo de hoy.

SACERDOTE (*gritando*): ¿Pero cómo voy a admitir lo que no es cierto?, ¿por qué no se informa bien de lo que significa los movimientos juveniles pro Cristo en los Estados Unidos, en Alemania, en todos los países del Este y en la misma Rusia?

MARIDO: ¿Y por qué hay que irse tan lejos para citar ejemplos?

SACERDOTE (*gritando*): Puedo ponerlos sin salir de esta sala. Su presencia aquí, su posición, aparentemente negativa, ¿no significa una inquietud viva y apasionada que no es lógico sentirla por nada que esté muerto?

MARIDO: No, no, no trate de envolverme con viejos argumentos. Estoy inmunizado contra esa táctica. La conozco demasiado bien.

MUJER (*interrumpiendo*): ¿Sabe por qué dice que conoce esa táctica demasiado bien?

MARIDO (*a su mujer*): ¡Tú cállate! ¿Cómo te atreves a meterte en nuestra discusión?

MUJER (*gritando*): ¿Por qué vuestra? Esta discusión es de todos.

CIEGO: Tiene razón.

MUJER (*a Sacerdote*): Él quiere que me calle para que ni diga que aprendió de ustedes todo lo que dice.

SACERDOTE: ¿De nosotros?

MUJER: Sí, de los curas. Si casi llego a serlo...

MARIDO (*gritando a su mujer*): ¿Quieres hacer el favor de sentarte y callarte?

MUJER: Se salió y ahora esta envenenado contra ustedes. Eso es lo que le pasa.

MARIDO: Pero fue justamente de que estaba convencido del tremendo fracaso del cristianismo en la historia. No fue por ningún resentimiento mezquino como el que sin duda le ha instigado a ella.

MUJER (*a marido*): Resentimiento ninguno. Lo que me da es rabia verte ahí despotricando y negando que Jesús sea nuestro Dios. Ustedes también pueden hacer aquí lo que quieran. Condenar a Jesús o absolverle. Me da igual. Para mí es lo que es y basta, pero por motivos muy distintos de los que se han dicho aquí.

DORENI (*a mujer*): ¿Puede decirnos sus motivos, señora?

MUJER: De señora nada, lo siento. Yo, para decirlo de la mejor forma, diré que soy como una María Magdalena... eso es. (*Se escucha mucho murmullo en la sala y gente riendo.*) Se darán ahora cuenta de lo que valgo como persona, pero sin embargo les digo que éste que dice ahí esas cosas y es tan inteligente, vale más o menos lo que yo.

MARIDO (*gritando a su Mujer*): Ya es suficiente, ¿no?

MUJER (*gritando*): No, no lo es. Si no, no haber salido que ya te lo dije.

MARIDO: No entiendo por qué está disparatando de ese modo.

MUJER: Porque te estoy oyendo disparatar a ti. Estás diciendo que Cristo ha desaparecido del mundo, pero ¿qué puedes tú saber de eso si empiezas por no saber nada de mí y dormimos juntos?

(*El público ríe.*)

SEÑORA DEL PÚBLICO: ¡Pero qué barbaridad!

MUJER (*a su marido*): ¿Suponías que yo podía hablar apasionadamente de Jesús? Ni te lo imaginabas. Ha sido él, el que me ha hecho venir aquí sin que yo tuviera maldita la gana pero, desde que han empezado a hablar, me ha impresionado tanto que creo que no me he apasionado así en mi vida por nada, ni por mi primer amor que ya ni me acuerdo de cuál fue.

SEÑORA DEL PÚBLICO (*a mujer*): Ni nos importa.

MUJER: ¿Les escandaliza lo que digo? Pues perdonenme, pero estoy hablando con el corazón. He querido defender a Jesús, a mi modo. Yo no soy abogado. Ya saben ustedes lo que soy. (*Se siente muy apenada y con lágrimas en los ojos.*)

DAVID (*a Sacerdote*): ¿Y no cree, reverendo, que en esta apasionada defensa de Jesús que acabamos de oír, entra muy principalmente la natural propensión femenina al sentimentalismo? Hay que reconocer que Jesús, como ya se vio con María Magdalena, ejerce una especial fascinación para cierto tipo de mujeres.

MUJER (*levantándose, se dirige a David*): ¿Qué quiere usted decir con eso? Ese cierto tipo de mujeres, como dice, somos las menos fáciles para enamorarnos de un hombre fascinante, si es eso lo que ha querido decir.

SACERDOTE (*a Mujer*): Perdóneme, señora. ¿Usted cree que está defendiendo a Jesús?

MUJER: ¿Es que no se lo parece?

SACERDOTE: Me parece sí que lo intenta, pero sería bueno que pudiera darnos una razón un poco más profunda que ésta de la sugestión personal, del flechazo diríamos, que parece ser la suya.

MUJER: Yo no sé dar razones profundas como las que dan ustedes.

SACERDOTE: Pero tendrá al menos las razones del corazón.

MUJER: ¿Las razones del corazón? Pues sí, tengo una razón de éstas, íntima, mía. La gente como yo, y existe tanta gente como yo, si no tuviéramos la seguridad de que Cristo vino a este mundo para comprender, para perdonar y para salvarnos también a nosotros, nos desesperaríamos. Hay muchos momentos en nuestras vidas en que se nos niega todo, aunque sea con razón y solo le tenemos a él para refugiarnos. ¿Cómo podríamos seguir viviendo y mantener un poco de esperanza en algo si también Cristo, nuestro único consuelo, es condenado y nos lo quitan? No, no quiero que le condenen, aunque solo sea por juego como lo están haciendo aquí. No lo intenten siquiera. ¡Déjennoslo! ¡Déjennoslo!

*(El marido se acerca a su mujer para consolarla mientras el público los mira perplejo.)*

MUCHACHO (*levantándose*): Sí, tiene razón ella. Déjenlo. Tampoco yo quiero que lo condenen. Que se pregunte a todos los que estamos aquí.

*(Todo el público comienza a murmurar.)*

DORENI: Eso no es posible, ni es el objeto de esta reunión. Hable si tiene algo que decirnos.

MUJER (*a Muchacho*): Hable. Sí. Si me da la razón, no me deje sola. Hable.

MARIDO (*a su mujer*): Serénate. Nadie te deja sola.

MUCHACHO: Bueno, yo no tengo nada especial que decir. Que me opongo también. Eso es todo.  
*(Se sienta.)*

DAVID (*a Muchacho*): ¿Pero por qué se opone? Denos una razón.

MUCHACHO (*levantándose*): Una razón. Pues solo tengo la mía. La de la situación en que me encuentro. Se me podrá decir que mi defensa no es desinteresada y será la pura verdad.

DAVID: Si sabrá decir cuál es esa situación en que se encuentra.

MUCHACHO: Pues mi situación es, por decirlo también así, como la del hijo pródigo.

SEÑOR DEL PÚBLICO: ¿Qué ha dicho?

PROFESOR: Ha dicho que es como el hijo pródigo.

DORENI (*al Profesor*): Gracias, profesor. Entendido. (*Se dirige a Muchacho.*) Díganos ¿por qué se identifica con el hijo pródigo?

MUCHACHO: No sé si me equivoco, pero ¿el hijo pródigo no es el que se va de casa con el dinero del padre?

SACERDOTE: Bueno, él pidió su parte y...

MUCHACHO: Eso. Él quiere su parte y entonces el otro hermano, porque me parece que eran dos hermanos, apartó al padre, se puso a llevar la casa y se enriqueció mucho en poco tiempo, ¿no es así?

SACERDOTE: No, no, no. El padre siguió al frente de la casa aun después que el hijo menor se fue de ella.

MUCHACHO: Pero se fue llevándose todo el dinero que había.

SACERDOTE: Tampoco es así. Pidió su parte de hacienda que le correspondía y el padre se la dio.

MUCHACHO (*gritando*): Pues yo no pedí nada. Yo me llevé todo lo que pude. Robé a mi padre y mis hermanos. Teníamos un buen negocio de aceites, pero a mí no me gustaba trabajar en aquello. Por eso lo hice. Creí que me denunciarían para que me buscaran y me detuvieran, y mis hermanos creo que lo intentaron, pero mi padre lo impidió. Me gasté todo, lo tiré y no volví a dar más señales de vida. No he vuelto por casa, aunque bien que me acuerdo. Con mis hermanos, por orgullo, pero con mi padre, por vergüenza. Esa es la verdad. No vuelvo por vergüenza de lo que le hice al viejo. (*Se sienta.*)

DAVID (*a Muchacho*): Bien, muchacho, ya basta. No pases mal rato contándonos algo que, en definitiva, a nosotros no nos importa mucho.

SARA (*a David*): ¿Cómo qué no?

DAVID: ¿Qué tiene que ver esto con lo nuestro?

SARA: Él pide que no se condene a Jesús. Lo pedirá por algo que aún no ha dicho. (*Se dirige al muchacho.*) Siga con lo suyo.

MUCHACHO: Bueno, lo que no he dicho se entiende, ¿o no?

SARA: Quizá si nos lo explica un poco más.

MUCHACHO: Bien, pues imagínense que me decidiera algún día a volver a mi casa.

SACERDOTE: ¿Por qué no vuelve? ¿Sabe lo que dice el evangelio sobre el retorno del hijo pródigo? Pues dice que cuando estaba lejos de la casa, el padre le vio venir y, compadecido, corrió a él y le abrazó y le besó y mandó a todos hacer una gran fiesta, porque: «Éste es mi hijo que había muerto. Ha vuelto a la vida».

MUCHACHO: No espero yo eso. La gente de mi casa es de otra manera.

SARA: ¿Pero usted nos ha dicho que no le denunciaron ni hicieron nada contra usted?

MUCHACHO: Bueno, sí. Pero de eso a lo otro... si volviese estoy seguro de que todos ellos me darían con la puerta en las narices. Conozco a mi gente y quizás hicieran bien, porque yo me llevé lo suyo y no pensé en nada cuando lo hice y me largué. Estoy seguro de que me echarían a escobazos. (*Gritando.*) Y entonces ¿dónde encontrar al padre que al verme desde lejos, como usted ha dicho, venga corriendo a abrazarme y besarme?, ¿dónde puedo tener yo la esperanza de encontrar a ese padre que necesito para no sentir aquí lo que todo el día siento? (*Se señala la cabeza y el pecho.*) Si resultase como se ha dicho que Jesús de Nazaret no era más que un liante o una especie de loco, ¡yo necesito saber que tengo un padre que el día que me muera va a perdonarme y me va a dejar entrar en su casa así, como soy, un golfo! ¡Déjenme a ese Jesús! No, no le condenen.

CIEGO: ¡También yo lo pido, no lo condenen! (*levantándose se quita las gafas que lleva puestas.*) Soy ciego. Nací ciego, ¿por qué tenía yo que haber nacido así? Una injusticia, ¿no? Quizá lo sea, pero déjenme al menos que vea una esperanza. (*Se vuelve a poner las gafas y se sienta.*)

DORENI (*al público*): Lo que está sucediendo aquí es algo que estaba fuera de toda previsión. Se nos ha ido el proceso a ustedes. (*Se dirige al Sacerdote.*) ¿Qué explicación da a esto, reverendo?

SACERDOTE: Pienso que es la conciencia cristiana que se reactiva y salta en defensa.

DAVID: Muy bien, ¿pero por qué entonces si la mayoría tiene esa conciencia y son capaces de activarla con la vehemencia que han manifestado ahora, no la han empleado cada uno en cambiar el mundo que les rodea?

MUJER (*levantándose*): ¿Quiere que le dé yo mi respuesta? Es cierto que todos tenemos ese sentimiento, pero porque en una acera te riñen y no te dejan ni pisarla porque está sucia y en la otra enseguida te llaman cursi o carca, o retrasada mental, ¿me entiende? Pues te pasas con ese sentimiento enterrado días, meses y hasta años sin pensar en él.

MUCHACHO (*levantándose*): Esa es la verdad. Dice usted que por qué no cambiamos el mundo, pues por cobardes. Eso es. Ustedes llevan años, según nos han dicho, afanándose con que si deben condenarlo o no. Pues nosotros no hacemos ni eso. Tan solo lo recordamos cuando nos vamos a morir y eso por vergüenza, y por miedo. ¿Por qué he venido yo hoy aquí? Pues porque no tenía dinero para ir al baile o al cine y he leído que esto era gratis. Les confieso que si me hubiera olido algo de Iglesia hubiera pasado de largo. (*Se vuelve a sentar.*)

SACERDOTE: ¿Por qué?

MUCHACHO: ¿Por qué? Pues porque me hubiera dicho: cosa de curas. Perdóneme, pero es así.

SACERDOTE: Le entiendo bien. Se dice mucho por desgracia.

DEFENSOR: ¿Por desgracia y por culpa de quién? ¿Sólo de los que llevan o llevamos demasiado enterrado nuestro cristianismo o también de los pastores que no se dan maña a juntar y conducir el rebaño?

SACERDOTE: De los curas, vamos.

DEFENSOR: Digámoslo así que es como lo ha dicho él y como está en la calle.

SACERDOTE: Sinceramente y muy personalmente, creo que sí, que hay una indudable parte de culpa de nuestro lado.

DEFENSOR: ¿No es deprimente, por ejemplo, que estos tiempos en que los progresos de las ciencias ponen en entredicho tantas columnas y basamentos de la fe, ver que a algunos sacerdotes, lo que les preocupa es casarse?

SACERDOTE: Sí, puede serlo. Hoy más que nunca todos los que pertenecemos a la Iglesia de Cristo debiéramos dar ejemplo de unión y de humildad y, por desgracia, los hay entre nosotros que han perdido la serenidad.

DEFENSOR: ¿Y no es gravemente inoportuno que esto suceda cuando uno de los primeros astronautas rusos, al regresar a tierra, da el informe de que no ha visto a Dios por parte alguna?

SACERDOTE: ¡Bah! Eso no pasa de ser un sarcasmo, deplorable y soviético. Pero, reconozco que refleja algo de lo que usted señala. Hay cierta lógica en pensar, aunque sea elementalmente, que cuando esas cámaras mágicas realizaban el prodigio de mostrarnos en directo el cosmos y a unos astronautas flotando en él, ese hombre de la calle podría sentirse más que nunca propicio al escepticismo porque, desde la butaca de su casa, no había conseguido ver también en su televisor a Dios en directo.

HOMBRE DE CORBATA ROJA (*interrumpiendo*): Perdona, ¿y no cree que si la Iglesia quiere ponerse a tono con los tiempos debería esforzarse en que los hombres de la calle pudiéramos efectivamente ver a Dios en directo?

SACERDOTE: Ver a Dios en directo... suena bien, ¿verdad? Pero aún le falta mucho a esa ciencia del hombre tan engréida para poder retratar al sumo hacedor como ha podido hacerlo con la Luna o con Marte. El poder ver a Dios en directo no es cuestión de ciencia, sino de fe. El que la tiene lo ve todos los días cuando sale el sol o se oculta.

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿Puedo hablar yo también?

DORENI: Puede hacerlo, señora. ¿Qué nos quiere usted decir?

MUJER DE LA LIMPIEZA: Vera, soy viuda y para poder salir medio adelante atiendo aquí a los servicios y por las noches limpio un bar. Saco en conjunto muy poco jornal.

DORENI: Comprendemos su problema, pero aquí estamos tratando de...

MUJER DE LA LIMPIEZA: De Jesús, ¿no?

DORENI: Exactamente.

SARA (*a Doreni*): ¿Por qué no la dejáis hablar? (*Se dirige a mujer de la limpieza.*) ¿Qué iba usted a decirnos?

MUJER DE LA LIMPIEZA (*dirigiéndose al escenario*): Bueno, iba a decir que tenía un marido y un hijo y que ahora no tengo a ninguno de los dos que me lo ganen. Yo he escuchado todo lo que han dicho. No he entendido todo, la verdad, pero a la madre, a Nuestra Señora, sí la he entendido muy bien y me he dicho: yo soy un poco como ella. (*Mira a María.*) Mire, Señora, ¿quiere oírme? (*María se levanta y se acerca a ella.*) También mi hijo, como el suyo, un día se me fue. Los hijos buenos o malos se van todos. Se ve que es ley de vida. No me dijo ni siquiera adónde. No se llevó nada porque en nuestra casa nada había. Cuando le volví a ver era otro hombre, callado, gaño... cuando hablaba, yo no le entendía.

SARA: ¿De qué hablaba? ¿De política?

MUJER DE LA LIMPIEZA: Digamos que sí, pero yo no le entendía y cuando se empieza a no entender a los hijos, malo. Una noche llamaron a deshora. Fui a abrir. «¡No abras!». Llamaron más fuerte y dijeron su nombre. Se puso como la cera y dijo: «Me ha vendido ese hijo de perra». Sacó una pistola y saltó por el ventanal de la cocina al tejado. ¿Por qué tenía mi hijo una pistola? Me tiraron la puerta abajo y entraron dos hombres que también traían pistolas y que también saltaron al tejado. Uno de ellos no llegó a hacerlo, porque sonó un disparo y allí quedó tendido en mi cocina. Después hubo más tiros y luego no hubo más. Cuando bajé al patio, allí estaba mi hijo con la cabeza rota. (*La cámara enfoca al público que escucha perplejo la historia.*) ¿Quién le había vendido? (*La mujer mira hacia David, que se muestra nervioso.*) ¿Fue usted?

(*Judas, que estaba situado detrás de David, se acerca al centro del escenario.*)

JUDAS: Seguramente. Sería yo u otro que ocupó mi puesto. Siempre hay un Judas.

MUJER DE LA LIMPIEZA: Siempre, ¿verdad?

JUDAS: Sí. Lo que no ocurre siempre es que se ahorque después de la traición.

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿Y eso qué devuelve? Les he dicho que mi hijo se había vuelto un desconocido para mí pues, desde el mismo momento en que me lo mataron, resucitó, sí, resucitó dentro de mí tal y como era antes. Sé que en algún sitio está vivo y que nos vamos a encontrar. Es así. Tiene que ser así. (*Se dirige a María.*) ¿Verdad, Señora?

MARÍA: Así será.

MUJER DE LA LIMPIEZA: Así será. *(Se dirige a David, que cada vez está más inquieto.)* ¡No lo toquen! ¡Sea bueno, señor! ¡Sea bueno con Jesús y con los que le necesitamos!

DAVID *(gritando nervioso)*: ¿Por qué me lo pide a mí?

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿No es usted quien le acusa?

DAVID *(levantándose gritando)*: ¡Sí!, ¡y también fui el que acusó a su hijo!

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿Usted?

DAVID: Sí.

MUJER DE LA LIMPIEZA: No puede ser.

DAVID *(gritando)*: No fue a su hijo, pero hice la misma cosa. Acusé a otro y también le mataron.

DORENI *(a David)*: ¿Pero qué estás diciendo, David?

DAVID *(señalando a Sara)*: Ella sabe que es verdad lo que digo.

SARA *(sintiéndose culpable)*: Sí, lo sé. Lo sabía. *(Se levanta y se marcha muy apenada.)*

REBECA *(levantándose)*: ¡Sara! *(Sale corriendo tras Sara. Se producen muchos murmullos en la sala. Doreni se levanta también y se acerca a David.)*

DAVID: Este proceso ha terminado para siempre. Suspéndalo o sígalo usted solo.

*(Se marcha también, mientras el público sigue murmurando y hablando entre ellos. Los actores se quedan quietos y asombrados en el escenario. Doreni se sitúa en el centro del escenario y se dirige al público.)*

DORENI: Señores, de la forma más dramáticamente inopinada, este proceso ha llegado a su final por hoy y para siempre. El hecho de que me encuentre solo ante ustedes, me autoriza en conciencia a interpretar con claridad el voto de los ausentes y a dictar, en nombre del tribunal, la sentencia debida.

*(Cambia la imagen. En el camerino David, Sara y Rebeca conversan.)*

DAVID *(a Sara)*: No lo hice solamente por lo nuestro. Créeme, Sara. No busco atenuantes. Un delator no es menos depreciable que un asesino, pero te juro que solo pretendí que lo encarcelaran, que lo apartaran de nosotros.

SARA: Supe inmediatamente que no le vería más. Sentí el horror de nuestra culpa... de la mía, sobre todo de la mía.

*(Cambia la imagen. En el escenario, sigue Doreni hablando.)*



DORENI: Es innegable que, la presión del ambiente que se ha creado hoy en este lugar, nos ha hecho sentir a todos la presencia casi física del procesado hasta el punto de haber provocado las emotivas declaraciones que han escuchado y que han culminado con la que directamente me afecta. Hoy, más angustiosamente que nunca, me pregunto si este Jesús de Nazaret, que por última vez hemos traído a proceso, era realmente el Mesías que esperaba nuestro pueblo. Pero de lo que no podemos ya dudar es que aquél que fue condenado en el pretorio y crucificado en Monte Calvario es quien, desde aquel día, sostiene y alimenta la mejor esperanza del mundo. Forzosamente, hay que proclamarle en justicia mártir inocente y guía de la humanidad. Este acto ha terminado. Perdón y muchas gracias.

*(Doreni saluda al público y desaparece del escenario. El público se levanta y se dispone a marcharse.)*

MUJER *(a marido)*: ¿En qué piensas?

MARIDO: En nada. ¿Nos vamos?

MUJER: ¿A dónde?

MARIDO: Podemos ir a intentar conocernos.

*(Cambia la escena. En los camerinos se encuentran Doreni, David, Sara y Rebeca. Entran el Comisario y el Profesor.)*

DAVID *(al Comisario)*: ¿Viene a por mí?

COMISARIO: Sí. Tendrá que acompañarme.

DORENI *(al Comisario)*: No, no creo que le corresponda, señor. Pertenece a nuestra comunidad, a nuestra justicia. Ninguno de nosotros le ha acusado. ¿Quién le acusa?

COMISARIO: Además de la Interpol, se ha acusado él mismo.

DORENI: Pero esa declaración ha sido hecha para otros jueces, para los nuestros.

DAVID *(a Doreni)*: Veo que continúa desorientado.

DORENI: ¿Por qué?

DAVID: ¿Aún no se ha dado cuenta de que desde ahora ya no somos judíos y cristianos, sino una única familia de pecadores? ¿No es esta la conclusión a que se ha llegado con este proceso?

*(David mira a Sara que está muy triste y se acerca al Comisario para salir de la habitación.)*

DAVID: Cuando quiera.

COMISARIO: Vamos.

*(Doreni sale tras ellos.)*

SARA *(llorando)*: Soy tan culpable como él... más, mucho más.

*(David, el Comisario, el Profesor y Doreni salen del camerino. Al pasar por el escenario ven allí a los actores que hablan entre ellos. La Mujer de la limpieza se acerca a David.)*

DAVID: ¿Qué esperan?

MUJER DE LA LIMPIEZA: Nada. Es que dicen que le llevan por mi culpa.

DAVID: Aunque así fuera... aunque yo fuese el que traicionó a su hijo, ¿me perdonaría?

MUJER DE LA LIMPIEZA: Sí. Le perdonaría. *(Se acerca y le besa en la frente.)* No tengas miedo ninguno, hijo mío, el verdadero juez es Él.

*(Doreni y el Profesor se quedan en el escenario. David y el Comisario salen del teatro y la mujer de la limpieza los acompaña.)*

**FIN**



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## *Pleito familiar*

### Ficha técnica

Programa: *El teatro*

Título: *Pleito familiar, original de Diego Fabbri*

Fecha de emisión: 09/06/1975

Autor: Diego Fabbri

Intérpretes: Berta Riaza (SANDRA), José Vivo (VITORIO), David Osuna (ABEL), Manuel Tejada (ALDO), María José Alfonso (IRMA), Pilar Laguna (GINA), Víctor Valverde (CARLO), May Karol y Juana Jiménez

Adaptación, dirección y realización: Alberto González Vergel

Regidor: Vicente Navarro

### Transcripción

*(Un hombre y una mujer caminan por la calle. El hombre, que se llama Aldo, se despide de la mujer y se dirige a una casa. Llama a la puerta y aparece el ama de llaves que avisa al señor de la casa de la visita. Vitorio aparece en la sala.)*

ALDO: Soy Aldo Casadei. Quiero hablar con usted.

VITORIO: ¿A estas horas?

ALDO: Por favor.

VITORIO: Está bien. Siéntese.

ALDO: Gracias.

*(Se acercan hacia unas butacas que hay en el salón para sentarse.)*

VITORIO *(indicándole el asiento)*: Por favor.

ALDO *(sentándose)*: Gracias. *(Mira hacia el despacho que hay en frente. En él, hay una mujer y un niño leyendo.)* ¿Es hijo suyo ese niño?

VITORIO: Sí.

ALDO: ¿Se llama Abel?

VITORIO: Sí.

ALDO: Vengo a hablarle de él precisamente.

VITORIO: ¿De mi hijo?

ALDO (*sonriendo*): Del niño.

VITORIO: No le entiendo.

ALDO: Usted es hombre inteligente y acabará por entenderlo. Ese niño no es hijo de usted, ¿verdad?

VITORIO: Ahora es mi hijo. Mío y de mi esposa.

ALDO: Sí. Ustedes son sus padres adoptivos. Conozco el asunto.

VITORIO (*preocupado*): Dígame lo que desea.

ALDO (*sonriendo*): ¡Ja!, ¡ja! Tranquilícese. No busco dinero. No soy ningún...

VITORIO (*interrumpiendo*): Dígame quién es usted y lo que desea.

ALDO: Yo soy el padre de ese niño.

VITORIO: ¿Usted?

ALDO: ¿Es que no lo ha adivinado?

VITORIO: No. Sé que la madre tiene un hermano y, al verlo usted, creí de pronto...

ALDO (*levantándose*): Ya le he dicho quién soy.

VITORIO: Sí, lo ha dicho.

ALDO: ¿Duda de mi palabra?

VITORIO: Es que la madre del niño nunca habló de usted.

ALDO: ¿Es que la ha visto?

VITORIO: Sí. Hace algún tiempo cuando adoptamos al niño. Entonces aún no había dado usted señales de vida.

ALDO: Ahora estoy aquí y reclamo lo que es mío.

VITORIO: ¿No le parece un poco tarde?

ALDO: Nunca es tarde para recuperar a un hijo.

VITORIO: Al que abandonó antes de nacer y durante seis años ni se acordó de que existía.

ALDO: Va. Lo pasado, pasado está. Ahora lo que me importa es reunir a la familia y darle un hogar.

VITORIO: Para ello tiene usted que adquirir ciertos compromisos.

ALDO: Sí, ya sé. El primero casarme con la madre, hacerla mi mujer.

VITORIO: ¿Está dispuesto a eso?

ALDO: Sí. Ya nos hemos casado. Legalmente ya soy padre y marido.

VITORIO: ¿Cuándo se casaron?

ALDO (*riendo*): ¡Je!, ¡je!, ¡je! Hace más de dos años.

VITORIO: ¿Y ha estado todo ese tiempo sin ver a su hijo?

ALDO: Por desgracia, no me fue posible reclamarlo hasta ahora.

VITORIO: ¿Reclamarlo? Supongo que no ignora que tenemos en nuestro poder cierto documento firmado por la madre...

ALDO: ¿Documento?, ¿qué clase de documento?

VITORIO: Un escrito de la madre renunciando a su hijo, comprometiéndose a no reclamarlo bajo ningún pretexto.

ALDO: ¿Y es eso legal?

VITORIO: La declaración está en regla.

ALDO: ¿Qué quiero eso decir?

VITORIO: Que es un documento completamente legal. ¿Es que su mujer no se lo ha dicho?

ALDO (*riendo*): ¡Je!, ¡je!, ¡je! Las mujeres... jamás confiesan la verdad... y nosotros las imaginamos llenas de virtudes. Es inconcebible escribir un papel vendiendo a su hijo. ¡Qué vergüenza!

VITORIO: ¿Sabe su mujer que venía usted aquí por el niño?

ALDO: Sí, claro que lo sabe.

VITORIO: No entiendo cómo no le previno de la existencia de ese documento. Quizás no se atrevió a decírselo...

ALDO: ¿Pero ustedes qué clase de gente son?, ¿no le parece monstruoso exigir a una madre la renuncia de su pequeño?

VITORIO (*avergonzado*): Fue idea de mi mujer.

ALDO: ¡Je!, ¡je!, ¡je!, ¡claro! Sólo a otra mujer podría ocurrírsele.

VITORIO: ¡Tampoco hubo que rogar mucho a la suya para que firmara el documento!

ALDO: No, si no la defiende. Pero entre ambas había una diferencia. Mi mujer pasaba un mal momento y no sabía lo que hacía. La suya en cambio lo tenía todo.

VITORIO: Todo... menos un hijo.

ALDO: ¿Y por eso tenía que robarnos el nuestro?

VITORIO: ¡Oiga no le consiento...!

ALDO: Sí, señor. ¡Un robo!, ¡una indignidad!, como usted prefiera. De no tener ustedes ese documento firmado, todo sería distinto.

VITORIO: Presentía que iba a ocurrir esto. Cuanto más nos encariñábamos del pequeño, más me asustaba la idea de que algún día alguien intentase arrebatarlo.

ALDO (*suplicando*): Profesor, es usted un hombre bueno. ¿Por qué no buscamos una fórmula amistosa que no perjudique al niño?

VITORIO: Es difícil encontrar esa fórmula, sobre todo si están ustedes decididos a reclamarlo después de seis años.

ALDO: Comprenda que deseamos tener a nuestro hijo con nosotros.

VITORIO: En ese caso llamaré a mi mujer.

ALDO: Profesor, no mencione ese documento delante de su esposa. Por favor...

VITORIO: No será necesario. Ella lo mencionará. (*Vitorio abre la puerta del despacho y llama a su mujer.*) Sandra, ¿quieres venir un momento?

(*Sandra que está con Abel junto al escritorio se levanta. El niño la sigue.*)

SANDRA: No. Tú no, Abel. Ve a jugar con tu rompecabezas. Mamá vendrá enseguida, ¿eh? (*El niño vuelve a entrar en el despacho. Sandra cierra la puerta.*)

VITORIO: Sandra, este señor es el padre de Abel.

SANDRA: No. ¿Quién dice eso?

VITORIO: ¿Quién va a decirlo?

SANDRA (*acercándose a Aldo y mirándolo detenidamente*): ¿Ha dicho usted que es su padre?

ALDO: ¿Es que conoce usted a otro?

SANDRA: Sí. Conozco al padre verdadero.

ALDO: Señora...

SANDRA: ¿Qué es lo que se propone? Usted no es quien dice ser. ¿Quién es usted?

ALDO: Ya lo he dicho: el padre de ese niño.

SANDRA: No es verdad. Usted y yo nos hemos visto antes de ahora. ¿No recuerda?

ALDO: ¿Antes?

SANDRA (*desafiante*): Sí. Una tarde frente a la casa de Irma. Estaba despidiéndome de ella cuando llegó en una moto vestido con una cazadora de cuero. Al acercársenos, Irma se puso muy nerviosa e insistió que me marchara porque, según dijo, era usted muy celoso y desconfiaba de todo.

ALDO (*riendo*): ¡Yo muy celoso!, ¡je!, ¡je!

SANDRA (*continúa desafiante*): Ella entró enseguida en el portal, pero yo seguí en la acera el tiempo justo para poder reconocerlo ahora. Usted me miró con descaro cuando aparcaba la moto y no me quitó la vista hasta que entré en un taxi.

ALDO: Pues... no recuerdo.

SANDRA: Es lógico. Han pasado casi tres años.

ALDO: ¿Había ido usted a hablarle del niño?

SANDRA: Siempre que hablo con Irma es sobre el niño.

ALDO: ¿Y volvió Irma a saber de ustedes desde entonces?

SANDRA: Sí, unos seis meses más tarde. El día que ustedes se casaron.

ALDO: ¿Asistió a nuestra boda?

SANDRA: No, pero les envié un regalo. Un pequeño transistor.

ALDO: Sí, un «Emerson» ahora recuerdo. Llegó 2 o 3 días antes de la boda. Yo fui el primero en leer la tarjeta de felicitación. Irma me explicó que se trataba de la dueña de cierto establecimiento del que había sido empleada hasta entonces. Todo era tan natural que me lo creí.

SANDRA: Unos días después me llegó una nota «Irma y Aldo Casadei le agradecen su obsequio. Al tiempo ofrecen su domicilio en Via Pomarina, 17». Aún la conservo. Como ve, nos conocíamos ya de antes.

ALDO (*mirando a Vitorio*): ¿Por qué no me dijo usted nada?

SANDRA: Él ignoraba lo que acabo de contarle.

VITORIO (*acercándose a Aldo*): De verdad que todo eso es nuevo para mí. Supe, sin embargo, que ellas se habían entrevistado algunas veces.

SANDRA: No tienes que darle explicación y mucho menos decirle la verdad. ¿Te la dijo él cuando afirmó que era el padre del niño?



VITORIO (*a Aldo*): ¿Conoce usted al padre verdadero?

SANDRA: No lo conoce.

ALDO: Nadie lo conoce.

SANDRA: Ni siquiera Irma...

VITORIO: Sandra, por favor. Usted acaba de enterarse que su mujer tuvo un hijo siendo soltera, ¿no es cierto?

ALDO: No, ya lo sabía. Sólo he pretendido no pasar por esta humillación... la de que nadie, y mucho menos ustedes, supieran que Irma tuvo un hijo con otro, ¿entienden? No se imaginan lo que para un hombre como yo significa una humillación como ésta.

SANDRA: No comprendo quién puede haberle informado. Nadie lo sabía, excepto nosotros.

ALDO: Sí. Eso pensaba también, pero siempre hay quien se entera de las cosas y acaba propagándolas.

SANDRA: Pero no fue Irma quien se lo confesó a usted.

ALDO: ¡Ojalá hubiera sido ella!

SANDRA: Entonces, ¿quién se lo dijo?

ALDO: Cierta persona con la que había discutido violentamente.

SANDRA: ¿Le dijo el nombre del padre?

ALDO: No.

SANDRA: ¿Va a hacer algo para averiguarlo?

ALDO: A mí sólo me importa el niño.

SANDRA: ¿Y quién le dijo que lo teníamos nosotros?

ALDO: La propia Irma.

SANDRA: ¿Y a qué se debe ahora ese interés por Abel?

ALDO: Tal vez porque necesito perdonar a su madre. De no haber sido por esa criatura, creo que la hubiese estrangulado. No sé cómo he podido contenerme. Quiero reconocer legamente al niño. Darle mi apellido y todo cuanto poseo. He venido a verles pensando únicamente en el porvenir del pequeño.

VITORIO: Creo que nos dice la verdad.

SANDRA (*se sienta en el sofá*): ¿Así que quiere hacer de este asunto una cuestión de honor?

ALDO: Y también de derecho.

SANDRA: ¿Derecho? Usted no tiene ninguno.

ALDO (*se sienta frente a Sandra*): ¿Se refiere usted al documento que les firmó Irma?

SANDRA: Sí, y también a otras cosas. Usted nos habla de derechos, pero ¿ha pensado acaso en los nuestros?, ¿cree que vamos a entregarle al niño sólo porque usted necesite perdonar a su madre? Pues no. Y métase usted esto bien en la cabeza: Abel no saldrá jamás de esta casa.

ALDO: Le confieso, señora, que esperaba encontrar aquí un poco más de comprensión. Deseaba llegar a un acuerdo con ustedes. Jamás pensé que renunciase a seguir viendo al niño.

SANDRA (*con ironía*): Es usted muy generoso. Así que... ¿podríamos verle?, ¿cuántas veces?, ¿una por año? Nos pide la restitución de un niño como si se tratase de un objeto ¿Pero es que no le ha explicado Irma que esa criatura ya es como un hijo nuestro?, ¿no le ha dicho hasta qué punto nos pertenece?

VITORIO: Sandra, somos nosotros quienes debemos explicárselo, pero bajando la voz... no vaya a oírnos el propio interesado. (*Sandra mira hacia la puerta del despacho donde está Abel.*) Creo que, si nos esforzamos en comprender a este señor, él también acabará por comprendernos. (*Se sienta y continúa.*) Desgraciadamente, no tenemos hijos, aun llevando casados...

SANDRA (*interrumpiendo*): ¿Y eso qué tiene que ver ahora?

ALDO: Por favor, señora, déjele hablar. Él y yo nos entendemos muy bien.

SANDRA: Ah, sí... pues sigue, sigue.

VITORIO: No es que no deseáramos adoptar un niño, ni siquiera que hubiésemos pensado en ello. Pero conocimos a Abel en una visita casual al orfanato. Resultó, en cierto modo, un encuentro providencial. Hará unos cuatro años.

SANDRA: Sí...Abel tenía dos.

VITORIO: En fin, sólo con verlo, Sandra se impresionó mucho. A los pocos días, nos lo trajimos a casa.

SANDRA: ¡Ay!, Eso que mal lo cuentas.

ALDO: No. Al contrario, señora. Lo ha contado muy bien.

SANDRA: Yo fui quien le vio primero. Era el más pequeño de todos. Acababa de cumplir dos años y en sus ojos brillaba una expresión inefable... la del que busca sin saber exactamente qué desea encontrar. De haber tenido un hijo, me hubiera gustado que fuese como él. Sentí nacer en mí uno de esos impulsos irrefrenables que nos obligan a tomar decisiones inmediatas y, tras una noche de insomnio, nos trajimos a Abel a vivir a nuestra casa. Después de una serie

interminable de gestiones y de súplicas, aquí aprendió a decir «mamá». Lo aprendió enseguida. Estaba impaciente por aprenderlo.

ALDO: ¿Les dijeron a ustedes quién era la madre?

SANDRA: Lo supimos algún tiempo después por la única persona que lo conocía: un sacerdote.

ALDO: ¿Así que fue un cura quien les informó?

SANDRA: Sabiendo que vivía en una casa honorable, habló conmigo.

ALDO: No debió hacerlo.

SANDRA: ¿Por qué? No me reveló ningún secreto de confesión. Y en un caso de conciencia como éste, un sacerdote sólo debe pensar en el porvenir del pequeño; es decir, en la familia que lo adopta y en la formación que se le va dar, sobre todo en la religiosa.

ALDO (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!

SANDRA: Nosotros somos creyentes.

ALDO: Yo no.

SANDRA: ¿Qué es usted entonces?

ALDO: Un hombre que no va a consentir que ese niño huela a cera, ni se arrodille ante ningún confesionario.

SANDRA: Sospecho que esa oportunidad para decidir el futuro de Abel no va a presentarsele.

ALDO: No esté tan segura.

SANDRA: Lo estoy.

ALDO: En cuanto a ese cura... su obligación era la de convencer a Irma de que no abandonara a su hijo.

SANDRA: La conocía demasiado bien para esperar algo positivo de su conducta.

ALDO: ¿Qué quiere decir?

SANDRA: ¿Es que usted aprueba la conducta de su mujer?

VITORIO (*a Sandra*): Sandra, no somos quiénes para juzgar la conducta de nadie.

SANDRA: Yo puedo juzgar la de una mujer que, al exigirle promesa formal de renunciar a su hijo, me abrazó llorando de gratitud. Y después de darme toda clase de seguridades con respecto al niño, me contó su vida hasta los más íntimos detalles.

ALDO: ¿Qué le contó?

SANDRA: Supongo que las mismas cosas que a usted. Luego me dijo que iba a casarse con un hombre bastante violento que la dejaría si se enteraba de la existencia del niño. A ella sólo le importaba casarse.

ALDO (*sonriendo*): ¡Uhm! Pues ha conseguido su propósito, claro que ocultándome la verdad. Después la he sabido, pero ya era demasiado tarde. Ni siquiera la he echado de casa e incluso estoy aquí ahora. No es justo separar a dos seres unidos por un vínculo de sangre.

SANDRA: ¿Lo cree ahora? Después de cuatro años. ¿Y quién invoca ahora esos vínculos?, ¿Irma o usted?, ¿quién nos garantiza que Irma está conforme con reclamar al niño? Me gustaría que fuese ella misma quien nos lo dijera.

ALDO (*levantándose de su asiento*): De acuerdo, no hay ningún inconveniente. Irma quedó esperándome abajo. Le diré que suba si ustedes lo desean.

SANDRA: Que suba. Me encantará volver a verla.

ALDO (*dirigiéndose a Vitorio*): ¿Y usted qué dice, profesor?

VITORIO: Que puede venir aquí siempre que lo desee.

ALDO: Gracias. Iré a buscarla.

(*Abel entra en la sala.*)

ABEL: Mamá, ¿cuándo piensas venir a jugar conmigo? Me aburro yo solo.

(*Abel se acerca a la madre y después mira a Aldo.*)

SANDRA (*a Abel*): Te dije que no vinieses aquí.

VITORIO (*a su mujer*): Sandra, no creo a este señor capaz de secuestrarlo. Vaya a buscar a Irma. Lo esperamos.

(*Abel se marcha.*)

SANDRA (*mira a Abel*): Y tú, mi amor, ve a jugar tú solito hasta que Mamá vuelva a jugar contigo.

ABEL: ¿Tardaras mucho?

SANDRA: No, mi amor. La visita se irá enseguida.

ABEL: Si ya se ha ido...

SANDRA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Pero volverá. Volverá acompañado de su mujer y Papá y yo tenemos que hablar con ellos.

ABEL: ¿Se marcharan antes de que me acueste?

SANDRA: Claro que sí. Se irán antes y aún tendremos tiempo de ordenar tu rompecabezas. ¿Eh?

*(Sandra acompaña a su hijo hasta el despacho y cierra la puerta tras él. Después se acerca a su marido.)*

SANDRA: ¿Te das cuenta de lo bien organizado que lo tenían? Primero aparece él y, por si el plan fracasa, está la otra esperando abajo, dispuesta a intervenir. ¡Gentuza! ¿Crees que subirá de nuevo?

VITORIO: Acabas de decir que todo esto obedece a un plan.

SANDRA: No comprendo la razón de ese repentino cariño por Abel. Si él es tan estricto como presume, hubiera sido mucho mejor para él que dejaran las cosas como estaban.

VITORIO: Quién sabe las razones que le han movido a venir aquí.

SANDRA: A Irma le asustan las reacciones de ese hombre. Por miedo a su carácter, abandonó al niño. No comprendo que haya podido cambiar de pronto. A no ser que todo sea una farsa. Una farsa para ocultar una razón de más peso.

VITORIO: ¿Otra razón?

SANDRA: Sí, la del interés.

VITORIO: No entiendo

SANDRA: Supón que existe una herencia... incluso llego a más, ¿no oíste la alusión al padre de Abel? A lo mejor han inventado uno para poder reclamar al niño.

VITORIO: ¿Y si fuesen bastante mejores de las que supones? Imagínate que se trate de sentimientos nobles y desinteresados.

SANDRA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡qué absurdo! Tal vez él no sea una mala persona, pero lo que es ella... a ella la conozco muy bien.

VITORIO: Le dijiste a este hombre que, en un pleito como éste, lo que importa es la actitud de la madre y no es cierto. Lo que de verdad cuenta es la decisión del padre. Si él está dispuesto a reconocer como suyo al niño, despidámonos de él, Sandra.

SANDRA *(acercándose angustiada a su marido)*: Pongámonos nosotros también de acuerdo. Estemos unidos en la defensa de nuestro pequeño. No podemos ponerle bajo la custodia de ese hombre, sin moral ni religión. Abel es toda mi vida. No puedo renunciar a él. No puedo.

*(Suena el timbre. La criada abre la puerta. Aparecen Irma y Aldo.)*

ALDO *(a la criada)*: Nos esperan sus señores.

CRIADA: Pasen, por favor.

*(Irma y Aldo pasan al salón.)*

VITORIO: Adelante, pasen ustedes.

SANDRA: Pasen, por favor.

VITORIO: Por favor.

ALDO: Muy amable.

SANDRA *(mirando a Irma y señalando el sofá frente a ella)*: Siéntese ahí mismo.

IRMA: Gracias.

SANDRA: ¿No se encuentra bien?

IRMA: ¿Cómo voy a encontrarme?

*(Irma mira a Aldo y se echa a llorar. Aldo se sienta a su lado para consolarla.)*

ALDO *(consolándola)*: Vamos Irma, vamos. Tranquilízate. Ya está bien...

SANDRA *(a Aldo)*: Déjala que lllore. A las mujeres nos hace bien llorar algunas veces.

ALDO: Tal vez si la dejásemos solas...

SANDRA: No, no se vaya.

VITORIO *(sentándose y mirando a Sandra)*: Quizás Irma prefiera hablar contigo a solas.

ALDO: Sí. Yo creo que sería muchísimo mejor.

SANDRA: Pues yo no lo creo. Éste es un asunto que a todos nos concierne. Un pleito familiar en el que todos debemos participar.

ALDO: Mi mujer prefería entendedérselas a solas con usted.

SANDRA: ¿Su mujer? ¿No será que le asusta oír ciertas cosas?

ALDO: ¿Yo?, ¿asustarme?

IRMA: Dios mío, ¡cómo ha cambiado usted!

SANDRA: Sí... pues yo me veo exactamente igual.

IRMA: Antes era usted la bondad personificada.

SANDRA: Diga mejor que le convenía a usted creerlo así.

VITORIO *(mirando a Sandra)*: Sandra...

IRMA: Déjela. No me ofende.

SANDRA: ¿Por qué no me advirtió de lo que ocurría?, ¿por qué permitió a su marido venir a esta casa sin avisarnos?

IRMA: Tuve miedo.

ALDO: ¿Miedo?, ¿miedo de qué?, ¿es que te maltrato? Anda, dilo. Di que te maltrato.

IRMA: No. De sobras sabes que...

ALDO: Vine a esta casa porque deseaba comprobar la verdad.

SANDRA: ¿La que ella le contó?

ALDO: Sí. Toda la verdad.

SANDRA: ¿Se la dijo usted?

IRMA: Sí.

SANDRA: Pues bien, dejémonos de rodeos. ¿De quién fue la idea de reclamar a Abel?, ¿de su marido o de usted?

ALDO: Fue mía.

SANDRA (*a Irma*): ¿Y usted?

IRMA: No creí que él pudiera interesarse por el niño.

SANDRA: ¿Por qué no dijo que había muerto? Porque, en realidad, para usted es como si estuviese muerto. Así lo habíamos convenido, ¿recuerda? Usted me lo juró.

IRMA: Sí, pero a veces las circunstancias...

SANDRA: Eso quiere decir que, en el fondo de su corazón, ya estaba usted dispuesta a faltar a su juramento.

IRMA: ¿Qué madre hay que, en el fondo de su corazón, esté dispuesta a renunciar a su hijo?

VITORIO: En eso estoy de acuerdo, ¿pero por qué no nos dijo esto mismo hace cuatro años?

IRMA: Porque entonces lo daba por perdido, por perdido del todo... pero cuando Aldo me dijo «quiero verle», yo también sentí ese deseo. ¿Le sorprende?

SANDRA: ¿De verle o también llevárselo?

IRMA: Llévrmelo también, señora.

VITORIO: Usted se olvida del documento que obra en nuestro poder.

IRMA: ¡Ese niño es mi hijo!

ALDO: Vamos, contesta al profesor y no te hagas la sueca.

IRMA (*llorando*): Soy una mala madre.

ALDO: Déjate de lágrimas y contéstame ¿Por qué no me dijiste que había un documento?

IRMA (*levanta la cabeza y deja de llorar*): ¿Qué documento?

ALDO: El que tú firmaste comprometiéndote a no reclamarles el niño.

IRMA: ¿Qué yo firmé? Yo no hice tal cosa. Ella insistió en que firmara pero yo me resistí a hacerlo.

VITORIO: ¿Por qué lo niega?

IRMA: ¡Estoy diciendo la verdad!

ALDO (*levantado la mano para amenazar a Irma*): Vamos, señora, enséñele el documento a esta embustera que...

VITORIO: ¡Quieto! No consiento que la maltrate.

IRMA (*suplicando a Sandra*): Explíqueselo, Señora. Cuente lo que pasó.

SANDRA: Irma no firmó ningún documento. ¿Quién ha dicho que lo firmó?

VITORIO: Yo lo dije, porque tú me lo contaste.

SANDRA: ¿Que yo te lo conté?

VITORIO: Sí, tú.

SANDRA: Pues entonces te mentaría. ¿Estás satisfecho?, ¿por qué iba a ser yo la única mujer que no mintiese?

ALDO (*negando con la cabeza*): ¡Cuánta farsa!

VITORIO (*a Aldo*): Perdóneme usted mi afirmación de antes... procedía de buena fe. Creí sinceramente lo de la firma de su mujer.

ALDO: Sí. Me he dado perfecta cuenta.

VITORIO: Lo siento. Tiene que disculparnos.

SANDRA: De todos modos, ese documento aun sin firmar, sigue teniendo todo su valor. Confiese ¿Por qué se negaba a firmarlo? Vamos, dígalo.

IRMA: No tuve valor... me parecía igual que cometer un crimen.

SANDRA: No. Confiese la verdadera razón.



ALDO: Señora, no le consiento ese tono.

VITORIO (*a Aldo*): Por favor.

SANDRA: Sí, defiéndala encima, no firmó aquel documento por no dejar una prueba escrita de su pasado...

IRMA: No es cierto. Al insistir usted en que firmara dije eso, pero yo...

SANDRA: Le asustó. Le asustaba a usted que su prometido llegase algún día a saber... ¿se acuerda de lo que me dijo con respecto al niño? «Cuando tenga otros hijos me olvidaré de que tuve este».

IRMA (*triste*): No me olvidaré nunca.

SANDRA: ¿Tuvo otros?

IRMA (*llorando*): No.

SANDRA: ¿Y por qué no los tuvo?

ALDO: No tiene ningún derecho a hacerle esa pregunta. ¿Qué me respondería usted o su marido si yo le hiciese una pregunta semejante?

SANDRA: Yo le diría que soy estéril. Estéril. Pero ella no. Ella puede tener hijos. ¿Por qué ha de venir a robarme el mío?, ¿por qué?, ¿por qué?

ALDO: ¿El suyo?

SANDRA: Sí, el «mío», el «mío».

ALDO: En cuanto yo lo reconozca, se convertirá en el nuestro. Seré su padre ante la ley.

SANDRA: ¿Su padre? No me haga reír.

ALDO: Aunque se ría usted, ha de verlo.

SANDRA: No lo veré porque existe otro hombre. Existe el padre verdadero.

IRMA (*llorando*): ¡Por piedad!, ¡por piedad!, ¡cállese!

SANDRA: Callarme no, nada de eso. Él tiene que saberlo.

IRMA: Ya lo sabe. ¡Lo sabe todo!, ¡se lo conté todo!

SANDRA: Entonces les propongo que vayamos a consultar al interesado. ¿No les parece una buena solución?

ALDO: Usted sabe que no es posible encontrar al padre.

SANDRA: ¿Quién le ha contado esa nueva mentira?, ¿Irma?

IRMA (*a Aldo*): A ella no le conté toda la verdad. Me daba mucha vergüenza.

SANDRA: Así que también era mentira su historia con respecto al padre de Abel. Espero que ya no le avergüence contárnosla y nos diga hoy, por fin, toda la verdad. Estoy segura de que ha de ser una historia conmovedora.

ALDO: Por favor, no la trate así.

SANDRA: No diré una palabra más. Hablen ustedes. Les escucho.

IRMA (*a Aldo*): Díselo tú, ¿quieres?

ALDO: Fue durante la ocupación. Para ir a trabajar a la fábrica tenía que recorrer algunos kilómetros al borde de la carretera general, por la que pasaban incesantemente camiones llenos de tropas. Una noche cuando regresaba a la ciudad fue asaltada por un grupo de soldados.

SANDRA: Por lo que es imposible localizar al padre... cosas de la guerra... y también de la paz. ¿Y si yo les ayudase a encontrar a ese padre anónimo? Por suerte, yo sé dónde vive y quién es ese hombre.

IRMA (*a Aldo*): No la creas. Está mintiendo. Quiere sacar la verdad con una mentira.

SANDRA: El padre de Abel no fue un soldado americano, sino un italiano. Un hombre de esta ciudad.

IRMA: ¡No la creas!, ¡Está mintiendo!

ALDO: Vamos, ¡dígame su nombre!, ¡dígamelo!

IRMA: ¡Es mentira!, ¡mentira!

ALDO: ¡Cállate!, ¡dígame quién es! (*Se dirige a Vitorio.*) ¿Sabe usted quién es ese hombre? ¡Dígamelo!

SANDRA: Vive cerca de aquí. Se casó no hace mucho.

ALDO: ¿Quién es?, ¿quién es?

*(La escena muestra a Abel triste mirando por la puerta entornada. La cierra.)*

## Intermedio

*(Aparece un salón en el que hay una joven pareja. Son Gina y Carlo. Se abre la puerta y entra Sandra.)*

CARLO (*acercándose a Sandra*): Buenas noches.

SANDRA: Buenas noches.

CARLO: ¿Dijo usted a la doncella que se trataba de algo importante y urgente?

SANDRA: De no ser así, nunca me habría atrevido a venir a molestarles y mucho menos a estas horas.

CARLO: Nos disponíamos a salir. Estamos invitados a una fiesta.

SANDRA: ¡Cuánto lo siento!

CARLO: Y no podemos retrasarnos.

GINA (*a Carlo*): Aún disponemos de algunos minutos.

CARLO (*a Gina*): ¿Tú crees? (*Mira a Sandra.*) ¡Ah!, ¡perdone! Ésta es mi esposa.

GINA (*a Sandra*): ¿No quiere sentarse?

SANDRA: Gracias.

GINA (*indicándole un asiento*): Por favor.

SANDRA: Gracias.

CARLO (*a Sandra*): Pues usted dirá...

SANDRA: No sé si debo... delante de su esposa. Creo que he sido demasiado impulsiva presentándome aquí sin avisarles.

CARLO: No importa. Y, puesto que ha venido, hable sin reservas.

SANDRA: Es que se trata de algo... muy personal.

(*Gina intenta salir de la habitación.*)

CARLO (*a Gina*): No. No te vayas.

SANDRA (*a Gina*): Por favor, no interpretes mal mis palabras.

GINA: Pero si es lógico que hablen a solas.

CARLO (*a Gina*): Por favor, quédate (*Se dirige a Sandra.*) Señora, sea el asunto que fuere prefiero tratarlo en presencia de mi mujer.

GINA (*a Sandra*): Va a pensar usted que soy una mujer celosa. Carlo, te aseguro que no me interesa.

CARLO: A mí sí.

SANDRA (*a Gina*): No me atrevería a pensar eso de usted. La creo muy por encima de esos prejuicios.

GINA: Ni yo ni mi marido somos celosos, aunque ambos tenemos ideas muy burguesas.

SANDRA (*a Carlo*): Supongo que su esposa conocerá bien los detalles de su vida.

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja! No lo crea. Sospecho que ni siquiera un capítulo.

CARLO: ¿Sabe usted algo sobre mí que sea interesante relatarnos?

SANDRA: Pues creo que sí.

CARLO: Hable entonces.

SANDRA: Se trata de... de cierto niño. Se llama Abel.

CARLO: ¿Abel?

GINA (*a Carlo*): Es un bonito nombre, ¿no te parece? (*Mira a Sandra.*) ¿Es hijo suyo?

CARLO: ¿Hijo mío?

GINA: Me parece estupendo. Lo más interesante que sé de ti hasta ahora. Un hijo. Creo que has debido hablarme de él alguna vez.

CARLO: La verdad es que hasta ahora he ignorado mi paternidad. Señora, ¿está usted bien informada al respecto?

SANDRA: Estoy segura. Si no, no me hubiera atrevido a venir a molestarle.

CARLO: Luego he de tomar en serio sus palabras.

SANDRA: Completamente en serio.

(*Gina mira a Carlo sonriendo.*)

SANDRA: ¿Se acuerda usted de... Irma?

GINA: Recuerda cariño, Irma.

CARLO: Señora, ¿quién le ha informado de...?

SANDRA: Ella misma.

GINA: Por favor, ¿quieren ustedes explicarme quién es esa Irma?

CARLO: Cierta muchacha que conocí algún tiempo.

GINA: ¿Es que ha muerto?

CARLO: Era una chica realmente extraña.

GINA: Pero amable al parecer.

CARLO: Trabajaba en... en una fábrica, pero tenía cierto aire de gran dama. Jamás se preocupó de nadie. Y, sin embargo, a ella la buscaban todos.

GINA: Incluso tú.

CARLO: Sí. Pasamos unos días juntos.

GINA: Unos días.

CARLO: Bueno, quizás unos meses... hasta que me di cuenta de que yo no era el único.

GINA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡pobre! debiste sufrir un duro golpe.

SANDRA (*a Carlo*): ¿Sabe usted si entre sus... en fin... entre los otros... hubo un soldado americano?

CARLO: Pues no lo sé. Aunque tratándose de Irma, yo no descartaría ninguna hipótesis.

GINA: No, no sería prudente, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!

SANDRA: ¿Y usted nunca sospechó que podría ser el padre del hijo de Irma?

CARLO: Bueno, sí. Si he de serle sincero, le diré que ella me confesó en cierta ocasión que temía encontrarse embarazada. Yo le dije que, dada su conducta habitual, no podía considerarme único responsable.

SANDRA: Yo, por el contrario, estoy segura de que el niño es hijo suyo. El parecido entre ambos es realmente extraordinario.

CARLO: ¿Es que le conoce usted?

SANDRA: Vive conmigo. Le adoptamos hace cuatro años.

GINA (*a Sandra*): ¿Cómo es?, ¿de verdad se parece tanto a Carlo?

SANDRA: Son de un parecido impresionante. La misma boca, los mismos ojos, el pelo... hasta la misma forma de mirar.

GINA: En definitiva, ¿qué es lo que desea?, ¿traernos al niño un día de estos?, ¿o que aseguremos su porvenir?

SANDRA: No, señora, en absoluto. Sentiría que interpretasen mal mi visita de esta noche. Yo sólo vine a pedir al padre del niño que lo confíe a mi custodia, igual que ha hecho la madre.

CARLO: ¿Pero no acaba de decirnos que ya vive con usted?

SANDRA: Sí, pero deseo tener por escrito su conformidad. Su consentimiento expreso.

CARLO: Bien, en lo que a mí se refiere... puede usted contar con él (*Mira a Gina.*) ¿No te parece?

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! veo que tienes tus dudas... que no acabas de sentirte padre todavía.

CARLO: Eso por supuesto. Pero aunque fuese mío realmente, ¿crees que podría sentirme padre así de pronto?

SANDRA: Eso es lógico. Los sentimientos no se improvisan. Por otra parte, jamás ha visto al niño. Incluso hace unos momentos ignoraba su existencia.

GINA: No, yo no me refería a sus sentimientos, sino al hecho de renunciar a un hijo apenas conocida su existencia.

CARLO: ¿Preferirías quizás que lo convirtiese en un problema... para ambos?

GINA: Es absurdo hablar de problemas sin que estos se hayan planteado.

CARLO: Se diría que tu corazón rebosa amor maternal.

GINA: No. Sólo curiosidad e incertidumbre.

CARLO: ¡Qué raro!

GINA: ¿Raro qué?

CARLO: Pues que este hijo pueda despertar tu interés. Te has negado siempre a tenerlos.

GINA: Negarse a tener hijos no es lo mismo que aceptar a los que ya existen.

CARLO: De todos modos, no creo que debamos tomar una decisión precipitada.

SANDRA: A mí sólo me bastarían un par de líneas firmadas por usted.

CARLO: Sí. Quizás en otro momento. Ya es un poco tarde y nos estamos retrasando.

GINA: No importa. Les telefoneare que nos esperen un poco. Este asunto empieza a interesarme. Es apasionante.

CARLO: Pero Gina no crees que...

GINA (*a Sandra*): ¿Así que usted se ocupa del niño?, ¿y la madre se ha desentendido de él?

SANDRA: Lo saqué muy pequeño del orfanato. A la madre la conocí algún tiempo después.

GINA: Supongo que le resultó mucho más fácil saber quién era ella que localizar a mi marido. Por cierto, ¿cómo lo averiguó?

CARLO (*a Gina*): ¿No acabas de oír que por Irma?

SANDRA: Lo supe primero sin que ella me ayudase

GINA: ¿Ah, sí?

SANDRA: Irma guardaba bien su secreto. Pero una vez la oí decir por pura casualidad que había perdido toda esperanza de casarse, ya que el padre de Abel iba a contraer matrimonio con una de las mujeres más ricas de esta ciudad.

CARLO: ¿Así que me seguía la pista?

SANDRA: Era lógico, ¿no le parece?

CARLO: ¿Le afectó mucho la noticia?

GINA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!

SANDRA: Un poco. Creo que le costó resignarse. Luego decidió casarse ella también para escapar de los mil peligros que le acechaban.

CARLO: ¿Y se casó?

SANDRA: Sí.

CARLO: Es curioso.

GINA (*a Carlo*): ¿Qué es curioso?

CARLO: No puede imaginármela casada. ¿A qué atribuía usted la obstinación de Irma en ocultar mi identidad?

SANDRA: No sé. Pero fueron inútiles cuantos intentos hice por averiguarlo.

CARLO: Sabía muy bien guardar sus secretos.

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! pues mira, algo sabía guardar.

CARLO: Y usted, ¿cómo pudo encontrarme?

SANDRA: Hace mucho que le sigo la pista. Irma me había facilitado de una manera inconsciente un dato interesante: la pasión de usted por las carreras de automóviles.

CARLO: Me había acompañado algunas veces en los entrenamientos. Le gustaba mucho la velocidad. Siempre me pedía ir más deprisa.

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡cuántas buenas cualidades!

SANDRA: Ese pequeño dato me bastó.

CARLO: No es posible.

SANDRA: Eran varias las coincidencias... carreras de coches, casamiento, una muchacha de gran posición... los periódicos hablaron mucho de su boda. No me resultó difícil descubrirle. O, al menos, dar con la persona con la que creía seguir la pista.

CARLO: Luego no estaba segura...

SANDRA: No, pero era imprescindible estarlo. Necesitaba una prueba, así que escribí a Irma diciéndole que iban ustedes a casarse.

CARLO: Una carta anónima.

SANDRA: Sí... iba sin firmar. Luego concerté con ella por teléfono una cita para el día y hora en que la ceremonia del casamiento iba a celebrarse. Estaba tan nerviosa que acabo traicionándose. De tal manera que no tuve ya ni la menor duda.

CARLO: Es usted una mujer peligrosa.

GINA: Creemos vivir sin que nadie nos observe, pero siempre hay alguien detrás espiándonos, vigilándonos. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Añadiendo nuevos datos a nuestra ficha personal de sospechosos.

CARLO: No entiendo bien los motivos que le impulsaron a usted a interesarse tanto por mi vida.

SANDRA: Uno sólo. Mi cariño por Abel. Necesitaba vigilar de cerca a quienes pudieran reclamármelo algún día.

CARLO: ¿Y por qué, precisamente hoy, abandona esa actitud y nos hace revivir el pasado?

SANDRA: Porque es hoy precisamente cuando Abel está en peligro. Porque es hoy cuando necesito su ayuda.

CARLO: ¿Mi ayuda?, ¿qué peligro amenaza al niño?

SANDRA: La madre.

GINA: ¿Irma?

SANDRA: Quiere llevárselo. También lo pretende el marido y no puedo consentirlo. No lo consentiré si ustedes me ayudan. Necesito que lo confíe a mi custodia.

GINA: ¿Pero no lo prometió esa Irma que el niño viviría con usted?

SANDRA: Claro que sí, pero ahora se vuelve atrás. Es el marido quien la empuja.

CARLO: ¿Quién es él?

SANDRA: Un mal sujeto. Un tipo desagradable que ni a discutir se aviene. Ya... ya le contaré en otro momento. Ahora les pido sólo un favor: no reciban aquí a esa gente. No hablen con ellos si quieren. Son una gentuza. *(Carlo se levanta pensativo y camina por la habitación.)* Y nosotros, ¿cuándo podremos vernos de nuevo?

*(Suena el timbre.)*



CARLO (*a Gina*): ¿Quién será a estas horas? (*Se dirige a Sandra.*) Pues mañana si lo desea. (*Mira a Gina.*) ¿Qué te parece?

GINA (*risueña*): No...

CARLO: ¿Qué dices?

(*Entra la doncella a la sala.*)

DONCELLA: Una señorita pregunta por el señor. Dice que su nombre es Irma Civirani.

GINA (*a la doncella*): Espere. (*Se dirige a Sandra.*) Parece que se han dado ustedes cita en esta casa. Es perfectamente comprensible. (*Mira a la doncella.*) Hágala pasar.

CARLO: No. No vamos a recibirla hoy, Gina. Se nos hace muy tarde...

GINA (*a Carlo*): Telefona que no iremos. ¿No te fastidiaba tanto esa fiesta? Creo que será mucho más interesante recibir a esa mujer, ¿no te parece?

CARLO: De acuerdo. Haremos lo que te plazca.

GINA (*a la doncella*): Pase a esa señora al saloncito y que espere un momento. ¡Ah! y cierre bien la puerta. (*Mira a Carlo.*) Voy a telefonar yo misma que no cuenten con nosotros. (*Se dirige a Sandra.*) Y usted no se vaya, por favor. Vamos a necesitarla.

SANDRA: No crea que esa mujer me preocupa lo más mínimo. Sólo intentaba evitar escenas desagradables.

GINA: Va. No piense en ello. (*Sale.*)

SANDRA: Dispóngase a oír mentiras.

CARLO: Antes no mentía.

SANDRA: Permítame que lo dude. Los hombres son ustedes muy ingenuos a la hora de juzgar si una mujer miente o no.

CARLO: Es posible.

SANDRA: ¿Estaba usted realmente enamorado de esa mujer?

CARLO: No lo sé. Dentro de unos segundos, al verla, quizás pueda contestar a su pregunta.

SANDRA: ¿Se siente inquieto?

CARLO: En absoluto, aunque no sé qué pueda ocurrirme dentro de poco.

(*Aparece Gina.*)

GINA: Ya está resuelto el problema.

CARLO: ¿Qué han dicho?

GINA: Se mostraron muy contrariados, pero sólo en apariencia. Yo creo que, en el fondo, ellos también detestan su fiesta. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Carlo, ¿no crees que deberíamos recibir tú y yo a solas a esa mujer? Será menos violento para todos. *(Se dirige a Sandra.)* ¿Le importa pasar allí dentro un momento? En seguida la avisamos. No le agrada dejarnos solos con esa mujer, ¿verdad? Pero parecería una encerrona, ¿no cree? Después de todo, ella sólo ha preguntado por Carlo. Además, también debemos escuchar a la otra parte. *(Mira a Carlo.)* ¿No te parece? *(Vuelve a mirar a Sandra.)* Pase dentro un momento, por favor. Gracias. *(Sandra entra en una habitación. Gina se dirige a llamar a la doncella.)* Creo que ya pueden entrar.

CARLO *(se acerca a Gina para detenerla)*: Espera.

GINA: ¿Te ocurre algo?, ¿es que no quieres que entre aquí?

CARLO: Sí, sí, por supuesto. Es que no entiendo tu actitud.

GINA *(sonriendo)*: Es que encuentro todo esto tan divertido.

CARLO: ¿Sólo divertido?, ¿no habrás empezado a sentirte celosa?

GINA: ¡Oh!, ¿celosa?, ¡qué va! curiosa.

CARLO: ¿Por verla?

GINA: Digamos más bien por escucharla.

CARLO: Pues precisamente quiero pedirte que me dejes solo con ella. Deseo resolver este asunto a mi modo.

GINA: Eso ni lo sueñes.

CARLO: No se atreverá a hablar delante de ti.

GINA: En ese caso, siempre estarás a tiempo de echarme para evocar a solas y juntitos sólo viejos tiempos.

CARLO: Siempre creí que eras una mujer muy segura de sí misma.

GINA *(riendo)*: Pues ya ves que hasta puedo ponerme nerviosa.

CARLO: Alguien ha dicho que la mujer es un gran enigma. Está bien que pase. *(Gina toca el timbre y avisa a la doncella.)* Y, por favor, no te olvides de que yo en aquellos tiempos era... como lo diría... un poco inconsciente.

GINA *(riendo)*: Claro... y esa fue la razón de que le naciese un hijo tuyo a esa chica. *(Llaman a la puerta.)* ¡Adelante! *(Entra la doncella.)* Que pase esa señora.

*(La doncella inclina la cabeza y se va. Mientras tanto, Gina se arregla delante de un espejo y Carlo, nervioso, no deja de mirarla y ve cómo disfruta de esta situación. Se abre la puerta y aparece Irma, que se queda mirando a Carlo sin percatarse de la presencia de Gina.)*

IRMA: Carlo.

CARLO *(señala a Gina)*: Mi mujer.

IRMA *(se acerca a Gina)*: ¡Ah!, ¡perdón! no le había visto. ¿Cómo está usted, señora?

GINA *(seria)*: Bien, gracias. Quizás deba dejarles solos.

CARLO *(a Irma)*: Mi mujer conoce toda la historia. Yo mismo se la he contado.

IRMA: Entiendo.

CARLO *(mira a Irma detenidamente)*: Hace mucho tiempo que... que no hemos sabido nada el uno del otro.

IRMA: ¿Por qué me miras de ese modo? Perdón, señora, ¿puedo tutear a su marido?

GINA: Sí, desde luego. Incluso si lo desea puede llamarle empleando algún diminutivo cariñoso, ¿no recuerda cómo le llamaba antes?

IRMA: Sí, solía llamarle... lo he olvidado.

GINA: ¿Por qué no se casaron ustedes?

*(Se hace un silencio incómodo.)*

CARLO: Nunca pensamos en eso.

GINA: ¿Ah, no? No puedo creerlo.

CARLO: Al menos yo.

IRMA: A mí, en cambio, sí se me ocurrió alguna vez.

CARLO: Jamás lo supe.

IRMA: Te marchaste tan pronto... nunca volví a saber de ti.

GINA: Los que tienen intención de casarse, nunca se marchan. Yo las tuve y ya ve.

IRMA: ¡Y qué importa el matrimonio!

GINA *(señala la alianza que lleva Irma)*: A usted parece que sí le ha importado.

IRMA *(nerviosa se toca la alianza)*: Ya no.

GINA: ¿Ah, no?

CARLO (*a Irma*): Dices eso porque tú no te has casado seguramente. ¿Comprendes ahora por qué... por qué te miraba de aquel modo cuando entraste aquí? Nada me hacía pensar que estuvieses casada. Te encuentro exactamente igual que antes. No has cambiado nada.

IRMA: Tú sí has cambiado.

GINA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¡él sí!, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja! Es otro hombre. Hasta ha dejado de seducir a jovencitas. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!

IRMA: Él nunca las sedujo. Solamente las abandonaba.

GINA: Y no siempre...

CARLO: Irma, ¿quieres decirme a qué has venido aquí?

IRMA (*se dirige a Gina*): ¿Es que no lo sabes?, ¿usted tampoco?, ¿no les han contado nada?, ¡qué raro!

GINA: Es una adivinanza.

IRMA: Tú sabes que tienes un hijo, ¿verdad?

CARLO: Sí, me hablaste de eso en... en cierta ocasión. Pero... ¿era mío de verdad?

IRMA: Yo nunca podría haber tenido un hijo más que con el hombre al que amaba.

GINA: ¿Y cuántos hijos tiene usted?

IRMA: ¡Ése solo, señora!

CARLO: Bueno, ¿y qué puedo hacer yo?

IRMA: Devolvérmelo.

CARLO: Pero si no sé ni cómo se llama.

IRMA: Se llama Abel y está bajo la custodia de otra mujer. Prometió devolvérmelo cuando cumpliera seis años y ahora... ahora se niega.

GINA: ¿Cómo es eso posible?

IRMA: Bueno, no es que se niegue... es que le prohíben entregármelo.

GINA: ¿Y quién se lo prohíbe?

IRMA: Un sacerdote.

CARLO: ¿Y por qué?

IRMA: Es a causa de mi marido... bueno... del que fue mi marido. Es un hombre terco, de ideas avanzadas y el cura teme que... que su influencia sea perjudicial para Abel.

CARLO: ¡Pero si estáis separados!

IRMA: Es que aún no lo estamos legalmente y él podría aparecer en cualquier momento sin que yo pudiera evitarlo. El cura tiene miedo y aconseja que no me entregue al niño. Y como esa señora es muy católica y en todo ve un problema de conciencia, pues... claro que si por ella fuera, ya... ya me habrían entregado al niño.

GINA: ¿Ah, sí?

IRMA: Desde luego, pero... pero me pide una garantía: la autorización del padre del pequeño. Algo con lo que poder defender los derechos de Abel. (*Mira a Carlo.*) La seguridad de que en cualquier apuro... tú saldrías en defensa del niño.

CARLO: En resumen, tu propuesta es...

IRMA: Que lo reconozcas legalmente como hijo tuyo y que me dejes a mí educarlo.

GINA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! ¿Y le parece señora que esta hora es la más indicada para hacerle tal petición?

IRMA: ¡Si usted hubiera visto la escena que acabábamos de tener!

CARLO: ¿Quiénes?

IRMA: Yo y mi marido. Vino a verme hace un momento. Me pidió que hiciésemos las paces. Yo me negué. Entonces él sacó el tema del niño. Sabe lo que significa para mí. Pero antes había ido a ver a la señora que cuida del niño a amenazarla. Ella y su marido son gente apacible y se asustaron muchísimo. Ésa es la razón por la que haya venido aquí sin consultar el reloj, deseando encontrar una solución inmediata.

GINA (*riendo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Perdonen, vuelvo enseguida.

CARLO: ¿A dónde vas?

GINA: No te asustes que vuelvo. Estoy impaciente por conocer la verdad.

(*Gina sale de la sala. Carlo mira a Irma y suspira.*)

IRMA: ¿Qué te ocurre?, ¿tú, por lo menos, estarás de mi parte?

CARLO: ¿Es verdad la historia que nos has contado?

IRMA: Yo nunca miento.

CARLO: Pues mi mujer no se ha creído ni una sola palabra.

IRMA: Porque me odia. Igual que yo a ella.

CARLO: ¿Qué es lo que te ha hecho?

IRMA: Casarse contigo.

CARLO: Hace un momento decías que... que el matrimonio no tenía ninguna importancia. (*Irma se acerca y lo abraza. Carlo se retira.*) No. Es inútil. Lo pasado, pasado está.

IRMA: Eres odioso.

CARLO: Hablemos del pequeño. Supongo que has venido por él, no por mí. Sin embargo, me gustaría saber por qué no distes ni un solo paso para buscarme cuando acabo lo nuestro.

IRMA: Porque sabía que no te casarías conmigo después de lo que ocurrió y de sus consecuencias. Lo único que me preocupaba era encontrar un marido y no te creas que me fue fácil encontrarlo. Tú, en aquellos días, debiste ser muy feliz. No dejaste de tomar parte en ninguna carrera.

CARLO: Estuve a punto de matarme

IRMA: ¡Ja!, ¡ja! seguro que no fue por amor.

CARLO: Dos semanas entra la vida y la muerte.

IRMA: Lo supe. Fue un buen premio a tu manía de correr como un loco. Ella fue tu enfermera, ¿no? Lo dijeron todos los periódicos.

CARLO: Sí. Se portó maravillosamente. La verdad es que siempre se porta conmigo así.

IRMA (*con preocupación*): ¿Estás enamorado?

CARLO: ¡Qué pregunta!

IRMA: Tú... yo... y Abel. ¿Te imaginas lo felices que hubiéramos sido? Fuimos unos locos renunciando a querernos.

CARLO: Puede que el amor no sea tan importante, al menos para mí. Tengo otras preocupaciones.

IRMA: ¡Qué cambiado estás! Antes sólo vivías para el amor, para engañar a las mujeres y satisfacer siempre tus caprichos. ¿Qué han hecho contigo?, ¿es que... es que ya no te acuerdas del hombre que fuiste?

CARLO: No deseo preguntármelo. Me siento paralizado. Desde la mañana hasta la noche como... como si hubiese perdido para siempre la sensación de vivir.

(*Se abre la puerta de la sala y aparecen Gina y Sandra.*)

SANDRA: Por favor, señora, déjeme entrar.

GINA: No... espere... se lo ruego.

SANDRA (*acercándose a Irma*): No quiero que repita delante de mí todas esas mentiras.

GINA: Señora, por favor.

SANDRA (*a Irma*): Yo también estoy aquí, ¿se entera? Llegué antes que usted. No suponía que yo supiese quién era el padre, ¿verdad? No lo suponía.

CARLO (*a Sandra*): Por favor, señora.

SANDRA: Les dije que no la recibiesen.

CARLO: Teníamos que oír las dos partes. De otra manera no hubiera sido justo.

SANDRA: Pues ya la habrán oído.

IRMA (*a Carlo*): Carlo, ¿por qué me has hecho esto?

CARLO: Porque es necesario que yo conozca toda la verdad.

GINA: O la mentira.

CARLO: Da lo mismo. Las razones de esta mujer, verdaderas o falsas, las conocemos ya. (*Se dirige a Irma.*) Habla tú ahora.

SANDRA: Sí. Cara a cara. Repita todo lo que ha dicho. Todas sus mentiras.

IRMA: Sí. Confieso que les he mentado.

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! ¿Y ésta es la muchachita con aires de gran dama?

IRMA: ¿Quién ha dicho eso de mí?

GINA: Nuestro común enamorado. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Vamos, procuren ponerse de acuerdo lo ante posible.

IRMA: Supongo que esta señora les habrá contado toda la verdad.

SANDRA: Supone usted bien. Confío que ahora seguirá mi ejemplo.

IRMA: La verdad es igual que los secretos: nadie puede exigirlos a la fuerza. Se les pueden confiar a un amigo pero... ninguno de ustedes es amigo mío.

GINA (*a Carlo*): ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¿tú tampoco, cariño?, ¡qué sorpresa!, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!

IRMA (*irritada, se dirige a Gina*): ¿Pero qué le importa a usted la verdad o la mentira sobre este asunto? En él, nada suyo se discute. Está usted completamente al margen.

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¿acaso debo creerme toda su sarta de mentiras?

CARLO (*a Gina*): Aún no sabemos lo que éstas encumbren.

GINA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! tú siempre tan diplomático. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!

SANDRA (*a Gina*): Por favor, señora, deje ya de reír.

GINA: No. No me río de lo que les ocurre, sino de ustedes. Sólo me da pena ese pobre niño que aún no conozco.

SANDRA: Se lo traeré en cuanto lleguemos a un acuerdo.

CARLO (*entusiasmado*): A mí también me gustaría conocerlo. Quisiera verlo ahora antes de seguir hablando. Verlo solamente.

SANDRA: ¿Ahora?

IRMA: Hace una hora estaba en su casa.

GINA: Entonces seguirá allí.

SANDRA: Sí. Con mi marido. Esperándome.

CARLO: ¿Su marido podría traerlo?

SANDRA: ¿Aquí y ahora?

GINA: ¿Hay algo malo en ello?, ¿es que le damos miedo?

SANDRA: Sí. Me dan ustedes miedo.

GINA: ¿Por qué?

IRMA: No la crean. No es fácil de asustar. Le gusta hacerse la víctima.

GINA: Carlo, insístele. Se trata de tu hijo.

CARLO: ¡Ya le he dicho que quiero verlo ahora mismo!

SANDRA: De acuerdo. Lo verá usted a solas.

IRMA: Nada de a solas. Yo también quiero verle aquí y ahora. Soy su madre.

GINA: ¿Hay alguna razón por la que no podamos verle?

SANDRA: No, ninguna. Sólo que... cuando lo tengamos delante no sabremos como mirarle.

CARLO (*cogiendo el teléfono*): Por favor, ¿quiere usted llamar a su marido?

SANDRA (*coge el teléfono y marca el número*): ¿Vitorio?... Sí. Sí, soy yo... No, no ocurre nada... Oye, escucha, ¿podrías traer a Abel?... Sí, ahora mismo... En seguida... Espera, voy a preguntar. (*Se dirige a los presentes.*) El niño está durmiendo. Se ha acostado ya.

GINA: Puede despertarle, ¿no?

SANDRA: Tendrá que vestirle mi marido.



IRMA: Ya tiene seis años, ¿es que no sabe vestirse solo?

SANDRA (*sigue hablando por teléfono*): Vitorio, no importa, vístete y tráelo... Sí, no te olvides de ponerle el abrigo azul, hace mucho frío... Sí, está colgado en el armario grande, a la derecha... No, hombre, no... No pasa nada... Escucha, la dirección es via Salaria, 32. El piso es el sexto... Sí, tendréis que subir a pie, el ascensor está estropeado... Oye, subid despacio, no vaya a fatigarse el niño... Hasta ahora. (*Cuelga el teléfono y mira a los presentes.*) ¿Están ya satisfechos? Tengan cuidado con lo que hablan delante del niño. Podrían hacerle mucho daño.

### Intermedio

(*Suena la puerta. La doncella la abre y aparece Aldo. Irma se acerca.*)

ALDO (*a Irma*): ¿Qué has venido a hacer aquí?

IRMA: Vine a ver a ese hombre. El padre de Abel. (*Aldo mira a Carlo.*) ¿Y tú cómo me has localizado? (*Mira a Sandra.*) Así que siguieron hablando cuando yo salí de su casa.

ALDO: No. Salí de allí inmediatamente para seguirte.

IRMA: Di mejor para espiarme.

ALDO: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, no sabía quién vivía en esta casa. Al principio, creí que este era el domicilio de algún abogado al que venías para consultar tu caso. Pero luego caí en la cuenta. Soy tan imbécil como para esperar abajo en la portería media hora con la seguridad de oír un disparo, por ejemplo.

GINA: ¿Un disparo?, ¿es que trajo ella un arma?, ¡ja!, ¡ja!, ¡ja!

IRMA: ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, ¿por qué habría de traerla?... ¿es que ha podido ocurrírsete que iba a matar al hombre que me sedujo hace siete años? ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja!, seguro que ya me veías retratada en todos los periódicos. Tendría gracia: yo, armada hasta los dientes, dispuesta a vengar mi honor; mejor dicho, nuestro honor, puesto que mi honor... es también el tuyo.

ALDO: Eso te habría ennoblecido ante mis ojos.

IRMA: En fin, ¿qué has venido a hacer aquí?

ALDO (*se coloca en frente de Carlo*): Sólo quería conocer a este sujeto. No olvidar su cara.

CARLO: Para un día ajustar cuentas conmigo.

GINA: Por Dios, Carlo, no le provoques.

SANDRA (*a Gina*): No se fie. Es capaz de todo.

CARLO (*a Aldo*): Sí, tiene usted poderosas razones para eliminarme. Y yo hace mucho tiempo que aguardo que alguien se decida a suprimirme. No, no crea que es una broma. Es que estoy cansado de la vida. Pero es necesario que se dé usted prisa. Corre el peligro de perder sus ímpetus y que nosotros le envolvamos con nuestra palabrería. Así que dese prisa. Decídase.

ALDO: Será mejor que me vaya, ¿vienes Irma?

IRMA: ¿De veras quieres que te acompañe?

ALDO (*sonriendo*): ¿Sigues aún teniéndome miedo?

IRMA: Sí. El miedo me impidió decirte la verdad.

ALDO (*se acerca a Irma*): Olvidemos eso. Borremos el pasado.

IRMA: ¿Entonces Abel?

ALDO: Jamás volveré a nombrártelo. Yo lo reclamaba sólo por ti, ¿comprendes?, para que no creyeras que debieras renunciar a tu hijo por el hecho de ser mi mujer, pero dejémosle donde está, con esa... señora. (*Mira a Sandra.*) A mí me basta con tenerte a ti, tal como eres y a pesar de todo lo que ahora sé de ti. La verdad cuesta mucho, por eso vale tanto. Vámonos. (*Coge a Irma del brazo y caminan hacia la puerta. Ella lo detiene y se suelta.*)

IRMA (*sonriendo*): ¡Qué absurdo son los hombres! La mayoría nos quieren de otra forma de cómo somos en realidad y hemos de aparentar ser distintas para hacerlos felices. Sólo que un día descubren nuestro juego. Cuando... cuando creemos que va a ocurrir una catástrofe, nos dicen de repente: «Quédate a mi lado. Te quiero también como eres en realidad».

ALDO: ¿Qué quieres decir con eso?

IRMA: Que ahora quiero algo que no tenía. Quiero a Abel. Lo quiero por la única razón de que yo... tuve que renunciar a tenerlo. Tú puedes hoy renunciar a él, pero es hoy precisamente cuando no puedo renunciar a él. Ya veo que sigues sin entenderme.

ALDO (*la toma de los brazos e intenta llevarla a la puerta*): A mí lo único que me importa eres tú.

IRMA: Espera un poco. Abel va a venir. Su padre ha pedido verle. Siente por él una simple... curiosidad.

CARLO: Sí, mas no por mi culpa. Irma, creo que tu marido tiene razón. Dejemos al niño donde está. Ni tú ni yo que podríamos reclamarlo debemos hacerlo. Le abandonamos hace seis años... y merecemos este castigo.

SANDRA: Es lo único sensato que he oído esta noche.

GINA: No, no es cuestión de sensatez. Es que Carlo tiene miedo.

CARLO: ¿Miedo de qué?

GINA: De ver al niño.

CARLO: Yo mismo he pedido que lo traigan.

GINA: Y ya estás arrepentido. Tienes miedo de encariñarte con ese niño, con tu hijo. Temes que pueda exigirte amor y sacrificios. (*Carlo suspira.*) Te asusta el amor, Carlo. Te asustó con Irma y puede que hasta conmigo.

CARLO: Tal vez me asuste el amor o, mejor dicho, las situaciones a las que el amor conduce.

SANDRA (*a Gina*): ¿Desea volver a su marido contra mí?

GINA: No contra usted, sino hacia su hijo. Usted sólo piensa en la materialidad de que Abel siga a su lado. Yo, en cambio, pienso en los sentimientos, en los sentimientos naturales. (*Mira a Carlo.*) Pero él ni siquiera se da cuenta. Sólo escucha sus voces interiores que le previenen contra ese niño, mostrándole sus deberes para con él.

SANDRA: Yo no vine aquí a reclamar un hijo mío, sino a una criatura a la que he criado y formado. (*Se acerca a Carlo.*) Ustedes cierran los ojos a la verdad. (*Carlo se aleja.*) Ese niño lo aprendió todo de mí. Mi amor por él es más noble y más puro que el de una verdadera madre. Por encima de todas esas voces interiores, está la voz de mi corazón.

ALDO (*se dirige a Sandra*): Yo la comprendo, señora.

SANDRA: Lo sé, pero está contra mí.

GINA: Todos estamos contra todos, porque ya consideramos a Abel como de todos. Cada uno de nosotros le quiere. Éste por una razón, el otro por otra. Cada cual a su manera, ¿es que no lo comprenden?

IRMA: Pero el niño no puede ser de todos.

SANDRA: Ni tampoco de nadie. Sería cruel.

GINA: Pues es un problema de muy difícil solución, a no ser que fuéramos capaces de ser...

SANDRA: ¿De ser qué?

GINA: De ser buenos. Es una expresión ridícula.

SANDRA: ¿Por qué ridícula?

GINA: Buenos y malos son palabras que ya han pasado de moda y que no se emplean más que en los sermones religiosos. Pero aquí sí debemos usarlas. Si lográramos ser buenos, ¿quién pondría inconvenientes en que Abel fuera de todos?

SANDRA (*enfadada*): Ésas sólo son palabras... palabras.

IRMA: Abel sólo necesita un padre y una madre. Diré más: nos necesita a Carlo y a mí, que somos sus verdaderos padres.

SANDRA: No fue el niño quien se separó de ustedes.

GINA: Dejemos el pasado y ocupémonos del presente. Aquí están los padres verdaderos, pero separados.

SANDRA: Y para siempre.

IRMA: ¿Por qué para siempre?

SANDRA: ¿Y usted se atreve a preguntarlo?

*(Suena la puerta. La doncella abre y aparece Vitorio con el niño en brazos. Sandra e Irma se acercan.)*

VITORIO: Buenas noches. Se durmió en el taxi.

GINA: Venga, tráigalo aquí.

SANDRA: ¿Pero qué le has puesto? Te dije el abrigo azul.

VITORIO: Sólo encontré éste en el armario.

CARLO: Perdona. Fui yo quien se empeñó en verlo esta noche.

VITORIO: Por Dios, no se preocupe. Lo único que temo es que pueda resfriarse. Se ha levantado mucho viento. *(Acuesta a Abel sobre una butaca.)*

SANDRA: Es el padre de Abel. *(Vitorio saluda a Carlo.)*

VITORIO: ¿Hay alguna novedad?

ALDO: Ninguna. Seguimos igual, sin ponernos de acuerdo.

VITORIO: Escúchenme todos, ¿de veras quieren que encontremos una solución?

SANDRA: Por favor, Vitorio, no digas eso.

VITORIO: Déjame, Sandra. Pienso que no sería muy difícil poner punto y final a esta triste historia. ¿No creen que deberíamos trasladar al niño a otra habitación? Hablaríamos con más libertad.

IRMA: Aún no ha abierto los ojos. ¿De qué color los tiene?, ¿no podríamos despertarlo?

SANDRA: Si le despiertan, se asustara y vendrá llorando a refugiarse en mí.

IRMA: ¿Está segura? Teniéndonos a Carlo y a mí tan cerca, ¿es que no cree en el instinto?, ¿en la voz de la sangre?

VITORIO: ¿Es que no se dan cuenta de lo que hacen? Están hablando como unos perfectos irresponsables. Puedo decirles esto porque acabo de llegar y jamás vi a este niño como un hijo mío, sino a un pobre ser humano al que hay que proteger y educar. Estas palabras no me las dictan mi condición de padre, sino el deber de hombre que me impulsa a defender a un niño desvalido. Así que resuelvan inmediatamente o me llevaré de aquí al pequeñín.

CARLO (*interponiéndose entre Vitorio y la butaca donde duerme Abel*): No. Usted no se llevará de aquí a mi hijo. ¡Mi hijo está ya en su casa!... Le agradezco mucho su defensa. Es toda una lección para los que más obligados estamos en querer a ese niño. Y, sin embargo, casi hemos estado a punto de huir otra vez de su lado. (*Se acerca al niño.*) Este pequeño ya nunca necesitará ayuda de nadie que no lleve su sangre. Es la decisión más firme que he adoptado en mi vida. Le cuidaremos su madre y yo. (*Mira a Irma.*) Supongo que podré contar contigo.

IRMA: Sí, Carlo, haré lo que tú desees.

GINA (*a Carlo*): ¿Qué vas hacer?

CARLO: Nada por amor a Irma, ni por nostalgia de nuestras juventudes ya un poco lejanas. Tampoco por amor a Abel. En los sentimientos, no cabe la improvisación. Mi cariño por este pequeño nacerá y crecerá algún día. Lo presiento. Pero, por ahora, no se trata de nada de esto. Mi decisión es mucho más compleja, pero confío, Gina, en que llegues a entenderla. Sabes muy bien que no podríamos seguir como hasta ahora, que ante mí, sólo se abría dos caminos: o decir adiós a todo o encontrar algo importante que absorbiera mi existencia. Me ilusioné tantas veces inútilmente... ahora por fin, surge algo ante mis ojos que me deslumbra. Algo que va a permitirme llegar hasta el fin, como cuando apretaba el acelerador gritándome más, más... En todos mis trabajos me cansaba pronto. Ahora ya sé que no me cansaré. Jamás se me habría ocurrido sacrificarme por un niño. Ahora sé que es el único sacrificio que merece la pena. Va a permitirme establecer un cierto orden dentro de mí. Un orden natural y humano que yo inconscientemente había destruido. Dos antiguos desertores, Irma y yo. Unos padres con su hijo. (*Mira a Vitorio.*) Por eso me opongo a que el amor intervenga. El amor es el llanto, lo inconstante, el desorden... algo demasiado íntimo, demasiado egoísta.

SANDRA: ¡Vaya un orden!, ¡la desgracia de tres familias!

GINA (*a Carlo*): ¿Tendrás valor?

CARLO: El que tú me diste. El valor que nos da fuerza para hacer sufrir.

GINA (*llorosa*): Yo tampoco fui generosa contigo. No te di ningún hijo.

SANDRA: Pues yo no renuncio a Abel.

IRMA: Intente llevárselo. ¡Vamos!, ¡inténtelo! *(Se acerca a Abel para despertarlo.)* ¡Abel!, ¡Abel!, ¡despierta!, ¡tenemos que marcharnos!

SANDRA: No le despierte. Déjele que duerma.

VITORIO: ¡Pero qué hacen?

*(El niño se despierta, se levanta y echa a correr. Sandra intenta agarrarlo.)*

SANDRA: ¿A dónde vas? Abel, ven conmigo, Abel.

*(El niño se suelta de los brazos de Sandra. Gina lo coge, pero Irma se lo arrebat.)*

IRMA: ¡Es mío!, ¡es mi hijo!, ¡yo soy su madre!

SANDRA: ¡Cállese!, ¡cállese!

IRMA: ¡Es mi hijo! ¡Y ese hombre es su padre!, ¡es tu padre!

VITORIO *(colocándose delante de Carlo para evitar que el niño lo vea)*: ¡Dejen al niño!, ¡déjenlo! *(Coge a Abel.)* Escúchame. Escúchame, Abel...

ABEL *(soltándose de los brazos de Vitorio y echando a correr)*: ¡Nooo!

TODOS: ¡Abel!

VITORIO *(a Abel)*: ¿A dónde vas?

*(Abel huye de la casa, entra en el hueco del ascensor y cae.)*

ALDO: ¡No!

VITORIO: ¡No!

*(Aparece otra escena. En una habitación, Abel está tendido sobre una cama. A su lado están Carlo y Aldo que se acerca a un médico que le da un papel. Salen de la habitación y van a la sala donde están todos los personajes reunidos.)*

MEDICO: Buenas noches. *(Sale de la sala.)*

ALDO *(lee el papel que le ha dado el médico)*: El médico ha extendido un certificado, pero habrá que esperar a la policía. Un accidente.

CARLO: Fue culpa nuestra, ¿pero quién iba a imaginar que...?

VITORIO: No, la culpa fue mía. No debí traerlo aquí.

SANDRA *(triste)*: Yo soy la única culpable.

IRMA: Le dejamos allí dentro. ¿Por qué no le hacemos compañía? *(Se acerca a la puerta de la habitación donde está Abel.)*

GINA (*llorando*): Abran esa puerta. Así estaremos más cerca de él.

ALDO: Si yo no hubiese ido a verles...

VITORIO: Les supliqué a todos que reflexionaran...

CARLO (*a Aldo*): ¿Para qué quería usted llevárselo?

ALDO (*mirando a Sandra*): La señora me comprende.

SANDRA: ¿Yo?

IRMA: No, soy yo la única que te comprende. Te gustaba el papel de víctima, ¿no es cierto? Recoger el hijo de la mujer que te había engañado. Me das lástima. Eres un pobre hombre.

ALDO: Sí, tienes razón. Lo soy. Nací sólo para el trabajo. Antes en las reuniones de trabajadores les decía a mis compañeros «hagamos esto, luchemos por aquello, consigamos lo otro». Pero todo fue inútil. Nuestra generación no cambiará las cosas de su sitio. Por eso me ilusionó la idea de ver a ese pequeño disfrutar de lo que nosotros jamás alcanzaremos. Por eso lo quise, para educarlo a mi manera. Sí, he sido un pobre hombre. Un loco.

CARLO: ¿Y si no hubiera sido un accidente... y si hubiese querido matarse?

GINA (*llorando*): Por Dios, Carlo, sólo piensas en el suicido. Es como una obsesión.

CARLO (*a Vitorio*): ¿Que cree usted?

VITORIO: Era un niño.

CARLO (*asintiendo*): Pero hicimos todo lo posible para convertirlo en un hombre. ¿Es que ya no se acuerdan de que le hemos torturado?, ¿de qué le volvimos loco?

IRMA (*echándose en los brazos de Aldo*): Amor, ya no resisto más.

ALDO: Hemos de esperar a que llegue la policía.

SANDRA (*llorando*): Eso es un pretexto. No es la policía la que nos retiene aquí, sino él. Él... desea que permanezcamos aquí reunidos, hablando los unos con los otros como una extraña y numerosa familia, cuyos miembros no se han conocido hasta ahora. Hablemos, hablemos. Él nos escucha desde un lugar donde puede oírlo todo, saberlo todo... perdonarlo todo.

IRMA (*llorando, a Sandra*): Hable usted.

SANDRA (*a Irma*): Hable.

IRMA (*negando con la cabeza*): Mentiría. Mentiría incluso en esta ocasión y sería un gran sacrilegio mentir. Prefiero que oiga mi llanto. Éste sí que es sincero.

GINA: Es como si empezara a vivir ahora. ¡Cuánto tiempo perdido! Cuando corriste a refugiarte en mis brazos, ¿por qué me elegiste a mi pequeño? Si yo no era nada tuyo, ni me habías visto nunca. Es una pena que no puedas decirlo, que no me llegue tu amor. Yo no quería tener hijos. No me perdones, Abel, soy la más inútil de todos. Mi castigo será ya siempre el recuerdo de verte correr hacia mis brazos.

SANDRA: Yo soy mucho peor, muchísimo peor que usted. Mi pecado empezó poco después de mi matrimonio, cuando supe que era estéril. Mi rebelión fue acusar a mi marido de frialdad y de indiferencia. Y odiarle, odiarle con un odio infinito. (*Mira a Vitorio.*) Nunca lo supiste. Siempre me has tenido por una mujer honesta y piadosa, pero te he engañado... te he engañado con otros, fría y deliberadamente. No dices nada, ¿verdad? Ya nada te importa, porque él ha muerto. Sí, te he traicionado una y muchas veces. Quería tener un hijo.

VITORIO: Sí, supe que tuviste un amante hace algún tiempo.

SANDRA: ¿Lo supiste?

VITORIO: Desde el primer día.

SANDRA: ¿Cómo pudiste...?

VITORIO: Del mismo modo que podremos vivir juntos mañana, después del crimen que acabamos de cometer.

IRMA (*a Carlo*): Y nosotros, Carlo, ¿qué haremos?

CARLO: No existe ya ningún motivo para vivir juntos. Ahora sólo quiero pensar en mi hijo. Justificar ante él un sentimiento que ya empieza a invadirme.

VITORIO: Todos hemos de justificarnos ante Dios para alcanzar su infinito perdón.

ALDO: Ese Dios no existe.

VITORIO: Pero sí existió la sangre de ese niño nuestro que derramamos con nuestras propias manos. Su sangre inocente. Pronto llegará el día en que alguien nos dirá «ya habéis llorado bastante. Secad vuestras lágrimas. Os habéis ganado la paz».

SANDRA: Yo no quiero la paz. Quiero seguir llorando, llorando eternamente.

VITORIO: Ignoráis lo que es la paz y el perdón. No es el olvido como suponéis, sino la claridad y la recompensa. Si supiésemos lo que nos aguarda al otro lado de las lágrimas, pediríamos con fe ciega alcanzar pronto la otra orilla... aquella en la que nuestras manos estarán limpias de sangre, de la sangre de nuestros hijos.

(*Aparece la imagen de Abel tumbado en la cama y un crucifijo colgado en la pared sobre él.*)

FIN





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## ***Robo en el Vaticano***

### Ficha técnica

Programa: *Estudio 1*

Título: *Robo en el Vaticano*

Fecha de emisión: 11/08/1975

Autor: Diego Fabri

Intérpretes: Fernando Delgado, Guillermo Marín, Carmen de la Maza, José María Caffarel, Maribel Hidalgo, José Caride, Sofía Casares, Francisco Racionero, Marcial Zambrana, Lorenzo González

Versión española: José Méndez Herrera

Dirección: Cayetano Luca de Tena

### Transcripción

*(Aparece un despacho grande y lujoso. Un hombre, el Cardenal, está sentado trabajando. Se escucha ruido de fondo.)*

CARDENAL *(desesperado)*: ¡Basta ya de música! *(Aparece un sacerdote en la puerta. El cardenal lo mira molesto.)* Pero, ¿es que todo el mundo ha perdido la cabeza?

SACERDOTE *(nervioso)*: Es la primera vez que ocurre una cosa semejante en el Vaticano, Eminencia.

CARDENAL: ¿Qué?

SACERDOTE: Que aquí en el Vaticano es la primera vez.

CARDENAL: Y no será la última.

SACERDOTE: Ladrones en el Vaticano... Ya veo los titulares de los periódicos.

CARDENAL: Se preocupa usted de los titulares, ¿eh? Naturalmente. En vez de estudiar a Santo Tomás, lee los periódicos.

SACERDOTE: Será un escándalo, Eminencia.

CARDENAL: Pero a fin de cuentas, ¿qué ha sucedido? Hágame un informe detallado, pero sin perder el tiempo en habladurías. Quiero saber si sabe separar lo sustancial de lo accidental.

SACERDOTE: Esta mañana hemos encontrado abierta la caja de caudales *Splendid*.

CARDENAL: La que no podía abrir nadie.

SACERDOTE: Así nos lo habían asegurado, Eminencia. Era regalo del clero americano.

CARDENAL: Ya, ya. Nos han regalado la caja de caudales y, al mismo tiempo, nos habrán enviado al gánster capaz de abrirla.

SACERDOTE: ¡Eminencia!

CARDENAL: ¿Y dónde estaba exactamente esa caja *Splendid*?

SACERDOTE: En la cámara blindada de nuestra amada Obra Católica, el sitio más seguro.

CARDENAL: Pero han entrado y han abierto.

SACERDOTE: Durante la noche, Eminencia.

CARDENAL: ¡Ah! ¿Quería usted que lo hicieran de día? No se apure, ya será así la próxima vez... Y, ¿qué había dentro?

SACERDOTE: Todo.

CARDENAL (*molesto*): ¿Qué quiere decir todo? ¡No diga tonterías!

SACERDOTE: Eminencia... hace algún tiempo que estaba todo allí depositado. Se juzgaba el sitio más seguro...

CARDENAL: ¡Magnífico! Un buen golpe para mis hermanos amantes de la novedad. Dele inmediatamente la noticia al cardenal Moneri que quiere sustituir los cirios con bombillas eléctricas y las campanas con discos... ¡Ja! Si le hiciéramos caso, canonizaríamos a Marconi.

SACERDOTE: Ehm... ¿Qué debemos hacer, Eminencia?

CARDENAL: Nada, me parece que ya lo hemos hecho todo.

SACERDOTE: Pero, ¿damos la noticia en seguida?... ¿o no?

CARDENAL: ¿A quién?, ¿al Papa? No. Dejémosle en paz mientras se pueda... Pobrecillo, bastantes quebraderos de cabeza tiene ya.

SACERDOTE: Ehm... me refería a la prensa... Un comunicado... En fin, dar la sensación de que no nos han cogido desprevenidos, sino que se afronta la situación.

CARDENAL: Entiendo... Usted es de esos que cierran el establo cuando se han escapado los bueyes, ¿no?

SACERDOTE: Su Eminencia no le da a la prensa el valor que tiene.

CARDENAL: Apuesto a que ha dado usted ya el comunicado.

SACERDOTE: Ehm... yo no... yo no... pero la Obra Católica está precisamente frente al *Osservatore Vaticano* y no ha sido posible impedirselo. Los periodistas, Eminencia, son siempre iguales, ya sean laicos o sacerdotes. Una noticia es siempre una noticia. Quizás, Su Eminencia no se dé perfecta cuenta.

CARDENAL: Cuando el clero no sabe guardar un secreto, no hay nada que hacer ya. No son ustedes sacerdotes, sino muchachas de servir que se cuentan por las mañanas las tribulaciones de sus señores... ¿Y qué es lo que han robado?

SACERDOTE: Están averiguándolo.

CARDENAL: ¿Y cuándo habrán terminado?

SACERDOTE: Eh... quizás ya... Quizás dentro de un poco...

CARDENAL: Quizás, quizás... es la palabra que más le gusta al clero joven. ¡Quizás! Pero, ¿es posible que no se sepa si se han llevado documentos importantes, comprometedores?

SACERDOTE: A primera vista parece que no, pero...

CARDENAL (*interrumpiendo*): Pero... Quizás... Entiendo... También de esto me tendré que ocupar personalmente, y a mi edad... Bajaré yo. Que comuniquen en cifra al clero americano que, de ahora en adelante, en vez de cajas de caudales y dólares, se decidan a regalarnos un santo, al menos uno, que hasta ahora no lo han conseguido y hemos hecho de todo por encontrarlo, pero ha sido inútil. A pesar de ser indulgentes, de pasar por alto las virtudes heroicas, no lo hay y no se puede fabricar un santo con nada. En estas cosas, la Iglesia no se anda con bromas: un santo tiene que ser un santo, aunque sea pequeño, pero santo. ¡Díganselo a los americanos! ¡Y que se dejen de cajas de caudales! (*Sale.*)

(*Cambia la escena. Aparece un salón en el que se encuentra una señora, Judit, cosiendo con su criada, Alma, y escuchando la radio.*)

JUDIT: La verdad es que estos cantos protestantes tienen algo. Cuando yo estaba en el colegio de Suiza... (*La interrumpe el sonido del timbre.*) Vamos, Alma, ¿no ves?

ALMA (*intentando hablar*): Ah... ah...

(*Abre la puerta y entra una mujer, periodista.*)

PERIODISTA: Estoy citada aquí con Edmundo de Cavanis.

ALMA: Ah... ah...

JUDIT (*levantándose*): Pase, por favor.

PERIODISTA: Gracias.

JUDIT (*indicando un asiento*): Siéntese.

ALMA: Ah... ah...

PERIODISTA (*a Judit*): ¿Muda?

JUDIT: Desgraciadamente.

PERIODISTA: Estoy citada aquí con Edmundo de Cavanis hoy a las diez. La cita me la facilitó la secretaria antes de ayer.

JUDIT: ¿Es usted la periodista italoamericana?

PERIODISTA: Sí.

JUDIT: Fui yo quien le di la cita. ¿No reconoce mi voz?

PERIODISTA: ¡Ah! ¿la secretaria?

JUDIT: ¡Oh! Soy su mujer. Aquí no hay secretaria. Lo hago todo yo.

PERIODISTA: ¡Ah! Lo siento.

JUDIT: No se preocupe. Edmundo no puede tardar. Ha salido a dar su paseo matutino, pero usted ha venido con un poco de anticipación.

PERIODISTA: Tal vez. Prefiero siempre anticiparme que hacer esperar.

JUDIT: Basta simplemente con ser puntual.

PERIODISTA: Mientras, ¿me permite que haga alguna fotografía?

JUDIT: Hágala, hágala.

PERIODISTA (*haciendo fotos*): ¿Edmundo de Cavanis da un paseo todas las mañanas?

JUDIT: Sí. Desde que abandonó su carrera activa dice que siente necesidad de moverse.

PERIODISTA: ¡Ajá! ¿Y pasea solo?

JUDIT: Siempre solo. Así puede pensar.

PERIODISTA: ¿Y a pie?

JUDIT: ¡Ajá! Siempre a pie.

PERIODISTA: Señora, ¿le importaría ponerse junto a ese reloj?

JUDIT (*colocándose al lado del reloj*): ¿Éste? ¿Así?

PERIODISTA (*haciendo fotos*): Gracias... ¿Cuándo nació?

JUDIT: ¿Quién?

PERIODISTA: Su marido, Edmundo de Cavanis.

JUDIT: ¡Oh! Mejor será que se lo diga él cuando vuelva.

PERIODISTA: ¿Usted no lo sabe?

JUDIT: ¡Claro que sí! Pero, ¿quién sabe si es exacta la fecha que yo conozco o es esa precisamente la que Edmundo quiere que usted sepa? Son cosas delicadas para un hombre como él, expuesto a miles de comprobaciones.

PERIODISTA: Entiendo. ¿Por qué le llaman «la Ardilla»?

JUDIT: Bueno, es su nombre de guerra. El mundo entero le conoce por ese nombre. Se lo ganó con sus hazañas.

PERIODISTA: ¿No existe, vamos, una razón particularísima, un episodio especial, algo...?

JUDIT: Existe el trabajo de toda una carrera. *(Suena el timbre de la puerta.)*

PERIODISTA: Ahí está.

SEÑORA *(avisando a Alma para que abra)*: No, él no llama nunca. Es curioso, por la mañana no tenemos visitas imprevistas nunca.

*(Alma abre la puerta y aparece un sacerdote.)*

SACERDOTE *(a Judit)*: ¿Molesto? Mis respetos, señora.

SEÑORA *(acercándose al sacerdote y besándole la mano)*: Monseñor... ¿Usted por aquí?

SACERDOTE: Vamos, vamos, pero ¿qué hace? Por favor *(se dirige a la Periodista que está haciendo fotos.)* Ha tomado una foto, ¿por qué?

PERIODISTA: Lo encontré interesante. ¿Le molesta?

SACERDOTE: No, en absoluto. No

JUDIT *(a Sacerdote)*: ¿Quiere beber algo?

SACERDOTE *(haciendo referencia a su vestimenta)*: No, estando así nada. ¿Está?

JUDIT: No. También la señora, periodista italoamericana, monseñor, le está esperando.

SACERDOTE: ¡Oh!

JUDIT: Ya tarda. Sentémonos.

SACERDOTE (*sentándose*): Gracias. Permítame, señora, seguir con las gafas puestas. En cuanto llega la primavera, empieza la comezón... es la conjuntiva que se inflama un poco. El organismo humano es una máquina de lo más sensible. ¿Me lo consiente?

JUDIT: Faltaría más, monseñor.

SACERDOTE: En realidad, yo me siento un poco como de casa, con permiso de la señora doña Judit.

JUDIT: Me encanta oírsele decir «de casa».

PERIODISTA (*a Sacerdote*): Nunca pude imaginarme que el célebre Ardilla tuviese amigos como usted.

SACERDOTE: Los periodistas siempre atrevidos.

PERIODISTA: No. Pero para mi entrevista este motivo religioso está lleno de recursos. Que yo sepa ninguno lo ha explotado hasta ahora.

SACERDOTE: Cuidado, señorita. Ustedes los periodistas para algunas cosas tienen la mano un poco dura. En cambio, hay que saber decir sin decir. Insinuar.

PERIODISTA: Gracias por el consejo.

SACERDOTE: Efectivamente nuestro hombre posee lo que yo llamaría un magnífico temor de Dios. Usted conoce su vida, cuál fue su actividad. Adivino que vino aquí sólo para eso y no hay por qué hacer demasiados misterios. A lo hecho, pecho. Sin embargo, de vez en cuando pienso en él y acude a mi memoria la parábola de los siervos infieles, ¿la conoce?

PERIODISTA: No.

SACERDOTE: ¿No? pues si quiere escribir algo original sobre Edmundo de Cavanis, no debe ignorarla.

PERIODISTA: Nosotros los anglosajones leemos mucho el antiguo testamento, pero descuidamos un poco el nuevo.

SACERDOTE: ¡Ah! Nosotros los latinos, si bien descuidamos como ustedes el nuevo, ignoramos totalmente el viejo... (*Los tres personajes ríen.*)

PERIODISTA (*cogiendo su libreta para tomar notas*): ¿Y esa parábola?

SACERDOTE: Hay en el evangelio una parábola dedicada al robo. No, mejor dicho, hay más de una, pero ésta es muy concreta.

PERIODISTA: ¿Cuál es?

SACERDOTE: Mateo, capítulo 14, versículos del 18 al 30. Trata del administrador de una finca que le robó a su dueño como es costumbre hoy día. El dueño... bueno, léala, léala y verá. Es una parábola inquietante, pero tan moderna... no escriba nada sobre Edmundo de Cavanis sin haberla leído.

PERIODISTA: Por favor, repítame el número de los versículos.

*(Suena el teléfono.)*

JUDIT *(respondiendo al teléfono)*: ¿Sí?... ¿Quién es?... Sí, sí, está en casa... Un momento, por favor... Monseñor, es para usted.

SACERDOTE: ¿Para mí? ¡Qué sorpresa! Perdón... *(Coge el teléfono.)* ¿Sí?... Sí, sí, soy yo, sí... ¿la voz? *(Tose un poco para aclarar la garganta.)* ¿Me oye mejor?... ¿ahora?... Sí, sí, en casa... en casa, sí, sí... Hasta ahora *(Cuelga el teléfono y se acerca a Judit.)* Puesto que el tiempo apremia y nuestro amigo Edmundo no aparece, ¿podría decirle algo para que usted se lo comunique luego?

JUDIT: Como no... *(Se acerca a la Periodista.)* ¿No le molestaría pasar un momento por aquí? Hay una terraza preciosa con flores. Tiene unas vistas espléndidas.

PERIODISTA *(despidiéndose del Sacerdote)*: Encantada de conocerle. Por favor, ¿los números?

SACERDOTE: ¡Ah! La parábola. San Mateo, 14, 18-31.

PERIODISTA: Gracias.

*(La periodista se va a la terraza. Judit va corriendo hacia el Sacerdote y lo abraza.)*

SACERDOTE: ¡Eh! Tenle un poco de respeto al hábito, al menos mientras lo lleve puesto. Dígase lo que se diga es el hábito el que hace al monje.

*(Judit y el sacerdote se meten por una puerta secreta del salón.)*

JUDIT: Edmundo, ¿qué ha pasado? Era Nicolás Lualdi, el comisario.

EDMUNDO: Nada, no pasa nada. Es decir, sucede lo que tenía que suceder en cuanto se averiguara. Ha comenzado la caza. Era Nicolás, como has oído, y todo es normal.

JUDIT: Pero, ¿por qué has tardado tanto? Tenías que haber estado aquí a las ocho. He pasado un rato...

EDMUNDO: He tenido que dar un tremendo rodeo, pero todo me salió bien y he llegado puntual a la cita.

JUDIT: ¿Estás contento entonces?

EDMUNDO: No, no del todo.



JUDIT: ¿No has encontrado lo que buscabas?

EDMUNDO: De lo que buscaba, nada. La Obra Católica es un banco.

JUDIT: ¿Un banco?

EDMUNDO: Un vulgarísimo banco y nada más.

JUDIT: ¿En ese lugar sagrado? ¿Quién se lo podía a imaginar?

EDMUNDO: Sagrado y profano. He podido darme cuenta personalmente.

JUDIT: ¿Cómo llaman banco...?

EDMUNDO: La caja de caudales debió ponerme sobre aviso.

JUDIT: Era regalo del clero americano.

EDMUNDO: Sí, pero en particular del cardenal Hellman... y el cardenal Hellman es sobre todo un hombre de negocios. Te juro, Judit, que cuando empecé la labor, me latía el corazón. Parecía que fuesen mis primeras armas. Quizás dentro de poco, me decía, tendré entre las manos algún códice precioso, tal vez el interrogatorio de Juana de Arco o de Savonarola o los textos más antiguos del Evangelio... y mi corazón latía ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! Y tiré y abrí una plancha así de gruesa. Acero puro de Pitchword. Todo se me ofreció al alcance de la mano.

JUDIT: ¿Y qué es lo que había?

EDMUNDO: Había... había montones de dinero. Billetes de todos los países. De todos. Fieles e infieles. Billetes, cédulas, créditos... todo. Todo menos lo que yo buscaba. Yo creí que allí, custodiado celosamente, habría un precioso secreto relacionado con la historia de Dios, pero ¡qué desilusión!

JUDIT: Aparte de la desilusión, ¿todo te salió bien?, ¿sin incidentes?

EDMUNDO: Un paraíso. Silencio sepulcral. Olor a limpio, casi a incienso. Entré ayer por la noche y he salido esta mañana.

JUDIT: Con las manos vacías...

EDMUNDO (*le enseña un libro*): Sólo esto. Dentro lleva un recuerdo. Te lo regalo, pero guárdalo bien, ¿eh?

JUDIT: ¿No viste a nadie en el trayecto? Piensa bien antes de decir que no. Apenas has dado un golpe te quedas como ido, desmemoriado.

EDMUNDO: No, nadie. Bueno sí. Vi mucha gente pero yo era un monseñor impecable. A decir verdad, vi a un niño. Estaba sólo en su cochecillo. No sabía hablar todavía. Estaba jugando en aquel amanecer vaticano, lleno de mármoles, de piedras sonrosadas por el sol temprano...

JUDIT: ¿Un niño abandonado?

EDMUNDO: No lo sé.

JUDIT: ¡Ah! Podías haberlo traído.

EDMUNDO: Sí. Y así hubiéramos tenido uno al fin. No creas que no lo pensé un instante. ¿Una criatura sola en un lugar así? ¿Cómo es posible? En un recinto de célibes, de castos. ¿No sería un ángel de carne y de hueso? Seguro que si lo cojo, se me escapa volando.

JUDIT: Pero no lo cogiste.

EDMUNDO: No, ya lo ves.

JUDIT: En fin, será una hazaña sin consecuencias.

EDMUNDO: Sí, y hasta puedo decirte que será la última de mi carrera. Quise abrir una portezuela más allá y me salió mal. No abriré ninguna más, te lo juro.

JUDIT: No jures que luego...

EDMUNDO: No, ya verás. He dicho *finis*. Desde hoy entro en el reino de las memorias. A partir de ahora mi historia se leerá en folletín. Una historia falsa, claro, pero... anda, hazla pasar en seguida.

*(Judit sale del escondrijo para avisar a la periodista.)*

JUDIT *(a la Periodista)*: Ya puede venir. Ha llegado nuestro hombre.

PERIODISTA *(haciendo referencia a Alma)*: ¡Qué suerte! No me ha dejado sola ni un momento y sin quitarme la vista de encima. Cuando arranqué esta flor, refunfuñó.

ALMA: Ahm... mmh...

PERIODISTA: Es magnífico tener una criada así en casa. Se ahorra una el perro.

JUDIT: Aquí está.

*(Llega Edmundo y la periodista empieza a echarle fotos.)*

EDMUNDO: ¡Basta! ¡Basta! Sea usted seria.

PERIODISTA: Pero, ¿cómo?

EDMUNDO: Que tenga usted seriedad. Baje eso y siéntese. *(Se fija en la flor que lleva en la mano.)* Esto es mío. Lo ha cortado de la segunda planta a la izquierda, en el balconcillo. Había dicho que nadie podía permitirse cortar una flor.

PERIODISTA: Aquí tiene usted su rosa.

EDMUNDO: Guárdela. Ya está estropeada. Marchítela del todo.

PERIODISTA: Tiene usted mal carácter.

EDMUNDO: Escríbalo.

PERIODISTA: ¡Pues claro que sí!

EDMUNDO: Judit, ésta espera su whisky. Tráeselo.

PERIODISTA: ¡Yo no!

EDMUNDO: ¡Cómo que no! A mí como siempre, zumo de frutas. Después del paseo, lo necesito.

PERIODISTA: Parece que le irritan las entrevistas.

EDMUNDO: No parece. Me irritan.

PERIODISTA: Quizás es que no tiene usted idea del periódico donde se va a publicar.

EDMUNDO: Quizás.

PERIODISTA: ¿Conoce la cadena Lawton?

EDMUNDO: Pues no, no.

PERIODISTA: Es la cadena que apoya las elecciones a presidente. Primero a los republicanos y ahora a los demócratas.

EDMUNDO: ¡Ajá! ¿Y es siempre la misma cadena?

PERIODISTA: Siempre.

EDMUNDO: Entonces debe ser importantísima. ¿Y va usted a decirme que ha venido de América precisamente por mí?

PERIODISTA: En América es usted conocidísimo y hasta estimado, especialmente por los italianos. Un periódico debe ocuparse de sus simpatías. Tenga usted en cuenta que solamente en Nueva York habrá millón y medio de italianos.

EDMUNDO: Pues entonces no deberían haberla mandado a usted.

PERIODISTA: Mi madre era italiana y yo soy especialista en temas de aquí. He hecho todo Giuliano, el caso Montessi...

EDMUNDO (*se pone a abrir la botella de whisky*): ¡Bah! ¡Bah! ¡Bah! ¿Y eso que tiene que ver? Conmigo es distinto. Hay que tener nociones científicas, técnicas. Yo soy un hombre de ciencia y hasta alguien ha llegado a decir que soy un asceta. Yo no soy el acostumbrado ladrón romántico, ni el gánster que tanto le gusta a ustedes, no. En mí, no podrá usted encontrar

color... lo literario... lo... nada, Judit, no puedo. Prueba tú o que pruebe Alma... no sé cómo hacen estos tapones...

PERIODISTA (*riendo*): El célebre forzador de cajas fuertes no sabe abrir una botella, ¿me permite? (*Coge la botella y consigue abrirla.*) Ya está. ¿Podemos empezar?

JUDIT: Entonces, con su permiso.

EDMUNDO (*a Judit*): ¿Dónde vas?

JUDIT: Te dejo solo para que digas toda la verdad. (*Judit se va de la sala.*)

EDMUNDO (*a Periodista*): Pregunte.

PERIODISTA: Empecemos por el principio. ¿Nació el...? Vamos, tenga valor.

EDMUNDO: Nací el 29 de febrero de 1930. Bisiesto.

PERIODISTA: Febrero. Piscis. Interesante. ¿Dónde?

EDMUNDO: En Selvapiana, un lugar de montaña.

PERIODISTA: ¿Por dónde queda eso?

EDMUNDO: En Romaña.

PERIODISTA (*riendo*): ¡Ah! Romañol también usted.

EDMUNDO: ¿Y de qué se ríe?

PERIODISTA: No, no. De nada. Sigamos. ¿Su madre?

EDMUNDO: Era de familia humilde. Me leía y cosía.

PERIODISTA: ¿Qué cosía?

EDMUNDO: Ropa blanca... camisas, ajuares, paños de altar. Recuerdo que, de vez en cuando, de improvisado y sin motivo, me atraía hacia sí y me besaba con ímpetu.

PERIODISTA: Le besaba... ¿Y su padre?

EDMUNDO: Mi padre prestaba servicio en el autobús de Selvapiana a Rímini. Caminos de montaña.

PERIODISTA: Conductor.

EDMUNDO: No, cobrador. Mi padre era un hombre curioso. Una vez hizo un proyecto para modificar las carreteras de la zona. Después de dos años de haberla recorrido pensaba que, con algún túnel y quitándole alguna rebanada a la montaña, podría reducirse el camino a la mitad. Habló con los administradores de la línea. Al poco tiempo, la casa de transportes le despidió por

exceso de personal, pero a mi madre le dijeron: «Señora, vigílele, debe estar un poco agotado». Y no era más que un infeliz. El caso es que mi madre, por una razón y mi padre, por otra, querían que yo fuese un...

PERIODISTA: ¿Un qué?

EDMUNDO: Un genio o algo así. Por eso decidieron que me pusiera a estudiar, porque para ellos genio era sinónimo de instrucción.

*(Suena el teléfono.)*

EDMUNDO: Perdón. *(Coge el teléfono.)* ¿Si?... Sí soy yo, sí... El ANSA... Sí, toda la información que quieras, sí... No, no... Es un modelo de caja de caudales que no conozco. No, no tengo la menor idea, no... No, gracias... No, no concedo entrevistas... Adiós. *(Se dirige a la Periodista.)* Están todos agitados por el robo en el Vaticano.

PERIODISTA: ¿Qué robo?

EDMUNDO: Esta noche han desvalijado el Vaticano, ¿no lo sabía?

PERIODISTA: ¡Qué estupendo!

EDMUNDO: Y anda en movimiento medio mundo.

PERIODISTA: Debe ser la primera vez que ocurre.

EDMUNDO: Sí, eso creo. Sí.

PERIODISTA: ¿Y a usted para qué le quieren?

EDMUNDO: Bueno, me piden mi opinión como experto.

PERIODISTA: ¡Oh! Ya, es usted «la Ardilla». ¿Y quién puede haber dado el golpe?

EDMUNDO: Si lo supiera...

PERIODISTA: Si lo supiera, ¿qué?

EDMUNDO: Si lo supiera... Bah, pero no divaguemos. ¿Por dónde íbamos?

PERIODISTA: Cuénteme la historia de su primer robo.

EDMUNDO: Mi primer robo...

## Intermedio

PERIODISTA: Vamos, cuénteme... porque para usted su primer robo debió de ser algo así como el primer amor, ¿no?

EDMUNDO: Así es, sí. Y por eso no se lo cuento.

PERIODISTA: Pero, ¿cómo?

EDMUNDO: No, no. No se enfade. Es inútil. Empezaré por el segundo.

PERIODISTA (*molesta*): Empiece por donde quiera.

EDMUNDO: Cuando salí del colegio donde estudiaba, aproveché los conocimientos de latín que había adquirido para sacar el título de maestro.

PERIODISTA: ¿Usted maestro? ¿En una escuela con chiquillos de verdad?

EDMUNDO: Pues claro. Enseñé durante dos años y, vamos, puedo decirle que, cuando renuncié, algunos alumnos al despedirme lloraron.

PERIODISTA: Todos lloran. Lo importante es que renunció.

EDMUNDO: Cambié de oficio. Me hice contable y entré en un banco. Un empleado ejemplar. Pero pronto me invadió el aburrimiento.

PERIODISTA: ¿Por qué?

EDMUNDO: Los números. Carecen en absoluto de fantasía y de misterio. Tuve que buscarme otro motivo de interés.

PERIODISTA: ¿Y lo encontró?

EDMUNDO: ¿Sabe cuál es el corazón de un banco? La caja de caudales. Mi atención se centró en ese objeto misterioso. No tuve más que una sola idea: conocer el funcionamiento de ese corazón. Para quién no tiene más que un fin preciso y concreto y se dedica exclusivamente a él, no existen secretos. Abrí y deje la caja abierta a propósito. ¡El acabose! Era un banco pequeño, una sucursal de barrio. Interrogatorios, pesquisas, visitas de inspección, pero nada. Yo seguía yendo todas las mañanas a la oficina, poniéndome mis manguitos negros. ¡Ay, si no hubiera ocurrido una cosa triste, imprevista! El pobre director, que seguía sometido a expediente como responsable único de todo lo que sucedía en el banco, murió de repente.

PERIODISTA: Y le remordía la conciencia.

EDMUNDO: Sí, así es. Jamás podía imaginar que hubiera hombres capaces de angustiarse por un motivo de dinero hasta el punto de perder la vida. Me produjo una gran impresión. Sobre todo porque el pobre director, qué casualidad, era el único que conocía la combinación de la caja de caudales y, como se dice en las novelas, se la llevó consigo a la tumba. A partir de su muerte, acudieron a las ventanillas del banco, pues... gente a montones en busca de documentos, legajos

que estaban en la caja de caudales. Y al correr de los días, aquel afán se convirtió en frenesí y llegó a cundir la desconfianza. La gente pensaba incluso en un crack. Una cosa terrible. Acudieron de la dirección general, hubo consultas. Y yo, que había visto desesperarse a la gente y hasta llorar, me decidí y entré.

PERIODISTA: ¿Dónde?

EDMUNDO: En la sala de la dirección, donde estaban reunidos los peces gordos. Me miraron con mal gesto, pero yo hablé, sin hacer caso de sus caras: «Señores, si ustedes quieren yo puedo intentar abrir la caja de caudales...». «Pero, ¡qué tontería!, ¡qué barbaridad! Pero, ¿cómo se atreve?, ¿quién es usted?...». Se me subió la sangre a la cabeza «¿Qué quién soy yo? ¡Soy el ladrón!» Y me quedé callado. Se hizo un silencio sepulcral y todos empezaron a mirarme con un respeto profundo, total. El más viejo, quizás el presidente, me miró con verdadera ternura y me dijo: «Si realmente es usted el ladrón, venga conmigo. Vamos a probar...». Bajamos, trabajé unos minutos y abrí. ¡Figúrese el momento! ¡Escenas de una alegría indescriptible! Parecía la apertura del túnel del Simplón o el corte del Istmo de Suez. Esto sucedía a las diez de la mañana. A las diez y cuarto estaba en la cárcel de la ciudad sin corbata, sin cordones en los zapatos; vamos, lo que se dice en calidad de detenido.

PERIODISTA: ¿Le arrestaron?

EDMUNDO: Sí, sí, sí, pero no se indigne. Agua pasada... La policía y los jueces, aunque usted no lo crea, son mucho más humanos y comprensivos que los banqueros. Tuvieron en cuenta mi gesto espontáneo y gocé de la mínima pena. Luego, vinieron los indultos por razones de historia patria... Total, que aquello quedo zanjado, pero me ficharon desde aquel instante.

PERIODISTA: La Ardilla.

EDMUNDO: No, lo de la Ardilla fue con motivo de otra historia... *(Suena el teléfono y Edmundo lo coge.)* ¿Diga?... Sí, sí, sí, soy yo, sí... querido comisario, no te había conocido, cómo cambia la voz, ¿eh?... Sí, sí, sí, podemos hablar tranquilamente... Solo, solo... *(Le hace un gesto cómplice a la periodista y ésta le responde.)* Ritter... no sé... le perdí de vista, pero tenía reumatismo en los dedos cuando dio el golpe en el Crédit Suisse... No, no, en conciencia no le creo capaz de un buen trabajo, no... Gente nueva... no sé, no me preocupo de ello, pero... Mi querido Nicolás, te lo diría si lo supiera, créeme... yo estoy apartado de todo ya lo sabes... Bueno... puedes venir cuando quieras, ésta es tu casa... Adiós.

*(Aparece Judit.)*

JUDIT: ¿Siguen con el robo del Vaticano?

EDMUNDO: Sí, hija, siguen.

PERIODISTA: ¡Oh! Si hubiera sido usted, sería el golpe más hermoso de mi carrera periodística.

JUDIT: ¿De la suya?

PERIODISTA: ¡Una entrevista! ¡Una biografía que sale en plena investigación mientras bullen las pesquisas! ¡Oh!, ¡Una bomba! Casi, casi estoy por darlo a entender...

JUDIT: ¡Está usted loca!

EDMUNDO: ¡Eh! Déjala... déjala que fantasee un poco

PERIODISTA (*mientras ve una foto*): ¿No son ustedes estos dos?

EDMUNDO: Sí, eso es el robo de mi mujer. En aquella fecha no nos conocíamos. ¿Qué año fue?

JUDIT: 1956

EDMUNDO: Salida de la cárcel. Necesidad absoluta de integrarme en la sociedad. Estudio. Pienso. Cavilo. Y me decido por ella. Naturalmente, pienso en el padre. Empresas, construcción, villas en la Riviera. Su padre es uno de esos hombres que escriben «millones» con eme mayúscula. Tanta es la veneración que siente por ellos.

JUDIT: Mi padre organiza una fiesta en la villa grande de la Riviera. Muchos invitados, periodistas, extranjeros...

EDMUNDO: ¿Periodistas? Un momento, perdóname, querida, que ahora me toca a mí.

PERIODISTA: Un momento, un momento, por favor. Continúen.

EDMUNDO (*reviviendo la escena*): La víspera, me acerco a la verja de la villa: «Por favor. Periodista. *Ecos de sociedad*».

JUDIT: La servidumbre me lo pasa a mí inmediatamente: «Mucho gusto».

EDMUNDO: Señorita, quisiera conocer el lugar de la fiesta.

JUDIT: Voy a enseñarle hasta el último rincón de la villa, el parque... Ya está.

EDMUNDO: Y ¿los lugares ocultos, secretos...? Si vengo, quisiera poder explorar, curiosear... Usted ya entiende, crónica de sociedad... Si vengo...

JUDIT: Pues claro que vendrá.

EDMUNDO: Si vengo y tengo el placer de encontrarla, me gustaría saludarle en un sitio tranquilo.

JUDIT (*señalando*): Puede ser aquí... o aquí... Mire, una salida oculta entre los setos o aquella...

EDMUNDO: ¡Qué pena! Quizás no sea yo el que venga. Ya le he dicho que no soy más que un cronista de sociedad que hace sus primeras armas.

JUDIT: Buena suerte, entonces.



EDMUNDO: Y fui a la fiesta, claro. Con barba. Irreconocible. Un naturalista suizo. Hice lo que debía en pocos segundos. Sabía dónde poner las manos.

JUDIT: Mi padre había aprovechado aquella fiesta familiar para reunir algunas personas extranjeras y cambiar con ellas algunos fajos de divisas.

EDMUNDO: Los billetes de mayor valor estuvieron en mis manos al amanecer. Me disponía a desaparecer entre las sombras del parque, por la salida secreta entre los setos verdes cuando...

JUDIT: ¡Oiga!, ¡usted!, ¡el periodista! ¡Vaya una barba postiza! ¿A quién pretende engañar?

EDMUNDO: A todo el mundo.

JUDIT: Menos a mí.

EDMUNDO: Judit, no es posible que los ojos te lo hayan revelado. Sólo la voz del corazón pudo decírtelo. Ven conmigo.

JUDIT: Y me fui.

PERIODISTA: Muy bien inventado.

JUDIT: Es absolutamente cierto.

MUJER (*a Judit*): Por favor, para el periódico me sirve. ¿Y su padre?

JUDIT: No quiso verme más. Desheredada.

PERIODISTA (*a Edmundo*): ¿Le denunció?

EDMUNDO: No, no. No podía. Imposible. Era todo dinero de contrabando.

PERIODISTA: ¡Ah!, ¡estupendo!

JUDIT: Luego nos hemos reconciliado con papá, ¿eh?

EDMUNDO: *In extremis*. En su lecho de muerte. (*Mira a Judit.*) ¿Se lo decimos? (*Judit asiente.*) El viejo enfermó y uno de sus socios aprovechó para quitarle la mayoría de las acciones, así fue como la sabia Judit le dijo al padre que me llamase para que yo restaurase la justicia. Abrí la caja de caudales del socio, cogí todas las acciones que tenía abusivamente en su poder y se las di a mi suegro que, debo decirlo, tuvo una mejoría inesperada. Esta mejoría le sirvió para rectificar el testamento en favor de Judit. Aquí tiene a la heredera. Desde entonces, vivimos de las rentas. Me he jubilado.

PERIODISTA: Vamos, ¿no querrá hacerme creer que desde entonces ha permanecido mano sobre mano? Diga mejor que hace mucho que no le pescan y yo me quitaré el sombrero. Pero usted sigue actuando. Los robos continúan.

*(Suena el timbre de la puerta. Judit se asoma por la ventana.)*

JUDIT: Es Nicolás, viene con dos...

EDMUNDO: Ayudantes. ¿Qué hacen?

JUDIT: Esperan.

EDMUNDO: Bien. ¿Quién está?

JUDIT: Alma.

EDMUNDO *(se dirige a la Periodista)*: Bueno, han llegado unos policías. Voy por cigarros. ¿Quiere usted salir conmigo o prefiere saludarles aquí?

PERIODISTA: ¿Es que usted desaparece?

EDMUNDO: No. No desaparezco. Voy a buscar ideas al aire libre. *(Se va, pero antes se acerca a Judit.)* Judit, si todo va bien te asomas a la ventana.

JUDIT: De acuerdo.

*(Edmundo sale.)*

JUDIT *(a Periodista)*: Voy a hacerlos pasar. ¿Está dispuesta?

PERIODISTA: Dispuesta.

JUDIT *(abriendo la puerta)*: Entren.

*(Entran tres señores. Se trata del Comisario Nicolás Lualdi y dos agentes.)*

NICOLÁS: Aquí me tiene, señora.

JUDIT: Encantada de verle por esta casa.

NICOLÁS: ¿Dónde está?

JUDIT: Acaba de salir hace un instante. No lo ha cogido en casa por un momento.

NICOLÁS: ¿Pero cómo? ¡Si me ha dicho no me muevo de casa!

JUDIT: En realidad ha salido a buscar cigarrillos.

NICOLÁS: ¡Ah! ¿Se los compra él ahora?

JUDIT: Bueno, y a pasear. Lleva toda la mañana hablando. *(Señala a la periodista.)* Una entrevista importante. Americana. Pero vendrá en seguida.

NICOLÁS: ¡Ah! ¿Entonces usted también le ha visto?

PERIODISTA: ¡Ajá! Con estos ojos. Le he visto y he escrito cosas sobre él. Compruebe. Son apuntes.

NICOLÁS: ¡No! Jamás me lo permitiría. Los sagrados derechos de la prensa. En fin, señora, tendrá que permitirme que eche un vistazo...

JUDIT: Está usted en su casa.

NICOLÁS (*se dirige a los dos agentes que lo acompañan*): ¡Eh! ¡Vosotros dos!, echad una hojeada, pero sin hacer daño, ¿eh? Con delicadeza. ¿Tenéis las manos limpias? (*Los agentes se miran las manos.*) Adelante... (*Se acerca a Judit.*) También en las otras habitaciones...

JUDIT: ¿Eh? Sí, sí, vayan, vayan. Está todo abierto. Conozco las costumbres... ¿Me permite? (*Sirviendo una copa al comisario.*) ¿Le apetece?

NICOLÁS: Gracias. Ya, ya.

JUDIT: ¿Es grave?

NICOLÁS: ¿Se puede hablar?

JUDIT: Hable, hable.

NICOLÁS: La cosa es seria. Comunicado del extranjero.

JUDIT: ¿De ahora o de antes?

NICOLÁS: De ahora.

JUDIT: Del extranjero y de ahora. Seguro que es el asunto del Vaticano. Desde esta mañana no nos han dejado en paz ni un momento. ¿Pero qué iba a hacer Edmundo en el Vaticano?, ¿a recibir la indulgencia plenaria?

NICOLÁS: Señora, yo cumplo órdenes. Sintiéndolo mucho...

(*Cambia la escena. Edmundo está en un parque.*)

EDMUNDO (*mirando a la cámara*): ¡Sshhh! No les molestemos. Que hagan lo que deben en santa paz. A cada cuál su afán. A mí ahora me hacía falta una bocanada de aire fresco y una charla sincera con ustedes. Soy un ladrón pero, señores míos, no quisiera que en este caso fuésemos también víctimas de las palabras. Ladrón, ladrón sí. He sustraído dinero y más cosas de muchas cajas de caudales. ¿Quién dice que no? Ladrón es quien se apodera con violencia de lo ajeno, de lo de los demás. Pero, ¿qué es verdaderamente de los demás? En seguida se piensa en el dinero. Lo llevo en el bolsillo. Es mío. Cualquiera con más o menos habilidad me lo puede sacar y el ladrón es él. El que me saca el dinero que llevaba en el bolsillo. Este es el caso más simple. Pero hay muchos más. Ciertos negocios, ciertas ganancias, ciertos intereses, ciertos porcentajes, ciertos efectivos que te encuentras sin saber cómo en el bolsillo. No sacados, sino

todo lo contrario, metidos sin haber movido un dedo. Ciertos golpes de mano. ¿Nos vamos entendiendo? ¿Y eso qué es?, ¿no son robos?, ¿robos legalizados y perpetrados impunemente? Bueno, no quisiera insistir en ese tema del dinero. Veamos las ideas. Robo de ideas. ¿Nunca?, ¿nunca habéis hecho vuestras las ideas de los demás sin su consentimiento?, ¿nunca las habéis hecho pasar por vuestras? ¿Y el contrabando? Vamos, hombre, que eso lo hemos hecho todos. ¿Qué?, ¿eso no cuenta?, ¿y por qué no va a contar? Tiene que contar todo. Padre Ernestino, Padre...

*(Aparece un sacerdote montado en una bicicleta.)*

PADRE ERNESTINO: ¡Ay! Con la cuesta no puedo, no puedo.

EDMUNDO: Vamos, deje. Deje la bicicleta un poco, Padre y dígame ¿en qué fecha condenó la Iglesia a los que prestaban dinero a interés?

PADRE ERNESTINO: Pero, ¿pero cómo se le ocurre resucitar ahora...? ¡Ay! Eso es agua pasada. Vamos a ver fue en el Medioevo, concilio de Poitiers, año 1374.

EDMUNDO: Condena por robo, ¿han oído?, ¿y qué pasó después?

PADRE ERNESTINO: ¡Ay! Don Edmundo no me ponga usted en este aprieto. Soy un pobre capellán sujeto continuamente a la inspección de los demás. Esta misma bicicleta no les parece bien. Dicen que hará falta un motorcillo para evitar este ajeteo de las piernas que no parece correcto.

*(Se asoma Judit a la ventana. Edmundo la mira.)*

EDMUNDO: Padre, ¿la ve?

PADRE ERNESTINO: Sí, es doña Judit.

EDMUNDO: Es mi faro. Me espera siempre.

PADRE ERNESTINO: No la haga esperar demasiado.

EDMUNDO: Tiene razón. Voy para allá. ¿Sube un poco, Padre?

PADRE ERNESTINO: Con mucho gusto.

*(Los dos se dirigen hacia la casa.)*

EDMUNDO: Así que en el concilio de Poitiers fueron excomulgados todos, ¿no? Comerciantes, banqueros...

PADRE ERNESTINO: Sí, señor.

EDMUNDO *(mirando a la cámara)*: ¡Uf! ¡Qué tiempos!

*(Aparece la escena del salón.)*

JUDIT (*a Nicolás*): Ya vienen.

NICOLÁS (*llama a sus agentes*): ¡Ah! Entonces traigan que firme. ¿No han encontrado nada?

AGENTE 1: Nada.

AGENTE 2: Todo vacío.

NICOLÁS: ¡Ah! Visita de inspección. Registro negativo. Espérenme abajo.

(*Los agentes de marchan. Entran Edmundo y el Padre Ernestino.*)

EDMUNDO: Saluden al representante del Altísimo. Y no se rían. Yo estas cosas las digo a la ligera, pero muy en serio.

NICOLÁS (*saludando al Padre Ernestino*): Muy buenas. (*Se acerca a Edmundo.*) Llega siempre con la persona justa. ¿Quiere seguir poniéndolo en umbrete?

EDMUNDO: ¿Por qué?

NICOLÁS: Padre Ernestino, usted debería salir de aquí a toda prisa lo mismo que ha venido, porque corre peligro. Coja la puerta y no diga a nadie que ha visto hoy a don Edmundo de Cavanis, ni que ha puesto los pies en su casa.

PADRE ERNESTINO: Pero yo...

NICOLÁS (*señalando la sotana*): ¿Usted le tiene cariño a esto?

PADRE ERNESTINO: ¡Claro que sí! Pero quiero más a la verdad.

NICOLÁS: Bien dicho.

EDMUNDO: Una lección.

NICOLÁS: Entonces haga lo que guste, pero sepa que aquí el terreno arde bajo los pies, especialmente bajo los suyos.

EDMUNDO: ¿No exageras un poco?

NICOLÁS (*a Edmundo*): Tengo que hablar contigo muy seriamente y en privado.

EDMUNDO (*se dirige al Padre Ernestino y le da dinero*): Tome, Padre, para sus huérfanos... y hasta pronto.

NICOLÁS (*despidiéndose del Padre Ernestino*): Adiós. (*El Padre Ernestino se va. Nicolás se acerca a Edmundo.*) Sería mejor que nos quedásemos solos.

EDMUNDO: ¿Judit también?

COMISARIO: Sí.

EDMUNDO: Entonces la cosa es seria.

(*Salen Judit y la periodista.*)

EDMUNDO: Vamos, ponme las esposas.

NICOLÁS: Todavía no hemos llegado a ese punto.

EDMUNDO: Vaya, menos mal. Pero llegaremos, ¿no?

NICOLÁS: Espero que no. Si no has sido necio.

EDMUNDO: Tú eres el policía. Interrógame.

NICOLÁS: Para lo que saco...

EDMUNDO: Vamos, vamos. No me tengas en ascuas.

NICOLÁS: No eres tú quien lo está, sino yo. Ha sido perfecto. Un golpe maestro. ¿Te complace mi reconocimiento?

EDMUNDO: No. Los elogios no me conmueven. Ya me conoces.

NICOLÁS: Sin embargo, ha sido demasiado perfecto. ¿Vas comprendiendo?

EDMUNDO: Sí. Ese «demasiado» quiere decir que sólo puedo haber sido yo, ¿no? ¡Qué inteligente!

NICOLÁS: Era un modelo nuevo, americano. Sólo un erudito como tú podía trabajar dentro con limpieza. Sin desperfectos.

EDMUNDO: ¿Sabes que estoy sintiendo celos?

NICOLÁS: ¿De quién?

EDMUNDO: Del ladrón. Debe ser un maestro.

NICOLÁS: Vaya, ¿es que habremos de seguir así, estando solos ya y sin testigos?

EDMUNDO: Si no te explicas.

NICOLÁS: Me explico. Leo. Escucha. «Ciudad del Vaticano. Este amanecer la gendarmería al servicio del Instituto de la Obra Católica ha encontrado abierta la puerta que conduce al propio instituto y ha podido verificar que la monumental caja de caudales *Splendid*, llegada de los Estados Unidos de América e instalada el pasado mes, había sido forzada. Dada la naturaleza de nuestro estado, extraño a toda empresa de este género, todavía no ha sido posible formular ninguna sospecha. Se informa por lo tanto reservadamente a la policía de Roma y, a través de ella, a la de toda la república...». Bueno... etcétera, etcétera.

EDMUNDO: Buen golpe.

NICOLÁS: Has sido tú.

EDMUNDO: Puedes estar seguro de que no va a faltar nada.

NICOLÁS: Pero hombre, pero si me... ¿por qué lo has hecho?

EDMUNDO: Por curiosidad.

NICOLÁS: ¿Ah, sí? Y me habías dicho, jurado, prometido...

EDMUNDO: Cierto, cierto. Cierto que he prometido. Y cuando lo hago soy sincero. Me digo: debe ser bonito volver a vivir así, todos los días, ordenados, regulares, sin sorpresas. Me fijo hasta un horario. A las siete a despertarse; a las siete y media, paseo... Y, de pronto, no sé. Me siento invadido por el desasosiego. No sé por qué, pero me serpea como un escalofrío. ¿Tendré fiebre? Me digo. ¡Pero qué va! Treinta y seis y medio. Setenta y dos pulsaciones. Como un reloj. Entonces comprendo. Ya estamos otra vez. Resisto, lucho. ¡No!, ¡no!, ¡no! Pero es imposible. Es más fuerte que yo. Tengo que salirme de esa regla, de ese horario. Debo inventar algo. Romper con una ráfaga de fantasía ese... ese...

NICOLÁS: Nada, que tienes que meterte en un lío.

EDMUNDO: Bueno, pues si quieres, sí. La novedad, la sorpresa, el peligro. Me basta con que sea una hazaña que no sepa cómo va a terminar, aunque sea sin tocar ni un alfiler. Pero es el único modo de sentir el gozo de vivir. Tentar algo o a alguien...

NICOLÁS: Pero a los curas debiste dejarles en paz.

EDMUNDO: ¿Y por qué? Es el único ambiente en el que me quedaba algo por descubrir.

NICOLÁS: ¿Y dices que no has tocado ni un alfiler si quiera?

EDMUNDO: Ni uno solo.

NICOLÁS: Bueno, entonces la cosa quedará en eso. Te puedo decir adiós ya.

EDMUNDO: Y yo a ti.

NICOLÁS: No te muevas estos días.

EDMUNDO: ¿Pero dónde quieres que vaya?

*(Suena el teléfono. Edmundo lo coge.)*

EDMUNDO: ¿Sí?... Sí, es aquí, sí.... Sí, sí, un momento. *(Mira al comisario.)* Es para ti.

NICOLÁS *(coge el teléfono)*: Comisario Lualdi, sí diga... ya... ya sí... si, está bien... voy en seguida. *(Cuelga. Mira a Edmundo.)* No debiste incurrir en esa provocación.

EDMUNDO: ¿Provocación?

NICOLÁS: Sí. Te dejaste dentro tu tarjeta de visita.

EDMUNDO: ¿Mi tarjeta? ¿Dónde?

NICOLÁS: ¿Dónde va a ser? En la caja. La tuya: Edmundo de Cavanis. La han encontrado. Y ahora, claro, quieren llevar el asunto adelante.

EDMUNDO: Pues vamos adelante.

NICOLÁS: ¿Sabes lo que eso significa?

EDMUNDO: No.

NICOLÁS: Pues que yo, tu amigo, yo...

EDMUNDO: ¿Tú qué?

NICOLÁS: Te tengo que llevar.

EDMUNDO: Pues vamos. ¿Dónde?

NICOLÁS: ¿A dónde quieres que te lleve?

EDMUNDO: A la comisaría. ¡Ay! Jamás se te ocurre una idea nueva, brillante. Jamás. Espérame que avise.

NICOLÁS: Sí, sí, claro. Naturalmente. (*Llama a Judit.*) ¡Doña Judit!

JUDIT (*entrando a la sala*): ¿Qué?

NICOLÁS (*a Judit*): ¿Le deja usted que se venga conmigo?

EDMUNDO: Me piden una información. Voy a convertirme en confidente.

JUDIT: ¿Volverás para comer?

EDMUNDO: Claro. Para comer o para... para cenar.

JUDIT (*a Nicolás*): ¿Volverá?

NICOLÁS: Si nos damos prisa, vuelve. Está tranquila. Está en buenas manos.

(*Edmundo y Nicolás salen.*)

JUDIT (*cogiendo el libro robado*): Volvemos a empezar. (*Se cae una hoja que estaba dentro del libro. La coge y la mira.*) Un barco de vela... Un hombre con bigotes y con fez... Y las pirámides... No se ha traído más que esto. ¡Pues sí que ha valido la pena!



*(Aparece la comisaría. La periodista está intentando entrar en la sala. Edmundo está sentado sobre una mesa de despacho.)*

PERIODISTA: ¡No quiero más que verlo!, ¡comprobar donde está!, ¡qué le han hecho!, ¡sólo quiero eso...!

AGENTE 1: ¡Pero no es usted si quiera su mujer! ¿Qué derecho tiene?

EDMUNDO: ¡Por favor, no armen tanto escándalo!, ¡déjenla! Que pase y que vea.

AGENTE 2 *(a Periodista)*: La máquina, no. Está prohibido.

EDMUNDO: Deje la máquina en depósito.

PERIODISTA *(a Edmundo)*: ¡Uf! ¿Todavía aquí encerrado?

EDMUNDO *(asintiendo)*: Hasta que llegue... si llega...

PERIODISTA: ¿Quién tiene que llegar?

EDMUNDO: Alguien del otro lado del Tíber.

PERIODISTA: ¿Y se tarda tanto en venir del otro lado del Tíber?

EDMUNDO: No, si es por eso son dos pasos... pero hay que pensarlo mucho antes de atravesarlo. Es gente muy reflexiva y tienen como axioma: «no hagas hoy lo que puedas hacer mañana».

PERIODISTA: ¡Pero es que estamos ya en el tercer día!

EDMUNDO: ¿Estamos? Estoy.

PERIODISTA: Yo también. He decidido jugarme mi carta más alta con usted, así que lo suyo es mío también.

EDMUNDO: No quisiera que desperdiciase conmigo una buena carta...

PERIODISTA: Déjelo. Es mi oficio. Ya no es usted el personaje jubilado que dicta sus memorias como hubiese querido, sino alguien que está con el agua al cuello. Ahora la biografía tiene plena actualidad, ¡Lo que yo soñaba!, ¡lo que quieren los lectores! Ya he enviado el primer artículo. Naturalmente, he tenido que cambiar un poco el plan de trabajo, pero valía la pena. El arresto injustificado en mi presencia, sin prueba alguna, porque esa tarjeta la dejaron ellos en la caja evidentemente para complicarle. Si fuera en América, mil dólares de fianza y ya estaba usted fuera.

EDMUNDO: ¿Ha escrito eso también?

PERIODISTA: ¡Naturalmente! Así el lector se interesa por el personaje... Después he pasado a los interrogatorios extenuantes para arrancar una confesión, reflectores en los ojos... ¡Ala!, a puñados. En fin, un interrogatorio a la italiana.

EDMUNDO: ¡Pero eso no es verdad!

PERIODISTA (*se acerca a Edmundo*): ¿No me negará que ha sido objeto de malos tratos? Un poco por lo menos... Aquí y aquí... (*Señala la cara y el cuello de Edmundo.*) ¿De qué son esas señales?, ¿esas manchas rojas?

EDMUNDO: ¡No, hombre!, ¡no! Eso es una erupción de la barba.

PERIODISTA: ¡Son malos tratos!

EDMUNDO: ¡No es verdad!

PERIODISTA: Pues lo he escrito ya.

EDMUNDO: ¡Rectifique! ¡Desmientalo!

PERIODISTA: He mandado el artículo. Está en vuelo.

EDMUNDO: Yo quiero la verdad. ¡La verdad!

PERIODISTA: Pero ¿qué verdad? Vamos, no se haga el tonto... al menos conmigo. Le estoy convirtiendo en un verdadero personaje. Tenga calma y escuche a quien le quiere bien...

EDMUNDO: Mire, no tengo más remedio que decírselo: empieza usted a cargarme. Es la primera vez que me parece haber perdido mi libertad. ¡Escriba de mí lo que quiera!, ¡invente lo que le parezca!, ¡pero que yo no lo sepa al menos! ¡Déjeme en paz!

PERIODISTA: Desde luego. En cuanto acabe este asunto le dejaré en paz. Pero sólo cuando acabe. ¡Métaselo bien en la cabeza! ¡No se deshará tan fácilmente de mí! ¡Ya le he dicho que estamos ligados!, ¡que estoy jugándome mi carta definitiva! Hagamos un pacto.

EDMUNDO: No, no, no. No me imponga condiciones. Lo estropeará todo.

PERIODISTA: ¡Solamente una! Cuénteme la historia de su primer robo, la que hasta ahora se ha negado a confiarme.

EDMUNDO: Mantengo mi negativa.

PERIODISTA: ¡Pues entonces arrégleselas usted solo!

EDMUNDO: Siempre he tenido que hacer lo mismo.

(*Aparecen los dos agentes por la puerta.*)

AGENTE 1: ¡Pronto, don Edmundo!, ¡dentro, dentro!, ¡que llegan!

PERIODISTA: ¿Han atravesado el Tíber?

EDMUNDO: Veremos. Venga conmigo. *(Entra en la celda que hay en la sala.)* Sigamos con la entrevista.

PERIODISTA: Bien, decíamos...

EDMUNDO: Que en mi oficio cuando son dos los que trabajan, sobra uno por lo menos...

*(Entran en la sala el comisario Nicolás y el cardenal.)*

CARDENAL *(a Nicolás)*: ¿Quién es?

NICOLÁS: Una periodista.

CARDENAL: ¡Oh! ¡Alejémosla!

NICOLÁS: Es americana.

CARDENAL: Me persiguen los americanos. ¡Alejémosla más todavía!

NICOLÁS: Es que habrá que tener en cuenta las complicaciones. Hay que andarse con pies de plomo, Eminencia. Yo no soy quien para dar consejos en este asunto, pero ella es testigo también.

CARDENAL: Bien, que se quede pero que no moleste. Son tan maleducados estos americanos...

NICOLÁS: ¿Los periodistas?

CARDENAL: Y los curas también. Todos son iguales. *(Se acerca a Edmundo.)* Ha tenido usted que esperar tres días... Le ruego me disculpe, pero... «Su caso» era realmente delicado... Es dura la cárcel, ¿no?

EDMUNDO *(saliendo de la celda)*: Lo es...

CARDENAL *(a Nicolás)*: Un poquito de teatro solamente, ¿no?

NICOLÁS: Nosotros procuramos siempre, dentro de lo lícito, facilitar...

CARDENAL *(asintiendo)*: Comprendo. *(Se dirige a Edmundo.)* ¿Está usted dispuesto a que iniciemos una primera entrevista?, ¿no le molesta?

EDMUNDO: Estoy dispuesto, Eminencia.

NICOLÁS: Lo haremos todo de modo familiar, siempre que esa sea la buena voluntad de todos.

CARDENAL: Familiarmente sí, pero con la debida forma, porque también las formas de la justicia, tienen su valor ejemplar. Son necesarias, ya lo creo. Y mucho. *Exemplum*

EDMUNDO: Yo diría que, a veces, las formas son sustancia.

CARDENAL: Excelente. Se ve que ha hecho buenos estudios. *(Mira a Nicolás.)* Que entren...

NICOLÁS (*abre la puerta y se dirige a los agentes*): Que entren. De uno en uno.

(*Entra Judit.*)

NICOLÁS (*al cardenal*): La mujer, Eminencia.

JUDIT (*se acerca a Edmundo*): Edmundo, ¿cómo estás?

EDMUNDO: ¿Qué haces? Parece si no que fuera la primera vez que nos vemos en estas circunstancias. No, no. No seamos ridículos. Parecemos neófitos...

NICOLÁS: ¡Basta de efusiones!, ¡basta!

CARDENAL: ¡Déjela!, ¡déjela! No hay que ahogar los impulsos del afecto.

JUDIT (*al Cardenal*): ¡Gracias!... Veo que me comprende... ¡Gracias!

Nicolás (*hace entrar a Alma*): La criada, Eminencia... Es sordomuda...

ALMA (*nerviosa*): Amah... mmhhh...

CARDENAL: ¡Ah! ¡Qué desgracia!

NICOLÁS (*a Alma*): Basta, Alma, tranquila. (*Se dirige a Judit.*) Por favor, señora, por favor... téngala a su lado... (*Hace entrar al Padre Ernestino.*) Y éste es nuestro Padre Ernestino. He creído oportuno...

CARDENAL: ¿Por qué ha dicho usted «nuestro Padre»?

NICOLÁS: Porque es amigo.

CARDENAL: ¿Amigo de usted?, ¿amigo de la justicia?, ¿o amigo de don Edmundo de Cavanis?

PADRE ERNESTINO: Amigo de la verdad, sobre todo.

CARDENAL (*al Padre Ernestino*): Con esa declaración queda usted muy bien presentado. ¡Caramba! Será un testigo precioso. ¡Quédese ahí!

NICOLÁS (*al Cardenal*): Y ahora llamaré al... digamos, defensor de oficio. El abogado Ireneo Falcocchio. Un joven que promete.

EDMUNDO: Rechazo los defensores de oficio. Es mi costumbre.

NICOLÁS: ¡Pero es obligado!

EDMUNDO: Será obligado en el proceso y esto no es un proceso, ni mucho menos.

CARDENAL (*a Edmundo*): ¿Quién le asistía habitualmente?

EDMUNDO: Nadie. Bueno, es decir, mi mujer.

CARDENAL: Bien. Si lo desea, por mí puede hacerlo también esta vez. Pero vamos a empezar llamando a las cosas por su nombre. ¿Por qué llama «mi mujer» a quien no lo es? (*Hojea unos papeles que ha llevado consigo.*) Alteración de estado civil. Falsedad en documento público... Aquí está, sí aquí está. (*Coge una de las hojas y lee.*) «La llamada doña Judit de Cavanis es solamente, a todos los efectos, la señorita Judit Barabaldi, hija de Gaudencio, difunto agente comercial». Vive usted con ella, desde hace años, en estado de evidente concubinato, ¿sí o no? ¿Es verdad que no es su legítima esposa?

EDMUNDO: No, no lo es. Pero lo será. Lo será en cuanto tengamos un hijo.

JUDIT: Así es, Eminencia. Edmundo me ha dicho siempre, y yo le he dado la razón «cuando tengamos un hijo, nos casaremos». Y he aceptado, por lo que me considero su mujer.

CARDENAL (*a Judit*): Se considera, pero no lo es.

EDMUNDO: ¿Y qué importa? Dos personas solas no constituyen una familia. Hace falta la tercera, el hijo. En cuanto dé señales de vida, me casaré con ella.

JUDIT: Esperamos a ese hijo siempre con ansia, ¡figúrese!

CARDENAL: Supirten ustedes así la esencia de la más sagrada institución. Dos, tres... familia sí, familia no... pero ¿quién les da derecho a hacer las cosas a su manera? ¿Sabe lo que es usted? Un anarquista, un verdadero anarquista. Un hombre fuera de la ley. Y la sociedad hace bien en defenderse de tipos como usted.

EDMUNDO: Ya lo creo que se defiende. Por eso estoy aquí.

CARDENAL: Hace apenas tres días que le conozco. Apenas tres días y, sin embargo, sé todo a lo que usted se refiere como si le hubiese conocido desde la infancia. Sé de dónde procede, su educación, sus hazañas... Bueno, éstas, por supuesto, son públicas y no me ha costado trabajo averiguarlas... y todo lo demás. Y ahora, puedo hacer el diagnóstico de su mal. Usted procede de un seminario de provincias. Allí hizo usted sus estudios.

PADRE ERNESTINO (*a Edmundo*): ¡Ah! No me lo había dicho. No hay por qué avergonzarse.

CARDENAL: Aquí está todo documentado. Todo. Desde los once a los dieciocho años vivió allí.

PERIODISTA: Porque lo quisieron así sus padres.

CARDENAL (*a la Periodista*): ¿Usted qué sabe? Lo cierto es que permaneció recluido en aquel ambiente. Quizás hipócritamente, ¿quién sabe? ¡Miren, el renegado! Y salió de allí de un modo nada claro. Bueno, sin una razón evidente, quiero decir...

PADRE ERNESTINO (*al Cardenal*): Sería que le faltaba vocación. Un motivo existiría.

CARDENAL (*mira al Padre Ernestino*): ¡Ah, sí! El de siempre. La manoseada vocación, que nunca se sabe bien en qué consiste. Hay momentos en que se siente, momentos en que no... Va, viene, se esconde, reaparece a medida de su comodidad.

PERIODISTA (*al Cardenal*): Lo mismo que la crueldad mental de nuestros divorcios americanos.

CARDENAL: En fin, salió de allí. Pero, no obstante, haber renegado del espíritu de aquel lugar, ha conservado ciertas formas suyas, ciertas huellas. Las lleva estampadas todavía.

EDMUNDO: ¿Dónde?

CARDENAL: Sobre su ser, sobre sus gestos. Por eso le hemos reconocido. Porque conocemos perfectamente los caracteres de cierta gente que pasa por allí: de quien llega, quien se queda, quien se va... Después de haberse nutrido... de haberse untado... Bueno empapado, diría yo, de ciertos secretos interiores. Los conocemos, los conocemos. No nos dejamos engañar por las gentes como usted. Aunque se hayan escapado, siguen siendo de «los nuestros». Usted también después de salir de allí se dio una vueltecita por la vida, ¿no? Y si lo piensa bien ha seguido rondando entorno a aquellos setos de la lid, aquella puerta de entrada. No ha podido olvidar aquel tufillo a incienso que olisqueó años y años. Una vez que usted, Edmundo de Cavanis, jovenzuelo aún, se desmayó en la iglesia y dijo: «Ha sido el olor a incienso. Es demasiado fuerte...». ¿No es verdad?

EDMUNDO: Es verdad. Exactísimo.

CARDENAL: Pues bien, ese olor lo ha llevado siempre con usted. Aun fuera de allí, lo siente y se desmaya. Usted, lo mismo que los demás. Hay quien se contenta con meter la mano en el cepillo de las limosnas, ¡bah!, ladronzuelos... Y quien apunta más lejos y más alto... Quizás al de san Pedro o a la caja blindada de nuestra Obra Católica. Pero, en el fondo, el itinerario es el mismo, ¿eh? Sólo cambia la medida. ¿Verdad que nos conocemos?

EDMUNDO: Según eso, casi podría decirse que he cometido un robo dentro de casa.

CARDENAL: ¡Ah! Y en cierto sentido así puede decirse. Es más, me gusta que lo diga: ha robado dentro de casa. Pero aunque sea a la familia al menos, vamos, se restituye lo robado.

EDMUNDO: ¿Y en eso quedaría todo?

CARDENAL: Pienso yo...

EDMUNDO: ¡Qué lástima!

CARDENAL: ¿Lástima?

EDMUNDO: No ser ya de los suyos. No tengo nada que ver con el robo de la caja de caudales.

CARDENAL: Pues debía tenerlo. ¡Ay! Si averiguásemos que no, ¿dónde iría a parar la experiencia de siglos?

EDMUNDO: ¿Pero por qué debo ser precisamente yo? No tiene ninguna prueba válida, ningún indicio. ¡Nada! ¿Y tengo que ser yo?

CARDENAL: ¿Quiere saber por qué debe ser usted? En seguida se lo digo, ¿eh? Aquí todo es racional. (*Mirando los papeles.*) Esto... ¿Cuántos ladrones sacrílegos, cuántos profanadores grandes o pequeños cree usted que provienen de los *ex*?, ¿eh? Ex sacerdotes, ex seminaristas, o sacristanes, campaneros, limosneros, damas pías... ¿Cuántos? A ver si adivina. ¡El ochenta y dos por ciento! Es un dato estadístico, ¿eh? Asombra la cifra. ¡Ochenta y dos por ciento! Asombra y no tiene por qué. Debe ser así, necesariamente. Es racional que sea así, porque cada robo tiene su técnica. Y la técnica, para que sea válida, presupone el conocimiento exacto del valor y del objeto, es decir, de los hábitos y las formas relacionados con las cosas. (*Señala a Nicolás.*) Por eso, ellos por un camino y nosotros por otro, al tener noticia del robo dijimos al unísono: «Es él, no puede ser otro». Vamos, ¿fue usted? Díganoslo en confianza. A ellos solos quizás hubiera podido engañarlos, pero a ellos y a nosotros al tiempo imposible.

EDMUNDO: Estoy de acuerdo.

CARDENAL: ¡Bravo!

EDMUNDO: ¿Podemos irnos ya?

CARDENAL: ¿Dónde?

EDMUNDO: Verdaderamente no soy yo quien lo ha de decir... Puesto que he robado en su territorio, llévenme allí, procésenme allí y si me declararan culpable, condénenme. Estoy dispuesto hasta que me quemen. Estoy dispuesto a arrostrar la hoguera de buen grado, pero ha de ser una hoguera hecha al fin, con leña madurada en los jardines del Vaticano. Quiero ser procesado en el Vaticano.

PERIODISTA: Proceso en el Vaticano ¡Qué gran titular!

CARDENAL: Luego busca usted el escándalo, ¿no?

EDMUNDO: ¿Por qué no? Busco mi sitio natural. El lugar que me corresponde está allí.

JUDIT: ¿Pero por qué, Edmundo, quieres ir allí?

EDMUNDO: Quiero ir y ¡Basta!

CARDENAL (*a Judit*): Señora... tranquilícese porque este proceso no se hará en el Vaticano.

PERIODISTA: Este proceso se hará precisamente en el Vaticano y, si no quieren procesar a Edmundo de Cavanis, se verán obligados a procesar a este monseñor. (*Saca una foto y la enseña.*)

CARDENAL: ¿Quién es?

NICOLÁS (*a periodista*): ¡Explíquese y no haga escenas!

PERIODISTA: La mañana del robo este monseñor se hallaba en casa de Edmundo de Cavanis. Yo estaba presente. La fotografía de este monseñor, amigo de casa, la he hecho yo. Este calendario, que se ve al fondo, da fe de la fecha.

CARDENAL: ¿Y quién es esta señora arrodillada?

JUDIT: Soy yo.

CARDENAL (*a Judit*): ¡Ah! Luego usted, señora, respeta la jerarquía.

JUDIT: Yo creo. Soy observante.

CARDENAL: ¿Y quién es este sacerdote?, ¿este monseñor aquí retratado?

JUDIT: No lo conozco. No lo puedo decir, Eminencia.

CARDENAL: Pues debía conocerlo. Venía precisamente de allí. (*Se dirige a Nicolás y se apartan un poco del grupo para hablar.*) Una complicación imprevista, ¿eh? Este monseñor auténtico o falso puede dar al caso un cariz que... Estos hábitos excitan de un modo increíble al público... Y si además existe un poco de rojo, aunque sólo sea un ribete, ¿eh?... La simple borla de un sombrero y todos se convierten en toros. El rojo, el rojo...

NICOLÁS: Ya se lo decía yo, Eminencia.

CARDENAL: ¡Shh!, ¡shhh! Un momento, un momento.

NICOLÁS: Déjeme hacer a mí. Conozco al sujeto. No pongamos la mano sobre demasiada gente. La americana, Eminencia, quiere que el proceso se haga en el Vaticano... Ya ve que la mancha se extiende como aceite y lo que debemos hacer es evitarla. A fin de cuentas, ¿a dónde queremos llegar?

CARDENAL: A recuperar lo robado.

NICOLÁS: Sí, ¿y qué es exactamente?

CARDENAL: ¡Ah! Si lo supiésemos..., pero ni siquiera nosotros lo sabemos. Sabemos que falta algo de la caja, pero no sabemos qué...

NICOLÁS: ¿Pero cómo son ustedes tan desordenados?

CARDENAL: ¡Ay! ¿No lo sabía? Le diré que nuestra fuerza estriba en el desorden, no en el orden, como todos creen. Nosotros lo hacemos todo de repente, improvisando... Fiamos en la memoria o en apuntes muy sucintos..., pero tenga en cuenta que las buenas memorias pertenecen a los prelados de sesenta u ochenta años. La memoria de los jóvenes, de los monseñores de



cuella, está ocupada por demasiadas simplezas..., por todas esas modernidades... en fin, que no sabemos exactamente qué es lo que han sustraído de la caja. ¿Procedemos a tientas?

NICOLÁS: Y uno que piensa que lo llevan ustedes todo con claridad.

CARDENAL: Ya lo sé, ya lo sé. Nuestro prestigio radica precisamente en eso... En fin, sigamos con nuestra tarea. *(Se acercan otra vez al grupo.)* Queden aquí el sospechoso y Judit Barabaldi, que dice ser la mujer de Edmundo de Cavanis. Los demás, todos, esperen fuera. *(Salen todos. El cardenal continúa.)* En esta fotografía pueden observarse dos cosas; bueno, mejor dicho, tres. La borla morada del sombrero de monseñor está a la derecha, en vez de a la izquierda, como se ha prescrito. Monseñor ha debido ponerse el sombrero al revés... Error sumamente improbable en los verdaderos, ya que para ellos el sombrero ha tomado la forma exacta de su cabeza. No es verdadero, señora, el monseñor ante quien se ha inclinado usted.

JUDIT: Le aseguro que sí.

EDMUNDO *(a Judit)*: ¡Cállate! De todas formas no nos va a creer.

CARDENAL: Según nuestras informaciones, el famoso día del robo... *(Hojea los papeles.)* Aquí está. *(Lee.)* «A primera hora de la mañana se observó a un extraño monseñor, acercarse al cochecito donde reposaba la hija ultimogénita del ex embajador de Cuba, todavía acreditado ante nosotros y de tenerse a hacerles fiestas a la cría... ¡Qué modo de redactar los apuntes!... la cría... bueno, bueno, la cría, ¿eh? La niñera de la pequeña se había alejado espontáneamente... alejado... bueno, no, no importa, se había alejado, ¿eh?».

EDMUNDO: ¿Cómo que no importa? Es necesario saberlo.

CARDENAL *(continúa leyendo)*: «Se había alejado momentáneamente a causa de un incipiente flirteo matutino con un joven mecánico de nuestro parque de automóviles. Son novios y, sin duda, se casarán...».

EDMUNDO: ¡Qué bonito!

CARDENAL: Lo importante es que entre todos nuestros monseñores no existe uno sólo que demuestre un cariño tan acentuado por los niños; ni siquiera los americanos que, por supuesto, a esa hora, dormían todos. Está comprobado. Segundo punto. Quien por el contrario demuestra una pasión irresistible por los niños es nuestro Edmundo de Cavanis. Considera el hijo, raíz de toda unión; para él, sin hijo, no hay familia, ¿no es cierto?

EDMUNDO: Ciertísimo.

CARDENAL: Y estamos en el tercer punto. A saber, usted señorita Judit Barabaldi, no se arrodillaba aquella mañana ante un monseñor de verdad, auténtico, sino simplemente ante su marido que regresaba en ese momento de su hazaña. ¿Estamos?

EDMUNDO: Claro que estamos. Ya lo he reconocido hace rato. Y me pregunto ¿qué espera? Crucemos el Tíber. Comience el proceso.

JUDIT (*a Edmundo casi llorando*): Te lo he dicho muchas veces, Edmundo. Una distracción, dos... Has exagerado siempre esa historia del niño. Me has hecho sufrir mucho, me has humillado... Ya lo ves ahora. Todo por un niño cubano...

EDMUNDO: ¡Ay! Háganla salir. Me aburre.

CARDENAL (*a Judit*): Ya ha oído, señora, el deseo de su marido. A los maridos no se les debe llevar la contraria jamás. Salga. (*A Nicolás.*) Acompañela comisario. Quisiera quedarme un momento a solas con nuestro amigo. Si no le molesta...

NICOLÁS (*susurra a Judit*): Vamos, Judit... ¿ve usted que gente tan diabólica es ésta? Nosotros en comparación, azúcar.

(*Salen por la puerta.*)

CARDENAL: Por fin podemos poner las cartas bocarriba y trabajar sin extraños. Me parece estar en el confesionario, que es donde más a mis anchas me siento. Ahora, antes de afrontar la cuestión que más me interesa... nos interesa, dígame ¿por qué insiste en llevar este proceso al Vaticano?

EDMUNDO: Créame. No es por afán de escándalo. Antes bien, propongo que se proceda a puerta cerrada.

CARDENAL: Tengo curiosidad por saber qué es lo que espera.

EDMUNDO: Que por fin se concluya un proceso con el descubrimiento de la verdad.

CARDENAL: ¿Es que no la hemos descubierto ya? Desde el momento en que usted reconoce...

EDMUNDO: Quiero... quiero ponerle esa prueba. Hace muchos años que se me condena o se me absuelve por error. Nadie jamás me ha juzgado bien. Y, poco a poco, con el correr del tiempo, con mis tropiezos con las justicias de todos los países, me he dicho siempre angustiosamente: ¿Pero es posible que nadie jamás sepa lo que verdaderamente ha sucedido? Que me condenen o absuelvan no importa. ¿Es posible que la profunda verdad de un gesto se le escape siempre a los jueces? Alguien deberá existir. Un tribunal singularmente sabio e iluminado que, al término de un debate, dicte una sentencia que me deje con la boca abierta de estupor y me haga inclinar la cabeza diciendo: «Es verdad, así ha sido y las razones auténticas de mi acto son esas que habéis descubierto». Pero nunca. Siempre me han defraudado. ¿Comprende ahora el motivo profundo de mi insistencia? Quizás allá, al otro lado del Tíber, mi proceso tenga otro sentido.

CARDENAL: ¿Qué sentido querría que adoptase nuestro proceso aunque nos fuéramos allá? Una caja de caudales abierta, sigue siendo en todas partes, una caja de caudales.

EDMUNDO: ¡No!, ¡eso sí que no! ¡El lugar importa! ¡Una iglesia no es mercado!, ¡no es un banco! y yo... yo no soy un ladrón cualquiera. Usted mismo lo ha dicho soy uno de «los suyos». ¿Cuáles fueron mis intenciones?

CARDENAL: ¿Cuáles pueden haber sido?

EDMUNDO: En aquella caja yo esperaba encontrar secretos de Dios, no secretos bancarios.

CARDENAL: ¿Pero de cuándo acá los secretos de Dios se custodian en la caja de un banco? Son cosas distintitas.

EDMUNDO: Pues entonces, si usted mismo lo admite, utilice ese pretexto en mi favor. Lléveme allí. Empezaremos como si fuera un robo corriente; pero cuando el debate avance, yo, en un momento determinado, preguntaré: «¿Quién?, ¿quién me ha visto de verdad? ¡Adelante! ¡Alguien me habrá visto! ¡Que dé un golpe! ¡Que haga una señal!». Y deberá entonces ocurrir, hallándome entre ustedes, lo que jamás me ha sucedido aquí entre ellos. Tendría que producirse una especie de milagro... una aparición extraordinaria... Lléveme allí, se lo suplico.

CARDENAL: Es inútil que espere. Allá no contestaríamos a ninguna de sus preguntas. Cambiaríamos de conversación.

EDMUNDO: ¿Cómo es eso posible?

CARDENAL: Volvería usted más desilusionado que antes.

EDMUNDO: Pero, ¿entonces?

CARDENAL: Entonces... ¡entonces queda el alma! ¿Cree en el alma?, ¿en la importancia del alma?, ¿en la inmortalidad del alma? ¿Le preocupa la salvación del alma?

EDMUNDO: Sí. Creo en los milagros, puesto que espero apariciones extraordinarias...

CARDENAL: Pues entonces, póngase a la altura necesaria. ¡Restituya lo robado! ¿O es que no sabe lo que es usted?

EDMUNDO: ¿Qué soy?

CARDENAL: ¡Un ladrón sacrílego!, ¡sacrílego!... ¡Restituya lo robado!, ¡restituya y quedará limpio!, ¡restituya y encontrará la paz! Si quiere de verdad que alguien haga una señal y se revele, ¡primero hay que restituir!

EDMUNDO: ¿Y si no hubiera cogido nada?

CARDENAL: ¿Que no ha cogido? ¡No es verdad! ¡Confiese!, ¡confiéselo todo!

EDMUNDO: Un momento... un momento, por favor... Antes quiero hablar...

CARDENAL: ¿Con quién?

EDMUNDO: Con el Padre Ernestino Guidi.

CARDENAL: ¿Confesarse?

EDMUNDO: No. Hablarle.

CARDENAL: ¡No es momento de palabras!

EDMUNDO: ¡Quiero verle antes!

CARDENAL: Está bien, lo verá.

*(El cardenal se va, mientras Edmundo se lamenta. Entra el Padre Ernestino.)*

EDMUNDO: ¡Dios!... ¡Dios!... ¡Dios!...

PADRE ERNESTINO: ¿Por qué no me dijo que usted también... en el seminario... de muchacho... por qué?

EDMUNDO: Por respeto.

PADRE ERNESTINO: ¿Respeto... humano?

EDMUNDO: No. Respeto hacia usted. Padre, me encuentro en los umbrales de una decisión muy grave. Dígame, pero... pero con sinceridad, ¿soy o no soy un ladrón sacrílego verdaderamente?

PADRE ERNESTINO: Le han metido miedo, ¿eh? ¿Sacrílego por qué?

EDMUNDO: Si hubiera robado algo de la caja, ¿lo sería? Si hubiera robado, aunque sólo fuera un alfiler, ¿lo sería?

PADRE ERNESTINO: Dejémonos de bromas. Sería un ladrón, simplemente. Para que exista sacrilegio, hace falta algo más.

EDMUNDO: ¿Está seguro, Padre, de que hace falta otra cosa? Piénselo bien antes de contestarme.

PADRE ERNESTINO: Segurísimo. Pero, por Dios, que no se sepa que se lo he dicho yo.

EDMUNDO: Con que hace falta algo más. ¡Algo más!

PADRE ERNESTINO: Es un banco como otro cualquiera.

EDMUNDO: Padre, todavía no he terminado. Quiero decirle algo. Usted será el primero en saberlo. Escúcheme. ¿Es verdad, auténticamente verdad, que Dios nos ve?

PADRE ERNESTINO: ¡Qué pregunta!

EDMUNDO: No, no me conteste con ligereza. Piénselo bien.

PADRE ERNESTINO: ¡Pues claro que nos ve!

EDMUNDO: ¿Todo?

PADRE ERNESTINO: Todo

EDMUNDO: ¿Y cómo?

PADRE ERNESTINO: Pues viendo.

EDMUNDO: ¿Usted personalmente lo cree?

PADRE ERNESTINO: Firmemente.

EDMUNDO: ¿Y está aquí? Lo cree firmemente, ¿y está aquí? ¿Así?, ¿no grita?, ¿no canta?, ¿no delira? Yo no lo creo y, sin embargo, sólo de pensarlo...

PADRE ERNESTINO: ¿No lo cree? ¿Ya?

EDMUNDO: Ya no. Fue en el seminario. Tenía dieciséis años cuando me asaltó la primera duda. Hasta entonces había vivido tan contento. Hiciera lo que hiciese o pensara lo que pensara me decía: «Me ve. En medio de la noche, me ve. En el recreo, me ve». Nos hacíamos compañía, él y yo. Estábamos en confianza. No sé cómo es posible despertarse una mañana cualquiera con la duda clavada en el corazón... «¿Y si ya no me viera?, ¿y si ya...?». ¿Dónde nació aquella duda?, ¿cuándo?, ¿por la noche?, ¿y cómo? Si el último suspiro antes de cerrar los ojos había sido de serenidad: «Me ve, luego dormiré en paz». Y, sin embargo, estaba ya preguntándome: «¿Si no me viese?». Padre, usted no sabe lo que significa perder de pronto su compañía. El desánimo... el aislamiento... ¡Qué desolación! Vuelves la cabeza de un lado a otro, donde antes veías reflejada aquella mirada azul, sólo ves las cosas pero cada vez más grises. No está y quizás no ha estado nunca... Fue entonces, en el colmo de la angustia, antes de traspasar el límite de la desesperación, cuando quise ponerle a prueba.

PADRE ERNESTINO: ¿A quién?, ¿a Él?

EDMUNDO: ¡A Él! ¡Sí! ¡Al amigo de siempre! Me había abandonado, por eso le puse a prueba. Entonces cometí mi primer robo y... y aquel sí que fue un robo sacrílego, ¿no? La custodia... la custodia. Me dije: «Es como la montura dorada del ojo dentro del cual Él resplandece todos los días en el altar». Por eso la robé y la escondí en la copa de un arbolillo que llegaba justo hasta mi ventana. Y allí estuvo escondida entre la fronda. Durante dos noches no se pudo hacer la exposición y yo, en la ventana, espionando la copa del árbol por si me hacía alguna señal que me indicara que estaba allí. De vez en cuando la luna, yendo y viniendo entre las nubes, ponía temblores en aquellos rayos de oro y yo me estremecía... «Ya... ya está la señal». Pero nada. O el viento al levantar las hojas producía un rumor, una especie de silbido modulado, tenue... «¡Ésa!, ¡ésa es su voz!». Pero tampoco. Al tercer día, me sentí descorazonado, sin esperanzas. No está. No me ve. Se acabó. Fui a ver al viejo rector, me arrodillé ante él y llorando le confesé mi culpa: «Estoy dispuesto a todo, a todos los castigos, hasta acusarme públicamente en el

refectorio si es preciso...». El viejo me miró con mirada lejana: «Nada de acusaciones públicas, hijo. Tu alma está hecha de una extraña materia. De todas formas, no te hagas sacerdote. Tienes demasiada fantasía. Serías un cura peligroso. Devuelve la custodia a su sitio y que todo retorne a su lugar». «Pero mi corazón no podrá volver al sitio de antes», le dije. «Tienes toda la vida para hacerle volver. Ve tras él y verás». Fue entonces, un año después, cuando salí del seminario. Mi corazón empezó a dar saltos mortales y yo detrás, siempre detrás... Ahora aquí me tiene.

PADRE ERNESTINO: Edmundo, no sabe uno ciertamente qué decirte. Eres un ser privilegiado. Sigue marchando tras tu corazón. Un día u otro se detendrá.

EDMUNDO: Gracias, Padre. Y, para que se vaya tranquilo, le diré que de allí sólo me llevé un recuerdo pintoresco y sin ningún valor: una vieja acción del canal de Suez. Me gustó el dibujo de las pirámides...

PADRE ERNESTINO: De verás que eres un buen muchacho.

*(Aparecen el Cardenal y el Comisario que han escuchado toda la conversación desde fuera con unos aparatos.)*

NICOLÁS: Con esos nuevos aparatos se oyen hasta los suspiros... Estará satisfecho, me imagino.

CARDENAL: Gracias a Dios, no hay peligro de escándalo.

NICOLÁS: Entonces, ¿qué hacemos?

CARDENAL: Castigar.

NICOLÁS: ¿Pero por qué?

CARDENAL: Para que la fantasía no prevalezca contra la razón.

NICOLÁS: En la orden de detención no puedo poner eso.

CARDENAL: Bueno, usted pondrá... Violación de domicilio... fractura... robo... tiene tantas cosas que poner. Eso de para que la fantasía no prevalezca sobre la razón es para nosotros, para instaurar otra justicia, otro equilibrio. Nuestra tarea, como ve, es mucho más grave que la suya. No se queje. He terminado. Volvamos allá.

NICOLÁS: ¿No le da un poco de pena ese muchacho, Eminencia?

CARDENAL: Por él no. Pero estoy triste.

NICOLÁS: ¿Por qué?

CARDENAL: Soy viejo. He de morir. Y me da miedo mi proceso.

*(Cambio de escena. Edmundo está sólo en la celda y esposado.)*

VOZ EN OFF: Edmundo de Cavanis, conocido por «la Ardilla», se te condena a la prisión para que puedas darte cuenta una vez siquiera y para que se la den los demás también de que, en la vida de hoy, la fantasía no debe prevalecer sobre la razón.

EDMUNDO: Hombre, por fin una sentencia como Dios manda. Una sentencia que dice las cosas como son. Estoy contento.

VOZ EN OFF: Si quieres recurrir, hazlo en seguida. Sin perder tiempo.

EDMUNDO: Gracias, señor. Esta vez, y será la primera y la última que lo haga, presentaré recurso. Yo, señor, lo reconozco, he cometido muchas faltas en mi vida. He abierto muchas puertas y ventanas que debían estar cerradas a mis manos. Pero créeme, si las abría era porque me sentía impulsado a ver y a conocer lo que me estaba prohibido. Todo podía remontarse a aquella famosa manzana que nuestros antiguos padres quisieron gustar a toda costa.

Señor, tú aquella vez, te enojaste y, como suele decirse, armaste un lío tremendo. Pero en aquel juego de la manzana, no pudo faltar por parte tuya la diversión, el ansia, el riesgo... Debiste estremecerte al contemplar el comportamiento de aquellas dos criaturas de barro que tú mismo habías amasado en un día de sublime aburrimiento para distraerte. Y tus días se volvieron más animados, más diferentes gracias a ellos.

Señor, tú que ves todo de este mundo, lo grande y lo diminuto, no hay hoja que se mueva sin que tú lo quieras; te habrás dado cuenta de que los hombres se esfuerzan y pasan fatigas increíbles y hacen guerras espantosas por volver a ser todos iguales, ordenados y distribuidos en un orden perfecto, sumidos en un hastío, quizás sublime, pero falto de verdadera libertad de fantasía. Las leyes, las prohibiciones se multiplican. Dentro de poco, nos encontraremos todos inmóviles, silenciosos, satisfechos. Será el fruto de la razón y de la ciencia aplicado en gran escala a todo lo creado, incluido el hombre.

Y ahora te pregunto, Señor bondadoso, comprensivo y amable: ¿Quieres correr el riesgo de que la tierra vuelva a ser un Paraíso Terrenal tan aburrido como antes de que crearas esas dos imprevisibles criaturas? Piénsalo bien. Bueno, si es que me puedo permitir el advertirte...

*(Voz en off ríe.)*

EDMUNDO: Te ríes... sé, Señor, que no puedes contestarme y lo comprendo... Pero yo desde los dieciséis años, te he estado haciendo un ruego: «Señor, si de verdad estas ahí, hazme una señal». Pero tú callado, prudente. No me has hecho ni siquiera una pequeñísima, o quizás yo no la vi. Señor, ¿puede la fantasía circular por el mundo al lado de la razón?, ¿quizás del brazo de la razón? *(Las esposas se abren solas.)* ¡Gracias, Señor!, ¡gracias! ¡Por fin me has hecho una señal!, ¡por fin me has respondido, Señor!

FIN



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



«Poiché io so di contare e di valere qualcosa proprio e solamente per le conseguenze che riesco a lasciare nella gente che è venuta ad ascoltarmi. Devo dichiarare che ho la segreta, ma determinata volontà di persuaderla alle mie idee, di contagiarla dei miei sentimenti, di avvolgerla il più sottilmente e il più intimamente possibile del colore della mia personalità. Ambisco, cioè, che il pubblico esca dalla mia rappresentazione diverso da come è entrato: altrimenti la mia fatica è stata pressoché inutile».

Diego Fabbri

