



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΠΑΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΣΠΑΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Teatro y Metateatro: Traducción y análisis traductológico de los recursos estilísticos en la obra *Saverio el cruel* de Roberto Arlt**

Αναστασία Δογάνη

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ανθή Παπαγεωργίου, Καθηγήτρια - Επιβλέπουσα

Σουσάνα Λούγκο Μιρόν, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια

Σπυρίδων Μαυρίδης, Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ 2020

## ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ενυπογράφως ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας, για την ολοκλήρωση της οποίας κάθε βοήθεια είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται λεπτομερώς στην εργασία αυτή. Έχω αναφέρει πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάση επιστημονικής παράφρασης. Αναλαμβάνω την προσωπική και ατομική ευθύνη ότι σε περίπτωση αποτυχίας στην υλοποίηση των ανωτέρω δηλωθέντων στοιχείων, είμαι υπόλογος έναντι λογοκλοπής, γεγονός που σημαίνει αποτυχία στην Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία μου και κατά συνέπεια αποτυχία απόκτησης του Μεταπτυχιακού Τίτλου Σπουδών, πέραν των λοιπών συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων. Δηλώνω, συνεπώς, ότι αυτή η Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι, αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δε μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όνομα και Επώνυμο Συγγραφέα:

Αναστασία Δογάνη

Υπογραφή:



Ημερομηνία (Ημέρα –Μήνας –Έτος):

17-12-2020

## Resumen

El interés por este trabajo no surge sólo por la riqueza temática y lingüística de los textos arltianos, sino también por el recurso repetidamente empleado del metateatro que constituye un elemento notable. Paralelamente, la escasez de estudios sobre este mecanismo, desde un punto de vista traductológico, ha sido un desafío para su realización. De toda la producción dramática de Roberto Arlt, *Saverio el cruel* es la obra donde este recurso es más explotado y hasta llega a crear una estructura compleja que entremezcla magistralmente la realidad con la imaginación. El traductor, por tanto, está frente a una variación de estilo producida gracias al empleo metateatral.

El objetivo principal del presente trabajo es doble. Por un lado, llevar a cabo una traducción teatral al griego, para lo cual hemos seguido las propuestas traductológicas de Bassnett y Vermeer sobre la traducción y su finalidad; y por otro, indagar las posibles problemáticas que supone la alternancia de estilo, un fenómeno muy corriente en obras que hacen uso de dicho recurso, e intentar sobrepasarlas. Por todo lo dicho, nuestro análisis estilístico se vale de las propuestas metodológicas de la estilística funcional y la selectiva prestando atención a los aspectos extralingüísticos que conlleva una pieza dramática.

En síntesis, nuestras conclusiones revalidan la variación estilística en *Saverio el cruel* y revelan que, pese a los obstáculos existentes, es cierto que

se puede mantener el estilo intacto con todas las alusiones textuales metateatrales, algunas veces mediante procedimientos como la generalización o la neutralización, y otras por equivalencia en los dos idiomas.

**Palabras clave:** análisis estilístico, traducción, metateatro, teatro dentro del teatro, estilo, *Saverio el cruel*, Roberto Arlt.

## Περίληψη

Το ενδιαφέρον για αυτήν την εργασία δεν προκύπτει μόνο από τον θεματικό και γλωσσικό πλούτο των κειμένων του Αρλτ, αλλά και από την χρησιμοποιημένη επανειλημμένα τεχνική του μεταθεάτρου που αποτελεί ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό. Παράλληλα, η έλλειψη μελέτης αυτού του μηχανισμού, από μεταφρασεολογικής πλευράς, ήταν μια πρόκληση για την πραγματοποίησή της. Από το σύνολο των θεατρικών έργων του Ρομπέρτο Αρλτ, το *Σαβέριο, ο σκληρός*, είναι το έργο που έχει εκμεταλλευτεί περισσότερο αυτήν την τεχνική και φτάνει στο σημείο να δημιουργήσει μια περίπλοκη δομή που μπερδεύει αριστουργηματικά την πραγματικότητα με τη φαντασία. Ο μεταφραστής, συνεπώς, βρίσκεται μπροστά σε μία μεταβολή του ύφους που προκαλείται χάρη στη χρήση του μεταθεάτρου.

Ο κύριος στόχος της παρούσας εργασίας είναι διπλός: αφενός, να ολοκληρωθεί μια θεατρική μετάφραση στα Ελληνικά, έχοντας πάντα υπόψιν τις μεταφρασεολογικές προτάσεις της Bassnett και του Vermeer σχετικά με τη μετάφραση και τον σκοπό της, και αφετέρου, να ερευνηθούν τα πιθανά προβλήματα που εμπεριέχει η αλλαγή ύφους, φαινόμενο πολύ σύνηθες σε έργα που κάνουν χρήση αυτής της τεχνικής, και να γίνει προσπάθεια να ξεπεραστούν. Για τους λόγους αυτούς, η υφολογική μας ανάλυση αξιοποιεί τις μεθοδολογικές προτάσεις της λειτουργικής και της επιλεκτικής υφολογίας,

δίνοντας έμφαση στα εξωγλωσσικά στοιχεία που συνοδεύουν ένα θεατρικό έργο.

Συνοπτικά, τα συμπεράσματά μας επιβεβαιώνουν τη μεταβολή του ύφους στο *Σαβέριο, ο σκληρός* και αποκαλύπτουν ότι, παρά τα εμπόδια που υπάρχουν, είναι βέβαιο ότι μπορεί να διατηρηθεί άθικτο το ύφος με όλες τις κειμενικές μεταθεατρικές αναφορές, κάποιες φορές μέσω τεχνικών όπως η γενίκευση ή η ουδετεροποίηση, και άλλες, χάρη στην ισοδυναμία που υπάρχει ανάμεσα στις δύο γλώσσες.

**Λέξεις κλειδιά:** υφολογική ανάλυση, μετάφραση, μεταθέατρο, θέατρο εν θεάτρω, ύφος, *Σαβέριο, ο σκληρός*, Ρομπέρτο Άρλτ.

## ÍNDICE

|   |                    |
|---|--------------------|
| INTRODUCCIÓN.....   | <a href="#">7</a>  |
| 1. ROBERTO ARLT: DE LA PROSA A LA DRAMATURGIA.....                              | <a href="#">9</a>  |
| 2. <i>SAVERIO EL CRUEL</i> Y EL METATEATRO.....                                 | <a href="#">15</a> |
| 3. LA TRADUCCIÓN TEATRAL DESTINADA A LA LECTURA Y A LA<br>PUESTA EN ESCENA..... | <a href="#">26</a> |
| 4. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.....  | <a href="#">34</a> |
| 4.1 Definición y enfoques.....  | <a href="#">34</a> |
| 4.2 Análisis estilístico y soluciones traductológicas.....                      | <a href="#">38</a> |
| 4.2.1 Análisis del plano real.....  | <a href="#">39</a> |
| 4.2.2 Análisis del plano de lo imaginario-metateatral.....                      | <a href="#">46</a> |
| 4.2.3 Análisis del plano terapéutico.....                                       | <a href="#">55</a> |
| CONCLUSIONES.....   | <a href="#">58</a> |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | <a href="#">60</a> |
| ANEXO.....  | <a href="#">66</a> |

## Introducción

La gran aportación de Roberto Arlt en la literatura argentina es muy conocida. Es un escritor muy estudiado del ámbito latinoamericano con obras que constituyen un referente trascendental. A pesar de lo breve de su vida y de la crítica inicial que ha tenido su escritura, hoy ocupa un puesto prominente en la literatura hispanoamericana. Es más, su incursión en el teatro fue un suceso que definitivamente dio frutos y que despertó nuestro interés para el presente trabajo. Su don se expresa en este género mejor que en cualquier otro gracias al empleo de un recurso intrínsecamente innovador y más aún dentro del contexto hispanoamericano: el metateatro.

En este trabajo emprenderemos el análisis estilístico de los elementos metateatrales en la traducción al griego de una de sus obras teatrales más exitosas, *Saverio el cruel*. Mediante el proceso traductor será posible destacar aquellos rasgos estilísticos relacionados con el metateatro que obstaculizan una traducción teatral y procurar dar soluciones.

Así pues, el metateatro, junto con su modalidad del “teatro dentro del teatro”, es nuestro punto de partida en esta pieza con miras a investigar la variación de estilo que la caracteriza y forma parte inseparable de ella. En concreto, dicha modalidad crea múltiples niveles metateatrales, los cuales predominan a lo largo del texto y necesitan tratamiento especial para ser conservados lingüísticamente y, por extensión, estilísticamente.



Respecto a la edición elegida, esta pertenece a la editorial argentina Colihue, con una historia de más de tres décadas. Una editorial que ha trabajado en medio de la crisis producida por la última dictadura militar y que en todo su trayecto ha destacado a los más importantes escritores de su país. A la selección de la edición ha contribuido el hecho de que contiene una introducción muy detallada sobre la producción de Roberto Arlt y el desarrollo del teatro argentino de la época y una línea cronológica que yuxtapone los acontecimientos de la vida del autor a los acontecimientos histórico-culturales significativos. Atención especial se ha prestado a su cualidad de dramaturgo, algo que ha sido de gran interés para nuestro estudio.

Por tanto, primero se proporcionarán unos breves datos acerca de la vida del escritor, sus obras y su incursión en el arte dramático, para terminar este apartado con la obra en cuestión en relación al recurso metateatral. A continuación, siguen los capítulos que contienen el marco teórico de la traducción teatral y de la estilística, para finalizar con nuestro análisis de los recursos estilísticos basado en la traducción que se encuentra en el anexo para no interrumpir la lectura de la parte teórica y analítica.

## 1. Roberto Arlt: De la prosa a la dramaturgia

Entre las figuras literarias más destacadas de los principios del siglo pasado se encuentra Roberto Arlt<sup>1</sup> que, por medio de su estilo, abrió brecha para la producción de la futura generación de escritores. El autor porteño es más conocido por sus obras narrativas que dramáticas, lo cual no es de extrañar, dado que pertenece al vasto grupo de artistas que empezaron su carrera escribiendo prosa. Si bien novelas como *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), como también colecciones de cuentos como *El jorobadito* (1933), *Viaje terrible* (1941) y *El criador de gorilas* (1941), entre otros, fueron el camino hacia el renombre, no hay que pasar por alto su producción dramática de gran relieve. De hecho, este cambio de dirección literario producido a partir de sus treinta años es un punto muy interesante que se analizará más adelante.

Proveniente de una clase desfavorecida e hijo de inmigrantes de origen prusiano-italiano, Arlt intentó desde una edad muy temprana perseguir su pasión, sólo que para él fue también una forma de ganarse la vida. “A los ocho años ya había vendido su primer cuento; a los quince publicaba en algunas revistas, y a los veinte ya era un escritor” (Bordón 36). Efectivamente, como fuente de sustento y de inspiración -como se hará notar- el periodismo va a jugar un papel esencial a lo largo de su vida. Colaboró con varias revistas y diarios como *El Mundo*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Crítica*,

---

<sup>1</sup> Nacido el 26 de abril de 1900 en Buenos Aires y fallecido el 26 de julio de 1942 en la misma ciudad.

en las que publicó varias de sus obras y trabajó como redactor, cronista policial, crítico y corresponsal. Su sección famosa de *Aguafuertes porteñas* (1928-1933) para el diario *El Mundo* es digna de mención, igual que la de *Aguafuertes españolas* (1935), acompañada de notas sobre los sucesos previos a la guerra civil española, escritas durante su viaje como corresponsal en España y África. La primera, y más relevante por su aspecto local y familiar, trataba los problemas sociales y políticos actuales de Buenos Aires, criticando el estado político vigente por sus carencias y abandono de determinadas clases sociales. Como es de esperar, la columna resultó muy popular, especialmente tras una serie de comentarios con respecto al golpe militar de 1930, organizado por el general José Félix Uriburu, en los que “pone al desnudo la corrupción política, el oportunismo y los viejos vicios de la política «criolla»” (Martínez). De ahí que su escritura siempre fuera marcada de problemáticas sociales tales como la desigualdad, la marginación, la pobreza, la opresión, etcétera.

En efecto, su trabajo no se desarrolla bajo condiciones óptimas. La Argentina del primer tercio del siglo constituye un ambiente social y políticamente agitado: la repercusión de la Primera Guerra Mundial en la economía de Argentina, el imparable aluvión inmigratorio, la constante pugna entre radicales y conservadores, la “Semana trágica”<sup>2</sup>, la catástrofe de la bolsa de Nueva York y, como punto culminante, el golpe de Estado

---

<sup>2</sup> Es conocida con este nombre la huelga obrera en Buenos Aires que acabó en masacre produciendo cientos de muertos (7 – 14 de enero de 1919).

anteriormente mencionado, inicio de lo que fue conocido en la historia de Argentina como la “Década infame”<sup>3</sup> (1930-1943).

En este momento preciso se produce un cambio artístico en Arlt, cuando en medio de aquella actualidad turbulenta de su país hace su aparición un nuevo movimiento de arte llamado “teatro independiente”. Fundado por Leónidas Barletta, el Teatro del Pueblo será la sede de esta nueva forma expresiva que no tendrá otro fin que, como afirma Bordón, “eliminar al divo, destacando la figura del creador, la del director, el escenógrafo, el luminotécnico” (43). Incluso añade que alentaba a autores contemporáneos, novatos o renovadores, nacionales o internacionales, que sin su existencia no hubiesen podido escribir textos dramáticos (43). De esta manera, el Teatro del Pueblo se convirtió en el lugar ideal, un *locus amoenus* para cada dramaturgo, o artista en general, el cual buscaba experimentar y encontrar el momento oportuno para alcanzar una puesta en escena. Como subraya Nelle, “el Teatro del Pueblo se ubicaba en la tradición de los intentos de crear un teatro vanguardista explícitamente no comercial en Buenos Aires” (126), tomando un rumbo diferente de lo que era la denominada “Época de Oro”, anterior al nacimiento del teatro independiente, o del teatro profesional, al que el mismo Arlt más tarde pretendió acceder con el estreno de *El fabricante de fantasmas* pero sin ningún éxito.

Con el estreno de *El humillado* en 1930, una dramatización de *Los siete locos*, el autor empezó a sentirse atraído por el mundo del teatro y, al amparo del nuevo Teatro del Pueblo, puso en escena numerosas de sus

---

<sup>3</sup> Se llama así el período entre dos golpes militares en Argentina (6 de septiembre de 1930 – 4 de junio de 1943).

obras dramáticas: *Trescientos millones* en 1932, *Saverio el cruel* en 1936, *La isla desierta* en 1937, *África* en 1938 y *La fiesta del hierro* en 1940. A partir de su incursión se dedicó exclusivamente a este género. Sin embargo, parece que no fue una decisión inesperada.

Por un lado, paralelamente a su nueva vocación, Arlt era también crítico de obras teatrales, a través de sus *Aguafuertes porteñas*. Por otro, como explica Mavridis, en toda su narrativa se pueden encontrar múltiples huellas de fórmulas dramáticas. Algunos ejemplos son: el *mutis* de sus personajes, el diálogo caracterizado por su brevedad y ritmos propios del teatro, la estructura del texto similar a un guión y su división en cuadros (329-30). Por lo tanto, la presencia de la teatralidad en su novelística es más que evidente y así no sorprende que sintiera la necesidad de trasladar sus personajes a la escena, de convertir a sus lectores en espectadores. Masotta sumó a ese traslado un motivo significativo, que los personajes arltianos no son de índole novelística. Su destino previsto e inmutable, como característica recurrente, podría encajar más bien en una escena teatral que en una novela. Esas “naturalezas muertas” o “destinos petrificados” como los define, puesto que son escenas - momentos sueltos sin ninguna evolución ni cambio decisivo de los caracteres - incitan a que el lector las imagine visualmente (14).

En cualquier caso, su transición de la prosa al teatro pasó inadvertida - hasta criticada en ocasiones - y, a pesar de que se ha caracterizado como el escritor más importante del teatro independiente, su reconocimiento en el

ámbito del teatro llegó después de su fallecimiento en 1942<sup>4</sup>. Jordan habla de la investigación realizada sobre Arlt y reconoce, como muchos han confirmado, que es a partir de los años sesenta que empiezan a ser leídas y estudiadas sus obras, en lo que su hija, Mirta Arlt, desempeñó un papel significativo (24-25)<sup>5</sup>. Es por eso que, en el catálogo de sus obras traducidas al griego, lo único que encontramos son cuentos y novelas<sup>6</sup> con una sola excepción, relativamente reciente, la traducción de *La prueba de amor* y *La isla desierta*<sup>7</sup>, obras dramáticas de un acto. No obstante, críticos modernos y contemporáneos han exaltado su trabajo en ambos géneros y sugieren la lectura de sus obras de teatro. De hecho, el primer estudio sobre el teatro de Arlt fue escrito por Raúl Castagnino, titulado *El teatro de Roberto Arlt* y publicado en 1964.

En cuanto a su escritura, como autodidacta, Arlt desarrolló un estilo y un modo de expresión muy personales, lo cual, además, fue un intento de distinguirse de sus contemporáneos y del grupo elitista de Martín Fierro, entre otros. “Su cultura es una cultura de «mezcla», el lenguaje de sus relatos es una empresa apasionada por hacer confluir la influencia del italo-alemán familiar con la sintaxis y el tono del habla hispana rioplatense” (Martínez).

---

<sup>4</sup> Florian Nelle insiste en que ya era un autor consagrado cuando empezó a escribir obras dramáticas y prosigue a analizar esta decisión tomada por Arlt a seguir su producción artística en el campo teatral (126).

<sup>5</sup> Tras la muerte de su padre, Mirta Arlt publicó numerosas de sus obras escribiendo prólogos igual que ensayos sobre ellas.

<sup>6</sup> Dichas obras son: *Los siete locos* (*Οι 7 τρελοί*, μετάφραση Δήμητρα Παπαβασιλείου, Ροές, 2008), *Un viaje terrible* (*Ένα τρομερό ταξίδι*, μετάφραση Δήμητρα Παπαβασιλείου, Ροές, 2012) y *El traje del fantasma* (*Φάντασμα με κουστούμι*, μετάφραση Μαρία Μπεζαντάκου, Καλλίγραφος, 2014).

<sup>7</sup> La traducción de las dos obras ha sido un trabajo de equipo del grupo Abanico y de los estudios de posgrado de la Universidad Aristóteles de Salónica (*Απόδειξη αγάπης. Το έρημο νησί*, μετάφραση Συλλογικό έργο, επιμέλεια Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Σιδέρη Μιχάλη, 2017).

Basado en notas escritas por el mismo Arlt, Retamoso efectúa un estudio respecto al lenguaje y la escritura de Roberto Arlt, quien se presenta abiertamente como defensor de las formas lingüísticas populares, es decir, del lenguaje coloquial hablado diariamente por sus lectores. Asimismo, pone de relieve:

Sus escritos son, por lo tanto, los textos de un espíritu moderno, que desconfía y desprecia de todos aquellos lazos que podrían atarlo al pasado. Pero de un espíritu moderno que se encuentra fuertemente enraizado en la cultura popular de la época, de la que extrae, desprejuiciadamente, la materia verbal con que se labra su provocativa escritura. (5)

Evidentemente, se distingue el idioma popular, “al que consideraba el instrumento más apropiado para manifestar la singular visión del mundo en que le tocó vivir” (3), “con la ironía y el sarcasmo característicos de su escritura” (4).

Su temática surge, como ya hemos explicado, por su oficio de periodista y abarca una variedad de cuestiones de tipo social. Eso sostiene Bordón en la introducción del libro que contiene dos de sus obras dramáticas, cuando caracteriza el periodismo como “su fuente literaria más importante” de la que extrae todo el material temático con que experimenta en sus obras (46). A continuación vamos a presentar las características vanguardistas principales que encontramos en *Saverio el cruel* enfocando en el recurso metateatral.

## **2. *Saverio el cruel* y el metateatro**

Una de las obras dramáticas de Roberto Arlt que ha sido más estudiada y representada es, sin duda, *Saverio el cruel*. Fue estrenada el 26 de agosto de 1936 en el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta, fundador del teatro y socio regular de Arlt en sus puestas en escena por aquel entonces. Se trata de una comedia dramática en tres actos, como está escrito en su paratexto, y su trama es la siguiente:

Debido a su tedio inaguantable, un grupo de jóvenes burgueses organiza un escarnio al cual pretenden someter a Saverio, el pobre proveedor de manteca de su casa. La inventora y dirigente de la farsa, Susana, finge ser demente asimilando una personalidad distinta, la de una reina destronada por un despótico coronel. Su hermano, que asume el papel del médico en la farsa, intenta entonces convencer al ingenuo Saverio de que participe en una forma de terapia que cree que será salvadora para la enferma. Esta consiste en que Saverio asuma el papel del militar y que muera fingidamente como lo ansía Susana, decapitado. El médico le explica que el fuerte choque producido por dicha escena va a curar la demencia de la joven definitivamente y así el proveedor no tiene otro remedio que ayudarlos. El problema es que paulatinamente se va identificando con su papel de dictador hasta adoptarlo por completo. En el acto final Saverio, que es prevenido por la hermana de Susana, quien no quiso tomar parte en la farsa, reprocha a Susana por haberle engañado de esta manera con su grupo de



desvergonzados y ella, tras el fracaso de una simulación romántica, le mata a sangre fría con un revólver. Se produce así una vuelta inesperada de la trama con la revelación de que Susana estaba loca de verdad.

No obstante, una versión preliminar de la pieza había aparecido publicada ya en 1934 en la *Gaceta de Buenos Aires* titulada *Escenas de un grotesco*. La obra guardaba semejanzas notables con su forma final, la más obvia siendo la del personaje de Saverio, sólo que tenía lugar en un instituto de enfermos mentales donde los pacientes hacían una representación ante un grupo de periodistas y médicos como un experimento psiquiátrico<sup>8</sup>.

En cierto modo, es gracias a la marca propia del Teatro del Pueblo y su postura social que los dementes pasan a ser *niños bien*<sup>9</sup> (Serrano Cánovas 181). Sin embargo, como ya sabemos, lo que más caracteriza las piezas de Arlt es la denuncia social que brota de ellas. En palabras de Miranda, “Arlt succeeds in developing a trenchant critique in which he denounces injustice, alienation and the lack of moral purpose of Susana and her friends, while at the same time defending the moral virtue of Saverio’s social peers”<sup>10</sup> (54). Por otra parte, es manifiesta su intensa protesta contra la realidad política de su tiempo: una época en la que predominaron los regímenes totalitarios en la mayoría de los países de Europa como también en Argentina<sup>11</sup>. A pesar de todas las alusiones textuales explícitas a los

---

<sup>8</sup> Para un estudio comparativo de las dos obras véase el ensayo “Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt” de Julio Prieto en *Iberoamericana* (vol. 10, nº 38, 2010).

<sup>9</sup> Un argentinismo que quiere decir “jóvenes de familias acomodadas”.

<sup>10</sup> “Arlt consigue desarrollar una crítica mordaz en la que denuncia la injusticia, la alienación y la falta de propósito moral de Susana y sus amigos, mientras al mismo tiempo defiende la virtud de los iguales a nivel social a Saverio” (traducción nuestra).

<sup>11</sup> Arlt sigue con la postura antimilitarista en otro drama suyo, *La fiesta del hierro*, manteniendo el mismo nombre de la firma que utiliza en esta obra. (“Armstrong”).

dictadores de aquel tiempo<sup>12</sup>, Nelle subraya una más, esta vez implícita, la alegoría con la situación de la Argentina de aquellos tiempos indicando que en la fecha de su estreno se cumplen seis años del golpe del general Uriburu (134). Miranda añade que, pese a la incongruencia temporal, el estreno se realiza en medio de un período muy sensible de la historia del país<sup>13</sup> (55).

Ahora bien, dejando aparte los dos mensajes transparentes de la obra arltiana, se puede notar un uso magistral de diversos recursos y tendencias literarias. De hecho, son muchos los investigadores que concuerdan en que Arlt practica lo que se ha denominado “bricolaje”, esto es, combinar materiales variados y ya usados (Nelle 134-35). Gatti expone al respecto que “en el caso de Arlt, el argentino se sirve de la técnica del *collage*, tomando elementos de varias tendencias artísticas e incluso llegando a utilizar proyectos de otros dramaturgos para construir su propia modalidad de expresión” (78). Agrega que eso le permitió lograr una “reconstrucción de un nuevo conjunto a base de distintos elementos ajenos” (78). Por otro lado, Miranda, partiendo del ejemplo del *Saverio el cruel* - que lo caracteriza como “the product of that seemingly disorderly juxtaposition of different styles”<sup>14</sup> -, sostiene que esta técnica le regalará su sello literario personal (53). A continuación, procederemos a presentar algunas de las posibles influencias que tuvo Arlt en la creación de su pieza.

---

<sup>12</sup> Un claro ejemplo es cuando Saverio reprende a Simona refiriéndose directamente a Hitler y a Mussolini, como sus modelos a seguir (II, 82).

<sup>13</sup> Se refiere a la Década Infame que sumergió la Argentina en un clima muy pesado.

<sup>14</sup> “el producto de aquella aparentemente desordenada yuxtaposición de diferentes estilos” (traducción nuestra)

Por una parte, está el género dramático del grotesco criollo<sup>15</sup>, cultivado en Argentina alrededor de los años veinte. Su creador fue Armando Discépolo quien intentó reformular el sainete criollo de los principios del siglo veinte, otro género muy arraigado en Argentina por la inmigración hispana. En efecto, Saverio representa el inmigrante italiano sólo que, bajo el ingenio renovador de Arlt, rompe con su imagen estereotipada para transformarse en el déspota más sanguinario. Nelle confirma que “sólo en este género puede aparecer un mantequero que sueña convertirse en dictador moderno contemplando una guillotina en su pieza de hotel” y que es lo que, en definitiva, le ofreció a Arlt “la combinación de lo dispar” (134).

Por otra parte, se pueden encontrar ecos del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. En su tesis, Mavridis muestra claramente como en *Saverio el cruel* se asimila la visión social nihilista artaudiana para dar una nueva definición de la crueldad, la que se relaciona con lo inescrupuloso e inmotivado del ser humano (403-04). Numerosas son las referencias, directas e indirectas, a la crueldad en la obra. Desde el título mismo y la actitud de Saverio como tirano hasta el reproche irónico dirigido a él por Susana en el acto tercero: “Saverio, no sea cruel” (102). Gatti hace hincapié en la presencia de elementos de la propuesta de Artaud contando que “se implementan recursos teatrales no verbales, como el uso frecuente y anómalo de luces y sonidos”<sup>16</sup> (80) pero, al mismo tiempo, insistiendo en que el argentino “parece elegir una idea de crueldad más irónica, farsesca” (81).

---

<sup>15</sup> Estrechamente vinculado al grotesco italiano llevado a Argentina por Luigi Pirandello (Serrano Cánovas 183).

<sup>16</sup> La escena de ensoñación de Saverio en el segundo acto es un ejemplo característico (II, 91-92).

Es una cualidad que para Arlt parece no ser exclusiva de una clase social determinada, sino, según Luzuriaga, “esencial a la condición humana” (99).

Teniendo en cuenta todos los influjos anteriormente expuestos, nuestra imagen de la obra de *Saverio el cruel* no sería completa sin hacer gala de su componente más integral e inseparable: el “metateatro”. El término fue acuñado por Lionel Abel en su libro *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*<sup>17</sup> publicado en 1963. Su prefijo “meta-” sugiere un nivel más allá de lo que acompaña (“meta-teatro”, “meta-ficción”, “meta-drama” son algunos términos reiteradamente utilizados). Eso significa que tópicos literarios como el *theatrum mundi*, “all the world’s a stage”<sup>18</sup>, “la vida es sueño”<sup>19</sup> y *mise en abyme*<sup>20</sup> están estrechamente vinculados al concepto del metateatro por ser metáforas de la vida como representación o sueño y representan su base filosófica. Genet, Beckett, Brecht, Pirandello, son algunos de los dramaturgos modernos que se han valido de esta forma dramática, si bien, según sostiene Abel, su uso no pertenece a un período artístico determinado. Para él, el prototípico personaje metateatral es don Quijote de Miguel de Cervantes puesto que es consciente de su condición como personaje ficticio y deja la realidad que no le satisface por la imaginación. De ahí que se convierta simultáneamente en su propio dramaturgo (65).

---

<sup>17</sup> En el prefacio del libro Abel declara: “he tratado de sugerir la naturaleza de una forma de drama comparativamente filosófica” (-traducido- VII).

<sup>18</sup> Esta frase se encuentra en un monólogo de la obra *As you like it* de William Shakespeare, en el que se compara el mundo como un escenario.

<sup>19</sup> Frase proveniente de la obra teatral homónima de Calderón de la Barca.

<sup>20</sup> Expresión introducida por André Gide, literalmente traducida como “puesta en abismo”, que revela el procedimiento artístico mediante el cual se intercala un elemento dentro de otro, parecido a las muñecas rusas. En el ámbito teatral está relacionada con el mecanismo del “teatro dentro del teatro”.

Por su parte, Shakespeare<sup>21</sup> y Calderón de la Barca también hacen uso de un “recurso” del metateatro, como lo define Abel (60), “el teatro dentro del teatro”, sus más representativos ejemplos siendo quizás sus obras dramáticas más importantes, *Hamlet* y *La vida es sueño* respectivamente (66). No obstante, el metateatro como forma artística no se limita a una sola técnica. Prácticamente todo aquello que acentúa la índole teatral se puede llamar “metateatral”<sup>22</sup>. “Any theatrical device can work metatheatrically if we sense in it a certain deliberate reflexiveness, a tendency to refer to itself or to its context in a more general mode: to theatre itself; to art, artifice, and illusion; and perhaps above all to language as such”<sup>23</sup> (Stuart). Este carácter autorreferencial, por parte de la obra, y autoconsciente, por parte de los personajes, es exactamente lo que constituye la esencia del metateatro.

Como muy adecuadamente ratifica Miranda, “although not Pirandello’s invention, it is Pirandello who is ultimately associated with the technique of metatheatre”<sup>24</sup> (62). Luzuriaga y Troiano, como muchos otros, reconocen la fuerte influencia que tuvo el dramaturgo italiano en el escenario argentino de comienzos del siglo pasado. De hecho, tres obras de Arlt fueron evidentemente influenciadas por la dramaturgia pirandelliana, *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, empleando modalidades metateatrales como es el caso del “teatro dentro del teatro” – el

---

<sup>21</sup> Abel afirma que Shakespeare empleaba en casi todas sus obras – especialmente en sus comedias – este recurso (66).

<sup>22</sup> Los ejemplos varían: desde alusiones directas e indirectas a la audiencia hasta romper la cuarta pared (aplicado en ambos teatro y cine).

<sup>23</sup> “Cualquier recurso teatral puede funcionar de forma metateatral si percibimos en él una cierta reflexividad deliberada, una tendencia a referirse a sí mismo o a su contexto de un modo más general: al teatro mismo; al arte, al artificio y la ilusión; y quizás sobre todo al lenguaje como tal” (traducción nuestra).

<sup>24</sup> “A pesar de no ser un invento de Pirandello, es Pirandello quien finalmente se asocia con la técnica del metateatro” (traducción nuestra).

cual se dice que llega a su culminación con las obras de Pirandello -. Su uso radica, como indica su nombre, en interponer un nivel teatral dentro de lo ya existente y central de la trama, provocando así un cambio fundamental de papel: los personajes se convierten, paralelamente a su condición ficticia, en actores o espectadores del teatro intercalado.

En *Saverio el cruel* este procedimiento es muy aparente y definitivamente más complicado que en las otras piezas del autor bonaerense<sup>25</sup>, pero sin olvidar lo complejo que son los mundos imaginarios que van creando sus personajes y sus papeles metateatrales. De acuerdo con el esquema metateatral propuesto por Matzat, existen tres planos de ficción en la obra. Al principio es el “plano real” de la trama en el que los jóvenes acomodados planifican la farsa contra el mantequero para su diversión. Luego surgen otros dos, primero el plano en que se construye la historia de la enfermedad de Susana y el plan terapéutico, y después, el plano del “mundo imaginario” creado por los personajes y su consecutiva actuación (175-76). Además, es indispensable señalar que dichos planos se pueden entremezclar como resultado de la evolución gradual de los personajes<sup>26</sup>.

La metateatralidad en esta obra se percibe por medio de dos formas. En primer lugar, en consonancia con la caracterización de Abel acerca del

---

<sup>25</sup> Por ejemplo, en *Trescientos millones* los límites entre los niveles de realidad y sueño quedan bien claros y lo mismo sucede en *El fabricante de fantasmas* a través del acto de creación dramática del protagonista-dramaturgo.

<sup>26</sup> Un ejemplo es cuando Simona pretende razonar con Saverio para que deje de actuar como coronel pero él, todavía consciente de su verdadero oficio, le explica por qué es mejor cambiar de profesión (II, 81-83).

personaje metateatral<sup>27</sup>, todos los personajes tienen consciencia de su teatralidad actuando en una nueva realidad - creada por ellos mismos - con el fin de escapar de la ya presente (teatro dentro del teatro). Así pues, “tanto Saverio como Susana desempeñan un papel de creación, porque van asumiendo un rol autoral ‘fabricando’ en un segundo plano narrativo a otros personajes, espacios, realidades” (Gatti 79). En segundo lugar, la pieza está llena de referencias a la naturaleza del teatro. Desde palabras que aluden al acto dramático (papel, actor-actriz, disfraz, escena, uniforme, teatro, comedia, ensayo) y comentarios para mejorar el disfraz de los personajes (en la escena VI del primer acto, Susana critica la selección del uniforme del pastor) o su actuación (en la escena IV del segundo acto, Pedro, Luisa y Ernestina le dan instrucciones a Saverio de cómo interpretar su papel de coronel), hasta declaraciones explícitas de la función del creador-director por parte de los personajes (en el tercer acto existen dos ejemplos llamativos<sup>28</sup>).

De todas maneras, quizás lo más significativo de este capítulo es hacer notar las razones por las cuales Arlt utiliza el recurso metateatral en su obra. En el presente estudio, hemos destacado cuatro razones importantes. Primeramente, en relación con los mensajes arltianos, podemos reflexionar sobre la posibilidad de que Arlt explota este medio para manifestar libremente su crítica sociopolítica. Lo que le ofrece el procedimiento del teatro dentro del teatro es ese espacio propicio para realizar su comentario ideológico (Miranda 54-55). Este espacio suplementario entonces, es usado por el

---

<sup>27</sup> Abel cuenta que “ellos mismos sabían que eran dramáticos antes de que el dramaturgo tomara nota de ellos” y que “son conscientes de su propia teatralidad” (traducido, 60).

<sup>28</sup> El primero es cuando Juan presenta a Susana como la “inventora de la tragedia” ante la audiencia (III, 95) y el segundo cuando después ella misma dice: “pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos” (III, 97).

escritor con fines ideológicos implícitamente expresados. Hay que tener en cuenta siempre el contexto político, presentado previamente, dentro del cual fue escrito y estrenado *Saverio el cruel*.

El segundo factor reside en la evasión de los personajes de su mundo preestablecido. En otras palabras, los personajes arltianos están insatisfechos con su vida e, igual que don Quijote, intentan construir una nueva realidad mediante la ensoñación – uno de los ejes centrales de la obra junto con la locura -. No es de extrañar que en el texto haya continuas alusiones a la gran obra de Cervantes<sup>29</sup>. Así Gatti destaca en el teatro de Arlt “una galería de perdedores” y comenta al respecto:

Casi todas sus obras presentan un doble desarrollo argumental: por una parte, se encuentra el plano de la miserable realidad de sus personajes; por otra parte, está la realidad soñada que ellos mismos van creando, conscientes de que no es más que una prolongación de sus deseos y frustraciones. La capacidad de imaginación de los protagonistas define la cercanía del teatro arltiano con las modalidades meta-teatrales de Pirandello. (79)

Asimismo, se podría decir que los sueños a los que recurren los personajes de Arlt constituyen para ellos una escapatoria, la cual, sin embargo, no llega a sacarlos de la “metafórica cárcel” en la que habitan (Serrano Cánovas 180). Vale la pena señalar la materialización de los sueños de Saverio con la aparición del personaje ilusorio, Irving, y los altavoces de noticias imaginarias (II, 83-84 y 91-92).

Como se ha dicho, en su pieza Arlt introduce incluso el tema de la crueldad humana inherente. Para lograrlo, viste a sus personajes con “máscaras” o “disfraces” ocultando su rostro, o mejor dicho, su carácter

---

<sup>29</sup> Para un estudio de las similitudes de las dos obras véase el artículo “La influencia cervantina en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt” de María Teresa Sanhueza en *Acta Literaria* (nº 18, 1993).



verdadero. De este modo, consigue un desdoblamiento de los personajes, poniendo en tela de juicio su identidad real. El paradigma ejemplar es Saverio, quien sufre la mayor evolución de todos los personajes y quien de antimilitarista fanático se convierte en dictador acérrimo (su doble). Susana también lleva una máscara, lo cual es evidente al final de la obra, cuando su locura inesperada es descubierta. Según Luzuriaga: “El mundo dramático de Roberto Arlt está lleno de ‘engañosas máscaras’, tanto máscaras reales como figurativas. Las que predominan e interesan son, desde luego, las figurativas” (96). Por tanto, no hace falta subrayar la estrecha vinculación entre el motivo de las máscaras y el mecanismo metateatral – como vía de ejecución del primero -.

Finalmente, un último motivo se puede rastrear en el uso de convenciones literarias en *Saverio el cruel*, las cuales forman parte principalmente de la farsa organizada (Russi 69). Susana, en la dimensión del teatro dentro del teatro, va creando un mundo lleno de convenciones tomadas de obras literarias importantes (*La vida es sueño*, *Don Quijote de la Mancha*, el género de la literatura pastoral), cosa que no es más que una crítica dirigida al teatro contemporáneo que requiere una renovación urgente y no una constante repetición de estereotipos y convenciones (69-71). Lo mismo afirma Nelle cuando explica que “el reparto de papeles y la consiguiente estratificación social, petrificada en obras literarias y teatrales, son cuestionados en función de posibles consecuencias políticas” (134) o que “una y otra vez las figuras de sus piezas entran en conflicto con la imagen estereotipada de sus papeles” (133).

Como conclusión, la gran originalidad de *Saverio el cruel* es indiscutible y se debe a una combinación de herramientas influenciadas e inventadas con el objetivo de crear una obra de gran repercusión. Su actitud de “bricolador”, prestando elementos reutilizados –como los recursos metateatrales-, posibilita la renovación de su teatro dotándole de un carácter propio y “materializando el reto vanguardista que propone Arlt en los escenarios argentinos” (Serrano Cánovas 194). Es como manifiesta Russi: “Arlt’s theatre will not let itself be bound by the limits of a simple category”<sup>30</sup> (66). Por último, la dura crítica que brota de sus piezas hacia la sociedad y la política de su época, manifestada mediante el uso de motivos innovadores, tales como la farsa o el sueño, reivindica definitivamente lo novedoso de su escritura.

---

<sup>30</sup> “El teatro de Arlt no se dejará limitar en una simple categoría” (traducción nuestra).

### **3. La traducción teatral destinada a la lectura y a la puesta en escena**

Aunque la traductología es un campo que ha evolucionado mucho en las últimas décadas, la traducción de las obras de teatro sigue siendo todavía una rama de esta disciplina poco explorada. En este capítulo vamos a exponer algunas teorías y propuestas importantes que atañen a dos conceptos diferentes de la traducción teatral. Empezaremos con la obra significativa de Susan Bassnett, teórica de la traducción y académica de literatura comparada, cuya contribución a dichos estudios con enfoque al teatro sigue siendo fundamental. De hecho, se presentarán y analizarán diversos puntos de sus propuestas a lo largo del presente capítulo con el fin de clarificar la diferencia entre la traducción teatral destinada a la lectura y a la puesta en escena y conocer sus problemáticas mayores.

Bassnett hace observaciones sobre la tarea de la traducción, como también, el papel del traductor. Para esta investigadora, la traducción constituye un proceso de metamorfosis que transforma un texto a otro idioma mientras que sus destinatarios ya están ubicados en otro espacio y tiempo (*Reflections on Translation* 45-46). Con respecto al traductor, explica que antes que traductor es lector y que, como cualquier lector, traduce y descodifica el texto llegando así la estudiosa a la conclusión de que no existe una lectura única e invariable sino que cada uno puede interpretar una obra de forma diferente (*Translation Studies* 78-79). En sus propias palabras, “the interlingual translation is bound to reflect the translator’s own creative

interpretation of the SL text”<sup>31</sup> (80). Por consiguiente, y según Bassnett, una traducción nunca será idéntica al original por el simple hecho de que tampoco las lenguas son idénticas entre sí y es utópica la creencia de la existencia de una fidelidad absoluta en la traducción. Lo que en realidad hace el traductor es “reshape the source for a new set of readers”<sup>32</sup> (*Reflections on Translation* 41).

Efectivamente, todas las aseveraciones anteriores conceden al traductor una libertad en su tarea considerablemente mayor de la que tenía hace unas décadas. Su figura se ha vuelto más patente mostrando así su importancia<sup>33</sup>. Aun así, muchos traductores son reacios a emplear cierta libertad a causa de la dura crítica que ataca cualquier traducción por ser presuntamente muy libre (Bassnett, *Translation Studies* 123). De hecho, Espasa caracteriza como paradoja la tendencia de lectores y críticos de alabar una traducción cuando la labor del traductor parece invisible e inexistente (53-54). De todo lo anterior, se desprende que había un conflicto en cuanto al trabajo del traductor y entre qué estaba permitido hacer en una traducción y qué no. Por eso, Venuti expuso la dicotomía entre dos estrategias traductológicas: la “domesticación” y la “extranjerización”, defendiendo abiertamente la segunda postura. Una traducción extranjerizante implica la preservación de los elementos extranjeros del TO y la conciencia por parte del lector de que ese texto pertenece a una cultura distinta de la

---

<sup>31</sup> “La traducción interlingüística está destinada a reflejar la propia interpretación creativa que el traductor hace del texto de la LO” (traducción nuestra).

<sup>32</sup> “remodelar la fuente para un nuevo conjunto de lectores” (traducción nuestra)

<sup>33</sup> El libro de Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), siempre será un marco de referencia para este cambio de perspectiva sobre el papel del traductor.

suya y, por ende, a un creador ajeno (visibilidad del traductor). Si el traductor elimina cada rasgo propio de dicha cultura, el resultado será una apropiación de esos rasgos y la traducción será invisible (Venuti 5). Al respecto, Sidiropoulou ratifica que “conforming to preferred patterns of discourse construction in a target environment, is different from eliminating the foreignness of the source text”<sup>34</sup> subrayando al mismo tiempo la necesidad de ajustar el discurso teatral en los modelos de conducta de la cultura-meta, sin que esto signifique un acto de domesticación (20).

Esas ataduras a las convenciones de la cultura meta son evidentes, sobre todo, en la traducción teatral. Según Bassnett es un factor muy relevante y poco estudiado, pero hay que dejar en claro que tiene una influencia considerable en el proceso traductor. Diferencias en la tradición teatral, en la actuación, en las expectativas de la audiencia o en el sistema teatral entre la cultura de origen y la cultura meta, podrían resultar, en mayor o menor medida, en aculturación. Como muy correctamente afirma Bassnett, “translation never takes place in a vacuum; it always happens in a continuum, and the context in which the translation takes place necessarily affects how the translation is made”<sup>35</sup> (“Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” 93). Un ejemplo que pone es la variación que se nota entre diferentes países en cuanto a la duración de las representaciones teatrales o, en el caso de las traducciones de Chéjov, la “anglicanización”, es decir la adaptación de sus piezas al sistema social británico (93-94). Por otro

---

<sup>34</sup> “Avenirse a los patrones preferidos de la construcción discursiva en un ambiente-meta es diferente de eliminar la extranjería del texto de origen” (traducción nuestra).

<sup>35</sup> “La traducción nunca se lleva a cabo en un vacío; siempre sucede en un continuo, y el contexto en el que se lleva a cabo la traducción afecta necesariamente la forma en que se realiza la traducción” (traducción nuestra).

lado, menciona el desarrollo de un “teatro multicultural” en el que el traductor solamente facilita el contacto entre las diferentes convenciones (106).

Ahora bien, cuando hablamos de traducción teatral se crea un gran malentendido, o mejor dicho, se ignora algo fundamental: no se consideran las diferentes funciones que puede tener una pieza teatral. Un texto dramático podría ser creado para su lectura, su representación, o incluso, ambas cosas y lo mismo ocurre con su traducción. Por lo tanto, el factor de la función juega un papel determinante dentro del proceso de la traducción. Debido a la falta de estudios en la traducción teatral, como ha manifestado repetidamente Bassnett, no se ha investigado mucho la complejidad que suponen las varias funciones de una obra teatral y cómo repercuten en el trabajo del traductor.

Existe pues una brecha entre una traducción orientada a la lectura y otra orientada a la puesta en escena (Bassnett, *Translation Studies* 131). Según Espasa se trata de dos prácticas estético-ideológicas surgidas por dos visiones distintas de la traducción teatral (52). La primera tiende a ser más literal y lingüísticamente fiel, tratando de respetar más la supremacía del original, aproximándose de este modo a la traducción de textos literarios<sup>36</sup>. En otras palabras, el contacto entre el TM y su lector en este caso, como en todos los géneros de la literatura, es un “asunto privado”, como informa Bassnett (*Translation Studies* 132). La segunda ha tenido la mayor controversia ya que, para muchos teóricos, un texto que está destinado a su

---

<sup>36</sup> Veltrusky también distingue entre drama y teatro y en su libro, *Drama as Literature*, defiende la idea del drama como un género literario más e independiente del arte que constituye el teatro, que involucra el uso de diversos sentidos y que no tiene la lengua como herramienta principal.

*mise en scène*<sup>37</sup> representa solamente una parte del todo y no está completo por sí sólo (120). Así Bassnett insiste en la índole colaborativa del teatro, es decir que se trata de un producto de colaboración y no de individualismo, y en la comprensión, por parte del traductor, de que la pieza constituye sólo un elemento más dentro del arte teatral (“Still Trapped” 99). Eso significa que elementos como la figura del director o de los actores, la escenografía, la música, la luminotecnia, entre otros, tienen el mismo peso y son de suma importancia para la realización de la escenificación. De ahí que la propuesta de esta investigadora sea que el traductor, al igual que el dramaturgo, debe formar parte de este proceso porque sólo trabajando conjuntamente se conseguirá el éxito de la puesta en escena<sup>38</sup> (*Reflections on Translation* 100-01). En palabras de la misma: “there is a mutual need for those who are experts in language and those who can transform language into physical experience to collaborate – those who do it alone do so at their peril”<sup>39</sup> (107). Así que no es una casualidad que la traducción teatral sea la que “caduca” más rápido, probablemente por las tantas restricciones y requisitos indispensables para su representación (la dinámica de la lengua, las necesidades de los espectadores, etc.) (107).

Dos criterios más a los que frecuentemente aluden los teóricos y críticos en la valoración de una traducción teatral son los términos

---

<sup>37</sup> Un término francés sinónimo de la “puesta en escena”.

<sup>38</sup> Bassnett pone el ejemplo de Shakespeare refutando el mito de que hubiera escrito sus obras teatrales solitariamente en su escritorio. Todo lo contrario, sus piezas fueron el resultado de una composición de fragmentos sueltos adaptados a los actores de su tiempo y a las necesidades de sus respectivas representaciones (*Reflections on Translation* 98-101).

<sup>39</sup> “Hay una necesidad mutua de que colaboren quienes son expertos en lenguaje y quienes pueden transformar el lenguaje en experiencia física - quienes lo hacen solos lo hacen bajo su propia responsabilidad” (traducción nuestra).

“performability”<sup>40</sup> y “subtext”. Sin embargo, mucha polémica ha surgido - sobre todo con respecto al primero<sup>41</sup> - y aun estudiosos que reconocían su importancia llegaron a dudar de su veracidad. Por ejemplo, Bassnett condena el primero por su falta de credibilidad y opina que fue un término inventado para justificar el empleo de estrategias traductológicas más atrevidas que se alejan del original y que el traductor se ve obligado a adoptar por lo difícil de su tarea (“Still Trapped” 95-96). Por tanto, Espasa encuentra irracional juzgar una obra *a priori* como representable o no, pero fructífero hacerlo durante su adaptación por parte del director y los actores (49). En cuanto al segundo, Bassnett llega a la conclusión de que si de verdad existiera un subtexto, o sea, un patrón gestual secreto e incorporado dentro del TO, el traductor estaría frente al problema absurdo de tener que descodificar el subtexto de la LO y codificarlo de nuevo en la LM (“Still Trapped” 92).

Podemos concluir en que el trabajo del traductor teatral esconde muchas dificultades y de ahí que todavía el teatro siga siendo el género literario menos estudiado por los teóricos de la traducción. Susan Bassnett es una de los pocos investigadores que se han dedicado tan exhaustivamente al estudio de la traducción teatral y que ha criticado la falta de reconocimiento de la complicada y, muchas veces, casi imposible tarea del traductor. Por ello, en los últimos años ha insistido en que los traductores del teatro deban preocuparse sólo por el texto en sí - su ritmo inherente, sus unidades

---

<sup>40</sup> Bassnett explica que es un término sin ninguna definición clara de manera que no podemos saber por qué un texto se considera más representable que otro (“Still Trapped” 95).

<sup>41</sup> Véase el estudio de Ekaterini Nikolarea, “Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theatre Translation”, donde hace una retrospectiva histórica de las propuestas teóricas de la traducción teatral y presenta el conflicto entre sus dos requisitos: la performabilidad y la legibilidad.



deícticas, su tono y registro – como algo separado de su representación y que se hace necesario indagar mucho más acerca de la genealogía de la traducción teatral para poder hacer más factible el trabajo del traductor (“Still Trapped” 107).

Por todo lo anterior se entiende la relevancia de la función del texto dramático, la cual está indudablemente ligada a la *teoría del escopo* propuesta por Hans Vermeer en la década de los setenta. Esta teoría coloca en el centro del proceso traductor el propósito de la traducción, el cual determina las estrategias y los métodos empleados (Munday 79). Las reglas que rigen dicho proceso muestran una clara soberanía de la finalidad de la traducción frente a otros aspectos, como la coherencia entre el TO y el TM o la fluidez del TM, verbigracia, a los que se había dado gran prioridad en el pasado (80). Consiguientemente fue una teoría muy controvertida. A pesar de eso, hemos demostrado que para la traducción de textos dramáticos seguramente constituye un factor crucial.

Por lo que se refiere a los métodos de traducción que hemos seguido para nuestra traducción al griego de la pieza de Roberto Arlt, en la clasificación de Albir se distinguen cuatro principales: 1) el “interpretativo-comunicativo”, 2) el “literal”, 3) el “libre” y 4) el “filológico”. También, Albir resalta que el objetivo, el contexto, el destinatario, entre otros factores, condicionan dicha elección y que no se trata de métodos contrarios sino ajustados a diferentes necesidades (251-53). Se nota así que Albir está en consonancia con la propuesta de Vermeer acerca del protagonismo de la finalidad. En lo concerniente a los métodos, añade que se pueden producir

“injerencias metodológicas”, esto es, opciones mezcladas de los métodos, a fin de evidenciar su proximidad potencial (255). Conviene señalar aquí, que como el fin de nuestra traducción es la lectura y no la puesta en escena, el método seguido corresponde más al método interpretativo-comunicativo propuesto por dicha investigadora.

## 4. Análisis estilístico

Antes de adentrarnos en la parte central del trabajo es primordial presentar el enfoque que hemos seguido en nuestro análisis traductológico de la obra, como también, hablar del campo de estudio al que este pertenece.

### 4.1 Definición y enfoques

La estilística, como subárea de la lingüística aplicada, empieza a florecer a partir de la década de los sesenta del siglo XX pero como objeto de estudio existe ya desde el siglo XVIII, cuando aparecen las primeras definiciones de estilo. Se puede decir que “υπάρχουν τόσοι ορισμοί του ύφους όσες είναι σχεδόν και οι αντίστοιχες μελέτες”<sup>42</sup> (Charalampakis 62). Así, nos damos cuenta desde el principio de la complejidad que encierra su estudio, por lo que no es y nunca será fácil llegar a una definición perfecta debido a su gran flexibilidad. Ahí reside simultáneamente su ventaja y su inconveniente (69).

De todos modos, su dependencia del lenguaje es algo incuestionable. Por eso, Simpson define la estilística como “a method of textual interpretation in which primacy of place is assigned to *language*”<sup>43</sup> puesto que los diversos componentes lingüísticos contribuyen a la descodificación de la función del texto (3). Asimismo, es una disciplina que se relaciona no sólo con la lingüística sino también con la crítica literaria. De hecho, se ha llamado reiteradamente “estilística lingüística” o “estilística literaria” considerando que

---

<sup>42</sup> “hay tantas definiciones de estilo como casi sus estudios correspondientes” (traducción nuestra).

<sup>43</sup> “un método de interpretación textual en el cual la primacía se asigna al lenguaje” (traducción nuestra).

utiliza herramientas lingüísticas y que su material de estudio más usual es la literatura (“style” 397-99).

A continuación, veremos de manera sucinta algunos de los enfoques estilísticos. Desde el siglo XVIII Buffon había dicho que “el estilo es el hombre mismo”, frase cuyas raíces se encuentran en la Antigua Grecia<sup>44</sup>, ofreciendo así una perspectiva más antropocéntrica del estilo. Partidarios de la misma idea fueron en cierto modo Croce, Vossler y Spitzer, enfocando en la vida y la personalidad del escritor con una extensión netamente psicológica, por lo que dicha tendencia tomó el nombre de “ψυχολογική υφολογία”<sup>45</sup> (Charalampakis 31-36). La premisa de la existencia de un estilo personal ha creado disciplinas como la “estilometría”- el estudio de los textos a fin de atribuir su autoría - y términos como el “idiolecto” - “a system of individual stylistic features”<sup>46</sup>, o sea, el estilo propio del autor (“idiolect” 211) -. Por otra parte, en la década de los setenta, como reacción a las teorías orientadas al texto, Fish y Riffaterre destacaron la figura del lector y sus reacciones emocionales, propuesta que se llamó “συναισθηματική υφολογία”<sup>47</sup> pero que fue criticada por la imposibilidad de su verificación (Charalampakis 66). Sin embargo, este punto de vista opuesto supone un hito relevante en la evolución de la estilística.

De igual modo, gran influencia ha tenido la sociolingüística en el campo de la estilística indicando que el hablante forma parte de un grupo social y que, consecuentemente, usa un dialecto social y regional. Por lo

---

<sup>44</sup> Charalampakis explica que esta idea había comenzado desde Platón en su *República* (32).

<sup>45</sup> “estilística psicológica” (traducción nuestra).

<sup>46</sup> “un sistema de rasgos estilísticos individuales” (traducción nuestra).

<sup>47</sup> “estilística afectiva” (traducción nuestra).

tanto, el estilo está condicionado no sólo por el sistema lingüístico sino también por los factores sociales (Charalampakis 50). Términos relativos son la “alternancia de código” o “alternancia de dialecto”, usados para designar cambios lingüísticos, por ejemplo, como herramienta de caracterización en los diálogos de novelas u obras dramáticas (“dialect” 112-13).

Otro enfoque sumamente importante es “λειτουργική υφολογία”<sup>48</sup> que centra el interés en la función del estilo dependiendo de la situación comunicativa. Está claro, entonces, que existen distintos estilos que sirven para distintas funciones de la actividad humana (Charalampakis 45). Estas variaciones estilísticas están vinculadas a los llamados “registros”, un término clave para el análisis estilístico que se determina de acuerdo con el uso que se hace del lenguaje en un momento específico (Simpson 112). Sus tres variables básicas son: el medio (por ejemplo, oral o escrito), la especialización (la materia o situación) y la formalidad (la relación entre los participantes). A dichos parámetros se puede añadir el de la función, anteriormente mencionado, como elemento indispensable del estilo (“register” 361-62).

Por otro lado, y volviendo a las propuestas lingüísticamente orientadas, “επιλεκτική υφολογία”<sup>49</sup>, un enfoque más moderno del estilo, apoya la identificación del estilo como selección de modo que revalida la distinción entre forma y contenido. Dicho de otro modo, el estilo del escritor es percibido como una elección consciente o inconsciente desde las infinitas posibilidades léxicas de las que una lengua dispone y no modifica el significado de la

---

<sup>48</sup> “estilística funcional” (traducción nuestra).

<sup>49</sup> “estilística selectiva” (traducción nuestra).

oración (Charalampakis 39-41). Es una teoría muy interesante a pesar de que “δεν υπάρχει απόλυτη συνωνυμία στη γλώσσα”<sup>50</sup> y es esta sinonimia parcial que tiene una gran importancia estilística (42).

Existen numerosos enfoques más: la estilística contextual, la estilística general, la estilística estadística, la estilística pedagógica, la estilística genética, etcétera. No obstante, sería beneficioso no distinguirlos sino entender que constituyen “ένα αδιάσπαστο σύνολο”<sup>51</sup>, es decir que hemos de tomar en cuenta los hallazgos de todos sus enfoques para poder llevar a cabo un estudio estilístico exitoso (Charalampakis 67).

Como se ha dado a entender previamente, el contexto juega un papel crucial para la interpretación del estilo. En otras palabras, la estilística reconoce el peso de aspectos extralingüísticos (el tiempo, el lugar, los interlocutores, etc.) a la hora de interpretar la función de un enunciado (Simpson 3). En consecuencia, su relación con el estudio de la pragmática y el análisis del discurso es irrefutable, especialmente cuando se trata de textos dramáticos en los que el diálogo representa prácticamente la simulación de una interacción social cotidiana. Más concretamente, el nivel de cortesía o de sinceridad (“directness” en inglés) son patrones estilísticos significativos en un diálogo, ya sea real o ficticio (38). En cambio, en los soliloquios, los cuales carecen de un interlocutor por lo menos activo, otros patrones vienen a sustituir los anteriores.

Para concluir con la parte teórica, el presente análisis estudia las problemáticas del estilo a través del proceso traductor y esta fusión de los

---

<sup>50</sup> “no hay sinonimia absoluta en la lengua” (traducción nuestra).

<sup>51</sup> “un todo integral” (traducción nuestra).

dos supone un verdadero desafío. Como subraya Batsalia, “ο μεταφραστής δεν καλείται απλώς να αναγνωρίσει το πρωτότυπο ύφος και να το μεταφέρει αυτούσιο, αλλά να προβεί σε εκείνες τις επιλογές, οι οποίες θα ταυτίζουν την επικοινωνιακή λειτουργικότητα του πρωτοτύπου με αυτήν του μεταφράσματος”<sup>52</sup> (204). Como podemos observar, remarca lo decisivo que resulta en el proceso traductor trasvasar también el estilo. Quizás la más fundamental de sus observaciones es que las elecciones estilísticas que realiza el traductor deben estar en consonancia con las convenciones estilísticas de ese tipo de texto particular en la LM y que la finalidad comunicativa del texto constituye la convención estilística primaria (206). Nuevamente se pone de relieve la finalidad como factor fundamental. Ahora bien, es difícil que haya una equivalencia absoluta dado que “άλλη γλώσσα σημαίνει άλλη σύλληψη του κόσμου και - ακόμα περισσότερο - άλλη έκφραση του κόσμου”<sup>53</sup> (206). Batsalia acaba haciendo hincapié en la dificultad de este tipo de trabajo y en la dependencia del traductor de varios niveles lingüísticos interconectados – la semántica, la morfología, la sintaxis, la pragmática, entre otros – a los que la estilística es muy afín (216).

#### 4.2 Ανάλυση estilístico και λύσεις τραδουολόγικες

En nuestro caso, la obra dramática de Roberto Arlt, *Saverio el cruel*, de la cual hablamos en detalle en el segundo capítulo de nuestro estudio, está dotada de una serie de rasgos estilísticos dispares que se deben en parte al

---

<sup>52</sup> “el traductor no sólo debe reconocer el estilo original y transmitirlo inalterado, sino también tomar esas decisiones, que identificarán la funcionalidad comunicativa del original con la de la traducción” (traducción nuestra).

<sup>53</sup> “una lengua diferente significa una concepción diferente del mundo y - más aún - una expresión diferente del mundo” (traducción nuestra).

recurso tan especial del metateatro. Para empezar, hay una clara distinción de estilo entre los diferentes niveles metateatrales, que puede ser evidenciada ya desde una primera lectura de la obra. De todas maneras, comenzaremos a analizar las diferentes formas de estilo y de registro que existen en el texto (excluidas las acotaciones) ofreciendo ejemplos y justificación de nuestras decisiones traductoras. El enfoque que hemos utilizado es el de la estilística funcional y la estilística selectiva explicadas anteriormente. Para no causar confusión, el análisis estilístico seguirá el esquema expuesto por Matzat, en el segundo capítulo, que distingue tres planos metateatrales, sin límites claramente marcados.

#### 4.2.1 Análisis del plano real

El primer plano, como hemos visto, constituye el plano real, o sea, el plano teatral, donde la trama abarca la organización de la farsa por los niños acomodados y la vida diaria de los personajes (Escenas I-IV y VIII del 1<sup>er</sup> Acto; II, IV-VII y X del 2<sup>o</sup>, I-V y VII-VIII del 3<sup>o</sup>)<sup>54</sup> y donde los espectadores somos solamente nosotros mismos. En este plano la mayoría de los interlocutores se conocen bien o incluso tienen una relación familiar, pero también hay personajes que se conocen por primera vez, como por ejemplo, Saverio con Pedro, Luisa, Juan y Ernestina o los últimos con la dueña de la pensión (Escena V, 2<sup>o</sup> Acto). Por eso, en el plano real predomina el registro coloquial porque se trata de situaciones cotidianas, en las que los varios personajes, ya sean conocidos o no (nivel de formalidad), dialogan en un

---

<sup>54</sup> Esta clasificación no se puede considerar de ninguna manera absoluta, a causa de la mezcla de los niveles teatrales, como se hará notar a continuación.



lenguaje vernáculo y sencillo. Por tanto, utilizan léxico coloquial con el empleo de frases cortas e inacabadas, elipsis, ponderación, muletillas, modismos, refranes, humor e ironía, todos ejemplos característicos del registro coloquial.

A nivel léxico, la palabra “invenciones” (I, 65<sup>55</sup>) supone un problema traductológico ya que, según el diccionario de la Real Academia Española (DLE), significa no sólo la cosa inventada, sino también, el engaño, por lo cual no se puede traducir como “επινοήματα”, pero tampoco como “δολοπλοκίες” o “μηχανορραφίες” que son palabras más arcaizantes. Como resultado, se ha elegido la palabra “ίντριγκες” (I, 67<sup>56</sup>) que encaja más con el estilo del plano real. Otra palabra similar es “armador”, proveniente del verbo “armar” en su sentido coloquial de “armar un alboroto” para designar la persona responsable de esta acción. Aquí no se ha podido encontrar una palabra griega estilísticamente equivalente y se ha seleccionado la palabra más general y neutra de “δημιουργός” (I, 68). Otro caso ha sido el adjetivo “ανήθικη” (I, 68) que suaviza en el TM el sentido muy peyorativo del adjetivo coloquial “canallesca” (propio de la canalla, I, 66), puesto que en la LM no hay un adjetivo despectivo similar.

La caracterización reiterativa de Saverio por los *niños bien* como “infeliz” (I, 67 y II, 85) se ha traducido como “κορόιδο” (I, 69) y “φουκαράς” (II, 89) dependiendo del contexto de cada escena. Ambos aportan al TM el estilo coloquial que corresponde a esa palabra española de doble significado según el DLE<sup>57</sup>. Una dificultad más han constituido además los coloquialismos

---

<sup>55</sup> Se citarán de este modo ejemplos del texto original de Roberto Arlt.

<sup>56</sup> Se citarán de este modo ejemplos de la traducción que se recoge en el anexo del presente trabajo.

<sup>57</sup> Según el DLE: “1. de suerte adversa, no feliz, y 2. (coloq.) bondadoso y apocado”.

“cachada” y “tomadura (de pelo)” (III, 95), sinónimas de las palabras “burla” y “farsa” que se repiten continuamente en el texto. Aunque la LM no posee tantos sinónimos de la misma palabra aptos para ese contexto y registro particulares, su traducción ha sido “πλάκα” y “δούλεμα” (III, 100). En lo que concierne a “cachada”, como es vocablo propio del dialecto rioplatense, se ha querido dar una opción muy familiar y coloquial del griego (δούλεμα). Otro escollo ha sido la palabra coloquial “caletre” (III, 101) que nuevamente ha perdido su estilo original en el TM por culpa de la ausencia de una equivalencia estilística. Nuestra selección es la palabra griega de estilo neutro “μυαλό” (III, 107), especialmente si tomamos en cuenta que la palabra griega “νιονιό”, aunque sea más adecuada para traducir el “caletre”, no está estilísticamente conforme con el monólogo de Saverio.

Por otro lado, palabras como “bendito” y “payasadas” (III, 94 y 96), la primera queriendo expresar indignación y la segunda desprecio y burla, se han traducido como “ευλογημένος” y “καραγκιοζιλίκια” respectivamente (III, 99 y 101), intentando así quedarse lo más cerca posible a la función estilística del TO. El mismo procedimiento se ha seguido con la palabra “barredura” (III, 103) traducida como “κατακάθι” (III, 108), que conlleva al mismo tiempo el sentido figurado de la original, con el fin de conseguir transmitir el sentimiento de desdén que tiene Saverio hacia Susana. Existen muchos ejemplos de vocablos o frases que presentan dificultad a nivel léxico pero terminaremos con un calco de la LO, la expresión “pobre diablo” (III, 103) que en griego se tradujo como “φτωχοδιάβολος” (III, 108), de forma que se respete el registro coloquial.

Los fraseologismos gracias a su índole resultan muy interesantes al momento de examinarlos estilísticamente desde un punto de vista traductológico. De hecho, la formula oracional “otro gallo les cantara” (I, 67) expresa una hipótesis favorable<sup>58</sup> que no se puede manifestar de la misma manera en la LM. Otra vez, se expresó de forma más general y neutra mediante la frase “θα ήταν αλλιώς τα πράγματα” (I, 69) perdiendo el matiz tan popular del TO. Asimismo, se ha cambiado enteramente la locución verbal “me han dado la vuelta como a un guante” (III, 103) y ha quedado en griego como “μου αναστατώσατε τη ζωή” (III, 108), traduciendo solo el significado sin mantener la imagen. Otras expresiones de interés son las siguientes: “le ponés frío en el corazón a uno” (I, 79) o, en su forma alterada, “vas a poner frío en el alma” (III, 96), que se han traducido como “αφήνεις τον άλλον άναυδο” (I, 83) y “θα τους συγκλονίσεις” (III, 100), para enfatizar en el impacto que tendrá la interpretación de Susana en la audiencia<sup>59</sup>.

No obstante, podemos encontrar algunas expresiones en las que existe un punto común con las de la LM. En primer lugar, las expresiones “tomar las cosas a lo trágico” (I, 67), “tenía la cabeza llena de *nubes*” (III, 101) y “termino la *fiesta*” (III, 103), traducidas como “το πάρει στραβά” (I, 69), “περπατούσα στα σύννεφα” (III, 106) y “σχολάω τη γιορτή” (III, 108) que mantienen una aproximación parcial, la cual sorprende por la simultánea aproximación de su estilo. En segundo lugar, la locución verbal “hacerle sacar a otro las castañas del fuego” (I, 65) trasladado al TM como “να αναγκάζεις τον άλλον να βγάλει τα κάστανα απ’ τη φωτιά” (I, 67) evidencia la existencia

---

<sup>58</sup> Según el DLE: “expr. coloq. Mejor sería mi, tu, su, etc., suerte”.

<sup>59</sup> En el DLE existe la locución verbal “helársele a alguien el corazón” con el significado de “quedarse atónito, suspenso o pasmado, a causa de un susto o mala noticia”.

de un fraseologismo griego equivalente al español y muy adecuado estilísticamente.

Cabe observar que en este plano teatral hay una abundancia de frases irónicas y humorísticas, manifestadas muchas veces por el empleo de elementos ponderativos, sintaxis retorcidas y elipsis, las cuales verifican su estilo coloquial. Con respecto a las frases humorísticas se han adaptado lingüísticamente al humor de la LM. Así que las oraciones “El que está bien es Juan (...)” (III, 96) y “¿No querés que llamemos a un escribano?” (III, 97) se han convertido en “Ο καλύτερος είναι ο Χουάν (...)” (III, 100) y “Μήπως θέλεις να καλέσουμε και συμβολαιογράφο;” (III, 102), conservando a la vez el carácter burlesco de la frase original. Por último, en la interacción humorística entre Ernesto y Juana sobre el disfraz del primero encontramos la palabra cultural “morrión” (III, 94) que se sustituye por un equivalente cultural propio de la LM (“περικεφαλαία”, III, 98). Por ello, se ha hecho un cambio de símbolos en la comparación (“parecés un perro de agua” en el TO - “σαν κοκόρι είσαι” en el TM) con el objetivo de mantener el tono jocoso de la frase y el contexto en el TM.

Nos atreveríamos a decir que la ironía es un recurso estilístico propio del idiolecto de Arlt. Son múltiples los ejemplos y raramente se puede trasladar literalmente, pues se perdería el tono irónico de la oración. Su vehículo de expresión puede ser la ponderación, por medio de palabras/locuciones como “vaya” y “sí que”, o la elipsis: “¡Vaya con la bondad de ustedes!” (“Μες στην καλοσύνη είστε εσείς!”, I, 69), “¡Vaya el trabajo que nos da el bendito Saverio!...” (“Κοίτα δουλειά που μας έβαλε ο ευλογημένος

Σαβέριο!...”, III, 99), “Esto *sí que* está bueno” (“Καλό κι αυτό...”, III, 102, y “Κοίτα να δεις”, I, 69), “Bonita farsa la tuya” (“Ωραία η φάρσα σου!”, I, 67), que para preservar su efecto y estilo hemos recurrido, como se puede notar, a recursos orales propios de la LM. Asimismo, la ironía se expresa con sintaxis retorcidas, como en la frase “Valiente paloma *está hecha usted*”, que estilísticamente se puede mantener en la LM (“Ωραία περιστέρα *είστε εσείς!*”, III, 109). Finalmente, la frase irónica “¿Te parece?” (I, 65) se ha sustituido por la frase “Βρίσκεις;” (I, 67) por ser la más irónica y apropiada posible para dicho contexto.

Ahora bien, los “registros” como hemos explicado, dependen del uso que hacemos de la lengua y de factores situacionales, esto es, extralingüísticos. Por ejemplo, no hablamos a nuestros padres del mismo modo en que hablamos a un docente, ni escribimos una redacción como si fuera una receta. Cada registro corresponde a una situación distinta con distintos interlocutores, distinto tema de conversación, distinto objetivo, distinto ambiente y demás.

En la obra se notan varios niveles de formalidad en los diálogos entre los personajes. Es interesante el caso de la interacción entre la mucama y los jóvenes. El tratamiento de la mucama es formal “*Hágalo pasar aquí*” (I, 68) y, por otra parte, tenemos el vocativo de “niño/a” empleado por la sirvienta por razones de edad (I, 65 y III, 97). El primero en griego ha quedado como “*Πες του να περάσει*” (I, 70) modificando el grado de familiaridad por razones sociopragmáticas, mientras que el segundo se ha eliminado por completo, ya que denota familiaridad, y se ha sustituido por los apelativos “*κύριε/α*” (I, 70 y

III, 103). De esta manera, quedan respetadas las convenciones sociales y, por ende, estilísticas de la CM.

Otra característica estilística que se quiso mantener está relacionada con el personaje de Simona, la criada de la pensión, como mujer proveniente de bajo estrato social. De hecho, verbos como “deslomarse” (II, 81) y “está rezongando” (II, 92) se han traducido “κοψομεσιάζεστε” (II, 84) y “μουρμουράτε” (II, 98) respectivamente. Incluso hay un juego de palabras en el principio del segundo acto entre Saverio y Simona que provoca la risa. En la mayoría de los casos, no se pueden traducir al pie de la letra este tipo de juegos y entonces el traductor busca otro modo de trasladar el mismo efecto producido en el TO. En nuestro caso, también resulta imposible; de esta manera la frase “¡Qué martes ni miércoles” (II, 81) se ha traducido por la frase griega “Άρες μάρες κουκουνάρες” (II, 84) con la intención de conseguir un juego de palabras de estilo humorístico parecido al juego creado por el escritor. Por último, la oración proverbial de Simona, “La mesa servida no es para todos, señor” (II, 83), se ha trasladado literalmente (II, 87) por el simple motivo de que no se ha encontrado algún proverbio estilísticamente similar en la LM y porque se cree que su significado referencial puede ser entendido por los lectores griegos.

Para acabar, previamente destacamos como elemento fundamental del estilo su función en situaciones distintas. Por eso, cuando en el segundo acto entra repentinamente la dueña de la pensión, furiosa de encontrar uno de sus cuartos en un estado de desorden, hemos querido transmitir el mismo enojo con las palabras muy peyorativas en la LM “διαβολάνθρωπος” y

“Τρελάδικο” (II, 92) para tener el mismo efecto que el TO (“demonio de hombre” y “loquero”, II, 87).

En definitiva, hemos visto una muestra del estilo propio del plano llamado “real” por Matzat, que se contrapondrá al estilo del siguiente “plano del mundo imaginario”, es decir, del plano en que prima el recurso metateatral que permite a los personajes vivir sus fantasías. Difiere del plano real por su estado de *mise en abyme* o teatro dentro del teatro (explicados en el segundo capítulo), lo cual sugiere que esta vez no sólo somos nosotros los espectadores sino que los personajes propios se convierten simultáneamente en espectadores. Este plano empieza con el soliloquio de Susana en la escena V del primer acto, continúa con las actuaciones de los personajes a lo largo de toda la obra, hasta culminar con el descubrimiento de la locura de Susana en la última escena. De nuevo, no se puede delimitar con exactitud pero existen señales lingüísticas, de las que hablaremos más adelante, que nos ayudan a reconocer sus márgenes.

#### 4.2.2 Análisis del plano de lo imaginario-metateatral

Un truco, entonces, para poder averiguar dónde empieza y dónde termina dicho plano metateatral o plano de la imaginación, resulta de una importante “alternancia de código”. Dicho de otra forma, cuando un personaje se encuentra en ese plano habla en castellano de España y cuando está en otro (en el plano real o terapéutico) utiliza el dialecto rioplatense, dado que la obra se desarrolla en Argentina. He aquí unos ejemplos del plano real: “Vos y Susana han compaginado esta broma canallesca” (I, 66), “Vamos a ver cómo

te *portás* en tu papel de hermana consternada” (I, 68), “¡Qué talento *tenés!*” (I, 79), “(A Pedro y Ernestina.) ¿Y *ustedes?*”<sup>60</sup> (II, 89), “Sos una mujer inteligente” (II, 92), “*Mirá* si no viene...” (III, 95), “*Apartáte* un poco el pelo de la frente” (III, 95), “¿No huelen la sangre, *ustedes?*” (III, 97). Por el contrario, los siguientes ejemplos pertenecen al plano de la imaginación: “¿Por qué *habéis* abandonado a esta tierna doncella?” (I, 69), “Lo *ignoras*<sup>61</sup> ¿no?” (II, 81), “*Tú* no *entiendes* de política”<sup>62</sup> (I, 73), “*Eres*<sup>63</sup> una fámula capacitada” (II, 82), “¿*Callas?*”<sup>64</sup> (III, 99), “¿*Tienes*<sup>65</sup> miedo, querido?” (III, 104). Vemos así cómo los distintos niveles teatrales se entremezclan y cómo al fin, gracias a la alternancia de código usada por Arlt, no resulta tan difícil distinguir sus límites. Schäffauer señala que “el género más interesante en cuanto al uso diferenciado de vos y tú es el teatro: el vos es el tratamiento normal, salvo en algunos diálogos de personajes poéticos en los cuales se da preferencia al tuteo —como en Saverio el cruel— o en las escenas que corresponden a un ‘teatro dentro del teatro’” (99). Lo mismo confirma Golluscio cuando dice que “la máscara, tanto en la obra pirandelliana como en la arltiana, no sólo es física sino también lingüística” (ctd. en Serrano Cánovas 182). Evidentemente, dicha alternancia no se puede conservar de modo que sea igualmente percibida en el TM.

Antes de pasar al análisis, creemos oportuno explicar el término *decorum*, muy relacionado al estilo. El “decoro”, en español, como principio

---

<sup>60</sup> Entendemos que se trata de la sustitución de “vosotros” por “ustedes”, característica del español rioplatense, ya que resultaría extraño que tratara a sus amigos de usted.

<sup>61</sup> En el dialecto argentino sería “ignorás”.

<sup>62</sup> En el dialecto argentino sería “Vos no entendés de política”.

<sup>63</sup> En el dialecto argentino sería “Sos”.

<sup>64</sup> En el dialecto argentino sería “Callás”.

<sup>65</sup> En el dialecto argentino sería “Tenés”.



de la retórica clásica constituye una doctrina de aptitud de estilo. Existen tres categorías principales. El estilo sublime, adecuado para la épica, género narrativo de hazañas heroicas y grandes pasiones, marcado por una compleja estructura de oraciones periódicas, símiles, amplificaciones y énfasis; el estilo sencillo, que se aproxima al habla coloquial por su falta de pretenciosidad, utilizado también para la comedia, sátira, exposición o narración, y el estilo medio, básicamente un intermediario de los dos anteriores usado primeramente en la educación y análisis argumentativa (“grand style” 193, “plain style” 318-19, “middle style” 270). Según el diccionario estilístico de Wales, *A dictionary of Stylistics*, es frecuente encontrar obras de estilos mixtos igual que existen géneros mixtos, como la tragicomedia o el melodrama, lo que supone una “alternancia de estilo” (*style-switching* en inglés), (“decorum” 102-03). Efectivamente, en la obra de Arlt existe esta alternancia de estilo manifestada a través de los diferentes planos teatrales que proporciona el mecanismo metateatral.

Si caracterizamos el plano real como un plano de estilo sencillo con frases hechas, muletillas, ponderación, ironía y humor, el plano del mundo imaginario se caracteriza por su estilo más elevado que contiene palabras arcaizantes, preguntas retóricas, repeticiones, elipsis, metáforas, comparaciones y, en general, múltiples recursos estilísticos. Eso no significa que no permanezca el registro coloquial en ocasiones, pero que definitivamente estamos frente a un estilo diferente, más pretencioso y altisonante, debido a su condición metateatral. Este estilo sublime, según la categorización del decoro, en que están escritas las escenas de Susana y

Saverio en sus planos de imaginación correspondientes, alude al estilo propio de las novelas de caballerías, muy difundidas durante el Siglo de Oro español, o al estilo de los folletines españoles, muy populares en los años treinta en Argentina. En efecto, Pellettieri afirma que “el discurso patológico de Susana es ahistórico, fantasioso, apela a la lengua del romance, la forma de la novela de caballería opuesta al discurso de la novela realista” (Pellettieri).

Para empezar, hay una variedad de léxico que evoca al medioevo y, generalmente, a un habla del pasado, tomando en cuenta siempre el contexto, razón por la cual palabras como “doncella” (I, 69), “jovencita” (I, 69), “mozo” (I, 71), “novia” (I, 72) y “dama” (II, 88) se han traducido como “κόρη” (I, 72), “νεαρή” (I, 72), “παλικάρι” (I, 73), “μνηστή” (I, 74), “αρχόντισσα” (II, 92), con el fin de alejar también el TM del habla del presente. Igual tratamiento se ha seguido con los epítetos que abundan en este plano, bien sea para crear un lenguaje más literario y ostentoso, bien para intensificar el sentimiento que se quiere provocar al espectador. Algunos ejemplos son: “*tierna doncella*” (I, 69) - “*στοργική κόρη*” (I, 72), “*robre cabeza*” (I, 70) - “*φτωχό μου κεφάλι*” (I, 72), “*quebranto doloroso*” (I, 70) - “*οδυνηρή εξασθένιση*” (I, 72), “*siniestro sentido*” (II, 82) - “*δόλια αίσθηση*” (II, 86), “*menestrала timorata*” (II, 82) - “*δειλή νοικοκυρά*” (II, 86), “*virginal doncella*” (III, 98) - “*αγνής κόρης*” (III, 104), “*hierro homicida*” (III, 98) - “*φονικό σίδερο*” (III, 104), “*obra nefasta*” (III, 99) - “*ολέθριου έργου*” (III, 104), “*frialdad burlona*” (III, 99) - “*περιγελαστική ψυχρότητα*” (III, 104). Obviamente se expresaría lo mismo si los hubiéramos traducido como: “*καημένο μου κεφάλι*”, “*μοχθηρή αίσθηση*”, “*καταστροφικό*

έργο” o “κοροϊδευτική ψυχρότητα”, por ejemplo. No obstante, hay que recordar la propuesta de la estilística selectiva alrededor de la selección de las palabras de manera consciente o inconsciente, lo cual contribuye a la significación del estilo. De hecho, todos los epítetos citados tienen una función, ya sea poner énfasis, crear una imagen o elevar el habla. Esas selecciones expresan nuestro intento de conservar el estilo que quiso dar el autor al habla metateatral de Susana y Saverio, un habla de estilo grandilocuente.

Esta intención se sigue de igual modo en la elección de los verbos. Así, se ha preferido traducir “γιατί με καταδιώκετε;” (I, 72) y no “γιατί με κυνηγάτε;”, por ejemplo, para expresar la pregunta retórica de Susana “¿por qué me *perseguis*?” (I, 69). De manera similar, “gozan de un instante de reposo” y “pueden *apoyar* la cabeza” (I, 70) se han trasladado como “χαίρουν μιας στιγμής ανάπαυσης” y “μπορούν να γείρουν το κεφάλι τους” (I, 72) añadiendo un matiz poético al estilo. Lo mismo pasa con la sinécdoque “acongoja nuestro corazón” (II, 80) que se traduce como “θλίβει την ψυχή” (II, 84 y 93), o con la frase “*rechina* hierro homicida” (III, 98) que, para mantener su estilo poético, hemos cambiado el verbo de modo que implícitamente tenga la misma función que el original (“ακονίζεται φονικό σίδερο”, III, 104)<sup>66</sup>. Además, la frase “le *separará* la cabeza del cuerpo” (I, 74) ha quedado como “θα τον *καρτομήσει*” (I, 76) que es un verbo mucho más arcaizante como en el caso de “*ενυπάρχει* μια παντελής έλλειψη” (II, 85) por “*radica* tu absoluta falta” (II, 82), o de “*δολοπλοκούν*” (III, 104) por “*traman embustes*” (III, 99).

---

<sup>66</sup> Eso quiere decir que, si bien el verbo “ακονίζεται” no significa rechinar o chirriar, implícitamente se crea la misma imagen acústica y la misma sensación de peligro (véase la escena VI del tercer acto).

Sin embargo, la sinonimia que crea el dramaturgo “¿te solicité que *remendaras* leyes, que *zurcieras* pragmáticas?” no se ha podido dar del mismo modo en la LM, que no posee de sinónimos estilísticamente equivalentes, y se ha quedado como “σου ζήτησα να διορθώσεις νόμους ή διατάγματα;” (III, 105) que por lo menos preserva la sinonimia de los sustantivos.

Muchos son los recursos estilísticos arltianos, empleados principalmente en los monólogos de Susana. Se ha valido extremadamente de una diversidad de recursos sintácticos como la repetición, un mecanismo enfático característico también de los libros de caballerías, que los dota de un tono más ostentoso. Así pues, existen anáforas [“¿*Quién* es más desdichada (...)? ¿*Quién* es el culpable (...)?”, III, 99], reduplicaciones [“*Tuya* es la (...), *tuya* la”, III, 100], conduplicaciones [“(…) los apoderados *del Coronel. Del Coronel* que (...)”, III, 99] y otras formas de repetición, a fin de componer un discurso pomposo. En la anáfora: “¡*Dura* cosa es el exilio! ¡*Dura* cosa es no tener patria ni hogar. *Dura* cosa es temblar al menor suspiro del viento.” (III, 99), con vistas a conseguir el mismo efecto poético, hemos traducido la frase con elipsis del verbo que se repite de la siguiente forma: “*Σκληρό πράγμα η εξορία! Σκληρό πράγμα να μην έχεις πατρίδα και σπίτι! Σκληρό πράγμα να τρέμεις με τον παραμικρό ψίθυρο του ανέμου.*” (III, 104).

En segundo lugar, la elipsis no es un recurso que pasa inadvertido por el autor, especialmente si tomamos en cuenta que se utiliza en ambos planos

y ambos registros, si bien con una finalidad diferente<sup>67</sup>. Ejemplos son: “Ninguna huella de ser humano” (I, 69), “...siempre el siniestro tambor de la soldadesca” (I, 70), “¡Su reina fugitiva padeciendo en tierras de ignorada geografía!” (III, 98), etcétera. Como en el caso de las repeticiones, tampoco ha sido difícil conservar las elipsis en la LM. Sólo en la frase “(...) torrentes de lágrimas *que* queman las mejillas” (III, 99) hemos optado por no trasladarla (“*χείμαρροι δακρύων μου καίνε τα μάγουλα*”, III, 104), porque de otro modo entorpecería el entendimiento.

Por lo demás, el hibérbaton usado se ha trasladado a la LM sin ningún problema [p.ej. “A la elocuencia de la inocencia ultrajada el Coronel llama literatura” (III, 99) – “Την ευφράδεια της προσβεβλημένης αγνότητας ο συνταγματάρχης αποκαλεί λογοτεχνία.” (III, 104)], gracias a que ambas lenguas están dotadas de una sintaxis muy flexible. Asimismo, en cuanto a los recursos semánticos reiteradamente empleados, como apóstrofes [“¡*Oh Dioses!* ¿Por qué *habéis* abandonado a esta tierna doncella?” (I, 69)], comparaciones [“Las cabezas caerán (...) *como* naranjas” (II, 92)], alegorías [“¿Pero se puede llamar (...) enloquece la luna?” (I, 70)] y antítesis [“Ellos *allá*, yo *aquí*” (I, 70)], se ha dado prioridad a sus componentes léxicos de los que depende la viveza de expresión y la creación definitiva de las imágenes, pero sin que se pierdan necesariamente dichas figuras.

El único momento en que el tono del plano metateatral de Susana se torna en más relajado y humorístico es en la aparición de Juan como pastor y en el diálogo que la sigue. Como se espera, en esta escena (VI, 3<sup>er</sup> Acto)

---

<sup>67</sup> En el plano real se utiliza más para crear ironía e intensificar la oralidad, y en el plano de la imaginación como recurso estilístico que poetiza el habla.

existen diversas palabras relacionadas con la vida y literatura pastoril. El “guardamontes”, el “cayado” y la “zampoña” (I, 71), verbigracia, han tenido que adaptarse a la realidad de la CM como “δερμάτινα σανδάλια”, “γκλίτσα” y “φλογέρα” (I, 73). En su traducción, la palabra “guardamontes” supone un escollo aparente, debido a diferencias entre la CO y la CM, y por ello en su puesto hemos escogido el nombre del calzado propio de un pastor. Según el DLE, la palabra “guardamonte” en Argentina designa “cada una de las piezas de cuero que cuelgan de la parte delantera de la montura para proteger las piernas del jinete de la maleza del monte”, por lo cual nuestra selección de “δερμάτινα σανδάλια” conserva siquiera una parte de la definición de la palabra original.

Otra dificultad han constituido las frases de significado común “le *quebraré los dientes*” (I, 71) y “les *romperé las muelas*” (I, 72) ya que esta doble sinonimia se pierde en la LM [se repite la misma frase: “θα του(ς) σπάσω τα δόντια”, I, 73 y 74]. Cabe añadir que, como hemos observado, aunque este plano carece de enunciados sentenciosos, en este fragmento existen algunos fraseologismos como: “ha caído un rayo, ¿no?” (I, 72) – “σας ήρθε κεραμίδα, ε;” (I, 75), “creo y no creo...” (I, 72) – “δεν πιστεύω στα μάτια μου” (I, 75) y “deudas de monte con puerta” (I, 73) – “χρέη βουνό” (I, 76), “conversando se entiende la gente” (I, 74) – “με τον διάλογο όλα λύνονται” (I, 77), traducidos por una expresión equivalente. Podríamos decir que esos enunciados se deben a que el tono del diálogo entre la reina y el pastor se vuelve más sencillo y popular, en comparación a los monólogos grandilocuentes de Susana.

En lo concerniente a las escenas metateatrales de Saverio, a pesar de que no se inspiran en el estilo de las novelas de caballerías, es obvio que sus soliloquios se expresan en un estilo pretencioso, por causa de su creciente identificación con el papel del coronel. Concretamente, se han preservado frases de registro más formal y elevado como “creo conveniente” (“θεωρώ σκόπιμο”, II, 84), “le quedo obligado” (“σας είμαι υπόχρεος”, II, 84), “huelga decir” (“εξυπακούεται”, II, 87), “me permito recomendarle a su atención” (“με όλο το θάρρος να σας προτείνω”, II, 88). De igual forma, el estilo informativo de la escena de ensoñación de Saverio, se ha mantenido con frases como “αρνούνται να προβούν σε σχόλια” o “θα κηρύξει πόλεμο ο Σαβέριο;” (II, 97), por “se niegan a comentar” y “¿Saverio provocará la guerra?” (II, 92).

Por otra parte, el menosprecio del dictador-Saverio por toda clase baja es expresado por medio de palabras despectivas. Por ejemplo, encontramos una serie de sinónimos de sentido muy peyorativo como “gentuza” (II, 87), “gentecilla” (II, 90) y “populacho” (II, 92), que se han traducido como “συρφετός” (II, 92), “πλέμπα” (II, 96) y “όχλος” (II, 97) de acuerdo al contexto de cada escena. Por ende, la palabra “όχλος” se ha seleccionado para la reacción de Saverio ante las noticias de su dictadura (“el *populacho* admira a los hombres crueles” – “Ο όχλος θαυμάζει τους σκληρούς άντρες”). En cambio, el sinónimo más ofensivo, “πλέμπα”, encaja perfectamente en la escena de su pequeño soliloquio, justo después de la revelación de la guillotina (“Qué *gentecilla* miserable” – “Τι μίξερη πλέμπα”). En dicha escena de tono muy pesado y horroroso, el léxico se ha utilizado de tal modo que intensifique el sentimiento de tensión, efecto que se pretende provocar

también en el TM con la palabra “αιματοχυσία” (II, 96) por “carnicería” (II, 90) o con la frase “θα σπείρουμε τον τρόμο” (II, 96) por “organizaremos el terror” (II, 91). En la última notamos la selección de una expresión figurada por el simple hecho de que refleja mejor el estilo y la función de la frase original en el contexto específico.

Resumiendo, este plano muy teatral de *Saverio el cruel* es manifestado, entre otras cosas, mediante su estilo elevado en la mayoría de las ocasiones, lo cual se expresa con una abundancia de recursos estilísticos y léxico particular al servicio de la función estilística que juega un papel decisivo en la obra. En total, hemos analizado la mayoría de las escenas que forman parte de este plano con enfoque a los problemas traductológicos que se han creado durante el proceso de la traducción. Aparte entonces de la variación demostrada de estilo entre este y el primer plano, hay que destacar la alternancia de código que puede pasar desapercibida por el lector pero que constituye un rasgo estilístico adicional que pone de relieve este juego metateatral en la obra de Arlt.

#### 4.2.3 Análisis del plano terapéutico

El tercer plano o plano terapéutico, no nos preocupará en toda su extensión, porque, según nuestra opinión, se encuentra en el medio de los otros dos planos. Eso significa que es visto como un plano preparatorio, a lo largo del cual, se trata de persuadir a Saverio de que participe en la farsa organizada y se trata de prepararlo para su papel del coronel mediante los ensayos. Por tanto, prevalece un tratamiento formal de desconocidos con un registro coloquial. No obstante, su interés reside en dos puntos diferentes:



primero, en el registro especial de Pedro como científico<sup>68</sup> y, segundo, en la constante referencia a la condición teatral<sup>69</sup>.

En principio y en relación con el lenguaje de Pedro en el papel de doctor, notamos las siguientes oraciones: “Es aventurado anticipar afirmaciones” (I, 75), “En breves términos: la obsesión de Susana circula permanentemente en torno a una cabeza cortada” (I, 75), “tomando a la enferma en el momento supremo del delirio” (I, 78), “Como facultativo...me veo obligado a declararle” (II, 89), que ponen de manifiesto un estilo particular, propio de un doctor, que se ha trasladado con la manera siguiente: “Είναι παράτολμο να προβούμε σε ισχυρισμούς” (I, 78), “Εν συντομία: Η εμμονή της Σουσάνα περιστρέφεται μόνιμα γύρω από ένα κομμένο κεφάλι.” (I, 78), “εκθέτοντας την ασθενή στη στιγμή της κορύφωσης του παραληρήματος” (I, 81), “ Ως γιατρός...είμαι υποχρεωμένος να σας τονίσω ” (II, 94). Evidentemente, este estilo contrasta con el registro claramente coloquial en que se expresan los demás personajes (Luisa, Saverio, Juan y Ernestina), con la finalidad de convencer a Saverio del oficio de doctor, otro punto metateatral moderadamente expuesto en la obra.

En segundo lugar, como hemos comentado, son numerosas las alusiones al arte teatral en este plano, posiblemente como indicio del recurso metateatral manifestado principalmente en el plano del mundo imaginario. En el segundo capítulo del trabajo se han mencionado algunas, pero atención especial requieren las siguientes expresiones: “corte de *opereta*” (I, 75), “coronel de *comedia*” (I, 77) y “*parodia* de trono” (II, 85), que todas hacen

---

<sup>68</sup> No olvidemos que Pedro hace el papel del médico en este plano intermediario.

<sup>69</sup> Tales referencias se pueden encontrar en toda la obra, pero en su mayoría están en este plano.

alusión, de una u otra forma, al acto teatral pero en un sentido jocoso o burlesco. Desafortunadamente, no se ha podido conservar dicha referencia implícita en todas las traducciones y así las expresiones quedaron en el TM como: “πλασματική αυλή” (I, 78), “συνταγματάρχης στο θέατρο” (I, 80) y “απομίμηση θρόνου” (II, 89), de modo que sólo la segunda la sostiene, si bien de forma generalizada (al poner “teatro” en vez de “comedia”), y las otras dos trasladan solamente su significado de falsedad.

Por último, cabe observar que como todos los escritores poseen una forma personal de escribir, el llamado “idiolecto”, indudablemente la escritura arltiana ha constituido objeto de múltiples investigaciones. Sin embargo, no sería fructífero examinarla en un texto dramático y cuanto más en un texto tan complicado estilísticamente, ya que el presente no refleja tanto el estilo del autor sino el estilo en que el autor quiere que se expresen sus personajes y sus respectivos dobles metateatrales. Consiguientemente, en la obra presente no se puede distinguir entre idiolecto y lenguaje de los personajes, pero sin duda un estudio del idiolecto arltiano a lo largo de su producción dramática sería de sumo interés.

## Conclusiones

La obra dramática de Roberto Arlt por su complejidad y originalidad constituye una prometedora materia de estudio. Su temática surge de la realidad implacable de su época y se expresa mediante el mecanismo muy novedoso del metateatro. Éste le procura el marco adecuado para crear una comedia dramática de gran realce que no solo denuncia injusticias político-sociales, sino también aborda cuestiones intrínsecas de la psicología del ser humano. Su talento artístico se materializa gracias a las posibilidades que le ofrece dicho medio, repetidamente explotado por dramaturgos muy prominentes. Arlt, por su parte, elaborando diferentes niveles metateatrales consigue ir dibujando sus diferentes niveles estilísticos.

Durante la traducción de su obra, nuestra primera preocupación ha sido la preservación de esa alternancia innegable de estilo. De hecho, hemos recorrido toda la obra de *Saverio el cruel* citando los distintos tipos de problemáticas estilísticas que se plantean durante el proceso traductor, acompañadas de los procedimientos seguidos con miras a ofrecer una solución. Así pues, ambos planos -el de la realidad y el de la imaginación- contienen dificultades traductológicas, no sólo cada uno en sí mismo sino también en contraposición. Es decir, el traductor tiene que trasladar dicha variación de estilo de modo que el lector se dé cuenta al pasar de un plano a otro en el TM.

Para esto nos hemos valido sobre todo de las propuestas de la estilística selectiva y funcional, puesto que nuestra meta ha sido tanto seleccionar adecuadamente cada unidad léxica o fraseológica, como

conservar la función que cumple cada estilo distinto en la obra artiana a la hora de traducirla. Más concretamente, hemos considerado nociones como el registro, el *decorum*, la alternancia de código, la función comunicativa y otras más que, según nuestra apreciación, tienen un peso importante si queremos realizar un estudio estilísticamente exitoso. Por lo tanto, se han analizado todos los puntos que constituyen un escollo para la tarea del traductor y se han superado algunas veces sin ninguna alteración y otras generalizando, neutralizando o suavizando el significado del TO. Es necesario aludir a la proximidad sintáctica entre las dos lenguas, como también, a la de las dos culturas que, en la mayoría de las ocasiones, ha resultado muy provechosa.

Al mismo tiempo, es fundamental tener en cuenta la sugerencia de Bassnett acerca de la traducción teatral y el peso que han de tener las unidades lingüísticas en la labor del traductor, como también el factor de la finalidad el cual juega un papel predominante y determinante en la traducción de un texto que, a su vez, puede ser destinado a la puesta en escena o a la lectura. Asimismo, hay que ser conscientes de la carencia de estudios sobre este último, y por ende, de los inconvenientes y dificultades que enfrentan los traductores en su oficio.

El estilo es una de estas dificultades y, por eso, su estudio debería ser imprescindible y, más aún, cuando se pretende mantener intacto en un texto de lengua y cultura diferentes. De ahí que, la caracterización del estilo por Charalampakis como “ένα από τα πιο ελκυστικά ερευνητικά αντικείμενα”<sup>70</sup> resulta más que idónea (72).

---

<sup>70</sup> “uno de los objetos de investigación más atractivos” (traducción nuestra).

## Bibliografía

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1963.
- Arlt, Roberto. *La isla desierta; Saverio el cruel*. Ediciones Colihue, 1997. Colección Literaria LyC 107.
- Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Routledge, 1992.
- Bassnett, Susan. *Reflections on Translation*. Multilingual Matters, 2011. Topics in Translation.
- . "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre". *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, editado por Susan Bassnett y André Lefevere, Multilingual Matters, 1998. Topics in Translation 11.
- . *Translation Studies*. Methuen, 1980, pp. 76-135. New Accents.
- Batsalia, Φρειδερίκη, και Ελένη Σελλά-Μάζη. *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της μετάφρασης*. Εκδόσεις Παπαζήση, 2010.
- BiblioNet: the greek books in print*. [www.biblionet.gr/main.asp](http://www.biblionet.gr/main.asp). Accedido el 7 de junio de 2019.
- Bordón, María Teresa. Introducción. *La isla desierta; Saverio el cruel*, por Roberto Arlt, Colihue, 1997, pp. 35-48.
- Charalampakis, Χριστόφορος. *Νεοελληνικός λόγος: Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*. 3<sup>η</sup> εκδ., Μ. Ρωμανός, 2009.
- "Decorum". *A Dictionary of Stylistics*. 3<sup>a</sup> ed., Routledge, 2014, pp.102-03.
- "Dialect". *A Dictionary of Stylistics*. 3<sup>a</sup> ed., Routledge, 2014, pp.112-13.

- Espasa, Eva. "Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?" *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, editado por Carole-Anne Upton, Routledge, 2000, pp. 49-62.
- Garrido Medina, Joaquín. *Estilo y texto en la lengua*. Gredos, 1997.
- Gatti, Giuseppe. "El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: la sonrisa que viene de lo amargo". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, vol. 3, 2008, pp. 72-85, [revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23601](http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23601). Accedido el 21 de febrero de 2019.
- "Grand style". *A Dictionary of Stylistics*. 3ª ed., Routledge, 2014, p. 193.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. 5ª ed., Cátedra, 2011.
- "Idiolect". *A Dictionary of Stylistics*. 3ª ed., Routledge, 2014, p. 211.
- Jordan, Paul. "Roberto Arlt y los años sesenta: crítica y recepción". *Revista Fragmentos*, vol. 32, 2007, pp. 23-32, [doi.org/10.5007/fragmentos.v32i0.1706](https://doi.org/10.5007/fragmentos.v32i0.1706). Accedido el 12 de febrero de 2019.
- Lambrou, Marina, y Peter Stockwell, editors. *Contemporary Stylistics*. Continuum, 2010.
- Luzuriaga, Gerardo. "Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt". *Texto Crítico*, nº 10, 1978, pp. 95-103, [cdigital.uv.mx/handle/123456789/6811](http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6811). Accedido el 18 de mayo de 2019.
- Mandala, Μαρία, συντάκτρια. *Ελληνικό λεξικό: Ορθογραφικό, ερμηνευτικό, ετυμολογικό, συνωνύμων, αντιθέτων, κυρίων ονομάτων*. 7<sup>η</sup> εκδ., Τεγόπουλος – Φυτράκης, 1993.

- Martínez, Carlos Dámaso. "Biografía de Roberto Arlt". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [www.cervantesvirtual.com/portales/roberto\\_arlt/autor\\_apunte/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_arlt/autor_apunte/).  
Accedido el 7 de junio de 2019.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Centro Editor de América Latina, 1982, [docplayer.es/63027933-Sexo-y-traicion-en-roberto-arlt.html](http://docplayer.es/63027933-Sexo-y-traicion-en-roberto-arlt.html). Accedido el 29 de agosto de 2019.
- Matzat, Wolfgang. "Funciones de la metateatralidad en los dramas de Roberto Arlt". *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, editado por Wolfram Nitsch, et al., Universitäts-und Stadtbibliothek Köln, 2008, pp. 171-82, [kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/2585](http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/2585). Accedido el 21 de febrero de 2019.
- Mavridis, Spyridon. *Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rioplatense*. 2011. Universidad de Salamanca, Tesis doctoral. [hdl.handle.net/10366/110636](http://hdl.handle.net/10366/110636). Accedido el 22 de febrero de 2019.
- "Middle style". *A Dictionary of Stylistics*. 3ª ed., Routledge, 2014, p. 270.
- Miranda, Carolina. "Saverio el cruel: national history and the subversion of melodrama". *Revista Fragmentos*, vol. 32, 2007, pp. 51-63, [doi.org/10.5007/fragmentos.v32i0.1679](http://doi.org/10.5007/fragmentos.v32i0.1679). Accedido el 12 de febrero de 2019.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 2ª ed., Routledge, 2008.
- Nelle, Florian. "Roberto Arlt y el gesto del teatro". *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, editado por Morales Saravia y Schuchard, Iberoamericana, 2001, pp. 125-38.

Nikolarea, Ekaterini. "Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation". *Translation Journal*, vol. 6, n° 4, 2002, [translationjournal.net/journal/22theater.htm](http://translationjournal.net/journal/22theater.htm). Accedido el 10 de febrero de 2019.

Pellettieri, Osvaldo. "Relaciones textuales entre el teatro de Pirandello y la obra de Arlt". *Teatro del Pueblo SOMI*, abril de 1989, [www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pellettieri001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pellettieri001.htm). Accedido el 1 de julio de 2019.

"Plain style". *A Dictionary of Stylistics*. 3ª ed., Routledge, 2014, pp. 318-19.

Prieto, Julio. "Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt". *Iberoamericana*, vol. 10, n° 38, 2010, pp. 49-68, [dx.doi.org/10.18441/ibam.10.2010.38.49-68](https://dx.doi.org/10.18441/ibam.10.2010.38.49-68). Accedido el 15 de febrero de 2019.

*Real Academia Española*, [www.rae.es/](http://www.rae.es/). Accedido el 21 de febrero de 2019.

"Register". *A Dictionary of Stylistics*. 3ª ed., Routledge, 2014, pp. 361-62.

Retamoso, Roberto. "Lenguaje y escritura en Roberto Arlt". *La trama de la comunicación*, vol. 8, 2003, pp. 1-5, [hdl.handle.net/2133/720](http://hdl.handle.net/2133/720). Accedido el 21 de febrero de 2019.

Russi, David P. "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of an Art Form". *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n° 1, 1990, pp. 65-75, [journals.ku.edu/latr/article/view/849](http://journals.ku.edu/latr/article/view/849). Accedido el 21 de febrero de 2019.

Sánchez, Trinidad, et al., editores. *Diccionario estudio Salamanca: desal*. Octaedro, 2007.



Sanhueza, María Teresa. "Entre el ser y el parecer: la dualidad de los personajes dramáticos en *Saverio el cruel*". *Latin American Theatre Review*, vol. 35, nº 1, 2001, pp. 27-45, [journals.ku.edu/latr/article/view/1357](http://journals.ku.edu/latr/article/view/1357). Accedido el 18 de mayo de 2019.

---. "La influencia cervantina en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt". *Acta Literaria*, nº 18, 1993, pp. 161-70. [www.researchgate.net/publication/328412520\\_La\\_influencia\\_cervantina\\_en\\_Saverio\\_el\\_cruel\\_de\\_Roberto\\_Arlt](http://www.researchgate.net/publication/328412520_La_influencia_cervantina_en_Saverio_el_cruel_de_Roberto_Arlt). Accedido 18 de mayo de 2019.

Sarmiento, Ramón. *Manual de corrección gramatical y de estilo: español normativo, nivel superior*. Sociedad General Española de Librería, 1997.

Schäffauer, Markus Klaus. "La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt". *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, editado por José Morales Saravia y Barbara Schuchard, Iberoamericana, 2001, pp. 93-106.

Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario fraseológico documentado del español actual: Locuciones y modismos españoles*. Aguilar, 2004.

Serrano Cánovas, Matilde. "Roberto Arlt, lector de Pirandello". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, vol. 15, 2017, pp. 173-97. [revistas.um.es/cartaphilus/article/view/316771](http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/316771). Accedido el 15 de febrero de 2019.

Sidiropoulou, Maria. *Translating Identities on Stage and Screen: Pragmatic Perspectives and Discoursal Tendencies*. Cambridge Scholars Pub, 2012.

Simpson, Paul. *Stylistics: A Resource Book for Students*. 2ª ed., Routledge, 2014.

Stuart, Davis. "Metatheatre". *Cornell University*,  
[courses.cit.cornell.edu/engl3270/327.meta.html](http://courses.cit.cornell.edu/engl3270/327.meta.html). Accedido el 20 de junio de  
2019.

"Style". *A Dictionary of Stylistics*. 3ª ed., Routledge, 2014, pp. 397-99.

Troiano, James J. "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt". *Latin American  
Theatre Review*, vol. 8, n° 1, 1974, pp. 37-44.  
[journals.ku.edu/latr/article/view/194](http://journals.ku.edu/latr/article/view/194). Accedido el 21 de febrero de 2019.

Varela, Fernando, y Hugo Kubarth. *Diccionario fraseológico del español moderno*.  
Gredos, 1996.

Veltruský, Jiří. *Drama as literature*. Peter de Ridder Press, 1977.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2ª ed.,  
Routledge, 2008.

## ΑΝΕΧΟ

### TRADUCCIÓN DE LA OBRA

*Σαβέριο, ο σκληρός*

#### ΠΡΟΣΩΠΑ

ΣΟΥΣΑΝΑ

ΧΟΥΑΝ

ΠΕΔΡΟ

ΧΟΥΛΙΑ

ΛΟΥΙΣΑ

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ

ΣΑΒΕΡΙΟ

ΣΙΜΟΝΑ

ΚΑΝΤΙ

ΙΡΒΙΝΓΚ ΕΣΣΕΛ

ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ

ΙΔΙΟΚΤΗΤΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΝΔΟΧΕΙΟΥ

ΑΝΤΡΑΣ 1

ΑΝΤΡΑΣ 2

ΧΟΥΑΝΑ

ΕΡΝΕΣΤΟ

ΔΙΟΝΙΣΙΑ

ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ

ΡΟΜΠΕΡΤΟ

ΜΑΡΙΑ

ΕΡΑΛΝΤΟ

ΠΡΟΣΚΕΚΛΗΜΕΝΕΣ – ΠΡΟΣΚΕΚΛΗΜΕΝΟΙ - ΦΩΝΕΣ

## ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

*Προθάλαμος αποτελούμενος από βιβλιοθήκη και χωλ. Στη μια πλευρά σκάλες, απέναντι εσωτερική πόρτα, στο βάθος μεγάλα παράθυρα.*

### ΣΚΗΝΗ 1

Ο ΠΕΔΡΟ, η ΧΟΥΛΙΑ, η ΣΟΥΣΑΝΑ και ο ΧΟΥΑΝ, με ηλικίες που κυμαίνονται από 20 μέχρι 30 χρονών. Η ΧΟΥΛΙΑ φαίνεται στο ροδάκι.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (αποχωρώντας απότομα από την ομάδα και σταματώντας δίπλα στη σκάλα). - Τότε εγώ θα σταματήσω εδώ και θα πω: Από πού συμπεράνατε ότι εγώ είμαι η Σουσίνα;

**ΧΟΥΑΝ** – Ναι, ξέρω, ξέρω...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (επιστρέφοντας στο ροδάκι). – Θα έπρεπε να είναι ήδη εδώ.

**ΠΕΔΡΟ** (ρίχνοντας μια ματιά στο ρολόι του). – Πέντε η ώρα.

**ΧΟΥΑΝ** (κοιτώντας το ρολόι του). – Το ρολόι σου πάει μπροστά επτά λεπτά. (Στην Σουσίνα.) Ωραία η φάρσα σου!

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (όρθια, ειρωνικά). – Φέτος δεν θα πουν στο αγρόκτημα ότι βαριούνται. Η γιορτή θα έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός θεάματος.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Είναι απεχθές να αναγκάζεις τον άλλον να βγάλει τα κάστανα απ' τη φωτιά.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (με αδιαφορία). – Βρίσκεις; ( Η Χούλια δεν απαντά. Η Σουσίνα στον Χουάν.) Μην ξεχαστείς.

**ΧΟΥΑΝ** – Όχι. (Εξοδος της Σουσίνα.)

**ΠΕΔΡΟ** – Τι χαρακτήρας!

**ΧΟΥΛΙΑ** (χωρίς να σηκώσει το βλέμμα απ' το ύφασμα). – Ευτυχώς που η μαμά δεν είναι εδώ. Δεν τη διασκεδάζουν πολύ αυτές οι ίντριγκες.

**ΠΕΔΡΟ** – Η μαμά, όπως πάντα, θα γελούσε στο τέλος.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Και εσείς δεν σκέφτεστε πώς μπορεί να αντιδράσει ο βουτυράς όταν συνειδητοποιήσει ότι τον εξαπατήσατε;

**ΠΕΔΡΟ** – Αν είναι έξυπνος άνθρωπος θα επιδοκιμάσει την ευφυΐα της Σουσίνα.

**ΧΟΥΑΝ** (ειρωνικός). – Ωραία μας τα λες.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Αμφιβάλλω ότι ένας έξυπνος άνθρωπος νιώθει ευγνώμων προς αυτούς που τον κοροϊδεύουν.

**ΧΟΥΑΝ** – Κατά κάποιο τρόπο χαίρομαι που η θεία δεν είναι εδώ. Θα έλεγε ότι εγώ ήμουν ο δημιουργός αυτής της βιομηχανίας ψεμάτων.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Η μαμά θα είχε δίκιο. Εσύ και η Σουσάνα στήσατε αυτήν την ανήθικη πλάκα.

**ΠΕΔΡΟ** – Χούλια, μην υπερβάλεις.

**ΧΟΥΑΝ** – Πραγματικά, Χούλια, είσαι μια γυναίκα που της αρέσουν οι σκληροί χαρακτηρισμοί. Δεν υπάρχει κακή πρόθεση στην πράξη μας, γιατί εάν ο βουτυράς δεσμευτεί να παίξει έναν άχαρο ρόλο, ούτε και ο δικός μας θα είναι λιγότερο άχαρος.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Για να διασκεδάσεις δεν είναι αναγκαίο να φτάνεις σε τέτοιες ακρότητες...

**ΠΕΔΡΟ** (στον Χουάν). – Πράγματι, αν δεν παρακινούσες τόσο την Σουσάνα.

**ΧΟΥΑΝ** (προσποιούμενος τον θυμωμένο). – Έχεις το θράσος να απορρίψεις την καλλιτεχνική φύση της Σουσάνα..

**ΧΟΥΛΙΑ** – Εδώ δεν διαφωνούμε για την καλλιτεχνική φύση της Σουσάνα. Αυτό που βρίσκω αποκρουστικό, είναι να μπλέκετε έναν άγνωστο σε μια κακοπροαίρετη φάρσα.

**ΧΟΥΑΝ** – Πω, πω, τι ασυμφωνία! Τι αθωότητα! Εδώ έγκειται το αστείο, Χούλια. Τι ενδιαφέρον θα είχε η φάρσα εάν ένας από τους συμμετέχοντες δεν αγνοεί το μυστικό; Το μυστικό είναι κατά κάποιο τρόπο η φλούδα της μπανάνας που περπατώντας πατάει ο αφηρημένος περαστικός.

## ΣΚΗΝΗ 2

*Ξαφνικά μπαίνει η ΛΟΥΙΣΑ, πρόχειρα ντυμένη. Επιπόλαιος χαρακτήρας.*

**ΛΟΥΙΣΑ** – Καλημέρα, καλημέρα, καλημέρα... Τί κάνεις Χουάν; Ήρθε ο βουτυράς; (Στέκεται όρθια δίπλα απ' την καρέκλα του Πέδρο.)

**ΧΟΥΛΙΑ** – Για τον βουτυρά μιλάμε. (Σιωπή.)

**ΛΟΥΙΣΑ** – Τι συμβαίνει; Στρατοδικείο; Οικογενειακά αστεία; Και η Σουσάνα;

**ΧΟΥΛΙΑ** – Σου φαίνεται λογική η φάρσα που σχεδίασαν αυτοί οι τρελοί;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Τι γκαντεμιά! Να κι αυτή που παίρνει τη ζωή στα σοβαρά. Μα κορίτσι μου, αυτό που θέλουμε είναι να διασκεδάσουμε εύκολα.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Μεσ στην καλοσύνη είστε εσείς!

**ΛΟΥΙΣΑ** – Δεν συμφωνείς, Χουάν;

**ΧΟΥΑΝ** - Αυτό λέω.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Αυτό που σας αξίζει είναι να σας κάνει άνω κάτω ο βουτυράς.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Για το μόνο που λυπάμαι είναι που δεν έχω έναν ρόλο στη φάρσα.

**ΧΟΥΛΙΑ** – Λοιπόν, μην παραπονιέσαι, θα τον έχεις. Από εδώ και στο εξής αρνούμαι να εμπλακώ σε αυτό το ζήτημα. Είναι πραγματικά ανάρμοστο.

**ΧΟΥΑΝ** – Μιλάς σοβαρά;

**ΧΟΥΛΙΑ** – Φυσικά! Αν η μαμά ήταν εδώ, θα ήταν αλλιώς τα πράγματα.  
(*Σηκώνεται.*) Αντίο. (*Εξοδος.*)

### ΣΚΗΝΗ 3

*Η ΛΟΥΙΣΑ, ο ΠΕΔΡΟ και ο ΧΟΥΑΝ.*

**ΧΟΥΑΝ** – Κοίτα να δεις. Μας αφήνει πάνω στο καλύτερο.

**ΠΕΔΡΟ** – Ίσως να μην έχει άδικο. Τι θα κάνουμε εάν ο βουτυράς το πάρει στραβά;

**ΛΟΥΙΣΑ** (*ανακατεύοντας τα μαλλιά του Πέδρο*). – Μην λες χαζομάρες. Αυτός ο άνθρωπος είναι ένα κορόιδο. Θα δεις. Θα διασκεδάσουμε αφάνταστα. Θέλετε να κάνω εγώ τον ρόλο της Χούλια;

**ΠΕΔΡΟ** – Και η μαμά σου;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Η μαμά δεν έχει θέμα.

**ΧΟΥΑΝ** – Καλή ιδέα μου φαίνεται. (*Χτυπάει το τηλέφωνο. Ο Πέδρο τρέχει στη συσκευή.*)

**ΠΕΔΡΟ** (*στο τηλέφωνο*). – Παρακαλώ; Α, εσύ είσαι! Όχι, δεν έχει έρθει. Ντύνεται. Το βράδυ. Εντάξει, τα λέμε αργότερα. (*Επιστρέφοντας στο τραπέζι.*) Ήταν η Εστέρ. Ρωτούσε αν έχει έρθει ο βουτυράς.

**ΧΟΥΑΝ** – Τα βλέπεις! Γινόμαστε διάσημοι. (*Χαμηλώνοντας τη φωνή.*) Μεταξύ μας: Θα είναι μια απίστευτη φάρσα.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Είναι όλοι ενήμεροι. Πού είναι η Σουσάνα;

#### ΣΚΗΝΗ 4

*Οι ίδιοι και η ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ, που μπαίνει.*

**ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ** – Κύριε Πέδρο, ο βουτυράς είναι εδώ.

**ΧΟΥΑΝ** – Ειδοποιήσατε τη Σουσάνα;

**ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ** – Όχι, κύριε.

**ΧΟΥΑΝ** *(στην Λουίσα).* – Για να δούμε πώς θα τα πας στον ρόλο της αναστατωμένης αδελφής. *(Στον Πέδρο.)* Κι εσύ στον ρόλο του γιατρού. *(Σηκώνεται.)* Ψυχραιμία και αυτοπεποίθηση. *(Βγαίνει.)*

**ΛΟΥΙΣΑ** – Εγώ, καλύτερα κι από την Γκρέτα Γκάρμπο.

**ΠΕΔΡΟ** *(στην υπηρέτρια).* – Πες του να περάσει. *(Βγαίνει η υπηρέτρια.)*

**ΛΟΥΙΣΑ** *(απροειδοποίητα).* – Γρήγορα, δώσ' μου ένα φιλί. *(Ο Πέδρο σηκώνεται και τη φιλάει γρήγορα. Έπειτα κάθεται στο τραπέζι, παίρνοντας ένα σοβαρό ύφος. Η Λουίσα φτιάχνει τα μαλλιά της. Εμφανίζεται ο Σαβέριο. Εμφανισιακά είναι ένας ατημέλητος. Στραβή γραβάτα, κοκκινωπό πουκάμισο, έκφραση σκυλιού που αναζητάει συμπόνια. Βγαίνει η υπηρέτρια. Ο Σαβέριο στέκεται στο κάσωμα της πόρτας χωρίς να ξέρει τι να κάνει με το καπέλο του.)*

#### ΣΚΗΝΗ 5

*Ο ΣΑΒΕΡΙΟ, η ΛΟΥΙΣΑ και ο ΠΕΔΡΟ. Μετά η ΣΟΥΣΑΝΑ.*

**ΛΟΥΙΣΑ** *(πηγαίνοντας προς το μέρος του).* – Καλησπέρα. Επιτρέψτε μου, Σαβέριο. *(Του παίρνει το καπέλο και το κρεμάει στην κρεμάστρα.)* Είμαι η αδερφή της Σουσάνα...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(κουνώντας ντροπαλά το κεφάλι).* – Χαίρω πολύ. Η δεσποινίς Σουσάνα;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Περάστε μέσα. Η Σουσάνα δεν θα μπορέσει να σας δει... *(Δείχνοντας τον Πέδρο.)* Από δω ο Δόκτωρ Πέδρο.

**ΠΕΔΡΟ** *(σφίγγοντας το χέρι του Σαβέριο).* – Χάρηκα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Χαίρω πολύ. Η δεσποινίς Σουσάνα... μου μίλησε για κάποιους διαγωνισμούς βουτύρου...

**ΠΕΔΡΟ** – Ναι, τις προάλλες με ενημέρωσε... Θέλατε να βάλετε παρτίδες βουτύρου στα θεραπευτήρια...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Υπάρχει δυνατότητα;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Πολύ κρίμα, Σαβέριο. Έρχεστε σε τόσο κακή στιγμή...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(χωρίς να καταλαβαίνει)*. – Δεσποινίς, το βούτυρό μας δεν έχει ανταγωνισμό. Μπορώ να παρέχω μεγάλες παρτίδες και χωρίς να είναι νοθευμένες με μαργαρίνη...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Ναι όμως...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(διακόπτοντας)*. Πιθανόν εσείς να μην δίνετε σημασία στη μαργαρίνη, αλλά δώστε προσοχή σε αυτήν την ιδιαιτερότητα: τα ευαίσθητα στομάχια δεν μπορούν να χωνέψουν την μαργαρίνη· δημιουργεί οξύτητα, γαστρικά ένζυμα...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Γιατί να μην έχετε έρθει άλλη στιγμή; Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια τρομερή οικογενειακή συμφορά, Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αν δεν γίνομαι αδιάκριτος...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Όχι, Σαβέριο. Όχι. Η αδερφούλα μου η Σουσάνα...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Της συμβαίνει κάτι;

**ΠΕΔΡΟ** – Τρελάθηκε.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(ανασαίνοντας)*. – Τρελάθηκε! Μα, δεν είναι δυνατόν. Τις προάλλες όταν ήρθα να της φέρω ένα κιλό βούτυρο φαινόταν απόλυτα υγιής...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Ε, λοιπόν βλέπετε πώς οι δυστυχίες πέφτουν πάνω σου απ' τη μια στιγμή στην άλλη...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Απίστευτο...

**ΠΕΔΡΟ** – Απίστευτο; Κοιτάξτε την λοιπόν, εκεί είναι, κατασκοπεύει τον κήπο. *(Από την πόρτα εμφανίζεται η πλάτη της Σουσάνα, η οποία κοιτάει προς τον κήπο. Με πλάτη στον θεατή.)*

**ΠΕΔΡΟ** – Θέλω να την παρατηρήσω. Κάντε μου τη χάρη να κρυφτούμε εδώ. *(Ο Πέδρο, η Λουίσα και ο Σαβέριο κρύβονται. Η Σουσάνα στρίβει. Η Σουσάνα φαίνεται στο βάθος της σκηνής με λυτά τα μαλλιά πάνω στην πλάτη, ντυμένη με αντρικά ρούχα. Προχωράει στη σκηνή κοιτώντας με φόβο, κουνώντας τα χέρια σαν να παραμερίζει κληματσίδες και κλαδιά.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(μελαγχολικά)*. – Πυκνά δέντρα... και σιωπή. *(Σκύβει στο πάτωμα και το εξετάζει.)* Κανένα ανθρώπινο ίχνος. *(Με παλλόμενη φωνή και σηκώνοντας τα χέρια στον ουρανό.)* Ω, θεοί! Γιατί έχετε εγκαταλείψει αυτή τη στοργική κόρη; Ω! Σκιές της κόλασης, γιατί με καταδιώκετε; Φρικτό πεπρωμένο! Σε τι δοκιμασίες επιχειρείς να υποβάλεις μια ντροπαλή νεαρή;



Πότε θα μου δείξεις έλεος; Περιπλανιέμαι, χαμένη στην πράσινη κόλαση, όμοια με πρωταγωνίστρια αρχαίας τραγωδίας. Περνάω τις νύχτες ανυπεράσπιστη σε εχθρικούς τόπους... *(Ακούγεται ένας υπόκωφος τυμπανισμός. )*... πάντα το απειλητικό τύμπανο του στρατού. Εκείνοι απ' τη μία, εγώ απ' την άλλη. *(Αρπάζοντας το κεφάλι της .)* Πώς με βαραίνεις... φτωχό μου κεφάλι. Πουλάκι. *(Κοιτώντας θλιμμένα ολόγυρα .)* Γιατί με κοιτάς έτσι, μικρό αηδόνι; Σε πληγώνει, μήπως, η κακοτυχία μου; *(Απελπισμένη.)* Όλα τα όντα της δημιουργίας χαίρουν μιας στιγμής ανάπαυσης. Μπορούν να γείρουν το κεφάλι τους στο στήθος που επιθυμούν. Όλα εκτός από εμένα, φυγά της αδικίας του άνομου συνταγματάρχη. *(Ξανά, αλλά πιο μακριά, ηχεί το τύμπανο.)* *(Η Σουσάνα εξετάζει το ύψος.)* Προσπαθείτε να με παραπλανήσετε. Όμως, πώς θα μπορούσα να σκαρφαλώσω σε τέτοιο ύψος; Θα πλήγωνα ανώφελα τα χέρια μου. *(Κάνει μια κίνηση σαν να πιάνει τον κορμό ενός δέντρου.)* Αυτός ο φλοιός είναι απαίσιος. *(Πέφτει στο πάτωμα στηρίζοντας την πλάτη στο πόδι ενός τραπεζιού.)* Ω, τρόμοι, τρόμοι άγνωστοι, απερίγραπτοι! Ποιός συμπονεί την άγνωστη εξόριστη; Είμαι αγνή και καθαρή. Μέχρι και τα θηρία φαίνεται να το καταλαβαίνουν. Σέβονται την αθωότητά μου. *(Σηκώνεται. )* Τι να κάνω; Δεν υπάρχει σπηλιά που να μην επιβλέπουν οι στρατιώτες του συνταγματάρχη. *(Κάνει μια κίνηση σαν να σηκώνει ένα θάμνο.)* Τρεις νύχτες που κοιμάμαι στη ζούγκλα. *(Πιάνει το ένα πονεμένο πόδι της.)* Αλλά μπορεί να ονομαστεί ύπνος αυτή η οδυνηρή εξασθένηση; να ξυπνάς διαρκώς τρομοκρατημένη από τον βρυχηθμό των τεράτων· ακούγοντας το σφύριγμα του φιδιού που τρελαίνει το φεγγάρι. *(Πιάνοντας πονεμένα το κεφάλι.)* Αχ, πότε θα τελειώσει το μαρτύριό μου!

## ΣΚΗΝΗ 6

Ο ΧΟΥΑΝ και η ΣΟΥΣΑΝΑ.

**ΧΟΥΑΝ** *(μπαίνει πρόχειρα ντυμένος και βάζει το ένα χέρι του στον ώμο της Σουσάνα).* – Ησύχασε, Σουσάνα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(με απότομο τίναγμα).* – Εγώ δεν είμαι η Σουσάνα. Ποιός είστε εσείς;

**ΧΟΥΑΝ** – Ησυχάστε. *(Της δείχνει την καρέκλα.)* Ας καθίσουμε σε αυτούς τους κορμούς.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Γιατί δεν μου απαντάτε; Ποιός είστε εσείς;

**ΧΟΥΑΝ** *(διστακτικός, σαν κάποιος που έχει ξεχάσει τον ρόλο του).* – Συγγνώμη... μόλις συνειδητοποίησα ότι είστε μια γυναίκα ντυμένη άντρας.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Και τότε γιατί με αποκαλέσατε Σουσάνα;

**ΧΟΥΑΝ** – Εγώ σας αποκάλεσα Σουσάνα; Αποκλείεται. Ακούσατε λάθος. Ποτέ δεν θα μπορούσα να σας είχα αποκαλέσει Σουσάνα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (σαρκαστική). – Είστε στις υπηρεσίες του συνταγματάρχη; Ε...;

**ΧΟΥΑΝ** (προσποιούμενος έκπληξη). – Του συνταγματάρχη; Ποιός είναι ο συνταγματάρχης;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (φέροντας τα χέρια στο στήθος). – Ανακούφιση. Η έκπληξή σας μαρτυρά άγνοια αυτού που φοβόμουν. (Χαμογελώντας.) Τι χαζή. Πώς δεν πρόσεξα τα δερμάτινα σανδάλια σας. Άρα εσείς είστε ο βοσκός της γύρω περιοχής;

**ΧΟΥΑΝ** – Ναι, ναι... είμαι ο βοσκός...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Παρόλα αυτά, συμφωνα με τις συνηθισμένες γκραβούρες, σας λείπουν πολλά για βοσκός. Γιατί δεν έχετε γκλίτσα και φλογέρα;

**ΧΟΥΑΝ** – Δεν είναι καιροί αυτοί για να παίζουμε φλογέρα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (σηκώνεται όρθια και τον περιεργάζεται από την κορφή ως τα νύχια). – Όμορφο παλικάρι είστε εσείς. Μου θυμίζετε τον Ταρζάν. (Από μέσα της.) Ικανοποιητικοί μύες. (Κουνά συντετριμμένη το κεφάλι.) Αλλά όχι... είναι καλύτερα να φύγετε... να γυρίσετε στο δάσος απ' όπου ήρθατε...

**ΧΟΥΑΝ** – Γιατί; Δεν βλέπω τον λόγο.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (τραγικά). - Ένα τρομακτικό όραμα μόλις πέρασε μπροστά απ' τα μάτια μου. (προφητική). Σας βλέπω να κείτεστε στα μαρμάρια σκαλοπάτια του παλατιού μου, με επτά σπαθιά καρφωμένα στην καρδιά...

**ΧΟΥΑΝ** (χτυπώντας με έπαρση τους δικεφάλους). – Επτά σπαθιά είπατε, δεσποινίς; Ας έρθουν! Όποιος προσπαθήσει να μου καρφώσει, όχι επτά σπαθιά, αλλά έστω και ένα στην καρδιά, θα του σπάσω τα δόντια.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Μου αρέσει. Έτσι εκφράζονται οι ήρωες. (Σοβαρή.) Φτωχέ νεαρέ. Θα μπορούσατε να με φιλοξενήσετε στην καλύβα σας λίγες μέρες;

**ΧΟΥΑΝ** – Στην καλύβα μου; Μα εσείς... τόσο όμορφη. Αχ! Ναι... αλλά σας προειδοποιώ ότι η παράγκα μου είναι φτωχική... στερείται ανέσεων...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Μην ανησυχείτε. Δεν θα σας ενοχλήσω. Χρειάζεται να λύσω τόσο σοβαρά προβλήματα. (Κάθεται.) Αν ξέρατε. Είμαι τόσο κουρασμένη. Η ζωή μου έχει πάρει μια τρομερή τροπή. (Από μέσα της.) Μοιάζουν σαν όνειρο όλα αυτά που συμβαίνουν. Εσείς είστε παντρεμένος;

**ΧΟΥΑΝ** – Όχι, δεσποινίς.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Έχετε ερωμένες;

**ΧΟΥΑΝ** – Δεσποινίς, είμαι ένας έντιμος άνθρωπος.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Χαίρομαι. *(Κάνει βόλτες.)* Αυτό απλοποιεί το θέμα. Οι γυναίκες τα διαλύουν όλα. Για να δούμε, αφήστε με να κοιτάξω το βάθος των ματιών σας. *(Σκύβει από πάνω του.)* Το πρόσωπό σας είναι γελαστό. Στο βάθος των ματιών σας αστράφτει ο τρόμος. *(Σαρκαστική.)* Δεν είστε πολύ σίγουρος για την αφοσίωσή σας, ε!

**ΧΟΥΑΝ** – Σουσάνα!...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Πάλι κάνατε λάθος... Ποιά είναι η Σουσάνα; Η μνηστή σας;

**ΧΟΥΑΝ** *(διστακτικός)*. – Μπερδεύομαι... συγγνώμη... εσείς μου θυμίζετε μια βοσκοπούλα που ζούσε στα περικόχρα. Την έλεγαν Σουσάνα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Δεν υπάρχει κίνδυνος να μας ακούσει κάποιος κατάσκοπος του συνταγματάρχη;

**ΧΟΥΑΝ** – Θα είχαν γαβγίσει τα σκυλιά.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Μπορείτε να κρατήσετε ένα μυστικό;

**ΧΟΥΑΝ** – Ναι, δεσποινίς.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(κουνώντας το κεφάλι με απελπισία)*. – Μα όχι... όχι... Το να με ακολουθήσετε σημαίνει ότι οδεύετε προς τον θάνατο. Είμαι ένα τέρας μεταμφιεσμένο σε σειρήνα. Άκουσέ με, βοσκέ, και εσύ, όποιος κι αν είσαι και με ακούς: απομακρύνσου από εμένα. Ακόμη προλαβαίνεις.

**ΧΟΥΑΝ** *(χτυπώντας τους δικεφάλους)*. – Ας κοπιάσουν οι κίνδυνοι. Θα τους σπάσω τα δόντια και θα τους μαυρίσω τα μάτια.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Αμφιβάλλω. Η ψυχή σου είναι ευγενής. Παιδική. *(Κάνει βόλτες αναποφάσιστη. Σταματάει μπροστά του.)* Πράγματι, τα μάτια σου είναι ειλικρινή. Οι καθαρές γραμμές του προσώπου σου μαρτυρούν μια αθώα ζωή. Δεν ανήκεις σε εκείνους τους λωποδύτες που χαίρονται να παγιδεύουν τους αφελείς στα γεμάτα ψέματα δίχτυα τους.

**ΧΟΥΑΝ** *(κομπιάζοντας)*. – Φυσικά και όχι, δεσποινίς. Είμαι ένας έντιμος άνθρωπος.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Και χωρίς ερωμένες. Τέλεια. Ξέρεις ποιά είμαι;

**ΧΟΥΑΝ** – Ακόμα όχι, δεσποινίς.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Κρατήσου, γιατί θα πέσεις.

**ΧΟΥΑΝ** – Η ανυπομονησία με κρατάει όρθιο. Δεν μπορώ να πέσω.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Θα πέσεις. Είμαι... η βασίλισσα της Μπραγάτης.

**ΧΟΥΑΝ** – Η βασίλισσα; Ντυμένη άντρας; Και στο δάσος;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Σας ήρθε κεραμίδα, ε;

**ΧΟΥΑΝ** – Κάτι είχε πάρει το αυτί μου.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Το φαντάστηκα, αγαπητέ βοσκέ. Και βέβαια το φαντάστηκα. Δεν συμβαίνει κάθε μέρα ένας τσοπάνης, επιστρέφοντας απ' το βουνό, να συναντά τυχαία μια εκθρονισμένη βασίλισσα.

**ΧΟΥΑΝ** – Η τύχη μου είναι τεράστια.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Καταλαβαίνεις, τώρα, το μέγεθος της δυστυχίας μου;

**ΧΟΥΑΝ** – Μεγαλειοτάτη... Σας κοιτώ και δεν πιστεύω στα μάτια μου...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Με αποκάλεσες μεγαλειοτάτη. Ω, τι όνειρο! Τι ευχαρίστηση!... Πόσες μέρες έχουν να ηχήσουν αυτές οι λέξεις στα αυτιά μου!

**ΧΟΥΑΝ** (*γονατίζοντας*). – Μεγαλειοτάτη, επιτρέψτε μου να σας φιλήσω το χέρι. (*Η Σουσάνα του προτείνει το χέρι της να το φιλήσει κάνοντας μια χειρονομία απερίγραπτης απόλαυσης.*)

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*με ενέργεια*). – Βοσκέ, θέλω να σου ξεπληρώσω τη χαρά που μου χάρισες. Από σήμερα θα προσθέσεις στο όνομά σου τον τίτλο του Κόμη.

**ΧΟΥΑΝ** (*με σεβασμό*). – Ευχαριστώ, Μεγαλειοτάτη.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Θα σε χρίσω Κόμη του Ανθισμένου Δέντρου, γιατί η ψυχή σου είναι σαν το ευωδιαστό δέντρο. Αρωματίζει όσους προστατεύονται στη σκιά του.

**ΧΟΥΑΝ** – Οι έπαινοί σας με καθηλώνουν, Μεγαλειοτάτη. Τα δεινά σας με συγκλονίζουν.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*μελαγχολική*). – Σε παραξενεύει, έτσι; Λοιπόν εγώ καθρεφτίζομαι στα ποτάμια και βλέποντάς με φανταχτερή σαν μια πλανόδια αναρωτιέμαι: είναι δυνατόν μια βασίλισσα κατά το θέλημα του Θεού να είναι αναγκασμένη να κραυγάζει για έλεος στα δάση, φυγής της οργανωμένης εξέγερσης του επαναστάτη συνταγματάρχη και κάποιων αλαζονικών εμπόρων;

**ΧΟΥΑΝ** – Α... Άρα ο υπαίτιος είναι ο συνταγματάρχης;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (απότομη) – Και οι έμποροι, Κόμη, οι έμποροι. Αυτή η εξέγερση δεν είναι έργο του λαού, αλλά συνωμοσία εκείνων των εμπόρων που αναγγέλουν ότι ο άνθρωπος προέρχεται από τον πίθηκο και κάποιων Ισπανών με χρέη βουνό. Εσύ δεν καταλαβαίνεις από πολιτική, αλλά θα σου πω ότι οι πιο έμπιστοι φίλοι μου αναγκάστηκαν να προσποιηθούν ότι προσχώρησαν σε αυτό το καταστρεπτικό καθεστώς. Με αναμένουν, το ξέρω, αλλά... στο μεταξύ... δώσε βάση... για να σώσω τη ζωή μου έπρεπε να μεταμφιεστώ σε υπηρέτρια και να δραπετεύσω από ένα υπόγειο πέρασμα σαν μια ατιμασμένη αλεπού.

**ΧΟΥΑΝ** – Συμβάν που τρομάζει και μια δυνατή μαμή, πόσο μάλλον μια αγνή κόρη.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Με τι λέξεις, Κόμη, να σου περιγράψω τις δυσκολίες που ακολούθησαν τη φυγή μου! Πώς να σου εξιστορήσω τα τεχνάσματα που αναγκάστηκα να χρησιμοποιήσω για να μην προσβληθεί η ευπρέπειά μου!

**ΧΟΥΑΝ** – Ω... όμως δεν συνέβη, όχι, Μεγαλειοτάτη!

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Με προστάτευσε αυτή η εικονίτσα της Παναγίας. *(Τη βγάζει από το στήθος της και τη φιλάει. Αλλάζοντας τόνο φωνής.)* Θα είχες την τόλμη εσύ...;

**ΧΟΥΑΝ** – Για ποιο πράγμα, Μεγαλειοτάτη;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Να αποκεφαλίσεις τον συνταγματάρχη.

**ΧΟΥΑΝ** (με παράπονο). – Να τον αποκεφαλίσω; Μα εμένα ο συνταγματάρχης δεν μου έχει κάνει τίποτα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (χαμηλώνοντας το κεφάλι, αποθαρρυσμένη). – Κι εγώ που βασιζόμουν πάνω σου. Σκεφτόμουν: ο Κόμης θα πάει στη σπηλιά του δράκου και με το σπαθί του θα τον καρατομήσει. Στο παλάτι θα γιορτάσουμε τον θάνατο του συνταγματάρχη. Σαν να το βλέπω. Εσύ προχωράς σε δρόμο στρωμένο με τριαντάφυλλα... το μαλλιαρό κεφάλι του συνταγματάρχη, στάζοντας πηχτό αίμα, σε γυαλιστερό χρυσό δίσκο. Φαντάζεσαι, βοσκέ, την ομορφιά αυτής της εικόνας; Οι πιο όμορφες αρχόντισσές μου τρέχουν προς το μέρος σου. Ηχούν τα βιολιά και εκατό αγγελιοφόροι με ασημένιες τρομπέτες αναγγέλουν: Έφτασε ο Κόμης του Ανθισμένου Δέντρου. Φέρνει το κεφάλι του άνομου συνταγματάρχη. Φαντάζεσαι την ομορφιά αυτής της εικόνας;

**ΧΟΥΑΝ** – Α, αν μετατρέψουμε τον θάνατο του συνταγματάρχη σε ένα ζήτημα αφοσίωσης και αισθητικής, δεν έχω καμία αντίρρηση να αποκεφαλίσω τον συνταγματάρχη.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Κόμη, μην είσαι αφελής. Ποιός θα χαιρόταν να τον καρατομήσουν;

**ΧΟΥΑΝ** – Δεν θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τον συνταγματάρχη και να το συζητήσουμε; Με τον διάλογο όλα λύνονται.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Ω! Αφέλεια της νιότης. Πώς φαίνεται, φίλε μου, ότι πέρασες τα καλύτερα χρόνια της ζωής σου πλένοντας τα πρόβατα με αντιψωριασικά. Πιο συνετό θα ήταν να προσπαθήσεις να πείσεις ένα μουλάρι.

**ΧΟΥΑΝ** – Τόσο αρνητικός είναι;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Αδύνατο, όπως το ακούς. Τον φωνάζουν καρδιά λιονταριού· εγκέφαλο κότας... *(Ακούγεται ένας υπόκωφος τυμπανισμός.)* Ακούς;

**ΧΟΥΑΝ** – Το τύμπανο.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Οι στρατιώτες με γυρεύουν. Πάμε να φύγουμε, Κόμη.

**ΧΟΥΑΝ** – Στην καλύβα μου, Μεγαλειοτάτη. Εκεί δεν θα μπορέσουν να σας βρουν. *(Βγαίνουν και οι δύο βιαστικά.)*

## ΣΚΗΝΗ 7

*Εμφανίζονται αργά ο ΣΑΒΕΡΙΟ, η ΛΟΥΙΣΑ και ο ΠΕΔΡΟ. Έπειτα ο ΧΟΥΑΝ.*

**ΛΟΥΙΣΑ** – Μου ραγίζει η καρδιά να την ακούω! Τι χαμένο ταλέντο! Και τόσο σίγουρη ότι είναι στο δάσος. *(Κάθονται γύρω από το τραπέζι.)*

**ΠΕΔΡΟ** – Σίγουρη τρέλα, δεσποινίς Λουίσα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και να μου το έλεγαν δεν θα το πίστευα. *(Κοιτώντας τους προσεκτικά).* Πραγματικά δεν θα το πίστευα. *(Με αφέλεια στον Πέδρο.)* Πείτε μου, γιατρέ, και αυτός ο κύριος που υποδύεται τον άγνωστο βοσκό... ο Κόμης... επίσης είναι τρελός;

**ΠΕΔΡΟ** – Όχι. Είναι ο ξάδερφος της Σουσάνα. Προσφέρθηκε να την ακολουθήσει στη φάρσα, γιατί μελετάμε την κατάλληλη αγωγή για να τη θεραπεύσουμε.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Θα τρόμαζε και ο πιο ψύχραιμος. *(Σκεπτικός.)* Και φαίνεται πως θέλει να αποκεφαλίσει τον συνταγματάρχη στ' αλήθεια.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Ανησυχώ, θέλω να δω τη Σουσάνα.

**ΠΕΔΡΟ** – Καλύτερα όχι, Λουίσα. Τη συνοδεύει ο Χουάν και η παρουσία του την καθησυχάζει.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και θα έχει γιατρεία αυτή η τρέλα, γιατρέ;

**ΠΕΔΡΟ** – Είναι παράτολμο να προβούμε σε ισχυρισμούς. Εγώ έχω ένα σχέδιο. Κάποιες φορές έχει αποτέλεσμα. Συνίσταται στο να περιβάλλουμε τη Σουσάνα με το βασίλειο που η ίδια θεωρεί χαμένο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αυτό είναι αδύνατο.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Όχι, γιατί θα οργανώσουμε μια πλασματική αυλή. Έχουμε ήδη αρκετές φίλες της Σουσάνα που υποσχέθηκαν να μας βοηθήσουν.

*(Μπαίνει ο Χουάν σκουπίζοντας το μέτωπό του με ένα μαντήλι.)*

**ΧΟΥΑΝ** – Πώς ήμουν στον ρόλο μου;

**ΛΟΥΙΣΑ** *(με μια φωνή)*. - Πολύ καλός.

**ΧΟΥΑΝ** *(κοιτώντας τον Σαβέριο)*. – Ο κύριος...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Από 'δω ο κύριος Σαβέριο, ο προμηθευτής βουτύρου μας...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Χαίρω πολύ...

**ΧΟΥΑΝ** – Η χαρά είναι δική μου... *(Κάθεται, στη Λουίσα.)* Οπότε ήμουν καλός;

**ΠΕΔΡΟ** – Κατά διαστήματα, διστακτικός... Τώρα, Χουάν, αυτό που χρειαζόμαστε είναι να βρούμε το άτομο που θα ενσαρκώσει τον ρόλο του συνταγματάρχη...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και ποιός είναι ο στόχος της φάρσας, γιατρέ;

**ΠΕΔΡΟ** – Εν συντομία: Η εμμονή της Σουσάνα περιστρέφεται μόνιμα γύρω από ένα κομμένο κεφάλι. Το κομμένο κεφάλι αποτελεί καθοδηγητικό μοτίβο των συλλογισμών της. Επομένως, εμείς έχουμε σκεφτεί να οργανώσουμε μια κωμωδία με τέτοια επιδεξιότητα, ώστε η Σουσάνα να παρεβρεθεί στη σκηνή στην οποία ο Χουάν αποκεφαλίζει τον συνταγματάρχη. Είμαι βέβαιος ότι η εντύπωση που θα προκαλέσει στην ασθενή αυτό το τρομακτικό συμβάν, θα τη θεραπεύσει απ' το παραλήρημά της.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αλλά ποιός θα αφήσει να του κόψουν το κεφάλι για να θεραπευτεί η Σουσάνα;

**ΠΕΔΡΟ** – Το κομμένο κεφάλι θα το πάρω εγώ από το νεκροτομείο κάποιου νοσοκομείου...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Διάολε... Αυτό είναι μακάβριο...

**ΧΟΥΑΝ** – Όχι... Όχι... Εξάλλου είναι ανθυγιεινό. Δεν γνωρίζουμε από τι μπορεί να έχει πεθάνει το άτομο με του οποίου το κεφάλι πάμε να καυγαδίσουμε...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Επιπλέον, εάν η οικογένειά του το μάθει και θελήσει να πάρει πίσω το κεφάλι του νεκρού, μπορεί να γίνει χαλασμός.

**ΠΕΔΡΟ** – Επίσης μπορούμε να της παρουσιάσουμε ένα κέρινο κεφάλι που να στάζει ανιλίνη.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Όντως, γιατρέ... ένα κέρινο κεφάλι...

**ΠΕΔΡΟ** – Εγώ, ως γιατρός, είμαι ρεαλιστής και θα προτιμούσα ένα αυθεντικό ανθρώπινο κεφάλι, αλλά... εν πάση περιπτώσει... θα αρκεστούμε σε ένα κέρινο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεν έχετε ανακαλύψει από τι προέρχεται η τρέλα της;

**ΠΕΔΡΟ** – Πιθανότατα... υπερβολική ανάγνωση... μια σοβαρή εγκεφαλική αναιμία...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Έχει κανονική εμμηνόρροια;

**ΠΕΔΡΟ** (σοβαρός). – Πιστεύω πως ναι. (Η Λουίσα καλύπτει το στόμα της με το μαντήλι.)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αν εσείς μου επιτρέπτε και αν και δεν είναι σωστό να εκφέρω άποψη μπροστά σε έναν γιατρό, πιστεύω πως τίποτα δεν αναδομεί καλύτερα τους αποδυναμωμένους οργανισμούς από μια ισορροπημένη διατροφή με βάση το βούτυρο.

**ΠΕΔΡΟ** – Η δεσποινίς Σουσάνα δεν είναι αποδυναμωμένη... είναι τρελή.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Το βούτυρο είναι εξίσου αποτελεσματικό για τον εγκέφαλο, γιατρέ. Σοβαρότατες ασθένειες προέρχονται από τη διατροφή με νοθευμένο βούτυρο.

**ΧΟΥΑΝ** – Πρόκειται για άλλου είδους πάθηση, Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (εμφατικά). – Το βούτυρο ενδυναμώνει το νευρικό σύστημα, κάνει ελαστικό το δέρμα, διευκολύνει την πέψη...

**ΠΕΔΡΟ** – Δεν αμφιβάλλουμε για τα προτερήματα του βουτύρου, αλλά...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (ανεπηρέαστος). – Ο πολιτισμός μιας χώρας ελέγχεται από την κατανάλωση του βουτύρου.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Μα...



**ΧΟΥΑΝ** – Κάντε μας τη χάρη, μην μιλάτε άλλο για βούτυρο, Σαβέριο. Εμείς θέλουμε να ξέρουμε εάν μπορείτε να μας παρέχετε τις υπηρεσίες σας, επί πληρωμή φυσικά, να παίξετε τον ρόλο του συνταγματάρχη στη φάρσα μας.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*έκπληκτος*). – Εγώ του συνταγματάρχη... είμαι αντιμιλιταριστής.

**ΠΕΔΡΟ** – Εσείς θα είστε συνταγματάρχη στο θέατρο... τίποτα παραπάνω...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και για ποιό λόγο το θέατρο; Δεν είναι αυτή μια θαυμάσια ευκαιρία να δοκιμάσετε μια υπερθερπτική αγωγή με βάση το βούτυρο; Θα μπορούσα να σας περέχω τόνους. Βούτυρο χημικά καθαρό. Με πολύ χαμηλό δείκτη σε βουτυρόγαλα.

**ΠΕΔΡΟ** – Σας παρακαλώ... λογικευτείτε, Σαβέριο. Είναι παράλογο να θεραπεύσουμε το βούτυρο... θέλω να πω, να θεραπεύσουμε την παράνοια με βούτυρο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Επιτρέψτε μου, γιατρέ. Το βούτυρο είναι πραγματικότητα, ενώ τα υπόλοιπα είναι λόγια.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Μα στη Σουσάνα ποτέ δεν άρεσε το βούτυρο.

**ΧΟΥΑΝ** – Το βούτυρο την αηδιάζει.

**ΠΕΔΡΟ** – Το απεχθάνεται το βούτυρο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*θριαμβευτικά τρίβοντας τα χέρια του*). – Α! Είδατε που βάλαμε το δάχτυλο στην πληγή; Δικαιολογημένα! Ο οργανισμός της δεσποινίδας Σουσάνα έχει έλλειψη από βιταμίνη Α και D, χαρακτηριστικά ενός καλού βουτύρου.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Εσείς είστε μανιακός με το βούτυρο, Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*ανεπηρέαστος*). – Τα στατιστικά δεν λένε ψέματα, δεσποινίς. Επιτρέψτε μου ένα λεπτό. Την ώρα που ένας πολίτης της Αργεντινής δεν φτάνει να καταναλώσει ετησίως δύο κιλά βούτυρο, κάθε κάτοικος της Νέας Ζηλανδίας καταβροχθίζει το χρόνο δεκαέξι κιλά. Οι Βορειοαμερικανοί, ανεξαρτήτως φύλου, χρώματος ή ηλικίας, δεκατρία κιλά ετησίως, οι...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Κύριε Σαβέριο, σας παρακαλώ, αλλάξτε θέμα συζήτησης. Μου φέρνει αναγούλα η εικόνα τόσων βουνών βουτύρου.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Όπως επιθυμείτε. (*Κάθεται.*) Εγώ προσπαθώ να σας φανώ χρήσιμος.

**ΠΕΔΡΟ** – Και γιατί δεν προσπαθείτε να μας βοηθήσετε και να αποδεχτείτε αυτό που σας ζητάμε;

**ΛΟΥΙΣΑ** (*υπαινιχτικά*). – Δεν είναι φοβερό, πιστεύω, κύριε Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μα εγώ δεν είμαι ηθοποιός, δεσποινίς. Επιπλέον, οι συνταγματάρχες ποτέ δεν μου ήταν συμπαθείς.

**ΧΟΥΑΝ** – Δεν αξίζει η υγεία της Σουσάνα τη θυσία των συμπαθειών σας;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Εγώ η ίδια θα το επιδίωκα, Σαβέριο.

**ΠΕΔΡΟ** – Είναι σχεδόν καθήκον ανθρωπιάς.

**ΧΟΥΑΝ** – Μην ξεχνάτε ότι η οικογένεια της ξαδέρφης μου είναι κατά κάποιο τρόπο ευεργέτης σας.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Εμείς εδώ και πολύ καιρό αγοράζουμε βούτυρο από εσάς. Όχι σε ποσότητα που να μπορούμε να συγκριθούμε με τους κατοίκους της Νέας Ζηλανδίας, αλλά τέλος πάντων...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και το εμπόριό μου; Αν εγώ αφοσιωθώ στο επάγγελμα του συνταγματάρχη θα χάσω τους πελάτες μου, τους οποίους χρειάστηκε πολλή δουλειά να τους πείσω να κάνουν μια ισορροπημένη διατροφή με...

**ΠΕΔΡΟ** - ... με βάση το βούτυρο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Το βρήκατε.

**ΧΟΥΑΝ** – Εσείς δεν χρειάζεται να αφήσετε το εμπόριό σας, Σαβέριο. Μερικές πρόβες τη νύχτα είναι κάτι παραπάνω από αρκετό για τις ανάγκες της φάρσας μας.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και θα διαρκέσει πολύ το θέατρο;

**ΠΕΔΡΟ** – Όχι, εγώ πιστεύω πως εκθέτοντας την ασθενή στη στιγμή της κορύφωσης του παραληρήματος, η δουλειά σας θα περιοριστεί στη σκηνή... πώς να το θέσουμε... του αποκεφαλισμού...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και εγώ δεν διατρέχω κανέναν κίνδυνο;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Απολύτως κανέναν, Σαβέριο. Πιστέψτε με.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*μισοπεπεισμένος*). – Ε, δεν ξέρω... με φέρνετε σε...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Καθόλου δύσκολη θέση, Σαβέριο, καθόλου. Εσείς θα δεχτείτε γιατί έχετε καλή καρδιά.

**ΠΕΔΡΟ** – Σας ορκίζομαι ότι δεν περιμέναμε κάτι λιγότερο από εσάς.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Τέλος πάντων...

**ΧΟΥΑΝ** – Η στάση σας είναι αντάξια ενός κύριου.

**ΠΕΔΡΟ** – Θα αγοράσουμε τη στολή του συνταγματάρχη από ένα μαγαζί με θεατρικά ρούχα.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Και το σπαθί... Αχ, σαν να βλέπω την παράσταση.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και εγώ σαν να τη βλέπω. *(Τρίβοντας τα χέρια του.)* Δεν πιστεύετε ότι μπορώ να γίνω ένας καλός ηθοποιός;

**ΠΕΔΡΟ** – Αναμφίβολα, έχετε το παρουσιαστικό ενός ανέλπιστα δραματικού ηθοποιού.

**ΧΟΥΑΝ** – Έτσι, στο προφίλ, μου θυμίζετε τον Μόισι.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Θέλετε να πιείτε τσάι μαζί μας, Σαβέριο;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(κοιτώντας βιαστικά το ρολόι του)*. - Αδύνατον, ευχαριστώ. Πρέπει να συναντηθώ τώρα αμέσως μ' έναν χονδρέμπορο...

**ΧΟΥΑΝ** – Μπορώ να σας φέρω τη στολή στο σπίτι σας...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Ορίστε η διεύθυνσή μου. *(Τη γράφει σε μια κάρτα. Στον Πέδρο.)* Και μην ξεχάσετε να μιλήσετε στους ιδιοκτήτες των θεραπευτηρίων.

**ΠΕΔΡΟ** – Βεβαίως.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεσποινίς Λουίσα, χάρηκα.

**ΛΟΥΙΣΑ** *(συνοδεύοντάς τον μέχρι την πόρτα)*. – Σας ευχαριστώ πολύ, Σαβέριο. Θα έρθω με μια φίλη μου να σας δω να κάνετε πρόβα. Εσείς είστε σαν μέλος της οικογενείας μας.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(πλάτη, ενώ ο Πέδρο και ο Χουάν κουνάνε το κεφάλι τους)*. – Δεν ξέρω τι να πω, δεσποινίς. Τα λέμε σύντομα. *(Βγαίνει ο Σαβέριο και η Λουίσα σηκώνει τα χέρια στον ουρανό.)*

## ΣΚΗΝΗ 8

*Οι ίδιοι, εκτός απ' τον ΣΑΒΕΡΙΟ. Μετά η ΣΟΥΣΑΝΑ.*

**ΛΟΥΙΣΑ** – Είναι ένας άγγελος μεταμφιεσμένος σε βουτυρά.

**ΧΟΥΑΝ** *(φωνάζοντας)*. – Σουσάνα, Σουσάνα, έφυγε... έλα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(μπαίνοντας θριαμβευτικά)*. – Πώς ήμουν; Δέχτηκε;...

**ΠΕΔΡΟ** – Φανταστική! Τι μεγάλη ηθοποιός είσαι!

**ΛΟΥΙΣΑ** – Εγώ κρατιόμουν να μην σε χειροκροτήσω... Πόσο ταλέντο έχεις!

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Οπότε δέχτηκε;

**ΧΟΥΑΝ** – Φυσικά. Αλλά το αξιοθαύμαστο εδώ είναι ο αυτοσχεδιασμός σου. Περνάς από το χιουμοριστικό στο τραγικό με μια ευκολία άξια θαυμασμού.

**ΛΟΥΙΣΑ** (*ευχάριστα σκεπτική*). – Σουσάνα..., είσαι μια μεγάλη ηθοποιός. Είναι στιγμές που αφήνεις τον άλλον άναυδο.

**ΠΕΔΡΟ** – Αυτή τη φορά πραγματικά θα σπάσουμε πλάκα.

**ΧΟΥΑΝ** – Θα καλέσουμε όλον τον κόσμο.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Αυτό εννοείται.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*αφηρημένη*). – Ω, φυσικά και θα σπάσουμε πλάκα.

*(Οι τρεις μένουν μια στιγμή να την κοιτούν, εντυπωσιασμένοι, ενώ εκείνη, απορροφημένη, κοιτάει το κενό με τα χέρια της στηριγμένα στην άκρη του τραπεζιού.)*

ΑΥΛΑΙΑ ΠΟΥ ΠΕΦΤΕΙ ΑΡΓΑ

## ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

*Λιτό δωμάτιο πανσιόν. Ο Σαβέριο, ντυμένος με στολή φανταστικού συνταγματάρχη επαναστατικής ομάδας της Κεντρικής Αμερικής, απέναντι από το ξέστρωτο κρεβάτι. Πάνω στο τραπέζι, μία καρέκλα. Τραπέζι και καρέκλα σκεπασμένα με σεντόνια και ένα κατακόκκινο πάπλωμα. Το σπαθί του συνταγματάρχη καρφωμένο στο τραπέζι. Ο Σαβέριο, με πλάτη στον θεατή, απέναντι απ' τον καθρέφτη.*

### ΣΚΗΝΗ 1

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*ανεβαίνοντας στον θρόνο από το κρεβάτι, τεντώνει τον δείκτη αυταρχικά αφού πάρει το σπαθί στα χέρια του*). – Έξω, παλιόσκυλα, χαθείτε από μπροστά μου! (*Κοιτώντας στην μια πλευρά*.) Στρατηγέ, να εκτελεστούν αυτοί οι αυθάδεις. (*Χαμογελά ευγενικά*.) Κύριε Υπουργέ, θεωρώ σκόπιμο να μεταφερθεί αυτή η ασυμφωνία στην Κοινωνία των Εθνών. (*Ιπποτικός, σηκώνεται όρθιος*.) Μαρκησία, οι χάρες που αιτείστε είναι υπηρεσίες για τις οποίες σας είμαι υπόχρεος. (*Με κανονική φωνή, κάθεται*.) Διάολε, αυτή η φράση βγήκε άψογη! (*Βαθαίνοντας τη φωνή, σοβαρά και εμπιστευτικά*.)

Σεβασμιότητα, η ασέβεια των τωρινών καιρών θλίβει την ψυχή ενός συνετού κυβερνήτη. Δεν θα μπορούσε ο Άγιος Πατέρας να αιτηθεί από τους καθολικούς προστάτες να επιβάλουν ένα μάθημα χριστιανικού δόγματος στους εργάτες τους; *(Παθιασμένος, όρθιος.)* Κυρία, ο κυβερνήτης είναι συνταγματάρχης, ο συνταγματάρχης άνδρας και ο άνδρας σας αγαπά. *(Ξανά σε φανταχτερό τόνο, κάθετα.)* Να με κρεμάσουν αν δεν παίξω ορθά τον ρόλο του σφετεριστή.

## ΣΚΗΝΗ 2

Ο ΣΑΒΕΡΙΟ και η ΣΙΜΟΝΑ.

**ΣΙΜΟΝΑ** *(εξωτερική φωνή, υπόκωφη).* – Επιτρέπεται...;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(φωνάζοντας).* – Περάστε!

**ΣΙΜΟΝΑ** *(εξωτερική φωνή, υπόκωφη).* – Επιτρέπεται...;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(φωνάζοντας).* – Περάστε!

*(Μπαίνει η καμαριέρα, η Σιμόνα, με τον δίσκο με τον καφέ στο χέρι, σταματάει σαστισμένη πιέζοντας την άκρη του δίσκου στο στήθος της.)*

**ΣΙΜΟΝΑ** – Δες εδώ πως έχει βάλει τα σεντόνια και το πάπλωμα αυτός ο παλιάνθρωπος!

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(εμφατικά).* – Σιμόνα, έχω μεταχείριση εξοχότητας.

**ΣΙΜΟΝΑ** *(στέκεται στο κέντρο του δωματίου).* – Και μετά λένε για κάποια ότι έχει κακό χαρακτήρα. Ότι είναι προβληματική, κουτσομπόλα και ευέξαπτη. Δες πώς έχει λερώσει τα σεντόνια. Μια αηδία!

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Σιμόνα, μην είσαι ασεβής με τον γιο του Άρη.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Άρες μάρες κουκουνάρες! Πώς φαίνεται ότι εσείς δεν χρειάζεται να κοφομεσιάζεστε στην λεκάνη πλένοντας ρούχα! *(Τρομαγμένη.)* Και έχετε καρφώσει και το σπαθί στο τραπέζι! Αν το δει η κυρία, σας σκότωσε! Έχετε τρελαθεί;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(ανάβοντας ένα τσιγάρο).* – Σιμόνα, μην υπονομεύεις την αξιοπρέπεια ενός συνταγματάρχη.

**ΣΙΜΟΝΑ** *(τοποθετώντας τον δίσκο στο τραπέζι και ρίχνοντας ζάχαρη στον καφέ, μελαγχολικά).* – Ποιός να μου το 'λεγε ότι στα βαθιά γεράματα θα πήγαινα τις Κυριακές πορτοκάλια στο γηροκομείο, σ' έναν συνταξιούχο που παλάβωσε!

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Σιμόνα, με προσβάλεις με τα λόγια σου.

**ΣΙΜΟΝΑ** (*δίνοντάς του τον καφέ*). – Να αφήσει το σίγουρο για το αβέβαιο, το βούτυρο για τα καρναβάλια!

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*ενθουσιασμένος*). – Σιμόνα, μην γκρινιάζεις. Ξέρεις τι λένε οι Βορειοαμερικανοί; (*Αρθρώνει καθαρά.*) “Give him a chance”. Ξέρεις εσύ τι θα πει “Give him a chance”; (*Η Σιμόνα παραμένει σιωπηλή.*) Δεν γνωρίζεις, σωστά; Ε, λοιπόν, άκουσε, αγράμματη γυναίκα: “Give him a chance” σημαίνει “δώστε μου μια ευκαιρία”. Ένας συνθέτης έγραψε αυτό το θλιβερό φόξτροτ: “Εμένα ποτέ δεν μου έδωσαν μια ευκαιρία”. (*Εκφραστικά και γλυκά.*) Και γνωρίζεις εσύ ποιός είναι αυτός που παραπονιέται ότι ποτέ δεν του έδωσαν μια ευκαιρία; Ένας νεαρός, ο γιός μιας σεβαστής Βορειοαμερικανίδας. (*Σοβαρά και αποφασιστικά.*) Λοιπόν, αυτή η ευκαιρία μου δώθηκε, Σιμόνα.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Εσείς ξέρετε πολλούς ξενισμούς, όμως αυτή η θέση του караγκιόζη συνταγματάρχη, αντί να σας ωφελήσει θα σας φέρει χρέη και λύπες.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεν κατανοώ τον παιδικό σου συλλογισμό, Σιμόνα.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Θα με καταλάβετε όταν μείνετε στον δρόμο χωρίς ψώμι και βούτυρο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*χάνει την υπομονή του*). – Μα δεν συνειδητοποιείς, γυναίκα, ότι στα λόγια που εκφέρεις ενυπάρχει μια παντελής έλλειψη πολιτικού αισθήματος; Ανίδεη! Την εξουσία την παίρνεις για δεκαπέντε μέρες και μένεις είκοσι χρόνια.

**ΣΙΜΟΝΑ** (*φέρνοντας την άκρη της ποδιάς στα μάτια της*). – Πώς παραληρείτε! Έχετε χάσει παντελώς τα λογικά σας.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*αυταρχικά*). – Σιμόνα...

**ΣΙΜΟΝΑ** (*σκουπίζοντας τα μάτια της*). – Μάλιστα, κύριε;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*χαμηλώνοντας τον τόνο*). Σιμόνα, έχω υποτιμήσει ποτέ τη νοημοσύνη σου;

**ΣΙΜΟΝΑ** (*μαλακωμένη*). – Όχι, κύριε.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Είσαι μια ικανή καμαριέρα.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Ευχαριστώ κύριε.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αλλά...και εδώ υπάρχει ένα αλλά... (ρητορικός.) Στερείσαι εκείνων των βασικών προϋποθέσεων που μετατρέπουν μια υπηρέτρια σε ένα ιστορικό ατύχημα καθολικής σημασίας.

**ΣΙΜΟΝΑ** (από μέσα της). – Τι λέει αυτός ο άνθρωπος;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Κατάλαβέ το, Σιμόνα, το δυνατό σου σημείο δεν είναι η πολιτική ευαισθησία (σοβαρός.), αυτή η δόλια αίσθηση ευκαιρίας που μετατρέπει έναν άγνωστο, νυχθημερόν, σε αναγκαίο άνθρωπο του κράτους.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Κύριε Σαβέριο, εσείς μιλάτε σαν αυτά τα άτομα που στις γωνιές της αγοράς πουλούν λίπος φιδιού, αλλά...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μιλάω σαν ηγέτης του λαού, Σιμόνα.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Κατεβείτε από εκεί πάνω, κύριε Σαβέριο. Θυμηθείτε τους πρώτους καιρούς. (Από μέσα της.) Πώς το θυμάμαι! Γυρνούσατε τόσο κουρασμένος, που όταν βγάζατε τα παπούτσια έπρεπε να κλείσω τη μύτη μου. Σαν να υπήρχε κάποιο νεκρό γατί στο δωμάτιό σας.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (εκνευρισμένος). – Ω, δειλή νοικοκυρά! Αν άκουγε τις συμβουλές σου ο Μουσολίνι ακόμα θα λιθόστρωνε τους δρόμους της Ελβετίας, ο Χίτλερ θα έγραφε ακόμα βουκολικά ποιήματα στις μπυραρίες του Μονάχου.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Το στρωμένο τραπέζι δεν είναι για όλους, κύριε.

(Ακούγεται μια φωνή που φωνάζει "Σιμόνα". Γρήγορη έξοδος της Σιμόνα. Ο Σαβέριο κατεβαίνει από τον θρόνο και κάθεται στην άκρη του κρεβατιού.)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Στο διάολο με αυτές τις γυναίκες! (Χαμηλώνει ο φωτισμός.)

### ΣΚΗΝΗ 3

Για ένα λεπτό ο ΣΑΒΕΡΙΟ παραμένει σε στάση ενός ανθρώπου που ονειροπολεί. Ξαφνικά εμφανίζεται ο έμπορος όπλων, δείχνει την υπόστασή του ως φανταστικός χαρακτήρας έχοντας το πρόσωπό του σκεπασμένο με μια μάσκα με νεκροκεφαλή. Είναι ντυμένος σαν ένας παίκτης του γκολφ, παντελόνι με πιέτες και καρό καπέλο. Τον ακολουθεί ένας βοηθός με τη θήκη των μπαστουινιών στην πλάτη.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (συνέρχεται). – Ποιός είστε εσείς; Τι θέλετε;

**ΙΡΒΙΝΓΚ** – Εξοχότατε, πήγαινα να παίξω έναν αγώνα γκολφ με τον αιδεσιμότατο Τζόνσον, απεσταλμένο του Ευαγγελικού Κονγκρέσου, όταν είπα: ας συνδυάσουμε τη διασκέδαση με τις δουλειές. Είμαι ο Έσελ. (Του δείχνει

την κάρτα του.) Ίρβινγκ Έσελ, αντιπρόσωπος της Armstrong Nobel Dynamite<sup>71</sup>.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Α, είστε έμπορος όπλων;

**ΙΡΒΙΝΓΚ** (*βγάζοντας ένα πούρο και προσφέροντάς το στον Σαβέριο*). – Το πολιτιστικό μας έργο εκτείνεται σε όλα τα μέρη του πλανήτη. Τα εργοστάσια Armstrong, εξοχότατε, είναι ευεργέτες πενήντα δύο εθνών. Ο εικονογραφημένος μας κατάλογος, κρίμα που δεν τον έχω μαζί μου, περιλαμβάνει όλα τα πολεμικά όπλα, γνωστά και άγνωστα, από το υπερθωρηκτό μέχρι το αυτόματο πιστόλι.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεν θα μπορούσατε να είχατε έρθει σε πιο κατάλληλη στιγμή. Χρειάζομαι πολεμικό εξοπλισμό..., αλλά (*χαιδεύει το μουστάκι του*), δέχστε πίστωση;

**ΙΡΒΙΝΓΚ** – Τώρα που, όπως λέει ο Λόιντ Τζόρτζ, έχουμε κρεμάσει πολύ ψηλά από ένα πολύ κοντό σχοινί τους ειρηνιστές, δεν έχουμε πρόβλημα να ανοίξουμε ορισμένους λογαριασμούς. Τι δουλειά μας έδωσε αυτό το κάθαρμα!

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και σε τι οφείλω την τιμή της επίσκεψής σας;

**ΙΡΒΙΝΓΚ** – Καταρχήν, εξοχότατε, επισκεπτόμαστε τους αρχηγούς κρατών που ξεκινούν την καριέρα τους. Εξυπακούεται ότι οι σχέσεις μας με στρατηγούς και ναυάρχους είναι βέλτιστες. Μπορούμε να σας δείξουμε συστάσεις...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μεταξύ κυρίων περισσεύουν...

**ΙΡΒΙΝΓΚ** (*τρίβοντας τα χέρια του*). – Πραγματικά, μεταξύ κυρίων περισσεύουν αυτές οι ανοησίες... (*Ξεροβήχει*.) Όμως καθώς οι κύριοι δεν ζουν μόνο με αέρα, θα ήθελα να σας ενημερώσω πως εάν η χώρα σας είχε την ατυχία ή τύχη να έχει μια διαμάχη με το γειτονικό της κράτος, ευχαρίστως το εργοστάσιό μας θα σας παραχωρούσε προμήθεια το δέκα τοις εκατό του πολεμικού εξοπλισμού που θα αγοράσετε, το πέντε τοις εκατό σε υπουργούς και στρατηγούς και το ένα τοις εκατό σε σοβαρές εφημερίδες...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Ανοησίες...

---

<sup>71</sup> *Armstrong Nobel Dynamite*: Ο Άλφρεντ Νόμπελ ήταν αυτός που καθιέρωσε το βραβείο που φέρει το όνομά του και διακρίνει τους ανθρώπους της επιστήμης, της τέχνης και της λογοτεχνίας. Υπάρχει επίσης βραβείο Νόμπελ Ειρήνης. Η ειρωνεία έγκειται ακριβώς ανάμεσα στον σκοπό αυτού του βραβείου και το επιλεγμένο όνομα: Arms (χέρια-όπλα) και strong (δυνατό) και τονίζεται από το γεγονός ότι ο Νόμπελ ήταν επίσης ο εφευρέτης του δυναμίτη.



**ΙΡΒΙΝΓΚ** – Ακριβώς, εξοχότατε. Λεπτομέρειες. Η ανθρώπινη φύση είναι τόσο εύθραυστη, όπως λέει ο εξαιρετός φίλος μου ο αιδεσιμότατος Τζόνσον, που μονάχα με δώρα μπορείτε να την προσελκύσετε στο μονοπάτι της αρετής και του καθήκοντος...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Χε, χε... Πολύ καλά, mister Ίρβινγκ. Βλέπω είστε και φιλόσοφος.

**ΙΡΒΙΝΓΚ** – Εξοχότατε, χάρηκα. *(Αναχωρεί, γυρνάει επί τόπου.)* Με όλο το θάρρος να σας προτείνω το καινούργιο μας χημικό προϊόν αερίου, τον “Βιολετί Σταυρό”. Ο εφευρέτης του μόλις κέδρισε το Νόμπελ Ειρήνης. Good-bye, εξοχότατε.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αδιαμφισβήτητα αυτοί οι Άγγλοι είναι κυνικοί. *(Χτυπούν την πόρτα. Δυναμώνει ο φωτισμός.)*

#### ΣΚΗΝΗ 4

*Μπαίνουν ο ΠΕΔΡΟ, η ΛΟΥΙΣΑ και η ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ, ένα κορίτσι είκοσι χρονών.*

**ΠΕΔΡΟ** – Καλησπέρα, φίλε Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Καλησπέρα, γιατρέ.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Μα τι ομορφούλης είστε, Σαβέριο! Να σας συστήσω μια φίλη μου, την Ερνεστίνα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(δίνοντάς της το χέρι).* – Χαίρω πολύ.

**ΠΕΔΡΟ** – Πόσο σας πάει η στολή! Για να δούμε, θέλετε να κάνετε μια στροφή; *(Ο Σαβέριο κάνει μια αργή περιστροφή.)*

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Τελευταία λέξη της μόδας.

**ΠΕΔΡΟ** – Σας δίνει έναν στρατιωτικό αέρα...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Είστε κομψότατος... Αν βολτάρετε στη Φλορίδα, θα τις τρελάνετε όλες τις κοπέλες...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Υπερβάλετε, υπερβάλετε.

**ΛΟΥΙΣΑ** *(παιχνιδιάρικα).* – Μην είστε τόσο μετριόρφων, Σαβέριο. *(Στην Ερνεστίνα.)* Δεν μοιάζει με τον Σεβαλιέ στην “Ερωτική Παρέλαση”;

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Όντως. Σαβέριο, είστε ολόιδιος ο Μπάριμορ<sup>72</sup> ο νεότερος.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Παράξενο..., ε;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Και δεν σας έχει δει η κοπέλα σας έτσι ντυμένο...;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*αδέξια*). – Δεν έχω κοπέλα, δεσποινίς...

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Τότε, θα είστε παντρεμένος με παιδιά...

**ΠΕΔΡΟ** (*που πριν λίγο κοιτούσε το στολισμένο βάθρο του Σαβέριου*). – Και αυτό τι είναι;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Να σας πω... μια απομίμηση θρόνου... για τις πρόβες...

**ΠΕΔΡΟ** (*προβληματισμένος*). – Αξιόλογο...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Τι ευρηματικότητα, τι θαύμα! Δεν στο έλεγα εγώ Ερνεστίνα; Αυτός είναι ο άνθρωπος που χρειαζόμαστε. (*Με εκτενείς χειρονομίες.*) Πώς θα τα βγάξουμε πέρα χωρίς εσάς, Σαβέριο;

**ΠΕΔΡΟ** – Όλα τα έχετε προβλέψει εσείς.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*βλέποντας τη Λουίσα και την Ερνεστίνα να κοιτούν ολόγυρα*). – Πάω να βρω καρέκλες. Με συγχωρείτε. (*Βγαίνει.*)

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Είναι τρελός αυτός ο άνθρωπος.

**ΠΕΔΡΟ** – Ένας φουκαράς είναι, αλλά μην τον κοροϊδεύετε τόσο απροκάλυπτα, γιατί θα το καταλάβει. (*Μπαίνει ο Σαβέριο με τρεις καρέκλες.*)

**ΛΟΥΙΣΑ** – Γιατί μπήκατε στον κόπο, Σαβέριο; (*Κάθονται όλοι.*)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεν είναι κόπος.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Ευχαριστούμε πολύ. Κύριε Σαβέριο, αν δεν γίνομαι αδιάκριτη... σας είναι δύσκολο να μπειτε στον ρόλο του συνταγματάρχη;

**ΛΟΥΙΣΑ** (*στον Πέδρο*). – Δεν θα μου το συγχωρούσα ποτέ αν έχανα αυτό το θέαμα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*στην Ερνεστίνα*). – Είναι ένα ζήτημα να μπεις στον ρόλο, δεσποινίς. Η εποχή μας αφθονεί σε τόσα παραδείγματα ανθρώπων που δεν

---

<sup>72</sup> Σεβαλιέ...Μπάριμορ: Μωρίς Σεβαλιέ (Γάλλος) και Τζον Μπάριμορ (Αμερικάνος), ηθοποιοί που στην εποχή τους – τις δεκαετίες του '40 και '50 – ήταν πρότυπα αντρικής γοητείας.

ήταν τίποτα και έφτασαν να γίνουν τα πάντα, οπότε δε μου κάνει εντύπωση να μπω σήμερα στο πετσί ενός συνταγματάρχη.

**ΠΕΔΡΟ** – Είδατε πόσο δίκιο είχα εγώ, Σαβέριο, όταν ζήτησα την βοήθειά σας;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Κι εσείς λέγατε ότι είστε αντιμιλιταριστής...

**ΠΕΔΡΟ** – Όπως σε όλα..., είναι μέχρι να ξεκινήσεις... και να δοκιμάσεις...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Και τι κάνατε πριν έρθουμε εμείς;...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Πρόβες...

**ΛΟΥΙΣΑ** (*χτυπώντας παλαμάκια σαν ένα κακομαθημένο κοριτσάκι*). Γιατί δεν κάνετε πρόβα τώρα, Σαβέριο;

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Ω, ναι, κύριε Σαβέριο, κάντε πρόβα...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εε...

**ΠΕΔΡΟ** – Βέβαια, Σαβέριο. Έξι μάτια είναι καλύτερα από δύο. Σας μιλώ ως γιατρός.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Φυσικά. Ελάτε, Σαβέριο...

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Θα κάνετε πρόβα, έτσι Σαβέριο;

**ΠΕΔΡΟ** – Και επί τη ευκαιρία σας διορθώνουμε τις ατέλειες.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Ποτέ δεν πάνε καλά οι αυτοσχεδιασμοί.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*στον Πέδρο*). Έτσι λέτε;

**ΠΕΔΡΟ** – Ναι...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*ανεβαίνοντας στον θρόνο*). – Πώς πάει η δεσποινίς Σουσάνα;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Λιγότερο έντονες κρίσεις, αλλά πολύ συχνές...

**ΠΕΔΡΟ** – Το αντίθετο, Σαβέριο... Λιγότερο συχνές κρίσεις, αλλά το ίδιο έντονες...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και εσείς πιστεύετε ότι θα γίνει καλά;

**ΠΕΔΡΟ** – Εγώ εναποθέτω τεράστιες ελπίδες στην αντίδραση που μπορεί να προκαλέσει αυτή η φάρσα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Κι αν δεν γίνει καλά, μην ταραζέστε. Μπορεί να συμφωνήσει να μοιραστεί τον θρόνο με τον σφετεριστή συνταγματάρχη.

**ΠΕΔΡΟ** – Μην το λέτε αυτό, Σαβέριο...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Γιατί όχι; Εσείς γνωρίζετε πως οι πολιτικές αναγκαιότητες καθορίζουν γάμους, εκ πρώτης όψεως ανέφικτους.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Σαβέριο... σωπάστε..., θυμηθείτε ότι είναι αδερφή μου...

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Κρατήστε το σπαθί, Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Χρειάζεται;

**ΠΕΔΡΟ** – Φυσικά, θα μπείτε στον ρόλο. *(Ο Σαβέριο στηρίζει το σπαθί στο τραπέζι και στέκεται όρθιος σαν σοβαρή μαριονέτα.)*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Είμαι καλά έτσι;

**ΛΟΥΙΣΑ** *(δαγκώνοντας το μαντήλι της)*. – Πολύ καλά, σαν ήρωας.

**ΠΕΔΡΟ** – Απομακρύνετε λίγο το σπαθί από το σώμα. Φαίνεστε πιο ανδρείος.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Έτσι;

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Εμένα μου φαίνεται μια χαρά.

**ΠΕΔΡΟ** – Σφίξτε περισσότερο το στήθος, Σαβέριο. Οι συνταγματάρχες έχουν πάντα στρατιωτική όψη.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(σφίγγοντας αλλά χωρίς υπερβολές)*. - Λοιπόν, εγώ φαντάζομαι να είμαι εδώ στον θρόνο διώχνοντας πολιτικούς εχθρούς και να φωνάζω *(φωνάζει αδύναμα)*: “Έξω παλιόσκυλα”.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** *(λύνεται στα γέλια)*. – Δεν ακούγεται τίποτα, Σαβέριο, πιο δυνατά.

**ΠΕΔΡΟ** – Ναι, με περισσότερη ένταση.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(κραδαίνοντας αποφασιστικά τη σπάθα)*. – Έξω, παλιόσκυλα...

## ΣΚΗΝΗ 5

*Ξαφνικά ανοίγει η πόρτα και με διάθεση χωροφύλακα, σταματάει στην μέση η ΙΔΙΟΚΤΗΤΡΙΑ του πανδοχείου.*

**ΙΔΙΟΚΤΗΤΡΙΑ** – Τι σκάνδαλο είναι τούτο στο σπίτι μου; Δείτε ο διαβολάνθρωπος πώς έχει βάλει τα σεντόνια και το πάπλωμα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** –Μην ενοχλείτε, κυρία, κάνω πρόβα.

**ΠΕΔΡΟ** – Σε περίπτωση κάποιας ζημιάς, θα πληρώσω εγώ.

**ΙΔΙΟΚΤΗΤΡΙΑ** (χωρίς να κοιτάξει τον Πέδρο). – Ποιός σας μίλησε εσάς; (Στον Σαβέριο.) Ψάξτε αλλού δωμάτιο, γιατί αυτό δεν είναι τρελάδικο, καταλάβετε; (Φεύγει κλείνοντας με δύναμη την πόρτα.)

**ΛΟΥΙΣΑ** – Τι αγενέστατη αυτή η γυναίκα.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Άντε με την κουτή.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Είναι λίγο ευέξαπτη. (Υποτιμητικά.) Συρφετός που μεγάλωσε τσαλαβουτώντας στη λάσπη.

**ΠΕΔΡΟ** – Ας συνεχίσουμε με την πρόβα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (στον Πέδρο). – Μου κάνετε την χάρη, γιατρέ; Κλειδώστε την πόρτα. (Ο Πέδρο κλειδώνει και μένει όρθιος για να παρακολουθήσει την φάρσα.)

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Πού είχαμε μείνει;...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Τώρα είναι μια συζήτηση που έχω κατα τη διάρκεια του χορού, στο βασιλικό παλάτι, με μια απρόσιτη αρχόντισσα. Της λέω: “Μαρκησία, ο κυβερνήτης είναι συνταγματάρχης, ο συνταγματάρχης είναι άνδρας και ο άνδρας σας αγαπά.”

**ΛΟΥΙΣΑ** – Θεϊκό, Σαβέριο, θεϊκό.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Υπέροχο, Σαβέριο. Μου θυμίζει εκείνο τον στίχο για τη Μαρκήσια Ευλαλία, που έγραψε ο Ρουμπέν Νταρίο<sup>73</sup>.

**ΠΕΔΡΟ** – Ήσασταν τόσο κομψός σαν τον πιο ευαίσθητο άνθρωπο του κόσμου.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Ακούγοντάς σας, ποιός θα φανταζόταν ότι εσείς είστε ένας απλός έμπορος βουτύρου.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Να δείτε που η Σουσάνα, αφού θεραπευτεί, θα σας ερωτευθεί.

---

<sup>73</sup> *Μαρκήσια Ευλαλία*: γυναικείος χαρακτήρας – επιπόλαιος και σαγηνευτικός - στο ποίημα του Ρουμπέν Νταρίο, “Era un aire suave”, που περιλαμβάνεται στο βιβλίο του, *Prosas profanas*.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Τώρα δέχομαι μια επίσκεψη από τον Παπικό Λεγάτο. Όπως είναι φυσικό, ο τόνος της φωνής πρέπει να αλλάξει, να μετατραπεί από ανάλαφρος που ήταν πριν σε σοβαρός και ήπιος.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Ναι, φυσικά...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Για να δούμε, πώς σας φαίνεται: “Σεβασμιότατε, η ασέβεια των καιρών θλίβει την ψυχή ενός συνετού κυβερνήτη. Δεν θα μπορούσαμε να συστήσουμε στον Άγιο Πατέρα να καταστήσει υποχρεωτικό, στα εργοστάσια των καθολικών προστατών, ένα μάθημα χριστιανικού δόγματος για παραστρατημένους εργάτες;”

**ΠΕΔΡΟ** (*φοβερά ειλικρινής*). Εξαιρετικά πολιτικό, Σαβέριο. Πολύ καλά. Εσείς έχετε μια βαθιά αίσθηση του τι πρέπει να είναι η κοινωνική ηθική.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Αυτό το αίσθημα τάξης σας τιμάει πολύ, Σαβέριο.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Ω! Πόσοι κυβερνήτες θα έπρεπε να μοιάζουν σ’ εσάς.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*κατεβαίνοντας απ’ τον θρόνο*). – Είστε ικανοποιημένοι;

**ΠΕΔΡΟ** - Πολύ.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Εσείς ξεπεράσατε τις προσδοκίες μας.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Χαίρομαι.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Δεν θα μπορούσαμε να ζητήσουμε περισσότερα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*βγάζοντας το κράνος*). – Επ’ ευκαιρία! Πριν φτάσετε, σκεφτόμουν μια λεπτομέρεια που μας διέφυγε στις προηγούμενες συζητήσεις.

**ΠΕΔΡΟ** –Λοιπόν;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεν τυχαίνει να έχετε κάποιον φίλο στο πολεμικό οπλοστάσιο;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Όχι. (*Στον Πέδρο και στην Ερνεστίνα.*) Εσείς;

**ΠΕΔΡΟ και ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** (*με μια φωνή*). – Ούτε εμείς. Γιατί;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Θα χρειαστούμε ορισμένα συστήματα αντιαεροπορικών πυροβόλων.

**ΠΕΔΡΟ** (*άναυδος*). – Αντιαεροπορικών πυροβόλων;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Επιπλέον, αρκετά τεμάχια ταχείας ριπής, πολυβόλα και τουλάχιστον έναν εξοπλισμό αερίων και φλογοβόλα.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Όλα αυτά για ποιό πράγμα, Σαβέριο;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεσποινίς Λουίσα, έχουμε ή δεν έχουμε ένα βασίλειο;

**ΠΕΔΡΟ** (συμβιβαστικός). Έχουμε, Σαβέριο, αλλά στα ψέματα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Ας το καταλάβουμε... στα ψέματα για τους άλλους... αλλά στ' αλήθεια για εμάς...

**ΛΟΥΙΣΑ** –Με μπερδεύετε, Σαβέριο.

**ΠΕΔΡΟ** – Ας το πάρουμε βήμα βήμα και όλα θα λυθούν. Πείτε μου ένα πράγμα, Σαβέριο: εσείς τι είστε; Συνταγματάρχης πυροβολικού, πεζικού ή ιππικού;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (έκπληκτος). Πω, πω, αυτό δε το σκέφτηκα.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Πέδρο... σε παρακαλώ... ένας συνταγματάρχης πυροβολικού είναι ό,τι πιο πεζό θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Η Σουσάνα έχει πλάσει ένα πολύ διαφορετικό πρότυπο.

**ΠΕΔΡΟ** – Ως γιατρός, Σαβέριο, είμαι υποχρεωμένος να σας τονίσω ότι ο συνταγματάρχης της Σουσάνα είναι ένας σκληρός αλλά σαγηνευτικός πραξικοπηματίας.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Αν μου το επιτρέπετε, θα σας πω το εξής: στις ταινίες, οι μοναδικοί ρομαντικοί συνταγματάρχες ανήκουν στο σώμα του ιππικού.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεσποινίς: στα μοντέρνα κράτη, το ιππικό δεν θεωρείται τακτικό όπλο.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Σαβέριο, ένας συνταγματάρχης ιππικού είναι το όνειρο κάθε γυναίκας.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Φυσικά... το άλογο που τρέχει με την χαίτη να ανεμίζει... οι καλπασμοί...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αυτό απλοποιεί το πρόβλημα του πυροβολικού, αν και εγώ θα προτιμούσα να έχω την στήριξη ένοπλων δυνάμεων. (Χτυπούν την πόρτα.)

## ΣΚΗΝΗ 6

Ο ΣΑΒΕΡΙΟ, ο ΠΕΔΡΟ, η ΛΟΥΙΣΑ και η ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ· η ΣΙΜΟΝΑ που μπαίνει.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Περάστε.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Στην πόρτα είναι δύο άντρες που φέρνουν ένα δέμα για σας.

**ΠΕΔΡΟ** – Μήπως ενοχλούμε;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Το αντίθετο, ευτυχώς που είστε εδώ. (Στην Σιμόνα που χώνει την μύτη της.) Πες σ' αυτούς τους άντρες να περάσουν. (Έξοδος της Σιμόνα, ο Σαβέριο σπρώχνει το τραπέζι μέχρι τον τοίχο.)

## ΣΚΗΝΗ 7

Ακολουθώντας την ΣΙΜΟΝΑ μπαίνουν στο δωμάτιο δύο άντρες ντυμένοι μηχανικοί. Κουβαλάνε οριζόντιες ξύλινες βάσεις, ένα μηχάνημα καλυμμένο με σακούλες. Οι παρόντες κοιιούνται έκπληκτοι. Αφήνουν το φορτίο στο σημείο που βρισκόταν το τραπέζι, συμμετρικά, με τέτοιον τρόπο που το δέμα πλαισιώνεται από το κόκκινο φόντο που δημιουργεί ο θρόνος σε συνδυασμό με τον τοίχο.

**ΑΝΤΡΑΣ 2** – Πρέπει να υπογράψετε εδώ. (Παραδίδει στον Σαβέριο μια απόδειξη παραλαβής που αυτός υπογράφει. Ο Σαβέριο τους δίνει φιλοδώρημα. Οι άντρες χαιρετούν και φεύγουν. Η Σιμόνα μένει με σταυρωμένα τα χέρια.)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Δεν σας χρειαζόμαστε, Σιμόνα. Μπορείτε να φύγετε. (Η Σιμόνα φεύγει απρόθυμα.)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (κλείνει την πόρτα, έπειτα πλησιάζει τον μηχανισμό). – Δεσποινίδες, γιατρέ, δεν μπορείτε παρά μόνο να με συγχαρείτε και να αναγνωρίσετε πως είμαι ένας συνετός άνθρωπος. Δείτε. (Αποκαλύπτει την κάσα και οι θεατές που πλησιάζουν οπισθοχωρούν μόλις αναγνωρίζουν ότι το βαμμένο μαύρο μηχάνημα είναι μια λαιμητόμος.)

**ΛΟΥΙΣΑ** – Χριστέ μου! Τι είναι αυτό;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (εμφατικά). – Τι να 'ναι... Μια λαιμητόμος.

**ΠΕΔΡΟ** (αναστατωμένος). – Μα για ποιο πράγμα η λαιμητόμος, Σαβέριο;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (με τη σειρά του έκπληκτος). – Τι για ποιο πράγμα;... για ποιο πράγμα μπορεί να χρησιμεύει μια λαιμητόμος;



**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** *(τρομαγμένη)*. – Παναγίτσα μου, τι βάρβαρος είναι αυτός ο άνθρωπος...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Και πώς θέλετε να κυβερνήσετε χωρίς να κόβετε κεφάλια!

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Δεν πάμε σιγά σιγά...

**ΠΕΔΡΟ** – Μα δεν χρειάζεται να φτάσουμε σε τέτοια άκρα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(γελώντας)*. – Γιατρέ, εσείς είστε από αυτούς τους αφελείς που ακόμα πιστεύουν σε κοινοβουλευτικά δημοκρατικά παραμύθια.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** *(τραβώντας το χέρι του Πέδρο)*. – Πάμε, Πέδρο... πέρασε η ώρα.

**ΠΕΔΡΟ** – Σαβέριο... δεν ξέρω τι να σας πω. Θα το συζητήσουμε κάποια άλλη φορά.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μείνετε... θα σας δείξω πώς λειτουργεί... τραβάς το σχοινί...

**ΠΕΔΡΟ** – Άλλη φορά, Σαβέριο, άλλη φορά. *(Οι επισκέπτες επιστρέφουν σιγά σιγά προς την πόρτα.)*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μπορούμε να φορτώσουμε τις λαιμητόμους σε φορτηγά και να παρέχουμε υπηρεσίες κατ' οίκον.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** *(ανοίγοντας την πόρτα)*. – Είς το επανιδείν, Σαβέριο. *(Οι επισκέπτες βγαίνουν.)*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(τρέχοντας από πίσω τους)*. – Αφήσατε τα γάντια, το καπέλο. *(Έξοδος του Σαβέριο για ένα λεπτό.)*

## ΣΚΗΝΗ 8

*Σοβαρός μπαίνει ο ΣΑΒΕΡΙΟ στο δωμάτιό του. Κάνει βόλτες σιωπηλά απέναντι απ' την λαιμητόμο. Την κοιτάει, την χαϊδεύει όπως ένα ζώο.*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Τι μίζερη πλέμπα. Πώς ανακάλυψαν το νόημα του μικροαστισμού. Δεν μπορούν να κάνουν τίποτα, τους λείπει η αριστοκρατική αίσθηση της αιματοχυσίας. *(Τρίβοντας τα χέρια του, θερμά αλλά με στόμφο.)* Όμως δεν έχει σημασία αγαπητοί μου κύριοι. Θα σπείρουμε τον τρόμο. Και βέβαια θα τον σπείρουμε. *(Κάνει βόλτες σιωπηλά, ξαφνικά σταματάει σαν να άκουγε φωνές. Φέρνει το ένα χέρι του στ' αυτή.)*

## ΣΚΗΝΗ 9

*Μικρόφωνο. Ξαφνικά ακούγεται η φωνή διάφορων μεγάλφωνων, που μιλάνε διαδοχικά και με διαφορετικές φωνές. Ο ΣΑΒΕΡΙΟ ακούει προσεκτικά και κουνάει του κεφάλι του συγκαταβατικά.*

**ΜΕΓΑΦΩΝΟ 1** – Έκτακτη είδηση. Ο Σαβέριο, ο σκληρός, αποκρύπτει τα σχέδιά του από την Κοινωνία των Εθνών.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Καλή διαφήμιση. Ο όχλος θαυμάζει τους σκληρούς άντρες.

**ΜΕΓΑΦΩΝΟ 2** – Διεθνή νέα από τον Αγγελιοφόρο του Αέρα: Ο Σαβέριο απορρίπτει κάθε διαπραγμάτευση με τις μεγάλες δυνάμεις. Οι ξένοι πρέσβεις αρνούνται να προβούν σε σχόλια για την στάση του τυράννου.

**ΜΕΓΑΦΩΝΟ 3** (*μακρόσυρτος ήχος σειρήνας, ενώ δέσμες φωτός από προβολείς διασχίζουν την σκηνή. Στην σκιά η φιγούρα του Σαβέριο*). – Ενημέρωση από τη Φωνή του Αέρα. Έκτακτο δελτίο ειδήσεων. Η στάση του δικτάτορα Σαβέριο παραλύει κάθε διεθνή διαπραγμάτευση. Γενική σύγχυση στις πρεσβείες. Θα κηρύξει πόλεμο ο Σαβέριο; (*Σιωπούν οι φωνές, σβήνουν οι προβολείς και ο Σαβέριο κάνει βόλτες σιωπηλός.*)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Πρέπει να επιδείξω ακραία πολιτική ψυχρότητα. (*Σοβαρός.*) Τα κεφάλια θα πέφτουν στο καλάθι της λαιμητόμου σαν πορτοκάλια σε περίοδο συγκομιδής. (*Αρχίζει να αλλάζει βιαστικά κοστούμι. Όταν έχει φορέσει το παντελόνι χτυπούν την πόρτα. Σκεπάζει γρήγορα την λαιμητόμο.*) Πέραστε...

## ΣΚΗΝΗ 10

Ο ΣΑΒΕΡΙΟ και η ΣΙΜΟΝΑ, που μπαίνει.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Πρέπει να στρώσω το κρεβάτι. (*Μαζεύει τα σεντόνια από το τραπέζι, ενώ ο Σαβέριο ετοιμάζεται μπροστά στον καθρέφτη.*) Κοίτα εδώ πώς τα έκανε με τα πόδια του. (*Του τα δείχνει.*) Τι ντροπή. (*Τα τινάζει.*)

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*εκνευρισμένος*). – Αρχίσαμε πάλι; (*Απότομα γυρνάει στην Σιμόνα.*) Σιμόνα, παρά την ταπεινή σου εμφάνιση, είσαι μια έξυπνη γυναίκα.

**ΣΙΜΟΝΑ** (*πικραμένη*). – Ε...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μου έδωσες μια ωραία ιδέα, Σιμόνα.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Τι μουρμουράτε;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Είσαι μια έξυπνη γυναίκα. Η ιδέα σου είναι συνετή.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Εδώ δεξ, το πάπλωμα. Ένα ολοκαίνουργιο πάπλωμα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εγώ θα αφήνα το εμπόριο βουτύρου, όμως τώρα θα κρατήσω την θέση μου.

**ΣΙΜΟΝΑ** – Επιτέλους είπατε κάτι λογικό.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Θα πάρω λίγες μέρες ρεπό.

**ΣΙΜΟΝΑ** (*χωρίς να γυρίσει το κεφάλι, στρώνοντας το κρεβάτι*). – Χαίρομαι.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*χτυπώντας την πλάτη της Σιμόνα και παίρνοντας το καπέλο του*). – Αγαπητή, είναι γραμμένο στα Ευαγγέλια: “Γίνεσθε οὖν φρόνιμοι ὡς οἱ ὄφεις καὶ ἀκέραιοι ὡς αἱ περιστεραί”<sup>74</sup>. Good-bye, όμορφη. (*Αναχωρεί, ενώ η κουμαριά κουνάει το κεφάλι της απλώνοντας το πάπλωμα.*)

## ΑΥΛΑΙΑ

### ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

*Βαθυκόκκινο σαλόνι. Πλαϊνές πόρτες. Στο βάθος, πάνω στο στρωμένομε χαλί βάζο, ένας θρόνος. Λίγα αναμμένα κεριά. Ανοιχτά παράθυρα. Μισοφέγγαρο πάνω από δέντροστοιχία. Προσκεκλημένοι που κάνουν βόλτα και κουβεντιάζουν, φορώντας κοστούμια του 18<sup>ου</sup> αιώνα.*

#### ΣΚΗΝΗ 1

*Βαλς. Ο ΠΕΔΡΟ, η ΧΟΥΑΝΑ, ο ΕΡΝΕΣΤΟ, η ΔΙΟΝΙΣΙΑ, η ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ, η ΛΟΥΙΣΑ και ο ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ.*

**ΠΕΔΡΟ** (*στη Χουάνα*). – Μπράβο γιορτή που διοργανώσαμε.

**ΧΟΥΑΝΑ** –Είμαι καλή, εγώ;

**ΠΕΔΡΟ** – Πανέμορφη.

**ΕΡΝΕΣΤΟ** – Μου πάει αυτή η περικεφαλαία;

**ΧΟΥΑΝΑ** – Σαν κοκόρι είσαι.

**ΔΙΟΝΙΣΙΑ** (*στη Χουάνα*). – Κοίτα δουλειά που μας έβαλε ο ευλογημένος Σαβέριο!...

---

<sup>74</sup> Παραγγελία του Ιησού Χριστού στους αποστόλους του (Ματθ. ι' 16).

## ΣΚΗΝΗ 2

*Οι ίδιοι, ο ΧΟΥΑΝ, ο ΡΟΜΠΕΡΤΟ και η ΜΑΡΙΑ.*

**ΧΟΥΑΝ** (*εμφανίζεται ντυμένος σαν βοσκός από ζωγραφιά, ημίγυμνος, με δέρμα κατσίκας τυλιγμένο γύρω του μέχρι τα γόνατα*). – Ω, τα νιάτα! (Τον περικυκλώνουν.)

**ΧΟΥΑΝΑ** (*στον Χουάν*). – Εσύ πρέπει να αποκεφαλίσεις τον συνταγματάρχη;

**ΧΟΥΑΝ** – Ναι.

**ΠΕΔΡΟ** – Το κομμένο κεφάλι είναι εκεί. (*Δείχνει μια πλαϊνή πόρτα*.)

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Αυτή η γλάστρα εμποδίζει εδώ. (*Τη σπρώχνει στην άκρη*.)

**ΛΟΥΙΣΑ** – Το καρναβάλι είναι ολοκληρωμένο. Μόνο οι σερπαντίνες λείπουν.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** (*στη Λουίσα*). – Είναι αλήθεια ότι αυτός ο άνθρωπος έχει μια λαιμητόμο στο σπίτι του;

**ΛΟΥΙΣΑ** – Ρώτα την Ερνεστίνα.

**ΡΟΜΠΕΡΤΟ** (*ντυμένος με πανοπλία*). – Ουφ!... Πώς με ενοχλεί αυτό! (*Βγάζει το μουστάκι και το βάζει στην τσέπη του*.)

**ΛΟΥΙΣΑ** (*στον Χουα*). – Και η Σουσάνα;

**ΧΟΥΑΝ** – Είναι σχεδόν έτοιμη.

**ΠΕΔΡΟ** – Πάω να περιμένω τον Σαβέριο.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Αλίμονο αν δεν έρθει...

**ΛΟΥΙΣΑ** – Μην γίνεσαι κακιά.

## ΣΚΗΝΗ 3

*Από την πλαϊνή πόρτα που οδηγεί στον θρόνο, πάνω στο βάθρο, εμφανίζεται η ΣΟΥΣΑΝΑ. Μοιάζει με πρωταγωνίστρια αρχαίας τραγωδίας, τα μαλλιά λυτά, χιτώνας από δέρμα και σανδάλια. Ισχνό πρόσωπο, μαύροι κύκλοι. Έχει τρομακτική όψη.*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Αγαπητοί προσκεκλημένοι, πώς με βρίσκετε; (*Σταματάει η μουσική*.)

**ΟΛΟΙ** (*με μια φωνή*). – Ωραία, ωραία...

**ΧΟΥΑΝ** *(πηδώντας πάνω στο βάθρο).* – Αξιότιμο ακροατήριο. Ένα λεπτό ησυχία και δεν θα σας κουράσω. Έχω την χαρά να σας παρουσιάζω τον εγκέφαλο της τραγωδίας και της μεγαλύτερης πλάκας που είναι γνωστή στο Μπουένος Άιρες. Εμείς οι κάτοικοι του Μπουένος Άιρες, είμαστε ειδικοί σε αυτό που τεχνικά αποκαλούμε δούλεμα. Το δούλεμα περιλαμβάνει μία σκανταλιάρικη πλευρά της ζωής. Αν δεν με απατά η μνήμη μου, ο μακαρίτης διανοούμενος, Χοσέ Ινχενιέρος, οργάνωσε με άλλους εξίσου λαμπρούς, μια σειρά από δουλέματα, όμως όλα ωχριούν σε σύγκριση με αυτό εδώ, του οποίου η δημιουργός είναι η σχολαστική νεαρή, που με παθιασμένα μάτια αντικρίζουμε όλοι. Σερβιριστείτε, κύριοι.

**ΦΩΝΕΣ** – Μπράβο, μπράβο, να μιλήσει η Σουσάνα.

**ΦΩΝΕΣ** – Ναι, να μιλήσει. *(Ο Χουάν κατεβαίνει απ' το βάθρο.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(προχωράει προς την άκρη του βάθρου· επικρατεί σιωπή).* – Δεν είναι σωστό ένας δημιουργός να μιλά για το έργο του προτού η έκβαση να σοκάρει το ακροατήριο. Το μοναδικό που θα σας πω, είναι ότι το τέλος θα σας ψυχαγωγήσει τρομερά. *(Κατεβαίνει. Χειροκρότημα. Οι παρευρισκόμενοι διασκορπίζονται και κουβεντιάζουν μεταξύ τους.)*

**ΛΟΥΙΖΑ** – Πάρε λίγο τα μαλλιά απ' το πρόσωπο.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Πώς είμαι;

**ΕΡΝΕΣΤΟ** – Έχεις μια τραγική όψη.

**ΔΙΟΝΙΣΙΑ** – Αν απαγγείλεις σωστά ό,τι έμαθες, θα τους συγκλονίσεις.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** – Έχεις όψη δαιμονισμένης.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Ο καλύτερος είναι ο Χουάν με το δέρμα κασίκας.

**ΧΟΥΑΝ** *(μπαίνοντας στην ομάδα. Στη Σουσάνα).* Έτσι και δεν έρθει ο Σαβέριο...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Θα έρθει, μην ανησυχείς.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** – Αυτή που δεν βλέπω εδώ είναι η Χούλια.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(ειρωνικά).* – Η Χούλια είναι σοβαρή γυναίκα, δεν παίρνει μέρος σε τέτοια караγκιοζιλίκια.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** – Κοίτα μην καταλήξεις παντρεμένη με τον βουτυρά.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(εκνευρισμένη).* – Μην λες χαζομάρες.

**ΜΑΡΙΑ** – Χαμός που θα γίνει σε λίγο εδώ.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** (*κοιτώντας τους όλους και κλείνοντάς τους το μάτι*). – Μα πόσο χλωμή είσαι, Σουσάνα...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*ψυχρή*). – Βάφτηκα πολύ.

**ΧΟΥΑΝ** – Δεν θα τρομάξει ο συνταγματάρχης;

**ΜΑΡΙΑ** – Φαντάσου να προσπαθήσει να την αποκεφαλίσει ... (*Στους υπόλοιπους*.) Εντάξει, είμαστε εμείς εδώ για να σε προστατέψουμε.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** – Τι πλάκα θα 'χε να έφερνε ο Σαβέριο τη λαιμητόμο εδώ!

**ΧΟΥΑΝ** (*στη Σουσάνα*). – Μην ανησυχείς. Του βάλουμε μια χάρτινη σπάθα στη θήκη.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Χαίρομαι για αυτήν την προφύλαξη. Απαραίτητη.

**ΠΕΔΡΟ** (*ειρωνικός*). – Αυτή τη φορά φαίνεται ότι το διασκεδάζετε στο έπακρο, ε;

**ΔΙΟΝΙΣΙΑ** – Και εσύ; Νομίζω ότι είσαι αυτός που περισσότερο το διασκεδάζει.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Ίσως θα έπρεπε να ψάξουμε την Χούλια.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*έντονα*). – Όχι, σας παρακαλώ. Αφήστε την ήσυχη.

**ΧΟΥΑΝ** (*κοιτώντας ολόγυρα*). – Μπορώ να πω κάτι; Στη σύντομη σημερινή μου ομιλία, ξέχασα μια διευκρίνηση. Ξέρετε τι μου θυμίζει αυτή η σκηνή; Το κεφάλαιο του Δον Κιχώτη στο οποίο ο Σάντσο Πάντσα γίνεται κυβερνήτης της νήσου Μπαρατάρια.

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** – Πράγματι... Και εμείς είμαστε... αυτό με τους τρελούς δούκες.

**ΧΟΥΑΝ** (*κλείνοντας το μάτι σε όλους*). – Ποιός είναι ο τρελός εδώ;

**ΟΛΟΙ** (*σχηματίζοντας κύκλο γύρω από τη Σουσάνα, δείχνοντάς τη με το δάχτυλο*). – Η Σουσάνα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*φιλικά*). Και θέλω να παραμείνω τρελή, γιατί όντας τρελή, κινώ τα νήματα, σαν μαριονέτες.

**ΧΟΥΑΝ** (*σηκώνοντας το χέρι του*). – Εδώ όλοι είμαστε τρελοί, αλλά ο πιο αθεράπευτα τρελός ακόμα δεν έχει έρθει. Μας κάνει να τον αποζητάμε. Κάνει

τη Σουσάνα να υποφέρει. *(Στρέφεται στους άλλους.)* Γιατί η Σουσάνα αγαπά τον έμπορο βουτύρου. Τον αγαπά βαθιά.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(γελώντας βεβιασμένα)*. – Καλό κι αυτό...

**ΧΟΥΑΝ** *(παθιασμένα και με στόμφο)*. – Όμως κι εγώ αγαπώ τη Σουσάνα. Αλλά εκείνη, κουφή, δεν ακούει τα λόγια μου. Συνεχίζει την πορεία της σε σκοτεινά και άγνωστα μονοπάτια.

**ΟΛΟΙ** *(με μια φωνή)*. – Εντάξει... εντάξει...

**ΧΟΥΑΝ** – Δεν συνεχίζω... Με κόψατε πάνω στο καλύτερο.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Καλά, αυτός ο Σαβέριο, θα έρθει ή όχι;

**ΝΤΕΜΕΤΡΙΟ** – Φαίνεται πως δεν θα 'ρθει.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** *(στον Πέδρο)*. – Γιατί δεν πας στη στάση;

#### ΣΚΗΝΗ 4

*Οι ίδιοι και η ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ, που βγαίνει μετά με την ΣΟΥΣΑΝΑ.*

**ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ** – Κυρία, έφτασε ο κύριος Σαβέριο.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Τα λέμε σε λίγο... Να σας δω πώς θα συμπεριφερθείτε. *(Εξοδος της Σουσάνα και της υπηρέτριας.)*

**ΧΟΥΑΝ** – Όλο αυτό είναι αξιοθαύμαστο. Και ξέρετε γιατί είναι αξιοθαύμαστο; Γιατι στον αέρα πλανάται κάτι ακαθόριστο. Μυρωδιά αίματος. *(Γελώντας.)* Προβλέπω μια αιματοχυσία.

**ΕΡΝΕΣΤΙΝΑ** – Μην μιλάς έτσι, βάναυσε.

**ΧΟΥΑΝ** – Δεν μυρίζετε το αίμα, εσείς;

**ΦΩΝΕΣ** – Σωπάστε...

**ΧΟΥΑΝ** – Φυσικά και θα σωπάσω, αλλά τονίζω το προαίσθημά μου.

**ΛΟΥΙΣΑ** – Μήπως θέλεις να καλέσουμε και συμβολαιογράφο;

#### ΣΚΗΝΗ 5

*Οι ίδιοι και η ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ, μετά ο ΣΑΒΕΡΙΟ και ο ΠΕΔΡΟ.*

**ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ** – Έρχεται ο κύριος Σαβέριο. *(Βγαίνει.)*

**ΧΟΥΑΝ** – Λοιπόν, συμπεριφερθείτε σωστά, ε;

*(Ο Σαβέριο εμφανίζεται ξαφνικά στο σαλόνι, ακολουθούμενος από τον Πέδρο. Οι θεατές κάνουν στην άκρη ενστικτωδώς στο πέρασμα του Σαβέριο, ο οποίος περπατάει στρατιωτικά. Δεν χαιρετάει κανέναν. Το ύφος του επιβάλλει σεβασμό.)*

**ΧΟΥΑΝ** *(προχωράει στο κέντρο του σαλονιού.)* – Κύριε Σαβέριο, το κομμένο κεφάλι βρίσκεται σε αυτό το δωμάτιο. *(Δείχνει μια πόρτα.)*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εσείς έχετε τον ρόλο του βοσκού;

**ΧΟΥΑΝ** – Ναι, κύριε.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μπορείτε να αποχωρήσετε. *(Ο Χουάν βγαίνει παραξενεμένος. Ο Σαβέριο ανεβαίνει στον θρόνο και κοιτάει το ακροατήριο, που επίσης τον κοιτάει.)* Κύριοι, η φάρσα μπορεί να ξεκινήσει όποτε θέλετε. *(Στον Πέδρο.)* Δώστε εντολή να παίξει η ορχήστρα. *(Βγαίνει ο Πέδρο.)*

## ΣΚΗΝΗ 6

Ο ΣΑΒΕΡΙΟ κάθεται στον θρόνο και ξεκινά να παίζει ένα βαλς. Ο ΣΑΒΕΡΙΟ κοιτάει σκεπτικός τα ζευγάρια, που όταν φτάνουν χορεύοντας μπροστά του, γυρνούν το κεφάλι για να τον παρατηρήσουν.

**ΕΡΑΛΝΤΟ** *(παρουσιάζεται στο βάθος του σαλονιού. Με ασημένια τρομπέτα και παντελόνι μέχρι το γόνατο, παίζει μια νότα για να τον προσέξουν και τα ζευγάρια ανοίγουν σε δύο σειρές.)* – Μεγαλειότατε, η βασίλισσα της Μπραγάτης επιθυμεί να σας δει.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(πάντα καθιστός).* – Να περάσει.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(προχωράει μεγαλοπρεπώς ανάμεσα απ' τις δύο σειρές.)* – Διασκεδάζουν οι κύριοι δούκες; *(Ο Σαβέριο δεν εγκαταλείπει τη στοχαστική και ψυχρή στάση του.)* Η βασίλισσά τους, φυγάζ, να υποφέρει σε αχαρτογράφητα εδάφη! Εκείνοι να χορεύουν! Καλώς. *(Αργά.)* Τι βλέπω; Εδώ δεν υπάρχουν θηρία με πολύχρωμο τρίχωμα, αλλά κομψές ασάλινες καρδιές. Ο συνταγματάρχης παραμένει σκεπτικός. *(Ο Σαβέριο δεν γυρίζει το κεφάλι για να την κοιτάξει.)* Παρατηρήστε τον. Δεν με κοιτάει. Δεν με ακούει. *(Απότομα μανιασμένη.)* Διαβολεμένη συνταγματάρχη, κοίταξέ με στα μάτια!

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(στο ακροατήριο).* – Κρίμα οι κύριοι δούκες να μην έχουν μια βασίλισσα με καλύτερους τρόπους.



**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*ειρωνική*). – Αχρείε! Σκεφτόσουν άραγε την καλή ανατροφή όταν με εκθρόνισες; (*Αξιολύπητα.*) Κατέστρεψες τον παράδεισο μιας αγνής κόρης. Εκεί που χθες άνθιζαν τριαντάφυλλα, σήμερα ακονίζεται φονικό σίδερο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Γράφετε λογοτεχνία, μεγαλειοτάτη;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Την ευφράδεια της προσβεβλημένης αγνότητας ο συνταγματάρχης αποκαλεί λογοτεχνία. Κοιτάξτε με, κύριοι δούκες. Φανείτε φιλόφρονες. Αρμόζει σε μια βασίλισσα η αμφίεσή μου; Πού είναι οι κόρες που στόλιζαν με άνθη τα μαλλιά μου; Κοιτώ, τις αναζητώ ανώφελα μα δεν τις βρίσκω. Αχ, μα ξέρω! Και οι φίλοι μου; Οι γλυκοί μου φίλοι. (*Γυρίζει το κεφάλι της.*) Ούτε αυτούς τους βλέπω. (*Με αφέλεια.*) Να είναι άραγε στο σπίτι τους, χαϊδεύοντας τις συζύγους τους, αφοσιωμένοι σε στοργικά παιχνίδια με τα παιδιά τους; (*Με τρόμο.*) Όχι. Σαπίζουν στις φυλακές. Στις θέσεις τους, δολοπλοκούν οι εκπρόσωποι του συνταγματάρχη. (*Κοροϊδευτικά.*) Του συνταγματάρχη που δεν καταδέχεται να με κοιτάξει. Και γιατί δεν με κοιτάει ο συνταγματάρχης; Γιατί είναι σκληρό να έρχεσαι πρόσωπο με πρόσωπο με το έγκλημά σου. (*Αγγίζει το μέτωπό της. Παραμένει για μια στιγμή σιωπηλή. Φέρνει τα χέρια της αργά στα μάγουλα.*) Σκληρό πράγμα η εξορία! Σκληρό πράγμα να μην έχεις πατρίδα και σπίτι! Σκληρό πράγμα να τρέμεις με τον παραμικρό ψίθυρο του ανέμου. Όταν κοιτώ τους αγρότες να βάζουν καταβολάδες στα αμπέλια και ακούω τις κοπέλες να τραγουδούν στις πηγές, χείμαρροι δακρύων μου καίνε τα μάγουλα. Ποια είναι πιο δύσμοιρη από εμένα στη γη; Ποιος είναι ο υπαίτιος αυτού του ολέθριου έργου; Εκεί είναι (*τον δείχνει με τον δείκτη*), κάθετα παγερά. Υποπτος σαν ψεύτικο άλογο. Ενώ εκείνος ερωτοτροπεί σε μαλακό κρεβάτι, εγώ, σαν την πεινασμένη λύκαινα, περιφέρομαι στους δρόμους. Δεν έχω σύζυγο να με προστατεύσει με την ανδρεία του, δεν έχω παιδιά να κρέμονται από τα στήθη μου γυρεύοντας άφθονο θηλασμό.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*πάντα κρύος*). – Αναμφίβολα, κυρία, τα παιδιά είναι μια παρηγοριά.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Τον ακούσατε; (*Ικετευτικά.*) Καταχωρήσατε στα πρακτικά την περιγελαστική του ψυχρότητα; Τα παιδιά είναι μια παρηγοριά. Απάντησέ μας, δόλιε άνθρωπε! Υπήρξες παρηγοριά αυτής που σε συνέλαβε; Ποιά μάνα γεμάτη δηλητήριο σε εφοδίασε στην κούνια με μοχθηρά ένστικτα; Δεν μιλάς; Ποιά τροφός σε θήλασε με γάλα κακίας;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*πάντα κρύος και απών*). – Κρατικές υποθέσεις.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** (*πολύ επιθετική*). Τι σημασία έχει το κράτος, σατανικό δημιουργέ συμφορών! Σου ζήτησα μήπως συμβουλές; Χόρευα με τις φίλες μου στα

λιβάδια, στη μελωδία των βιολιών... Βιολιά... πόσο μακριά βρίσκεστε... Σε κάλεσαν μήπως οι σύμβουλοί μου; Σου ζήτησα να διορθώσεις νόμους ή διατάγματα; Αλλά μείνε σιωπηλός, αναιδέστατε. Αμύνεσαι με την σιωπή, συνταγματάρχη. Δική σου είναι η αυθάδεια του ηγέτη, δική σου και η ανοησία του νεοσύλλεκτου. Αλλά δεν έχει σημασία. *(Ήρεμη.)* Τα έχω χάσει όλα, θέλω μόνο να αποκτήσω μια γνώση..., και αυτή η γνώση, συνταγματάρχη, που είναι το μοναδικό που σου ζητάω, είναι να μου λύσεις το αίνιγμα της εγκληματικής απάθειας με την οποία με ακούς.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(σηκώνεται όρθιος).* – Θα σας δώσω την εξήγηση της σιωπής μου. Τις προάλλες ήρθε να με δει η αδερφή σας, η Χούλια. Με ενημέρωσε για την πλάκα που είχατε οργανώσει εσείς με τις φίλες σας. Οπότε καταλαβαίνετε ότι δεν μπορώ να πάρω στα σοβαρά τις ηλιθιότητες που λέτε. *(Ακούγοντας αυτά τα λόγια, όλοι κάνουν πίσω σαν να έφαγαν χαστούκι. Νεκρική σιγή. Ο Σαβέριο κάθεται απαθής.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(απευθυνόμενη στους προσκεκλημένους).* – Σας παρακαλώ να μ' αφήσετε μόνη. Πρέπει να ζητήσω συγγνώμη απ' αυτόν τον άνθρωπο. *(Κεφάλι στο πάτωμα, αθόρυβα, βγαίνουν οι προσκεκλημένοι.)*

## ΣΚΗΝΗ 7

Ο ΣΑΒΕΡΙΟ και η ΣΟΥΣΑΝΑ.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Είναι τρομερό το κόλπο που μου στήσατε, Σαβέριο, αλλά εντάξει. *(Κάθεται στη βάση του θρόνου, σκεπτικά.)* Φώτα, χαλιά. Και εγώ εδώ να κάθομαι στα πόδια σου σαν μια κακόμοιρη πλανόδια. *(Σηκώνοντας το βλέμμα της προς τον Σαβέριο.)* Είναι άνετα στον θρόνο, ε συνταγματάρχη; Είναι ευχάριστο να γυρίζει όλη η γη κάτω απ' τα πόδια σου.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(σηκώνεται όρθιος).* – Φεύγω.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(σηκώνεται βιαστικά, του πιάνει τα χέρια).* Ω, όχι, μείνετε, σας παρακαλώ. Ελάτε... Ας κοιτάξουμε το φεγγάρι. *(Τον συνοδεύει αγκαζέ μέχρι το παράθυρο.)* Δεν σας συγκινεί αυτό το θέαμα, συνταγματάρχη;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(παγερά).* – Γιατί επιμένετε να συνεχίσετε την φάρσα;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(ειλικρινής).* – Μου αρέσει που σας έχω εδώ, μαζί μου. *(Γελώντας.)* Όστε εσείς παραγγείλατε μια λαιμητόμο; Τι πλάκα. Είστε το ίδιο τρελός με εμένα. *(Ο Σαβέριο αφήνει το χέρι της, κάθεται σκεπτικός στον θρόνο. Η Σουσιάννα παραμένει όρθια.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Γιατί δεν με ακούτε; Θέλετε να γονατίσω μπροστά σας; (*Γονατίζει.*) Η τρελή πριγκίπισσα γονατίζει μπροστά στον δυστυχή χλωμό άντρα. (*Ο Σαβέριο δεν την κοιτάει. Αυτή σταματάει.*) Δεν με ακούτε, συνταγματάρχη;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Με γιάτρεψαν απ’ την έπαρση τα λόγια της αδερφής σας της Χούλια.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Η Χούλια... η Χούλια... Τι ξέρει η Χούλια από όνειρα; Εσείς όμως μπορείτε να ονειρευτείτε. Εδώ ζητήσατε να σας κατασκευάσουν μια λαιμητόμο... Κόβει καλά η λεπίδα;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Ναι.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Και δεν είστε χαρούμενος που έχετε όνειρα;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Χαρούμενος; Χαρούμενος ήμουν πριν...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Πουλώντας βούτυρο;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (*εκνευρισμένος*). – Ναι, πουλώντας βούτυρο. (*Ενθουσιασμένος.*) Τότε με θεωρούσα αρκετά ισχυρό να πραγματοποιήσω τα “θέλω” μου σε οποιαδήποτε κατεύθυνση. Και εκείνη η δύναμη πήγαζε απ’ το βούτυρο.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Τόσο βούτυρο τρώγατε εσείς;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Για να τα βγάλω τα προς το ζειν έπρεπε να καταβάλω τέτοιες προσπάθειες, που αναπόφευκτα κατέληξα να υπερεκτιμήσω την προσωπικότητά μου.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Και τώρα έχετε προσβληθεί από εμένα;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εσείς δεν με νοιάζετε... είστε μια σκιά φορτωμένη με λόγια. Κάποιος ανάβει το φως και η σκιά εξαφανίζεται.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Αγγίξτε με... θα δείτε ότι δεν είμαι σκιά.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Όταν εγώ περπατούσα στα σύννεφα, πίστευα ότι ένα διασκεδαστικό φάντασμα θα συμπλήρωνε μια άχαρη πραγματικότητα. Τώρα ανακάλυψα πως εκατό φαντάσματα δεν αξίζουν όσο ένας άνθρωπος. Ακούστε με, Σουσάνα: πριν σας γνωρίσω όλους εσάς ήμουν ένας ευτυχισμένος άνθρωπος... Το βράδυ έφτανα στο δωμάτιό μου εξουθενωμένος. Τσακώνεσαι πολύ με τους πελάτες, δεν δείχνουν κατανόηση. Άλλοι βρίσκουν το βούτυρο πολύ αλμυρό, άλλοι πολύ γλυκό. Παρόλα αυτά, ήμουν ικανοποιημένος. Η δουλειά απ’ το μυαλό μου και τα πόδια μου, είχε

μετατραπεί σε τροφή ζωής. Όταν με καλέσατε να συμμετάσχω στην φάρσα, αφού η φύση μου ήταν παρθένα σε μεγαλοπρεπή όνειρα, η φάρσα μεταμορφώθηκε σε ευαισθησία, σε μια βίαιη πραγματικότητα, που ώρα με την ώρα μετέβαλε την αρχιτεκτονική της ζωής μου. *(Σωπάει για μια στιγμή.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Συνεχίστε, Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Πόσο λυπηρό είναι να αναλύεις ένα πεθαμένο όνειρο! Τότε τα φτερά μου του μυρμηγκιού μου φαίνονταν γερακιού. Φιλοδοξούσα να πάρω την θέση ενός τυράννου. *(Αφήνει τον θρόνο και πηγαινοέρχεται νευρικός.)* Καταλαβαίνετε το δράμα μου;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Η πλάκα μας...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(γελώντας)*. Μην είστε αφελής. Το δράμα μου είναι ότι κατάλαβα, κατάλαβα... πως δεν αξίζω ούτε για συνταγματάρχη μιας φάρσας... Δεν είναι φρικτό αυτό; Τα σκηνικά δεν μπορούν να με ξεγελάσουν πια. Εγώ που ονειρευόμουν να γίνω όμοιος με έναν Χίτλερ, με έναν Μουσολίνι, καταλαβαίνω πως όλες αυτές οι σκηνές μπορούν να ξεγελάσουν μόνο έναν ηλίθιο...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Το δράμα σας συνίσταται στο ότι δεν μπορείτε να συνεχίσετε να κάνετε τον ηλίθιο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(σαρκαστικός)*. Ακριβώς. Πόσο δίκιο είχε η Σιμόνα.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Ποιά είναι η Σιμόνα;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Η καμαριέρα της πανσιόν. Πόσο δίκιο είχε η Σιμόνα όταν μου έλεγε: “Κύριε Σαβέριο, μην αφήσετε το εμπόριο του βουτύρου. Κύριε Σαβέριο, ο κόσμος αυτής της χώρας τρώει κάθε μέρα όλο και περισσότερο βούτυρο”. Μπορείτε να γελάσετε. Φαίνεται λίγο γελοίο να συγκρίνεις την πώληση του βουτύρου με την άσκηση μιας δικτατορίας. Τέλος πάντων... τώρα έγινε. Δεν εκτίμησα τις πραγματικές μου ικανότητες για να ζήσω το φανταστικό...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Και εγώ, Σαβέριο; Εγώ... δεν μπορώ να σημαίνω τίποτα στη ζωή σας;...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εσείς; Εσείς είστε ένα τέρας...

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(οπισθοχωρώντας)*. – Μην το λέτε αυτό.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Φυσικά. Η γυναίκα που είναι ικανή να ισορροπήσει ψυχρά την φάρσα που εσείς στήσατε, είναι ένα κτήνος. Δεν λυπάται τίποτα και κανέναν.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Ήθελα να σας γνωρίσω μέσω της φάρσας μου.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αυτά είναι βλακείες. (Κάνοντας βόλτες.)

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Ήταν ο μοναδικός τρόπος να εξετάσω το πιθανό σας ταίριασμα με εμένα. Ανυπομονούσα να γνωρίσω τον άνθρωπο που είναι ικανός να ζήσει ένα μεγάλο όνειρο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Κάνετε λάθος. Δεν ονειρευτήκατε. Ρεζιλέψατε... Αυτό είναι κάτι εντελώς διαφορετικό, πιστεύω.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Σαβέριο, μην είστε σκληρός.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Αν πριν δεκαπέντε μέρες μου είχε πει κάποιος ότι υπήρχε μια γυναίκα ικανή να σχεδιάσει παρόμοια πλεκτάνη, θα με θεωρούσα ευτυχή που την γνώρισα. Σήμερα η υποκριτική σας ικανότητα είναι εναντίον σας. Ποιός μπορεί να νιώσει εμπιστοσύνη στο πλευρό σας; Έχετε κάτι το αποκρουστικό.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Σαβέριο, προσέξτε, μην λέτε άσχημα λόγια.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εσείς είστε το κατακάθι της ζωής. Εσείς και η φίλες σας. Υπάρχει μήπως πιο βάνουση στάση από αυτήν τη συνειδητή αδιαφορία με την οποία κοροϊδεύετε έναν φτωχοδιάβολο;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Αυτό είναι απαίσιο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Εγώ φταίω; Μου αναστατώσατε τη ζωή.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Έχω μετανιώσει. Σαβέριο, πιστέψτε με...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (ψυχρά). – Πιθανόν... όμως εσείς θα βγείτε από αυτήν την περιπέτεια και θα πάρετε μέρος σε άλλη γιατί η έλλειψη ηθικής αναστολής σας είναι αξιοθαύμαστη... Το μοναδικό που σας ενδιαφέρει είναι να ικανοποιήσετε τα καπρίσια σας. Εγώ, αντίθετα, σχολάζω τη γιορτή εξαντλημένος.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Τι σκέφτεστε να κάνετε;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Τι να σκέφτομαι... να γυρίσω στη δουλειά μου.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Μην με απορρίπτετε, Σαβέριο. Μην είστε άδικος. Προσπαθήστε να καταλάβετε. Πώς μπορεί μια αθώα κοπέλα να γνωρίσει την καρδιά του άντρα που λαχταρά για σύζυγο...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Πίσω στην φάρσα;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Είναι παράλογες οι μέθοδοί μου; Σε κάθε ενέργεια, ο σκοπός αγιάζει τα μέσα. Σαβέριο, αν εσείς παίξατε έναν ρόλο όχι και τόσο κομψό, ο δικός μου δεν είναι καλύτερος. Πηγαίνετε και ρωτήστε τον κόσμο τι άποψη

έχει για μια γυναίκα που εμπλέκεται σε παρόμοια φάρσα... και θα δείτε τι θα σας απαντήσουν. *(Ο Σαβέριο κάθεται στον θρόνο, εξουθενωμένος.)* Τι κουρασμένος φαίνεστε! *(Ο Σαβέριο στηρίζει το κεφάλι στα χέρια του και τους αγκώνες στα γόνατά του.)* Πόσο μ' αρέσεις έτσι! Μην μιλάς, αγαπημένε μου. *(Του χαϊδεύει τα μαλλιά.)* Είσαι κομμάτια, το ξέρω. Αλλά αν έφευγες και με άφηνες, ακόμη και να ζούσες εκατό αιώνες, εκατό αιώνες θα ζούσες μετανιώνοντας και ρωτώντας: Πού είναι η Σουσάνα; Πού είναι η περιστέρα μου;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(χωρίς να σηκώσει το κεφάλι).* – Ωραία περιστέρα είστε εσείς!

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(χαϊδεύοντας το κεφάλι του).* – Έχεις προσβληθεί; Αυτό δεν είναι, αγαπημένε μου; Ω, όχι, απλά μόλις γεννήθηκες, και όταν γεννιέσαι είσαι πολύ πονεμένος. Η μοναξιά σε έκανε πρωτόγονο. Καμία γυναίκα πριν από μένα δεν σου μίλησε σε αυτήν τη γλώσσα. Χρειαζόσουν ένα σοκ, ώστε από τον πωλητή του βουτύρου να γεννηθεί ένας άντρας. Τώρα δεν θα κάνεις λάθος ποτέ, αγαπημένε. Θα πορευθείς στην ζωή σοβαρός, σίγουρος. Είσαι ακόμα παιδί. Ο πόνος σου είναι αυτός της πεταλούδας που αφήνει πίσω την χρυσαλλίδα.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(σκουπίζοντας το πρόσωπό του).* – Πόσο αποπνικτικά είναι εδώ!

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(σηκώνεται δίπλα του).* – Είμαι η θαυμαστή γυναίκα που περίμενε η καρδιά σου. Κοίταξέ με, πολυαγαπημένε μου. Θα ήθελα να σε τυλίξω γύρω από τα δάχτυλά μου, σαν να 'μουν φίδι των τροπικών.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(κάνει ενστικτωδώς πίσω στο κάθισμα).* – Τι λέτε για το φίδι; *(Παραξενεμένος.)* Πώς μεγάλωσαν τα μάτια σας!

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Τα μάτια μου είναι όμορφα σαν δύο ήλιοι, γιατί εγώ σε αγαπάω, συνταγματάρχη μου. Από μικρή σε ψάχνω και δεν σε βρίσκω. *(Πέφτει δίπλα στον Σαβέριο. Τον χαϊδεύει στον λαιμό.)*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μπορεί να μπει κάποιος.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Σε αναστατώνει που είμαι τόσο κοντά σου;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Μοιάζει σαν να με κοροϊδεύετε.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(γλυκά).* – Να κοροϊδέψω τον θεό μου; Τι ανοσιούργημα είπες, Σαβέριο;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(απότομα).* – Τι είδους φάρσα είναι αυτή; *(Της σπρώχνει βίαια το χέρι.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Γιατί μου φέρεσαι έτσι, αγαπημένε;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Συγγνώμη... αλλά το βλέμμα σας είναι τρομακτικό.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Άσε με να στηριχτώ πάνω σου. *(Τον αγκαλιάζει ξάνα από τον λαιμό.)*

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Υπάρχει ένα τρομερό μίσος στο βλέμμα σας. *(Προσπαθεί να απελευθερωθεί.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** – Μην φοβάσαι, αγαπημένε μου. Είσαι εντυπωσιασμένος.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(μπερδεμένος)*. – Τι σας συμβαίνει; Είστε άσπρη σαν μια νεκρή.

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(γλυκά)*. – Φοβάσαι, αγαπημένε μου;

**ΣΑΒΕΡΙΟ** *(πετάγεται απ' τον θρόνο)*. – Τι κρύβετε σ' εκείνο το χέρι;

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(απότομα σοβαρή, όρθια στο βάθρο)*. – Άθλιε...

**ΣΑΒΕΡΙΟ** – Σουσάνα! *(Ξαφνικά καταλαβαίνει και φωνάζει τρομοκρατημένος.)*  
Αυτή η γυναίκα είναι στ' αλήθεια τρελή... Χούλια... *(Η Σουσάνα τεντώνει το χέρι της κρατώντας ένα περιστροφο.)* Όχι! Σουσάνα!

## ΣΚΗΝΗ 8

*Ακούγονται δύο πυροβολισμοί. Οι προσκεκλημένοι εμφανίζονται λαχανιασμένοι στην πόρτα του σαλονιού. Ο ΣΑΒΕΡΙΟ έχει πέσει απέναντι απ' το βάθρο. Οι ίδιοι, ο ΧΟΥΑΝ, ο ΠΕΔΡΟ, η ΧΟΥΛΙΑ, κλπ.*

**ΧΟΥΑΝ** – Τι έκανες, Σουσάνα; *(Η Σουσάνα, με σταυρωμένα τα χέρια, δεν απαντάει. Κοιτάει τον Σαβέριο.)*

**ΠΕΔΡΟ** *(σκύβοντας πάνω από τον Σαβέριο)*. – Είστε πληγωμένος, Σαβέριο;

*(Η Χούλια προχωράει μέχρι το κέντρο της αίθουσας, αλλά πέφτει λιπόθυμη πριν φτάσει στην Σουσάνα.)*

**ΣΟΥΣΑΝΑ** *(κοιτώντας τους ανθρώπους που είναι σκυμμένοι πάνω απ' τον Σαβέριο)*. – Ήταν ανώφελο, συνταγματάρχη, να μεταμφιεστείς πωλητής βουτύρου.

**ΠΕΔΡΟ** – Σαβέριο... συγγνώμη... δεν γνωρίζαμε.

**ΧΟΥΑΝ** – Μας ξεγέλασε όλους, Σαβέριο.

**ΣΑΒΕΡΙΟ** (Δείχνοντας με το ένα δάχτυλο τη Σουσάνα). – Δεν ήταν πλάκα.  
Ήταν όντως τρελή. (Το χέρι του πέφτει. Οι προσκεκλημένοι συγκεντρώνονται  
στις πόρτες.)

ΑΥΛΑΙΑ ΤΕΛΟΥΣ