

TEATRO ›5

EL PÚBLICO

ALFONSO SASTRE

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE
EMMANUEL

KANT

CONTADOS POR

ERNESTO

TEODORO

AMADEO

HOFFMANN





**LOS ÚLTIMOS DÍAS
DE EMMANUEL KANT
CONTADOS POR
ERNESTO TEODORO
AMADEO HOFFMANN**

ALFONSO SASTRE

TEATRO 5
EL PÚBLICO





MADRID, SEPTIEMBRE 1989

Suplemento del periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de Documentación Teatral
del Instituto Nacional de las Artes Escénicas
y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

Portada:
Antonio Fernández Reboiro.

**EL PÚBLICO
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL**

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:
Redacción y Documentación:
(91) 572 33 11, 572 33 12, 572 33 13 y 572 33 14
Suscripciones y Fax: (91) 270 51 99.

Imprime:
GRAFOFFSET, S. L.
Polígono Industrial "Los Ángeles"
Herreros, 14. Nave 8. Getafe
28906 Madrid

Depósito legal: M-27869-1989
NIPO: 302-89-004-5
ISBN: 84-87075-05-3

Este volumen se vende conjunta e inseparablemente con el número 72, correspondiente al mes de septiembre de 1989.

Esta edición

© 1989. El Público / Centro de Documentación Teatral

SUMARIO

Escritura fantástica. <i>Moisés Pérez Coterillo</i>	9
Obras de Alfonso Sastre	15
Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann. <i>Alfonso Sastre</i>	19
Cuerpo de notas y noticias. <i>Alfonso Sastre</i>	103

ESCRITURA FANTÁSTICA

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Alguna materia incombustible debe alimentar la pasión de Alfonso Sastre por la escritura. Condenado a ser sin estar; a residir extra-muros de la escena cargado con una obra teatral que mide de latitud más de cuarenta títulos y de profundidad varios e insondados abismos. Una obra que no se detiene en la creación propia, sino que se ha ocupado también de traducir la ajena y que suma otros veintitantos títulos de autores que van desde Eurípides a Sartre, pasando por Ibsen, Strindberg, O'Casey, Peter Weiss... Ni siquiera el teatro ha sido capaz de contener semejante pasión. Una extensa y contundente obra teórica analiza las relaciones entre teatro y sociedad, explora los mecanismos de la imaginación, transita las claves del realismo, prueba los instrumentos de la cultura como armas de una transformación radical de la sociedad, levanta acta de las jergas y hablas marginales o polemiza sobre cuestiones puntuales de la actualidad inmediata. Súmese a ello un buen puñado de obras narrativas —muchas de ellas habitadas por lo fantástico—, de libros de poemas y guiones cinematográficos y se tendrá un cómputo aproximado de los trabajos y los días de un escritor infatigable, en permanente movimiento, en continua indagación, pasada ya la raya de los sesenta, pero con un vigor intelectual y una entereza moral implacables.

En Alfonso Sastre no existe línea divisoria entre biografía y escritura. Durante más de cuarenta años su vida pública, si nos ponemos a contar desde la fundación del grupo "Arte Nuevo" en 1945, hasta su voluntaria residencia en Euskadi a partir de finales de los setenta, ha consistido en el ejercicio consciente del compromiso. Si en su radicalidad progresiva su actitud provocaba ataques, descalificaciones, prohibiciones o silencios, Sastre ha sabido encarar las adversidades con una moral de fon-

dista que le ha permitido prescindir de cualquier resentimiento. Y admira verle pasear su sonrisa franca, cargado de razones, más que ninguno, en este país donde escritores bajitos llevan la contabilidad de los reconocimientos propios y de los ajenos, convencidos como están de que el elogio que otros reciben, ellos deben tomarlo como la peor ofensa.

La anormal situación de Alfonso Sastre en la cultura de lengua castellana y muy especialmente en su teatro es consecuencia de un largo proceso. El lector puede consultar el libro del propio autor y de Francisco Caudet, "Crónica de una marginación" o el cuaderno monográfico editado en esta casa hace unos meses con el título "Alfonso Sastre, noticia de una ausencia". El autor ha ejercido sin reservas ese papel de incómodo aguafiestas que sigue el dictado de su conciencia y la coherencia de su análisis ideológico contra las tentaciones del pacto, la componenda, la chapuza y el compadreo. A veces, sólo con manifestar su disidencia o sus reservas ante un suceso puntual, se ha ganado un portazo o una descalificación que alcanzaba no sólo a la réplica puntual, sino que se hacía extensiva a su persona o al conjunto de su obra. Nada es casual ni inocente en esta larga ausencia. La necesidad de exterminar al disidente se ha impuesto a cualquier lógica dialéctica, atropellando sin miramientos las opiniones ajenas. Y si en el conflicto terciaba el brazo secular del Estado, las consecuencias llegarían a la prisión o al exilio.

A nadie ha de extrañar, pues, que la imbricación de lo autobiográfico en su escritura sea poderosa —¿acaso pudiera ser de otra manera?— por más que el dominio de su oficio y de su universo imaginario le permita a Sastre transcender la anécdota privada para adentrarse en lo universal, una categoría que contiene también el dato personal, pero sin hacer de él un centro neurálgico. Así, tramos autónomos de su experiencia vital se asoman a sus páginas, trenzan el nudo de un argumento y luego desaparecen bajo otros pliegues de la escritura, sin dejar más rastro que un perfil, un gesto, una señal que advierte al lector, al espectador, de que la trama de la historia a la que asiste, se alimenta de la imaginación y de la vida. Que el autor no se ha propuesto contarnos "su caso", pero que de otra manera, aquello es también parte esencial de su vida.

Existe en la escritura —sobre todo teatral— de Alfonso Sastre un sorprendente carácter de insumisión, un gesto de autonomía que se alza, incluso, contra la propia

planificación del escritor y que contradice en ocasiones no sólo su ordenada y metódica administración del trabajo, sino también las demarcaciones conceptuales y estéticas en las que previsiblemente habrían de inscribirse sus obras, si nos atenemos a sus enunciados preliminares. No se trata simplemente del carácter autónomo que respira cada obra terminada, cuando se despega del autor, como si se propusiera encontrar una nueva y definitiva existencia sobre el escenario, aquella que sólo pueden concederle un director, un escenógrafo, unos actores... aun a costa de discutir con el autor sobre su propia sustancia. La insumisión de la escritura teatral de Alfonso Sastre acaso vaya más lejos. Desde luego, viene de antiguo. Hasta la desaparición de la censura administrativa del anterior régimen, el dictamen del censor se convirtió en cuestión previa a cualquier extremo, llegando en ocasiones a bloquear no sólo sus textos dramáticos, sino el propio nombre del autor, cuando figuraba como adaptador de obras ajenas (Salvador Moreno Zarza fue el seudónimo con que se estrenó su célebre versión del *Marat-Sade* de Weiss). La realidad, como tantas veces ocurre, llegó a desbordar aquella polémica coyuntural sobre posibilismo e imposibilismo de comienzo de los años sesenta. Roto cualquier pacto que tuviera en previsión su estreno, las obras que se suceden a partir de *M.S.V. o la sangre y la ceniza*, terminada en 1965, han respirado a pleno pulmón la libertad más extrema. Iniciada la transición política y desaparecida aquella condición previa de la censura, casi pueden contarse con los dedos de una mano los montajes de sus obras que han ocurrido en los quince últimos años. Y entre ellos, de uno sólo, *La taberna fantástica*, puede decirse que haya traspasado los límites de lo que se considera un éxito, en esta minoritaria provincia que es el teatro: un nutrido número de espectadores, multiplicados en este caso por la retransmisión televisiva de la obra; una larga permanencia en cartel y una gira nacional e internacional.

Así que tampoco podrá decirse que una mayor proximidad del estreno haya podido influenciar la obra más reciente del autor, porque tal proximidad sigue siendo en la práctica inexistente. Las razones son varias y no privativas del teatro de Sastre, sino que se refieren a la compleja situación de nuestra escena, en la que han sucedido algunos cambios importantes en los últimos años, pero siguen intactos los viejos problemas estructurales.

Hay que decir, entonces, que el autor no ha podido verificar en la práctica si sus propuestas teóricas sobre, por

ejemplo, la tragedia compleja, tienen alguna eficacia escénica. Ése es, sin duda, un aspecto bien negativo de su alejamiento de los escenarios, porque ni los textos más representativos de esa propuesta se han estrenado, ni cuando algunos de ellos lo fueron, disfrutaron de las más imprescindibles condiciones que permitieran verificar una experiencia semejante. Como no hay mal que por bien no venga, debiera contarse entre los factores positivos, la imposible contaminación con una práctica teatral tan irrelevante, tan llena de carencias y tan limitada como la que padecemos. La extrema libertad de esta escritura le pone el listón muy alto a nuestros hábitos teatrales, incluso aquellos que se visten de los mejores modelos en los teatros públicos. Porque es evidente que no todo lo resuelve un generoso presupuesto. Más aún, esta escritura en libertad propicia una nueva lectura de la obra de Sastre, porque acaso de forma incontrolada por el propio autor e inadvertida por la crítica universitaria que fielmente le ha seguido casi en solitario en los últimos años, su universo teatral aparezca a la luz de sus últimos y aún inéditos textos signado por una impronta más lúdica y libertaria, más penetrada de humor y más dueña de lo fantástico. Un buen ejemplo es el texto que ahora ve la luz en estas páginas, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann*, que lleva escrito desde 1985, donde el autor alcanza uno de los momentos de mayor intensidad dramática al proponer que coincidan en escena el último tramo de la vejez, casi el eslabón vegetativo de una de las cabezas privilegiadas de la historia del pensamiento humano, la agonía de Emmanuel Kant y el mundo fantástico, inquietante de Hoffmann, unidos en la anécdota histórica por la simple coincidencia de haber compartido la misma ciudadanía y en lo más profundo, en la realidad poética de la obra, porque sólo una visión desde lo fantástico, desde la pesadilla, puede traducir el extremo patetismo de la última batalla, irremediablemente perdida, en la que la vejez termina por sucumbir ante la muerte.

Sastre encabalga sobre los datos históricos que le ha proporcionado su paciente y documentada investigación sobre los últimos días de Kant (ése es el título de la breve obra de Thomas de Quincey con la que inicia su encuesta), el pavoroso cuadro clínico en que la vida se disuelve, tanto en sus aspectos físicos como psicológicos. Sobre ese último nudo que ata a la biología y la historia, ha levantado el cortejo de fantasmas prestados por E.T.A. Hoffmann y recreados certeramente para contar

de forma simultánea otra agonía, la del entorno kantiano, la de su pensamiento reducido al fetichismo de sus discípulos, la del entorno social del filósofo, convertido en objeto inventariable de los poderes públicos de su ciudad y en definitiva, la de los fantasmas que pueblan de pesadillas la memoria en estado de licuación del autor de la "Crítica de la razón pura".

Hay en la obra una sabiduría extraordinaria y un equilibrio extremo en la dosificación de sus elementos. Hay, además, un delicioso juego sobre la convención teatral, sustentado por una latente revuelta de los personajes contra el autor, que se hace presente a través del olvido "casual" del texto de la propia obra que se representa en un mueble de la escena. Truco, por otro lado muy sastreano, muy velazqueño, mediante el que el propio autor se implica en la historia, como ocurría en el prólogo y el epílogo de *La taberna fantástica* y en la penúltima escena de *El camarada oscuro*, cuando el autor en persona penetra en la habitación donde agoniza su personaje, para asistirle en el último trance, tras anunciarle el expediente de su muerte en escena.

Al contrario de lo que sucede en otras obras, acaso más ambiciosas de Alfonso Sastre, dotadas de una estructura abierta, pensadas para ser, si no re-escritas en escena, al menos consultadas al director del montaje y en esa misma medida cargadas de información excedente, que pudiera o no aceptarse en la definitiva construcción del espectáculo, en *Los últimos días de Emmanuel Kant...* el autor entrega un texto fijado, perfecto de medida, que parece haber salido de un tirón en un parto más placentero que doloroso. El lector encontrará en él la fruición de la escritura, su trazo fresco, la agilidad y el humor, atemperando el extremo patetismo del tema. Y también una dosificación de la sorpresa, una aparición medida de las fantasías hoffmannianas.

Acaso no resulte del todo inútil recordar que la primera incursión del teatro de Sastre en territorios del misterio y del terror fantástico sucedió en 1956 con *El cuervo* y que luego seguiría con *Ejercicios de terror*, en 1970; y que los mejores títulos de la narrativa están dedicados al mismo género, como "Las noches lúgubres" y "El lugar del crimen", y también algunos de sus guiones para el cine o la televisión. Más aún, que esta presencia de lo terrorífico y fantástico es perfectamente constatable en otros muchos de sus textos y especialmente en sus dos tragedias paralelas, *Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte Jaizkibel* y la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*

Por último, celebrar la coincidencia de la edición de esta obra de Sastre con el bicentenario de la "Crítica de la razón práctica" de Emmanuel Kant y con el acercamiento y revisión de la obra del filósofo que suscita en este momento en Europa un notable interés y que puede medirse en la aparición de ediciones, estudios y ensayos a propósito del discurso kantiano.

OBRAS DE ALFONSO SASTRE

OBRAS PARA EL TEATRO

(El año es el de su terminación)

- Comedia sonámbula (1945).
- Uranio 235 (1946).
- Cargamento de sueños (1946).
- Prólogo patético (1950).
- El cubo de la basura (1951).
- Escuadra hacia la muerte (1952).
- El pan de todos (1953).
- La mordaza (1954).
- Tierra roja (1954).
- Ana Kleiber (1955).
- La sangre de Dios (1955).
- Muerte en el barrio (1955).
- Guillermo Tell tiene los ojos tristes (1955).
- El cuervo (1956).
- Asalto nocturno (1959).
- En la red (1959).
- La cornada (1959).
- Oficio de tinieblas (1962).
- El circulito de tiza o historia de una muñeca abandonada (1962).
- M. S. V. o la sangre y la ceniza (1965).
- El banquete (1965. Inédita).
- La taberna fantástica (1966).
- Crónicas romanas (1968).
- Melodrama (1969).
- Ejercicios de terror (1970).
- Askatasuna! (1971).
- Las cintas magnéticas (1971).
- El camarada oscuro (1972).
- Ahola no es de leil (1975).
- Tragedia fantástica de la gitana Celestina (1978).

- Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria (1978).
- Las guitarras de la vieja Izaskun (1979. Inédita).
- El hijo único de Guillermo Tell (1980).
- Aventura en Euskadi (1982. Inédita).
- Los hombres y sus sombras (1983).
- Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte Jaizkibel (1983).
- El viaje infinito de Sancho Panza (1984).
- El cuento de la reforma (1984. Inédita).
- Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E. T. A. Hoffmann (1985).
- La columna infame (1986. Inédita).
- Revelaciones inesperadas sobre Moisés (1988. Inédita).
- Demasiado tarde para Filoctetes (1989. Inédita).

ADAPTACIONES DE OTROS AUTORES

- El cobarde (trad. de Lenormand. Texto perdido. 1950).
- El tiempo es un sueño (Id. 1951).
- Medea (Eurípides. 1958).
- La dama del mar (Ibsen. 1960).
- Los acreedores (Strindberg. 1962).
- Mulato (Langston Hughes. 1963).
- Marat-Sade (Peter Weiss. 1966).
- Huis clos (Jean Paul Sartre. 1967).
- La puta respetuosa (Id. 1967).
- Las moscas (Id. 1968).
- Los secuestrados de Altona (Id. 1968).
- Muertos sin sepultura (Id. 1968).
- Las troyanas (Id. 1968).
- Rosas rojas para mí (O'Casey. 1969).
- Trotsky en el exilio (Weiss-Sorozábal. 1969).
- Liolà (Pirandello-Calamai. 1970. Inédita).
- Mockinpott (Weiss-Sorozábal. 1970).
- Noche de huéspedes (Id. 1970).
- El seguro (Id. 1970).
- Asalto a una ciudad (Lope de Vega. 1971).
- Hölderlin (Weiss-Sorozábal. 1972).
- Historia de Woyzeck (Georg Büchner. 1972. Inédita).
- ¡Irlanda, Irlanda! (La sombra de un guerrillero) (O'Casey. 1973. Inédita).
- Búnbury (Oscar Wilde. 1983. Inédita).

OBRAS TEÓRICAS

- Drama y sociedad (1956).
- Anatomía del realismo (1963).

- La revolución y la crítica de la cultura (1969).
- Crítica de la imaginación (1976).
- Lumpen, marginación y jerigonça (1979).
- Escrito en Euskadi (1982).
- ¿Dónde estoy? (Inédita).
- Prolegómenos a un teatro del porvenir. (Inédita).
- Del diario de un autor teatral (artículos). (Inédita).
- Entre Hondarribia y Madrid (artículos). (Inédita).
- Crónica de una marginación (colaboración con Francisco Caudet). (1982).

OBRAS NARRATIVAS

- El Paralelo 38 (1958).
- Las noches lúgubres (1963).
- Flores rojas para Miguel Servet (1964).
- El lugar del crimen (1981).
- Historias de nada (1988. Inédita).
- De Carabanchel a Burdeos (cartas de la prisión y del exilio) (1974-1975. Inédita).
- En el cuarto oscuro (siete historias para un cine de terror). (Inédita).

LIBROS DE POEMAS

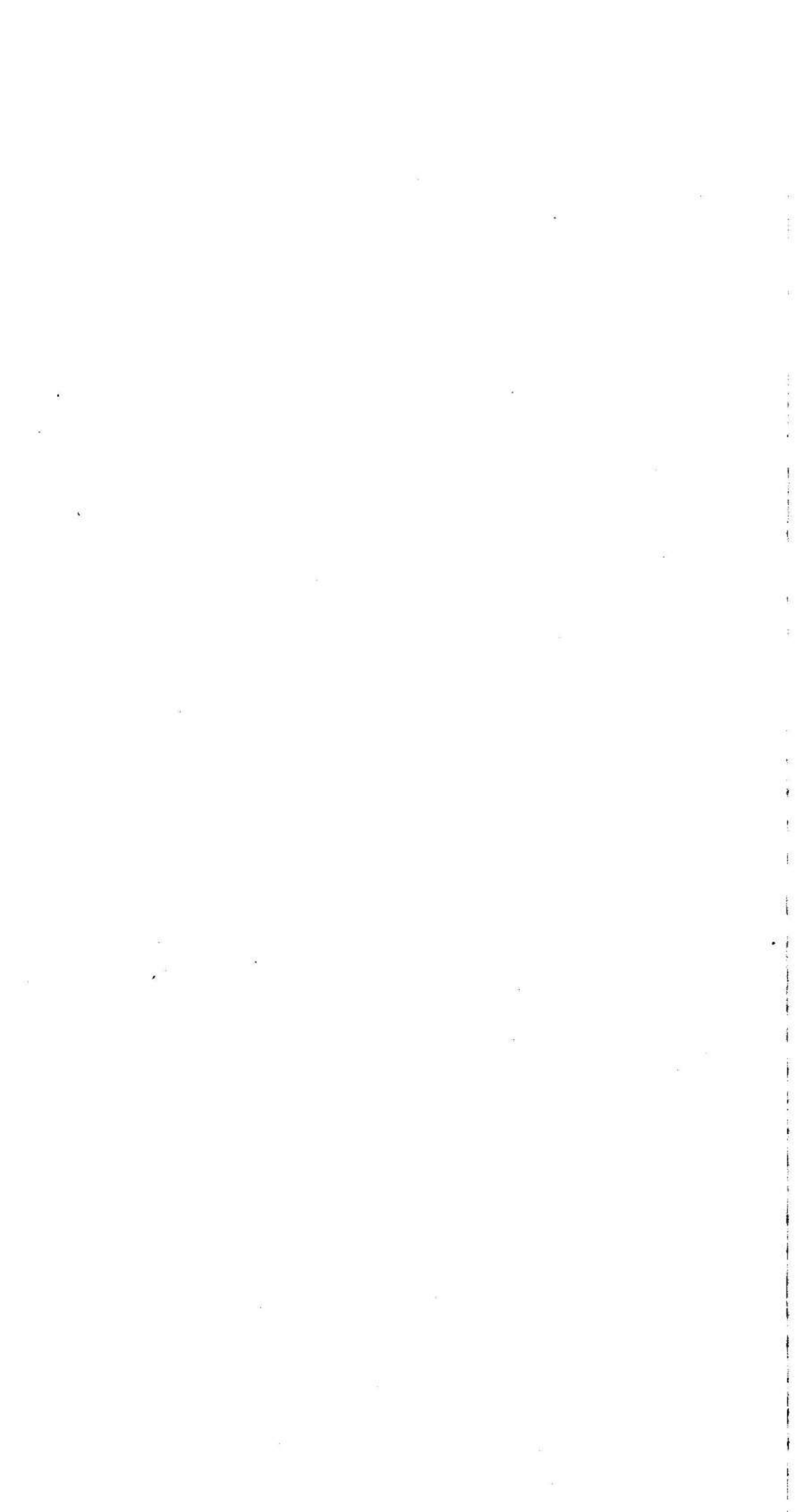
- El español al alcance de todos (1942-1971).
- Balada de Carabanchel (1974).
- Evangelio de Drácula (1975).
- T. B. O. (1978).
- Vida del hombre invisible contada por él mismo (1980. Inédito).
- Residuos urbanos. (Inédito).

FILMES

- Amanecer en Puerta Oscura (con José María Forqué).
- La noche y el alba (Idem).
- Un hecho violento (Idem).
- Nunca pasa nada (con Juan Antonio Bardem).
- A las cinco de la tarde (Idem).

TELEVISIÓN

- Miguel Servet, la sangre y la ceniza (con Hermógenes Sainz y José María Forqué).



ALFONSO SASTRE

**LOS ÚLTIMOS DÍAS
DE EMMANUEL KANT
CONTADOS POR
ERNESTO TEODORO
AMADEO HOFFMANN**

Esta obra obtuvo el Premio Ciudad de Segovia 1989.

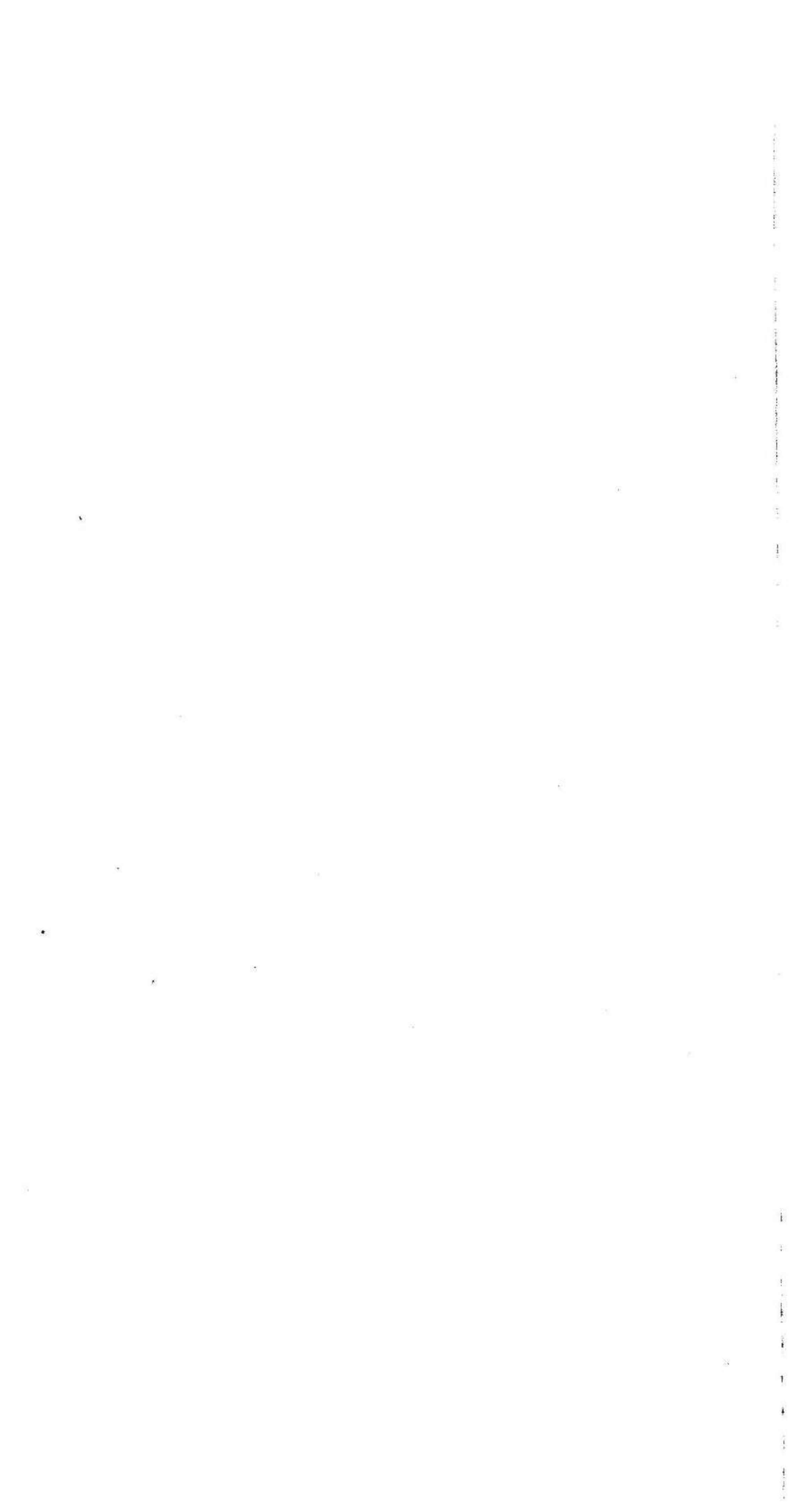
Personas del drama
(Por orden de su aparición en escena)

E. T. A. HOFFMANN
EMMANUEL KANT
EL PROFESOR WASIANSKI
TERESA KAUFMANN
LAMPE
HANNA
PETER

UNA COMISIÓN DE NOTABLES
CUATRO INVITADOS A UN ALMUERZO
ALGUNAS MÁSCARAS DEL CARNAVAL
DE KÖNIGSBERG
DOS ENFERMEROS
EL ABOGADO COPPELIUS

(Puede resolverse con un grupo de cuatro o cinco actores.
Sus apariciones son en cuadros sucesivos.)

La acción en la casa del filósofo Emmanuel Kant en
Königsberg.



UNA NOTA PREVIA DEL AUTOR DE ESTA OBRA...

... de la cual acabamos de declarar que la acción sucede en Königsberg. Es un decir pues, como se sabe, todas las obras de ficción suceden en lugares imaginarios aunque existan ciudades con tal o cual nombre. El autor de este drama no ha estado nunca en esta ciudad de la antigua Prusia Oriental, que por cierto ahora se llama Kaliningrado y se halla en territorio soviético. Viene muy bien a los efectos de nuestro drama que su espacio sea, también en la realidad, un tanto fantasmagórico: la dudosa entidad de su existencia. Nos imaginamos una atmósfera muy «nórdica», por así decirlo. Puerto sobre el Báltico, Bahía del Vístula, río que viene, entre otros lugares, de Varsovia (1). Nieblas, brumas, fuego en las salamandras y algún que otro ponche llameante mientras por las noches se cuentan historias. Acordaos, director y escenógrafo, de estos elementos a la hora de crear nuestro ambiente.

Efectivamente, la base documental de este drama es el opúsculo de Thomas de Quincey titulado, así mismo, «Los últimos días de Emmanuel Kant», obrita que a su vez es una lectura —como suele decirse— de cierto trabajo de un tal A. C. Wasianski,

(1) Posteriormente aumenté un poco más conocimientos geográficos. El Vístula cruza Varsovia y desemboca en la bahía de Gdansk, antes Dantzig. Pero todavía no sé muy bien si el río de Königsberg —que no es, desde luego, el vístula— se llama Pregel o Priegolia o Pregolya, porque lo he visto escrito de estas distintas formas.

que fue discípulo y familiar de Kant, y que nosotros hemos convertido en un personaje de este drama.

Yo he operado muy libremente sobre estos materiales —y, desde luego, la presencia de E. T. A. Hoffmann en esta historia es absolutamente fantástica— pero los datos de la senilidad de Kant son, en su conjunto, documentales.

En un lugar destacado, pero que pueda ser fácilmente *olvidado* por los espectadores en virtud de la presunta fuerza de la acción dramática, hay un gran objeto cubierto con un lienzo blanco y quizás un tanto funeral.

Alfonso Sastre

Hondarribia, 19 de diciembre de 1984

PRÓLOGO

(Luz a la figura de un hombre un tanto extravagante, cuya imagen es conocida por varios testimonios iconográficos, aunque eso sea lo de menos. Se trata de Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, aunque los espectadores no tengan ninguna razón para imaginar esta identidad. Nuestro hombre se está ocupando con mucha atención en la tarea de preparar lo que los británicos llaman un punch y los españoles y otras almas perdidas un ponche. No descuidar, pues, que la composición de la bebida tenga los cinco elementos que deben componerla —es popularmente sabido que la palabra punch viene del persa «pancha», que quiere decir cinco—, a saber, agua, limón, té, azúcar y ron. Por cierto, que a la hora de incorporar el ron su rostro adquiere como una especie de alegría entre infantil y maligna, y la ración de este ingrediente resulta visiblemente abundante. Por fin, la mezcla mágica está hecha. Da un paso atrás y contempla su obra mientras empieza a sonar suavemente una musiquilla bastante conocida: la de la barcarola de «Los cuentos de Hoffmann», de Offenbach. Es entonces cuando enciende un fósforo y procede a incendiar el ponche. Algo verdaderamente mágico sucede entonces, y es que la llama que se eleva es muy alegre, luminosa y multicolor. Hoffmann se sienta frente a la mesa e, iluminado por esa llama fantástica, comienza a escribir cuidadosamente en un cuaderno, a la par que nos va contando su escritura de la siguiente manera:)

HOFFMANN. La acción de esta obra sucede en la casa de Emmanuel Kant en Königsberg. Es una ca-

sa austera, grande y sombría... cuyos muchos rincones oscuros parecen habitados por los fantasmas de las gentes que en otros tiempos la habitaron. Corren los últimos días del mes de enero de 1804, y cualquier visitante un tanto sensible experimentaría, visitándola, esos ligeros sobresaltos que a veces nos hacen mirar con un miedo indefinible a nuestras espaldas, como si se viviera la presencia de una vaga amenaza o quizá la presencia inconfesable del Ángel de la Muerte.

(Hoffmann se sirve una copa de ponche y la bebe pensativo ante su cuaderno mientras se hace el oscuro sobre su figura y se desvanecen los compases de la barcarola.)

CUADRO I

27 enero 1804. Dieciséis días antes de la muerte.

(Sala, un tanto sombría, de la casa de Emmanuel Kant, en Königsberg. Muebles de oscuras maderas y sólidamente barrocos. Hay rincones de la estancia a los que seguramente nunca llega luz alguna, ni la del sol, ni la de las lámparas y los mecheros, tal es de extraña y recóndita la estructura de esta sala, en la que han ido depositándose elementos que lo han sido de una vida prolongada y que ahora parecen, más que otra cosa, los restos de un moderado naufragio que se ha ido produciendo sin que nadie se diera cuenta: en la rutina de la cotidianeidad. También hay que decir que hace muy mal tiempo en el exterior, y que en una chimenea arden unos troncos, llamea algo de un precario hogar que se extingue pero que, sin embargo, es una señal de vida y hasta, si se quiere, de cierto confort. Todo esto se verá dentro de un momento; porque ahora hay oscuridad y una atención luminosa muy concreta a la figura de un viejecito casi cadavérico —que por cierto es Kant—, el cual está sentado en una silla, frente a una mesa, sobre la cual hay, entre otras cosas, un tintero y una caja de plumas. Kant está dedicado, muy concienzudamente, a un trabajo que consiste aproximadamente en abrir y cerrar cuidadosamente el plumier, según distintos ritmos y en diferentes formas, como si tratara de guardar muy bien no se sabe qué en aquella caja. También parece que intenta realizar una operación perfecta pero que no lo consigue, y que ello le produce una cierta angustia. Estos movimientos los compone con un abrir y cerrar del tintero, lo cual hace la cosa más difícil; y ello se complica aún más porque se combina con un

abrocharse y desabrocharse de los botones de su chaqueta. Este juego puede prolongarse un rato largo, y al fin Kant se abate exhausto de tanto esfuerzo sobre la mesa. Es el momento en que la luz que ilumina la figura de Kant se va extinguendo, y vemos por fin el escenario antes descrito. En el cual hay dos figuras: la del doctor Wasianski, sentado de un modo un tanto solemne, como corresponde a su profunda mediocridad y una mujer que tiene todo el aire de ser extraña a la casa y que quizá pretenda algo importante —al menos para ella— en esta oscura mansión: se halla de pie y un tanto tensa ante la situación, pues sin duda está siendo atentamente observada por aquella persona que, ya por el solo hecho de estar sentada, aparece como muy respetable o, dicho de otro modo, depositaria de un poder sobre su propio destino. Así son las cosas, más o menos, cuando empieza el diálogo.)

WASIANSKI. ¿Se llama usted?

TERESA. Teresa Kaufmann.

WASIANSKI. Es verdad. Tengo su nombre aquí, en mis papeles. ¿Es señorita?

TERESA. *(Con un gesto duro)* ¿Qué quiere decir?

WASIANSKI. Perdone. Tan sólo si está casada. Es a efectos del empleo en esta casa, nada más.

TERESA. Soy viuda.

WASIANSKI. ¿Falleció su marido...?

TERESA. Evidentemente.

WASIANSKI. Perdone. Quería preguntarle cuándo, o sea, perdóneme, si hace mucho tiempo que sucedió; no es que me preocupe personalmente por tan luctuoso suceso, pero siempre interesa un cierto cuadro de antecedentes cuando se trata de contratar personal para esta casa. El profesor Kant, de

quien soy no sólo un discípulo leal sino también, gracias a sus bondades, un amigo, necesita de muy particulares cuidados en esta fase tan avanzada de su vida, y de ahí que seamos un tanto estrictos al respecto, y que nos informemos, en la medida de lo posible, sobre las personas aspirantes a trabajar con nosotros.

TERESA. Entonces ya sabrán.

WASIANSKI. *(Con afectada inocencia)* ¿Qué cosa, señora?

TERESA. Yo... yo detesto la hipocresía, doctor... doctor Wasianski.

WASIANSKI. Está lloviendo muchísimo: ¿no oye? En esta casa, tan antigua, lo que sucede en el exterior llega, ¿cómo diríamos?, con enorme fuerza.

TERESA. Es cierto. Está lloviendo mucho desde hace, por lo menos, dos días. ¿No es así? En cuanto al viento...

WASIANSKI. Dejemos el viento por ahora.

TERESA. *(Se encoge de hombros)* ¿El viento? Era una manera cortés de seguir su conversación.

WASIANSKI. Hablábamos de la defunción de su marido.

TERESA. Fui acusada de haberlo asesinado, como usted sabe.

WASIANSKI. *(Con esfuerzo)* Sin embargo el profesor Kant tiene de usted las mejores referencias, y estoy autorizado para contratar sus servicios.

TERESA. Es el resultado de una fuerte recomendación, que procede precisamente del director del Centro en el que he estado recluida durante casi

cuatro años y medio, *como usted sabe*. En realidad se trata de un asunto religioso.

WASIANSKI. Por favor. ¿Religioso?

TERESA. Dado que mi marido era el demonio...

WASIANSKI. ¡Oh! ¿Un demonio?

TERESA. He dicho: *el demonio*. El asunto ha sido teológicamente comprobado.

WASIANSKI. (*Desbordado por la situación*) Dejemos eso, si le parece. Su conducta es irreprochable según todos los datos que obran en nuestro poder.

TERESA. Siempre lo ha sido, señor. En cuanto a la situación actual del profesor Kant, tengo gran experiencia en el tratamiento de cuadros seniles, envejecimiento y secuelas complejas que presentan los procesos naturales que conducen a la muerte del ser humano. A su muerte corpórea, quiero decir; el mundo de las almas es otra cosa..., un medio en el que, si me lo permite, yo me muevo como el pez en el agua. Pero, precisamente...

WASIANSKI. (*Inopinadamente*) Ja, ja, ja.

TERESA. (*Con un gesto duro*) ¿Qué le hace tanta gracia?

WASIANSKI. (*Estólido*) Usted perdone... Lo del pez en el agua... (*Se le escapa la risa y, efectivamente, vuelve a reírse como un idiota*) Ja, ja, ja.

TERESA. (*Bastante severa*) Tiene usted todo el aspecto de un idiota. Su edad, sin embargo, no haría presumir una sintomatología tan avanzada. (*Es un corte muy serio. Wasianski se da cuenta de que está ante una persona con la que hay que tratar cuidadosamente*) Por otra parte, su condición de pastor de la iglesia luterana hace pensar en una persona respetuosa con su prójimo, y...

WASIANSKI. (*Ceñudo*) Usted tiene, en efecto, muy serias recomendaciones. (*Baraja una gran cantidad de papeles sobre su mesa*) ¡Tan serias que...! (*Se halla muy fastidiado ante el personaje que tiene delante*) Escuche, señora Kaufmann. El que le habla es un doctor adjunto a los Departamentos de Estado para la Cultura en esta ciudad, y sin embargo me he avenido a recibir a una persona como usted, que procede, con todos los respetos debo decirlo, del mundo criminal y del ámbito de los asilados en las instituciones penitenciarias... (*Lo que ahora oye le parece demasiado horrible.*)

TERESA. (*Con una voz macabra y como procedente de los más horrendos vicios*) Venga ya, desembuche. Grrr... ¿Qué quieres decir tú con eso? Grrr.

WASIANSKI. (*Horrorizado*) Esto es horrible.

TERESA. (*Muy seria y respetable ahora*) Era una broma, señor: una broma de carácter experimental. En psicología estamos empleando nuevos métodos, más acordes con la realidad contemporánea.

WASIANSKI. (*Fingiéndose una clara inteligencia*) ¡Pues claro! ¡Ya lo comprendo! (*Vuelve un poco a sus papeles, con el fin de reponerse de sus actuales emociones*) Bien, el problema técnico, si así hay que decirlo ante una persona tan preparada como usted, y refiriéndonos a la situación por la que atraviesa el profesor Kant...

TERESA. ¿Cuál es su edad exactamente, hoy en día?

WASIANSKI. En abril, si Dios quiere, cumplirá los ochenta años: una edad bastante avanzada en estos tiempos, aunque en otros no lo era tanto; baste con recordar que Noé engendró a sus hijos Sem, Cam y Jafet, cuando ya había cumplido más o menos los quinientos años; y que ya tenía setecientos aproximadamente cuando empezó el Diluvio Universal.

TERESA. Es cierto lo que dice: la longevidad de la especie humana ha ido disminuyendo durante los últimos miles de años, según los testimonios irrefutables de la Santa Biblia. (*Arrecia ahora la lluvia en el exterior y hay un viento «que ulula», según se suele decir en las narraciones de terror. Algo hace que Teresa note una presencia extraña; se pone rígida y musita*) ¿Qué es eso? (*Son una especie de pasos vacilantes que resuenan extrañamente en la casa.*)

WASIANSKI. Ah, no es nada. Es Lampe.

TERESA. ¿Quién es Lampe?

WASIANSKI. Verá... (*En ese momento aparece Lampe. Es un tipo francamente desagradable: produce una particular repulsión en la esfera de lo siniestro, de lo extraño y a la vez familiar. No es un tipo fantástico y nada hay en él de sobrenatural; y sin embargo lo que ahora cruza la habitación es una especie de espectro. Sobre la pechera de su raído uniforme de criado exhibe un buen montón de cruces y medallas militares y, desde luego, está borracho. Pese a ello yo preferiría que el actor esté sobrio, tanto en esta pasada como cuando tengamos de nuevo la desdicha de encontrarnos con él: nada, por ejemplo, de grotesto o esperpéntico en su actuación... Teresa lo mira pasar con cierto estupor.*)

TERESA. Es terrible.

WASIANSKI. Se ha puesto muy pálida, señora Kaufmann. ¿Le ocurre algo?

TERESA. ¿Llaman ustedes Lampe a ese fantasma?

WASIANSKI. (*Extrañado*) ¿Fantasma? ¿En qué sentido lo dice?

TERESA. He visto a seres parecidos en mis dos viajes infernales.

WASIANSKI. (*No entiende nada*) ¿Viajes? ¿Adónde?

TERESA. No se me permitió ver *la forma general del infierno*, pero algo he visto, sin embargo.

WASIANSKI. ¿Qué quiere decir? (*Está nervioso. Saca de un armario una muñeca de tamaño natural y se pone a trabajar en colocarle unos ojos*) Perdóneme si me pongo a trabajar un poco durante nuestra conversación; soy aficionado a construir algunos autómatas aunque mi ocupación seria es, como sabe, la filosofía, en cuanto discípulo, benévolamente acogido por el maestro, del profesor Kant. ¿Decía algo de que la forma general del infierno...?

TERESA. Son palabras del maestro Emmanuel Swedenborg.

WASIANSKI. Oh, sobre el tal Swedenborg, Kant ha dicho alguna cosa. Espero que lo recuerde: «Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica». Lo escribió el doctor Kant en 1766; permítame, pero del profesor Kant lo conozco casi absolutamente todo, en mi calidad de modesto y fiel discípulo.

TERESA. Por lo que me dice, para el profesor Kant también la metafísica es una especie de sueño visionario.

WASIANSKI. ¡Oh, por favor! No se puede hablar tan ligeramente de un pensamiento tan profundo como el del profesor Kant.

TERESA. ¿Sería usted tan amable de explicarme la situación? (*Aparte, como en el viejo teatro*) Creo que los espectadores de esta obra también agradecerían oír de qué va la cosa.

WASIANSKI. Precisamente se trata del asunto Lampe. Pero también (*mientras le pone un ojo a su muñeca siniestra*) me encuentro fascinado por lo que ha dicho usted de ciertos viajes a los infiernos.

TERESA. *(Citando ahora claramente a Swedenborg)* «Sin embargo, se me ha permitido ver a menudo la estructura de las sociedades infernales y de los más recónditos infiernos en los que moran extrañas especies de demonios. A la entrada de estos nauseabundos lugares, denominados puertas del infierno, puede verse normalmente a un monstruo...». ¿Continúo?

WASIANSKI. No es necesario, señora mía. *(Si el espectador se ríe, que no sea porque el actor le invita a ello)* ¿Usted ha visto eso?

TERESA. *Algo pude ver.* Pero yo le había preguntado por ese Lampe.

WASIANSKI. A eso íbamos, mi querida señora. *(Le enchufa otro ojo a la muñeca; pero ahora dice inopinadamente)* Yo soy más que nada un poco relojero. Estos mecanismos me apasionan; en este aspecto no soy más que un admirador de aquel Jacques Vaucanson, no sé si usted sabrá.

TERESA. *(Con evidente desprecio)* En las ferias y otras verbenas creo que era bastante popular en los viejos tiempos.

WASIANSKI. *(Un tanto herido y confuso)* Cuando no se trata de reproducir la vida, que es patrimonio de Dios, sino de imitarla ingeniosamente...

TERESA. Usted sabrá. Yo soy una persona muy ignorante.

WASIANSKI. El asunto Lampe: es a lo que íbamos.

TERESA. Sí, señor.

WASIANSKI. Se trata de un ex combatiente prusiano, cargado de honores en su tiempo en razón de sus heroísmos en algunas batallas: de un patriota, digámoslo así, cuyo cuerpo está penetrado de me-

tralla y otros males. Entró a servir en esta casa hace muchísimos años, y el profesor Kant le tiene una particular devoción.

TERESA. (*Impaciente*) ¿Y?

WASIANSKI. ¡El buen Lampe ya no es lo que era!

TERESA. Ah.

WASIANSKI. También el profesor necesita, a su avanzada edad, especiales cuidados.

TERESA. Ya.

WASIANSKI. Se trata de que usted, señora Kaufmann, se ocupe a partir de ahora de ciertas responsabilidades en el cuidado y la asistencia de la casa y, sobre todo, de la persona del profesor. En cuanto a Lampe, lo más seguro es que haya que prescindir de sus servicios, a pesar del profundo afecto que le dispensa el profesor Kant. En cierto modo de eso se trata.

TERESA. ¿De qué, en suma? ¿De sustituir al tal Lampe en el servicio?

WASIANSKI. No se lo tome así.

TERESA. Estoy comprendiendo algo.

WASIANSKI. (*Aliviado*) Mire, mire cómo lloran ahora los ojos de esta muñeca.

TERESA. Es verdad.

WASIANSKI. Gracias.

TERESA. Supongo que me contratan para atender, en sus últimos días, a este buen señor.

WASIANSKI. (*Un tanto escandalizado*) No se puede hablar así de Kant, pues está hablando precisa-

mente *de Kant*. ¿Sabe usted *quién es Kant*? ¿Cómo puede usted decir «este buen señor», así, como si nada?

TERESA. ¿No es un buen señor?

WASIANSKI. Es mucho más que eso, señora.

TERESA. He oído hablar de él en la ciudad, con el respeto debido, yo supongo.

WASIANSKI. En la historia de la filosofía habrá dos partes a partir de la obra del maestro: *antes y después de Kant*.

TERESA. (*Bastante indiferente*) Eso me parece algo extraordinario. Pero si se trata de un anciano con los problemas propios de su avanzada edad, creo que yo podría realizar algún trabajo más o menos interesante. También le quería decir algo a propósito de la música.

WASIANSKI. (*Trabajando ahora en la mecánica de su muñeca, que cada vez parece más siniestra, porque es grande y realiza movimientos humanos*) ¿Cómo de la música?

TERESA. (*Saca de un estuche, que hasta ahora no habíamos visto, un violín*) ¿Me permite? (*Comienza a tocar en su violín una melodía larga y que resulta inquietante. Por fin deja de tocar. Está lloviendo mucho ahora*) ¿Qué es eso?

WASIANSKI. Está lloviendo a mares, pero no creo que tenga nada que ver su violín en este asunto.

TERESA. Me gusta tocar el violín.

WASIANSKI. Es usted muy dueña.

TERESA. En esta casa tendré que tocar el violín algunas veces. Sobre todo al anochecer me es muy necesario.

WASIANSKI. Dios mío, esta casa es ya un infierno desde hace algún tiempo.

TERESA. Mi violín no tiene nada que ver con el infierno. (*Viento y más lluvia*) Dios mío, qué invierno tan desagradable. Esperemos que la primavera llegue en el más breve plazo posible.

WASIANSKI. (*Hace que su muñeca ande sola por la habitación*) ¿Qué le parece esto?

TERESA. (*Con un gesto de resolución*) También muy desagradable.

WASIANSKI. En cuanto al profesor Kant, tendría que darle alguna información sobre su estado actual. Él atraviesa por momentos de un cierto abatimiento, y ello hace que para algunos observadores superficiales resulte algo... ¿cómo decirlo?... algo muy parecido a una persona mentalmente débil, ¡digámoslo así!

TERESA. (*Muy seriamente*) Digámoslo como usted quiera; pero he de advertirle que yo no soy una observadora superficial, y también que poseo algunas dotes magnetizadoras que pueden aliviar en algo los sufrimientos del enfermo.

WASIANSKI. En cuanto a eso, la única enfermedad del profesor es la vejez.

TERESA. No todas las vejeces son iguales, sin embargo.

WASIANSKI. Su lucidez ha sufrido un serio deterioro desde hace unos meses; pero él viene padeciendo mucho desde..., ¿el 83? O sea, hace más de veinte años que su salud no es buena.

TERESA. Comprendido. Siga.

WASIANSKI. (*Consulta sus notas, pero la muñeca comienza a andar; él la detiene*) No se asuste. Se me

ha olvidado parar su mecanismo. *(Coge la muñeca)* Está tuerta todavía, como ve. Esta noche quisiera ponerle el otro ojo. *(Tiende la muñeca en una especie de caja-ataúd, y vuelve a sus notas)* Esta apuntación es de hace cinco años. ¿Ve? 1799. El profesor me dice: «Soy viejo, débil y pueril, y deben ustedes tratarme como a un niño». Aquí tengo una nota de hace algo más de un año..., a principios de este siglo: «Ya para mí mismo soy una carga». «En mí mismo ven ustedes a un pobre viejo senil y agotado». Recuerdo que entonces el profesor sólo quería «partir»..., así decía..., partir... Abril del año pasado, 83... Cumpleaños de Kant... Esperemos que pueda cumplir el próximo...

TERESA. ¿Tan grave le parece la situación?

WASIANSKI. Está muy mal, señora Kaufmann. Nos toma a todos por extraños, hasta a las gentes más familiares. Durante algún tiempo ha estado atendiéndolo su señora hermana.

TERESA. ¿Y?

WASIANSKI. Tenía que situarse detrás de él y en silencio para que el profesor no notara su presencia.

TERESA. ¿Me permite alguna pregunta? *(Mirando las sombrías paredes de la habitación)* ¿No hacen salir al profesor de vez en cuando?

WASIANSKI. Ya no lo desea... La última vez que salió a la calle fue en agosto pasado. Quería «salir, salir...». Esperando, los minutos le parecían horas. «¡Distancia, distancia!», exclamaba con mucha impaciencia. ¡Lo único que quiero es irme lejos!». Así decía, pero, Dios mío, apenas habíamos salido en el coche de la ciudad, ya era demasiado lejos para él; ya pidió «volver, volver».

TERESA. ¿Algo más?

WASIANSKI. Ha de saber que el profesor siempre fue ciego del ojo izquierdo.

TERESA. Quiere decir que era tuerto. (*A Wasianski parece molestarle esta palabra.*)

WASIANSKI. Ahora ha perdido mucha vista de su ojo bueno.

TERESA. ¿Está... prácticamente ciego?

WASIANSKI. No tanto, pero he observado que a veces confunde a Lampe conmigo y viceversa.

TERESA. Ya, ya.

WASIANSKI. También he observado que en la mesa le cuesta trabajo dar con la cuchara. (*Lo que acaba de decir le conmueve*) En cuanto al oído, por el izquierdo hace ya años que no oía nada; ahora tampoco el derecho marcha bien.

TERESA. De manera que hay que alzar el tono, digámoslo así.

WASIANSKI. Y hablarle por la derecha, no lo olvide.

TERESA. (*En voz demasiado alta*) ¡No lo olvidaré!

WASIANSKI. ¿Por qué grita ahora?

TERESA. Ay, perdone. Estaba pensando en Emmanuel Kant. (*Baja el tono de voz exageradamente, de manera que ahora apenas se oye lo que dice*) En esta fase de su vida, las personas suelen tener problemas durante el sueño... ¿Es así en este caso? (*Ahora está tomando notas, muy doctoral, en un cuadernito.*)

WASIANSKI. El profesor padece de sueños muy desagradables y ve a sus padres muertos... Algo como un horror al pasado se revela en sus tristes noches, y...

TERESA. (*Bosteza ligeramente*) Ya basta, ya basta. Esto va a parecer, si seguimos así, como una de esas obras de teatro en las que, al principio, se cuentan los antecedentes para que luego el público pueda seguir la trama, ¿no?

WASIANSKI. Es que es eso, precisamente. (*Las dos figuras quedan congeladas. Se va haciendo el oscuro. Lo último que vemos, antes de hacerse el oscuro total, es la muñeca siniestra de Wasianski.*)

CUADRO II

31 enero 1804. Doce días antes de la muerte.

(Es de noche en el dormitorio de Emmanuel Kant. El escenario está iluminado por algunas velas y quizás un candil sobre su mesilla de noche. El pequeño cuerpo del filósofo —que, al final, era, como él mismo dijo, «el mínimo posible»— está cuidadosamente empaquetado, como fue su costumbre para dormir a lo largo de su vida. Al poco, oímos sus gemidos. Desasosgado, grita algo y creemos entender que exclama: «¡Asesinos, asesinos!». El paquete se remueve. Por fin, un fino brazo sale de él y tantea hasta que logra dar con la cadena de una campanilla. La agita entre gritos de terror, pero nadie acude a su llamada. «¡Asesinos, asesinos!», vuelve a gritar; y consigue desempaquetarse y poner los pies, con muchas dificultades, en el suelo. Cuando va a andar está a punto de caerse y entonces camina con mayor prudencia, alzando los pies como si pisara huevos y muy despacito, desde luego sin saber por dónde va pues no ve nada. Ahora advertimos que lleva una cuerda atada a la cintura; el otro extremo está sujeto a la pata de la cama. Su uso se evidencia en que, cuando se siente perdido, se sirve de ella para volver al lecho. Otra vez junto a él, emprende un nuevo viaje, con su marcha prudente de quien pisa un territorio helado y resbaladizo. Por fin consigue llegar a algún sitio: es una mesita de trabajo. Allí se sienta y, a la luz del candil, parece que intenta escribir algo con el ojo derecho prácticamente pegado al papel. En ese momento entra Lampe, que por cierto está bastante borracho. Kant no le oye llegar. Lampe le toca un hombro, lo que provoca en Kant un fino alarido de terror.)

LAMPE. *(Con gesto afectadamente lúgubre, como si le divirtiera una barbaridad aterrorizar al filósofo)* Soy yo, maestro. ¿Qué le pasa ahora?

KANT. *(Con ojos ciegos, ve cosas muy extrañas: algo que pasa por la sala. Sus ojos están desmesuradamente abiertos. Algo dice, musita. Es, más o menos) Procesión de fantasmas. (Lampe ríe) Pro-ce-sión. Pro... pro... cesión. (Señala con el dedo a la sala) Pro...*

LAMPE. *Ande, vuélvase a dormir. (Trata de acompañarle al lecho. Kant se cae al suelo, y Lampe, que también anda inseguro, se cae con él) ¡Ay, Dios! (Su exclamación suena a blasfemia iracunda) Cago en... la leche. Cago en... ¡Ay, Dios! (Trata de levantarse y al final lo consigue; pero Kant queda allí tendido, inmóvil. Gime en el suelo: es un lamento prolongado que acaba pareciendo una expresión angustiada de canto gregoriano. La respuesta de Lampe, misericordiosa por fin, consiste en tratar de levantarlo del suelo. Triste escena ad hoc, al fin de la cual Kant consigue expresar algo, pero lo hace de la manera más elemental, al modo en que los comics hacen hablar a los «pieles rojas» cuando ellos tratan de expresarse en la lengua de los rostros pálidos.)*

KANT. Yo... ver... espectros. En noche oscura espectros. Yo... horrible situación.

LAMPE. *(Fastidiado)* Otra vez con lo mismo, buff... Otra vez con lo mismo.

KANT. *(Como una gran solución)* ¡Llamar a Lampe! ¡Lla... mar a... Lampe!

LAMPE. Soy yo Lampe, hombre. *(Como se da cuenta de que Kant no le oye, le grita primero en el oído sordo, de manera que Kant no se entera de nada) ¡Soy yo Lampe, hombre! (Por fin consigue, con las grandes dificultades propias de un beodo, acercarse al oído bueno, y allí le pega un grito que ahora es a todas luces excesivo) ¡Soy yo, Lampe! (Kant se sobresalta,*

pero al fin se tranquiliza, pues lo reconoce tocándole el rostro dulcemente.)

KANT. *(Con emoción, casi a punto de llorar, lo acaricia, con evidente repugnancia por parte de Lampe)* ¡Oh, Lampe! ¡Oh, Lampe mío! Estás aquí.

LAMPE. Vuélvase a la cama. ¿Sabe qué hora es?

KANT. *(No porque haya entendido a Lampe)* ¿Qué hora es?

LAMPE. Cualquiera sabe. Vaya preguntas a estas horas. *(Le empuja)* A dormir, a dormir. *(Kant se resiste a ser conducido. Él quiere ir a la mesita y tira, con infantil tozudez, hacia ella, con riesgo de caerse y arrastrar de nuevo a Lampe con él. Ya sentado pide más luz y Lampe, malhumorado, consigue llevarle alguna vela más, no sin hacer una extraña advertencia)* ¡Ah, ah, cuidado con el gorro! *(Kant no oye nada)* ¡Cuidado con el gorro! ¿Ya no se acuerda? Por poco le arde la cabeza. El gorro en llamas, vaya susto. *(Comprueba que un cacharro grande está lleno de agua. El recuerdo le hace reír)* ¡Lo puse como una sopa, profesor! *(Kant está tratando de coger una pluma de la mesita, pero no da con el vaso en el que hay varias: no lo ve. Lampe lo mira hacer, indiferente, hasta que Kant le pide directamente auxilio.)*

KANT. ¡Pluma! ¡Pluma! ¡Pluma!

LAMPE. Ya va, ya va. *(Sólo que antes de ir en su auxilio se sirve un buen trago de ron de una botellita que lleva en el bolsillo. Al andar, pisa algo y lo mira con sorpresa)* ¿Qué es esto? *(Ahora ve que es un gorro)* ¡Dios mío, el gorro in-com-bus-ti-ble! *(Le ha costado pronunciar la palabra)* Se me había olvidado. *(Sin muchos miramientos, se acerca a Kant y lo cambia de gorro)* El gorro in... com... bustible.

KANT. *(Ignorando lo que le han hecho en la cabeza, con su nuevo gorro medio torcido sobre la frente, está reclamando de nuevo su recado de escribir.)* ¡Plu-

ma-pluma-pluma! (*Lampe coge una; la moja, con sus propias dificultades, en el tintero, con cuya boca no acierta fácilmente, y se la pone en la mano a Kant, después de haber intentado que él la coja, cosa imposible porque no la ve. Ahora exhibe, con un gesto de precario triunfo, la pluma, como si fuera un arma o un tesoro inapreciable. También dice algo. Con buena voluntad, se entenderá algo así:*) Escribir para no fantasmas. (*Es lo que parece haber entendido Lampe, pues le contesta.*)

LAMPE. ¿Qué quiere decir *para no fantasmas*?

KANT. No fantasmas. No... ver fantasmas.

LAMPE. Ah, ah.

KANT. (*Señala los papeles que hay en su mesa*) También obra importante, acabar antes de morir pero muy poco tiempo ya enfermo viejo no podrá acabar obra tan importante más que crítica de la razón pura obra grande para... la posteridad.

LAMPE. (*Le hace burla pero sin exagerar*) Lampe no entender nada.

KANT. Casi acabado ya un poco de lima falta y obra estará a punto para la imprenta casi acabado, ¿ves, Lampe? Antes de morir un poco de lima y ya estará listo para la imprenta, ¿entiendes? *Paso de la metafísica de la naturaleza a la física.* Magno, magno problema y la obra de mi vida. *Paso de la metafísica...*

LAMPE. (*Benigno*) Usted siempre con sus cosas. Ale, ale, póngase a escribir. ¿Qué es esto? (*Mirando una cuartilla*) Ayer empezó esta letra, ¿es una K?, y todavía no la ha terminado. A este paso, Dios mío... ¡Ay, no se mueva de ahí! (*Trata de sentarlo y Kant se cae nuevamente al suelo. Ahora Lampe decide arrastrarlo hacia la cama. Está haciéndolo cuando aparece Teresa, en camisón y cubierta con una bata.*)

Lampe se queda como paralizado al verla) ¿Quién es usted?

TERESA. Está usted borracho; es indecente. ¿Qué está pasando aquí?

LAMPE. Yo sólo hablaré con el profesor Wasianski. Yo... *(Se desentiende de Kant, que queda inmóvil en el suelo)* Yo... estoy atendiendo al profesor Kant.

TERESA. *(Tampoco parece interesarse particularmente por el cuerpo de Kant aunque él está intentando reclamar la atención, moviendo sus delgados brazos, como un insecto tripa arriba)* Está usted borracho, señor Lampe.

LAMPE. Mire, el profesor me está llamando. *(Se inclina sobre él)* ¿Qué desea, querido profesor? ¿Se le ofrece algo? *(Aproxima su oído a la boca de Kant como si tratara de escuchar allí el latido de su corazón. Kant le está diciendo algo y él lo entiende)* Ya... ya, profesor..., ya... ¿En el bolsillito? Ya... *(Le hurga en un bolsillo que Kant lleva colgado del cuello.)*

TERESA. *(Muy nerviosa)* ¿Qué está haciendo usted?

LAMPE. *(Sin hacerle caso, habla con Kant: le dice a gritos en su oído derecho)* He cogido cincuenta, ¡cincuenta!, florines. Doscientos gramos de ese quesito que tanto le gusta, profesor. ¡Nadie quiere darle su quesito, su café! Yo le compro su queso mañana mismo. *(Kant hace gestos de gran agradecimiento; pero cuando Lampe se reincorpora se encuentra el gesto adusto de Teresa Kaufmann)* Usted no sabe lo que es el señor Emmanuel Kant.

TERESA. En el futuro habrá que ver si su filosofía...

LAMPE. ¡No, no; yo no sé nada de eso, señora... Kaufmann! Yo me refiero al orinal.

TERESA. *(Con un asco moderado por la educación)* ¿Cómo el orinal?

LAMPE. Es que yo le saco el orinal, señora Kaufmann. Yo... le limpio la caca, y tendría que oler usted la caca del maestro y... y su pipí; cosa de la que nadie habla en la Universidad. Nadie, nadie habla de estos sucesos de la vida. Es una peste que... *(En ese momento entra Wasianski en escena, también cubierto con una bata.)*

TERESA. Mire usted el panorama, señor Wasianski.

WASIANSKI. ¿Qué le parece que se puede hacer? ¿Acaso tratar de poner en pie al profesor Kant?

TERESA. Pero, ¿cómo? Yo carezco de fuerzas para una tarea tan enorme; y, por lo demás, no creo haber sido contratada para trabajos mecánicos de esa índole.

WASIANSKI. *(Mirando la escena)* ¿Se le ocurre alguna solución?

TERESA. Despedir a Lampe. Empezar por ahí.

WASIANSKI. Son... son como la uña y la carne. Kant forma parte de Lampe y viceversa... Toda la vida, el uno con el otro... No sé; podría ser mortal para alguno de ellos, quién sabe si para los dos.

TERESA. En mi opinión se puede producir una crisis muy... muy saludable.

WASIANSKI. *(Con horror)* ¿Pero qué está haciendo ahora? *(Lampe empieza a sentir unas terribles convulsiones y echa espuma por la boca.)*

TERESA. *(Dictamina)* Endemoniado, quizá.

WASIANSKI. Efectivamente, queda despedido. Voy a llamar al Manicomio Municipal para que se lo lleven.

TERESA. Es lo mejor que se puede hacer, doctor

Wasiński. *(El cuerpo de Kant sigue olvidado en el suelo. El oscuro va haciéndose sobre la escena y sólo queda visible el cuerpo de Lampe, que se agita con terribles espasmos, hasta que entran en la zona de luz dos enfermeros que lo reducen introduciéndolo en una camisa de fuerza. Así llegamos al oscuro total y al fin de este cuadro.)*

CUADRO III

4 febrero 1804. Ocho días antes de la muerte.

(La sala un tanto sombría *del primer cuadro de esta obra. Pero ahora es un día que parece ya de la primavera. Sol y ramas verdes —¿quién sabe si también cantan algunos pintados pajarillos?—*, a través de la gran ventana, junto a la cual nuestro gran filósofo está escribiendo probablemente una letra con el ojo pegado al papel y grandes dificultades para mojar la pluma en el tintero. Hágase esta escena, muda y penosa, según el desarrollo que consideren conveniente el actor y el director. Pero sí hay un elemento que, en opinión del autor, debería figurar en ella: a pesar del ambiente cálido, Kant siente frío. Trata de arrojarse pero no tiene con qué. Tiembla. Entra Teresa con un violín. Mira a Kant, que no se da cuenta de su presencia. Le pasa una mano cerca de los ojos y Kant no lo advierte. Teresa suspira, satisfecha, como si hubiera encontrado el lugar apropiado para tocar su violín. Ya se sugirió que la actriz sea una discreta violinista, de manera que el minuto siguiente sea bastante agradable para los espectadores, pues Kant, desde luego, no oye nada (ni ve). Teresa, mientras toca su violín, asciende a las alturas de la música, ajena a los pequeños problemas que ocupan al filósofo en estos momentos: está tiritando de frío, tanto que Teresa acaba por darse cuenta de ello y empieza a bajar lentamente, planeando, desde el mundo de la música hasta... el cuerpecito aterido de Kant. Deja su violín con exquisito cuidado y mira a Kant curiosamente.)

TERESA. ¿Tiene usted frío? Hace calor hoy, profesor Kant. ¡Oh, no! No exageremos. ¿Se está mu-

riendo de frío? Espere, espere. *(Busca una gruesa manta y cubre amorosamente a Kant con ella, como si arropara a un niño pequeño.)* Ya lo sé, ya lo sé: siempre ha sentido frío, siempre le ha gustado arroparse así... *(Con extraña dulzura)* Ya no puede escucharme, profesor. Ya está *del otro lado...* *(Kant parece mirarla desde muy lejos)* Del otro lado..., allá donde toda razón está de sobra... *(Lo arropa piadosamente. Kant parece reconfortado, casi adormecido; sonríe tenuemente como si soñara con un planetarium de angelitos voladores a su alrededor)* ¿Un poquito de música? *(Le muestra el violín)* Ya sé que sólo le gustan las marchas militares. Tendrá algo que ver con su amor a la Revolución Francesa, ¿o no? *(Con acento acusador, toma un librito y lo enarbola)* ¡Aquí está! «Si el género humano se halla en progreso constante, a lo mejor...» ¿En virtud del terror francés, querido profesor? *(Lee en una página)* «Porque un fenómeno como ése no se olvida jamás...» Es la Revolución Francesa, ¿verdad, maestro? «Un fenómeno como ese no se olvida jamás en la historia humana, pues ha puesto de manifiesto una disposición y una capacidad de mejoramiento en la naturaleza humana como ningún político la hubiera podido vislumbrar en el curso que llevaron hasta hoy las cosas...» «Pero si tampoco ahora se alcanzara el fin que abriga este acontecimiento..., si la revolución fracasara..., si las cosas volvieran a su antiguo cauce..., no por eso pierde esta predicción filosófica nada de su fuerza. Porque este acontecimiento es demasiado grande...» *(Kant la mira con un gesto verdaderamente estúpido, de manera que parece cualquier cosa menos un representante de la Razón, como Teresa pretende en su dicerio. Más bien advertimos en el gesto de su rostro que ahora lo que necesita es mucha ayuda. Se arropa y al fin consigue decir algo inteligible)*

KANT. ¿Es usted Lampe?

TERESA. Desde luego que no.

KANT. Yo tendría que hablar con Lampe.

TERESA. ¿Hay algún problema?

KANT. El queso.

TERESA. ¿Cómo el queso?

KANT. Pienso que le encargué una compra. Aunque... *(Con desolación)* quizá lo haya soñado. «Lampe, Lampe, sabes cuánto me gusta el queso inglés rallado y no cualquier queso, no, tú me conoces, Lampe, no cualquier queso, no». *(Desoladísimo)* Lo habré soñado. Pero, yo juraría que no.

TERESA. *(No sabe cómo recordárselo y le informa del modo más sencillo)* Es que Lampe no está. El señor Lampe ya no vive en esta casa.

KANT. ¿Dónde está Lampe?

TERESA. *(Paciente)* Ha sido despedido de su servicio. Su conducta era muy irregular. El doctor Wasianski se lo explicó ayer todo en voz muy alta, ¿no se acuerda, ayer? Pareció que usted lo entendía muy bien, y hasta le disgustó mucho la noticia. ¿Se acuerda ahora?

KANT. ¿Lampe no está?

TERESA. Yo me llamo Teresa Kaufmann.

KANT. *(Como ante un vacío sin fin)* ¡Lampe! ¡Lampe!

TERESA. Lampe soy yo, a partir de ahora. *(Pausa. Kant vuelve a sentir frío. Teresa lo arroja con no fingida piedad. Pero ya Kant está ocupado con algo que tiene que ver con la escritura. De nuevo sus tentativas de mojar la pluma en el tintero y todo ese cortejo de pequeñas penalidades. Teresa lo deja hacer. Suspira. Mira por la ventana: aquel resplandor de una primavera incipiente no parece despertar en ella ninguna emoción particular. Es en ese momento cuando llega a escena Hanna. ¿Quién es Hanna? Es una mu-*

chacha bajita que, para empezar, se parece extrañamente a la muñeca de Wasianski. También es posible que sus movimientos no sean demasiado naturales. El caso es que se aproxima silenciosamente hacia Teresa, la cual se da por fin cuenta de que alguien ha entrado en la habitación. Se vuelve y, al ver a Hanna, no puede contener un grito de espanto) ¡Oh!

HANNA. *(Muy gentil)* Ay, perdone. La he asustado. ¿Pero qué le pasa? *(Es que Teresa se retira de Hanna cuando ésta se aproxima)* ¿A dónde va?

TERESA. Permítame. Estoy buscando una cosa.

HANNA. ¿Es usted la señora Kaufmann?

TERESA. Sí. *(Ya ha llegado a donde quería: junto a la caja-ataúd en la que Wasianski guardó la autómatas. Hanna se sonríe. Teresa abre la caja. Está vacía. Teresa mira, con cómico horror, alternativamente la caja vacía y a Hanna. Ésta se ríe abiertamente aunque, a decir verdad, su carcajada resulta un tanto metálica)* ¿Quién es usted?

HANNA. Me llamo Hanna. Soy sobrina del profesor Kant. ¿No le habían hablado de mí? *(Durante la escena que sigue, Kant es un fondo ignorado, pero no porque la puesta en escena se olvide ahora de su figura. Es todo lo contrario: la puesta en escena ha de destacar este «olvido»: esta cosificación de Kant, como si formara parte de lo inerte, del mobiliario, de la decoración. Por lo demás: ¿no son un tanto mecánicos los movimientos de Hanna? Al menos, Teresa —por mucho que parece ir tranquilizándose— no deja de mirarla con cierta aprensión.)*

TERESA. Juraría que la he visto antes de ahora.

HANNA. Es muy posible.

TERESA. En un momento muy delicado.

HANNA. ¿Ah, sí? ¡Qué interesante!

TERESA. Justo en el momento en que le estaban poniendo un ojo. (*Hanna ríe francamente.*)

HANNA. Se refiere a Olimpia.

TERESA. ¿Quién es Olimpia?

HANNA. El último juguete del doctor Wasianski.

TERESA. (*Mirándola de hito en hito*) ¿No es usted?

HANNA. ¡Qué cosas tiene! ¡Qué sentido del humor!

TERESA. Tiene una voz muy agradable.

HANNA. (*Ríe*) Y me muevo muy bien. (*Da unos pasos de baile*) ¿Qué le parece?

TERESA. (*Fascinada*) No sé qué pensar.

HANNA. Lo cierto es que el doctor Wasianski me tomó como modelo para su muñeca. ¡Ése es todo el misterio!

TERESA. (*Nada convencida*) Ya.

HANNA. (*Burlona*) ¿Qué le parece si ahora me destornillo un brazo?

TERESA. No haga burla de la criatura humana. Está creada a imagen y semejanza de Dios.

HANNA. No leo mucho la Biblia, la verdad. En «El Pato rojo», que es donde yo trabajo, somos gente un tanto ligera y desenfadada.

TERESA. ¿«El Pato rojo»? ¿Qué es eso?

HANNA. Yo vivo en Berlín. He venido a echar una mano en lo del tío Emmanuel.

TERESA. ¿Y qué es «El Pato rojo»?

HANNA. Un cabaret muy divertido. Yo pertenezco al cuerpo de baile.

TERESA. *(Como si estuviera ante el mismo demonio)* ¡Oh! ¡Oh!

HANNA. *(Con jovial sencillez)* Dios mío, ¿qué le pasa? ¿He dicho algo malo? Yo no soy más que una Alegre Bailarina.

TERESA. ¿A qué llama alegre bailarina? *(Con un rictus que expresa severidad y repugnancia.)*

HANNA. Es el nombre de nuestro ballet: «Las alegres bailarinas».

TERESA. *(Señalando a Kant, que sigue absorto e inmóvil, mirando ahora —o así lo parece— hacia el exterior)* ¿Y él qué opina?

HANNA. ¿El tío Emmanuel? El nunca lo ha sabido, que me gustaba el arte..., la vida, el... el amor, y... Ni siquiera estoy muy segura de que el tío Emmanuel sepa que yo existo, no..., seguramente no lo sabe. *(Se dirige a Kant con gestos muy vivos que indican la bailarina —¿o la muñeca?— y le dice algo que él, recluido ahora en el autismo de su senilidad, no puede escuchar)* ¿Verdad, tío? ¿Qué sabes tú de mí? *(Inopinadamente se pone a bailar frente a él, ante la mirada alucinada de Teresa Kaufmann: se trata, para ella, de un baile obscenísimo, de un «triunfo de la carne».)*

TERESA. Deténgase, deténgase, por el amor de Dios. *(Pero nuestra pequeña Salomé ha entrado en una especie de frenesí o de modesto éxtasis. Está tratando de expresar algo que no es capaz de decir con palabras —un inefable resentimiento— ni tampoco así. Teresa se echa las manos a la cabeza)* ¡Oh, Dios mío, Dios mío! ¿Quién me habrá traído a esta casa maldita? *(Hanna se planta ahora frente a Kant, que parece mirar algo a través de ella, como si la muchacha fuera transparente.)*

HANNA. ¿Qué sabes tú de mí? ¿Qué sabes tú de nosotros? ¿Te acuerdas, tío Emmanuel, del abuelito zapatero? *(En ese momento llega Wasianski. Se hace cargo de la situación y se dirige a Teresa, que está como paralizada por la angustia.)*

WASIANSKI. ¡Oh, señora Kaufmann, tranquilícese! *(Trata de ponerle una mano en un hombro. Nunca lo hubiera hecho: su cuerpo pega como un latigazo)* Usted perdone. ¿Qué está pasando aquí?

TERESA. *(Con horror)* La... la muñequita.

WASIANSKI. ¿Pero qué dice? Hanna, Hanna...

HANNA. *(Ha quedado inmóvil, como una estatua)* Perdone usted.

WASIANSKI. *(Dominator de la situación, benévolo)* Hanna, Hanna. ¿Quieres hacernos un favor?

HANNA. Sí, señor. Sí.

WASIANSKI. Tráenos unas tazas de café. *(Al oírse la palabra café, se produce un hecho extraordinario y patético. Kant da una especie de grito.)*

KANT. ¡Café! ¡Oh, sí, café! Un poco de café. *(Parece haber despertado de su profundo ensimismamiento. Wasianski sonríe, comprensivo y aliviado.)*

WASIANSKI. Un poco de café, sí, en seguida, profesor. *(Entonces ya está haciendo mutis, ¿con movimientos, aunque ligeros y naturales, un tanto automáticos?, Hanna, en busca de la taza de café)* Hace un día precioso, profesor.

KANT. Oh, sí, sí. Por fin no lluvia.

WASIANSKI. *(No se atreve a corregirle la frase gramaticalmente y la repite)* Por fin no lluvia, efectivamente.

KANT. Todavía mucho, mucho frío.

WASIANSKI. ¿Tanto frío, profesor?

KANT. *(Ríe como para sí)* El frío.

WASIANSKI. Siempre le ha gustado estar abrigado, profesor.

KANT. Hipotermia *(Ríe.)*

WASIANSKI. Cúbrale un poco las piernas, señora Kaufmann. ¿Ya se siente usted bien?

TERESA. Qué más da eso. *(Abriga a Kant, que parece ahora muy nervioso. A Wasianski)* ¿Qué le pasa ahora?

WASIANSKI. Espera el café.

TERESA. Ya.

WASIANSKI. También está esperando el petirrojo.

TERESA. Un pájaro.

WASIANSKI. Todos los años llega a esa ventana; y, cuando se retrasa, el profesor se siente mal... Cuando este año llegue el petirrojo, el profesor ya no estará. Tan sólo su fantasma rondará por estas habitaciones.

TERESA. ¡Qué cosas dice! En mi opinión, es mejor hacer lo posible para que esta obra no parezca un melodrama. Por lo menos, un mal melodrama.

WASIANSKI. *(Como tomando consciencia de una situación transcendente a su condición de mero personaje)* Hagamos lo posible, sí... Lo más seguro es que nuestro autor desee tener un cierto éxito de crítica.

TERESA. No sé si eso le importa mucho, pero en

fin... (*Un silencio. Reflexiva*) Es, sobre todo, por nuestra propia dignidad.

WASIANSKI. (*Acepta la lección*) De acuerdo, ya sé, ya sé... Sigamos, pues, de la mejor manera que se nos ocurra. ¿Por dónde íbamos?

TERESA. «El profesor ya no estará». Pero ahora no me diga eso del fantasma.

WASIANSKI. Cuando este año llegue el petirrojo, el profesor ya no estará.

TERESA. (*Un silencio*) Es bello eso que dice de que el profesor Kant haya sentido siempre tanta ternura por los pájaros.

WASIANSKI. Es la verdad. (*Un poco dolido*) No crea que lo decía para hacer un poco de melodrama.

TERESA. Por favor, no insista.

WASIANSKI. Cuando se retrasaba el canto del petirrojo, el profesor Kant decía: ¿Qué pasa este año? ¿Cómo es que no canta el petirrojo? Estaba en la plenitud de sus facultades entonces; que yo recuerde, estaba escribiendo su «Crítica del juicio», o quizás...

TERESA. ¿Qué más da lo que estuviera escribiendo *por entonces*?

WASIANSKI. (*Abrumado*) Ahora ya no es *por entonces* ciertamente. ¡*Por entonces!* El profesor era otra cosa *por entonces*... Era preciosa la vida *por entonces*... Era otra cosa todo *por entonces*, y cuando yo ahora miro ahí al profesor Kant, me doy cuenta de que lo más alegre de su vida *está muerto*, está ya muerto, sí..., porque, porque... sus mejores amigos, con los que él se reunía alegremente, aquí, aquí mismo, aquellos amigos también han muerto; y el profesor vive ahora en el cementerio de su vida... esperando aquella golondrina o aquel petirrojo.

TERESA. ¿Me permite que le haga una pregunta?

WASIANSKI. Usted dirá.

TERESA. ¿Dónde está su muñeca?

WASIANSKI. *(Muy fastidiado)* Déjeme en paz con eso.

TERESA. *(Con aire acusador)* Esa caja está vacía.

WASIANSKI. ¿Ha mirado en el jardín?

TERESA. ¿Qué hay en el jardín?

WASIANSKI. *(Se encoge de hombros)* Es una muñeca muy autónoma. Le gusta pasearse a la sombra de aquellos árboles. Por eso le decía...

TERESA. Se está burlando de mí.

KANT. *(Como un lamento)* ¿Y el café? ¿Qué pasa con el café? *(En ese momento vuelve Hanna, que ahora puede recordar un poco a una especie de camarera mecánica. Lleva una bandeja con los cafés. El olfato —ya que no otro sentido— parece avisar a Kant de tan grato acontecimiento, porque todo su cuerpecito se estremece de un placer anticipado y, a la manera de un rodrigodetrana, exclama en el espasmo de la proximidad del café) ¡Tierra! ¡Tierra! (Entre Teresa y Wasianski se cruza una mirada de piadosa comprensión. Es Teresa Kaufmann quien se ocupa de servir el café, que Kant toma voluptuosamente. Hanna, Teresa y Wasianski toman sus tazas en un momentáneo cónclave, comentando algunas cosas de la vida.)*

WASIANSKI. El café es un brebaje bastante agradable, sin embargo.

HANNA. A mí me gusta tomarlo con una copita de ron. En «El Pato rojo» mucha gente lo toma así.

TERESA. ¡Oh, Dios mío, con ron!

WASIANSKI. Querida Hanna, en la vida hay otras cosas que no son «El Pato rojo».

TERESA. (*Ruborizada*) Perdone, profesor. Yo soy una muchacha muy ignorante.

WASIANSKI. (*Tomando su café*) ¡«El Pato rojo»! Seguramente es un mundo bastante extraño. (*Se aproxima a Kant*) No se le ha caído la taza. Está mucho mejor. (*Los tres lo miran con curiosidad*) Lo más probable es que ahora decida hacer algún viaje.

TERESA. (*Ríe ásperamente*) ¿Algún viaje, dice?

WASIANSKI. El café lo impulsa a viajar hacia «países remotos», como él suele decir.

TERESA. (*Mirándolo con un lente*) He podido observar que duerme aproximadamente diecisiete horas treinta minutos cada día. (*Consultando su reloj*) No sé si mi observación es correcta.

HANNA. El tío dormía muy poco antiguamente.

WASIANSKI. (*Como si se sintiera complacido de lo bien que «funciona» Hanna*) Muy poco antiguamente. Ah, ya ha terminado su café. (*Lo que ha ocurrido es que a Kant se le ha caído la taza, ya medio vacía*) No ha sido nada, profesor. (*Kant lo mira sin reconocerlo*) ¿Desea descansar o hacer algún pequeño viaje, dígame? ¿«Países remotos»?

KANT. Países remotos, sí. Baviera o España o Portugal... (*Con voz muy débil, pero Teresa, con el oído muy próximo, ha podido oírlo y entenderlo.*)

TERESA. (*A Wasianski*) ¿Es nostalgia?

WASIANSKI. ¿Qué quiere decir?

TERESA. ¿Desea volver a alguna parte?

WASIANSKI. Oh, no. El profesor nunca estuvo en

parte alguna, bueno, quiero decir, que él nunca salió de esta ciudad. Son sueños..., lo que pudo ser y no fue, o algo parecido. ¡Granada, Barcelona, dice a veces! Me temo que tenga una idea muy vaga de dónde están esas ciudades. Es... como un sueño: como si él quisiera ver algo que no ha visto..., antes de morir. *(A Kant)* ¿Nos vamos, pues? *(Kant asiente con vago entusiasmo)* ¿Está dispuesto? *(Kant asiente, muy emocionado)* Es un barco precioso, precioso, ¿verdad? Precioso... *(Kant asiente)* ¿Qué son aquellas luces? *(Kant parece que trata de mirar inútilmente algo)* Oh, sí. Estamos entrando en Copenhague.

KANT. *(Exclama con entusiasmo)* ¡Copenhague! ¡Copenhague! *(Pero en seguida muestra un gran cansancio y murmura algo que no se entiende.)*

TERESA. ¿Qué está diciendo?

WASIANSKI. Está diciendo: «Volver, volver».

TERESA. *(Se encoge de hombros)* Pues vuelva, vuelva. *(Kant parece que ahora queda adormecido.)*

WASIANSKI. ¿Piensa que es un error?

TERESA. ¿Qué cosa?

WASIANSKI. Procurarle estos viajes imaginarios.

TERESA. Espero tener una respuesta en los próximos días. *(Toma un cuadernito de la mesa de Kant, que está durmiendo plácidamente, al parecer. Lo mira.)*

WASIANSKI. ¿Ha estado escribiendo?

TERESA. Es casi indescifrable.

WASIANSKI. Déjeme. *(Coge el cuaderno. Lee)* Es su memorándum... Notas, observaciones que él va escribiendo estos últimos días.

TERESA. *(Señala una página)* ¿Qué dice ahí?

WASIANSKI. *(Lee)* «Los meses de verano son junio, julio y agosto».

TERESA. ¿Trata de acordarse de eso?

WASIANSKI. «No rendirse al pánico en la oscuridad».

TERESA. ¿Eso es todo?

WASIANSKI. No. *(Sonríe, leyendo)* «Acordarme de olvidarme de Lampe».

TERESA. *(Ríe involuntariamente)* Acordarse de olvidarse... Oh, Dios mío.

HANNA. *(Corre unas persianas de manera que la habitación queda en una semipenumbra)* Ahora podrá descansar un poco. Se ha quedado tranquilo.

WASIANSKI. *(Aprueba)* Está muy bien, Hanna. En cuanto a usted, señora Kaufmann, tenga la bondad de acompañarme a la cocina. El problema de la alimentación ha llegado a una situación crítica. Le repugna comer, como habrá observado. Sígame, por favor. *(Hacen mutis ambos. Una pausa. Hanna ha quedado inmóvil. El rostro de Kant expresa que está soñando; ahora gime con angustia.)*

KANT. ¡Oh, no! ¡Oh, no! *(Parece que trata de detener el movimiento, muy mecánico, que ahora emprende Hanna. Hace un bailecito con un fondo de caja de música y, por fin, se retira hacia la caja de la muñeca. Se acuesta dentro y cierra la tapa. Cesa la musiquilla, y Kant consigue levantarse de su asiento. Como alucinado, camina hacia la caja) ¡Hannita, Hannita! (Al dar un paso cae al suelo. Queda de espaldas. Ni siquiera intenta levantarse. Sabe que no podría; e, inopinadamente, ríe, como si se encontrara en una situación de lo más divertido. Se va haciendo el oscuro lentamente mientras se oye la voz de Kant,*

que dice: «No sé dónde estoy; me siento oprimido como en una isla desierta, y quisiera volver a casa. También me gusta mucho el pan con mantequilla y el queso inglés rallado, pero nadie me da; nadie me da queso inglés rallado ni pan con mantequilla...». Oscuro total.)

CUADRO IV

5 febrero 1804. Una semana antes de la muerte.

(En el salón. Es media mañana. Kant está sentado, pero ahora a su asiento le han puesto una especie de abrazaderas para impedir que se caiga o, quizás, que se levante. Está sangrando por la nariz, y la sangre le cae sobre un babero blanco. Al poco, entra Wasianski con un joven de aspecto atildado, que se llama Peter Schneider. Wasianski se da cuenta de lo de la sangre y acude a limpiarlo.)

WASIANSKI. Ah, ¿qué le ha pasado? Discúlpame.

PETER. Oh, maestro. ¡Está sangrando! ¿Qué puedo hacer yo?

WASIANSKI. Traiga aquella jarrita. ¿Y no ve allí una toalla?

PETER. *(Acudiendo en su ayuda)* ¡Maestro, maestro! ¡Conocerlo en estas circunstancias! Mi padrino me dijo algo pero no hasta este punto.

WASIANSKI. ¿Qué le ha contado nuestro amigo Von Hippel?

PETER. Que el profesor Kant le había dicho durante la primavera pasada: «Soy la sombra de un hombre».

WASIANSKI. ¿Y qué le parece a usted, ahora que lo ve? *(Peter lo mira con gesto apenado.)*

PETER. La... sombra de una sombra. Yo pretendía mantener con él una discusión un tanto académica. ¿Es ya demasiado tarde para eso?

WASIANSKI. No diría yo tanto. En algunos momentos, dice frases del más alto nivel. (*Kant se remueve*) ¿Eh? Profesor.

KANT. (*Mirándole con un ojo turbio*) ¿Quién es?

WASIANSKI. Es, es... la visita prevista para hoy. El joven Peter Schneider.

PETER. (*Se inclina, respetuoso*) Servidor.

WASIANSKI. Su amigo Von Hippel insistió en que lo recibiera. (*Kant, muy cortés, trata de levantarse para saludar al visitante, pero no puede porque, en realidad, está atado a su silla.*)

KANT. (*Angustiado*) No puedo levantarme.

WASIANSKI. No se preocupe, profesor.

KANT. Saludar al joven visitante. Elemental cortesía. Estoy... atado. ¡Socorro!

WASIANSKI. No se preocupe, profesor.

KANT. ¡Saludar! ¡Saludar!

WASIANSKI. No se preocupe. (*Lo tranquiliza. Hace un gesto a Peter*) Empecemos la sesión, señor Schneider. No creo que pueda durar más que un minuto o, a lo más, un minuto y medio. (*El joven Peter Schneider, muy atildado, se sienta y consulta unas notas mientras Kant se mete un dedo en la nariz y parece mirar el vuelo de una mosca.*)

PETER. En realidad, se trata de una duda que tengo al respecto de su respuesta, hace... ¿trece años?... (*Consulta sus papeles*) Sí... 1791... «Por qué no es inútil una nueva crítica de la razón pura»... al pro-

fesor Johann August Eberhard, el famoso maestro de la Universidad de Halle. (*Apenas ha dicho esto, Kant emite un sonido ululante, que puede recordar el aullido de un lobo. Esto produce estupefacción incluso en Wasianski, y ambos miran a Kant sin saber qué actitud tomar ante tamaña expresión que parece de terrible e inexpresable cólera. Wasianski es quien acaba por explicar la situación.*)

WASIANSKI. Ha nombrado usted a una persona que el profesor, tan amable siempre, llegó a detestar profundamente, en virtud de los ataques que tuvo que sufrir por parte de este hombre, de Eberhard.

PETER. Precisamente quería discutir con el profesor a ese respecto. ¿Me oye, profesor?

WASIANSKI. En el otro oído, si no le importa.

PETER. (*Se lo dice en el otro oído*) ¿Me oye, profesor? (*Kant asiente con un gesto bondadoso y atento*) Discúlpeme si le he molestado citando al profesor Eberhard... (*Kant se remueve, desasosegado, pero esa vez no emite el sonido ululante*) Recordará usted, profesor Kant... (*Kant mueve los labios como diciendo algo, pero Peter no lo entiende y se vuelve, interrogante, hacia Wasianski, como preguntándole: ¿Qué está diciendo? Wasianski, con mirada experta, lee en los labios de Kant. Por fin:*)

WASIANSKI. «Tengo la cabeza perdida». (*Kant sigue moviendo los labios y Wasianski leyendo y traduciendo*) «Eberhard es una persona imbécil». (*Idem*) «Estoy muy fatigado». (*Idem*) «Le ruego que sea breve». (*Idem*) «El doctor Wasianski me ayudará a responderle. Gracias una... vez más, querido Wasianski». (*A Kant, conmovido*) De nada, querido maestro. (*A Peter*) Diga lo que sea, por favor.

PETER. Es... en el capítulo C de la Sección Primera de su opúsculo contra Eberhard. (*Kant no parece*

oír o entender nada. Peter hojea su librito) Me refiero al pasaje en el que el señor Eberhard dice que «así podría demostrarse de un modo totalmente apodíctico que el espacio y el tiempo tienen, a la vez, fundamentos objetivos y subjetivos. Se probaría así que sus últimos fundamentos objetivos son cosas en sí». ¿Es cierto que el señor Eberhard intentó aquí presentar como objeciones al pensamiento kantiano ideas precisamente propias del pensamiento crítico? (Kant lo mira con la boca abierta. Alza una mano como pidiendo algún auxilio; no parece haber entendido nada. Wasianski acude en su ayuda.)

WASIANSKI. El profesor Kant sostenía con claridad que estos fundamentos objetivos, es decir, las cosas en sí, no deben buscarse en el espacio... *(Kant asiente complacido y a partir de ahora subraya con sus gestos, como si él mismo estuviera hablando, lo que dice Wasianski)* Ni en el tiempo, sino en aquello que la crítica llama el sustrato extra o suprasensible de los mismos..., el númeno... El señor Eberhard quería demostrar lo contrario de esta afirmación, pero no quiere confesarlo nunca, y tampoco lo hace aquí, de manera que... *(Kant se ha animado y ahora sus movimientos subrayan con cierta fuerza y aproximada sincronía las palabras que va diciendo Wasianski, como si él mismo estuviera pronunciándolas. Pero de pronto se queda inmóvil y muy pálido. De su nariz empieza a manar nuevamente sangre)* ¡Dios mío! ¡Se va a desangrar!

PETER. *(Muy seguro y activo, de pronto)* ¿Me permite atender esta emergencia?

WASIANSKI. La señora Kaufmann tiene conocimientos médicos y quirúrgicos. Avisémosla.

PETER. No es el estudiante de teología quien le habla ahora. *(Wasianski lo interroga con la mirada mientras taponá la nariz de Kant con un pañuelo)* Modestamente he de decirle que soy Doctor en Medicina.

WASIANSKI. Loado sea Dios. El doctor Trummer está fuera de Königsberg durante estas semanas. Para empezar, ¿podría ocuparse usted de esta nariz?

PETER. (*Saca unos aparatos de un maletín en el que hasta ahora no nos habíamos fijado y atiende concienzudamente la hemorragia nasal mientras explica que él es un médico ruso*) En realidad, yo, doctor Wasianski, me llamo Demetrio Gogol —en mi casa me llaman Mitia— y soy un médico ruso.

WASIANSKI. ¡Oh! Esto parece una novela.

PETER. Quería ver a Kant, a quien adoro como filósofo, antes de que la muerte se lo llevara, con todo su terrible cortejo, a las profundidades del Tártaro.

WASIANSKI. Habla usted como un poeta; pero, en realidad, se ha comportado pícaramente, digámoslo así, al fingirse pariente de un amigo tan íntimo del profesor. Incluso me parece que ha falsificado una nota del consejero Von Hippel.

PETER. *Mea culpa*. Purgaré en las prisiones mi delito, pero no podré arrepentirme de este crimen. Estoy viendo a Kant antes de morir y, por si eso fuera poco, estoy curándole la nariz. ¿Quién me hubiera podido decir que algún día iba a tener entre las manos la nariz de Kant?

WASIANSKI. (*Sonríe a pesar suyo*) ¡La nariz... de Kant!

PETER. Estoy conteniendo la hemorragia. Este hemostático es el último grito en la Universidad de Moscú. ¿Qué le parece?

WASIANSKI. Ya no mana. Parece un buen hemostático.

PETER. Me gustaría incorporarme al personal sanitario que atiende al profesor.

WASIANSKI. Eso está hecho, doctor. ¡Sea bienvenido a esta casa! Es usted un chico tan simpático que... *(Se dan la mano y va haciéndose el oscuro.)*

CUADRO V

8 de febrero de 1804. Cuatro días antes de la muerte.

(Quizá sea la cocina de la casa. Azulejos claros y fuerte luz. Una atmósfera, digamos, clínica. El cuerpo de Kant, vestido con un blanco camión, está tendido en una mesa; es un cuerpo mínimo. Le están haciendo una transfusión de sangre. El donante, que mantiene una actitud evidentemente filantrópica y afectadamente modesta, es Wasianski. Hanna sostiene en alto algún aparato. Teresa toma el pulso a Kant durante la operación; y Peter —seguiremos llamándolo así, aunque ya sepamos que se llama de otra manera— es el que realiza la operación, con evidente dominio de la técnica medico-quirúrgica.)

PETER. *(En lo suyo)* Está fluyendo normalmente.

WASIANSKI. De lo que me congratulo: normalmente... Pero...

PETER. ¿Siente algún ligero mareo? ¿Lipotimia?

WASIANSKI. *(Irreflexivo)* Lipo... caray. Oh, perdón. Estoy un poco conturbado. ¿Está fluyendo quizá una gran cantidad de plasma?

PETER. *(Siempre en lo suyo)* No se preocupe, señor.

WASIANSKI. Imagino que con quince centímetros cúbicos puede ser suficiente. Ni siquiera creo que haya perdido tanta.

PETER. Ya está.

WASIANSKI. (*Suspira aliviado y ahora ofrece su brazo, generoso*) ¿No más?

PETER. Está bien así. ¿El pulso?

TERESA. Irregular. Temperatura... (*Mira un termómetro*) No es posible.

PETER. Diga lo que sea. No se quede así, señora Kaufmann.

TERESA. Está helado.

HANNA. Es verdad. (*Le toca la frente*) Y sequito como una pasa.

WASIANSKI. El profesor nunca ha transpirado. Nunca.

HANNA. ¿No se estará muriendo?

PETER. (*Segurísimo*) No. ¿No ven cómo su rostro se colorea?

HANNA. Un poquito, sí. (*Al inclinarse, su busto queda decididamente apoyado en un hombro de Peter, el cual no parece indiferente a esta incidencia. Hanna lo advierte y se separa.*)

HANNA. Ah, perdone.

PETER. No, si estaba muy bien así. (*Se ríen. Sin exagerar, que no hay por qué, aquí se puede producir un contraste, pues hay dos mundos adyacentes —el de la muerte y el de la vida, por decirlo de una manera un tanto melodramática—, teatralmente notables: como si el esplendor de la vida evidenciara, una vez más, el oscuro destino de los muertos.*)

HANNA. Sí que se colorea un poco, sí. Ya no parece tan blanco como antes; y se le nota que respira.

TERESA. (*Con lúgubre severidad*) Incluso, en mi

opinión, se le nota demasiado; podría tratarse de un estertor.

PETER. No es un estertor. Ahora dejémosle descansar. *(Va cerrando las persianas y la habitación queda, poco a poco, en una penumbra suave, mientras Wasianski vuelve a colocarse la ropa y va recuperando su aspecto luterano e impecable, y Teresa mira fijamente, como si estuviera tratando de hipnotizarlo, a los ojos medio muertos de Kant)* Hanna.

HANNA. Dígame. *(Su rostro es muy alegre y luminoso. Si es una muñeca, está muy conseguida, desde luego.)*

PETER. Le voy a hacer... ¿O me permite que la tutee?

HANNA. Entre personas jóvenes está bien tratarse de tú. ¿No es cierto? En «El Pato rojo» los jóvenes nos tratamos, generalmente, de tú.

PETER. *(En voz más baja, señalando a Wasianski y a Teresa)* Estoy seguro de una cosa.

HANNA. *(También en voz más baja, aceptando la complicidad)* ¿De qué?

PETER. De que el autor de esta obra...

HANNA. *(Sinceramente sorprendida)* Ah, ¿pero estamos en un obra?

PETER. Es evidente. No hay más que mirar el decorado.

HANNA. *(Mira el decorado con indiferencia. Se encoge de hombros)* ¿Qué más da eso?

PETER. El caso es que te iba a hacer una proposición, bueno, en fin. *(No sabe cómo decirlo)* En el teatro, cuando unos personajes estorban al autor, sue-

le mandarlos al jardín. Al menos, así ocurre en el teatro corriente.

HANNA. (*Triste*) ¡No sólo teatro sino, además, corriente!

PETER. (*Optimista*) ¡Qué se le va a hacer!

HANNA. (*Graciosa, con mucha simpatía*) ¡Marcharnos al jardín?

PETER. (*Contento de la comprensión de Hanna*) Es lo que yo pensaba; porque se matan dos pájaros de un tiro.

HANNA. (*Decididamente*) No me gusta matar pájaros, y menos dos de un solo tiro; aunque un solo tiro es ya demasiado.

PETER. (*Un poco dolido*) Podías haber supuesto que es una metáfora.

HANNA. ¿Metácora? ¿Metápora? ¿Qué es eso?

PETER. ¡Será precioso dar un paseo por el jardín! Y además resolvemos el problema de este señor. (*Coge un cuaderno de una mesa*) Mira, aquí lo dice. «Ver la forma del mutis de Peter y Hanna. Wasianski y Teresa Kaufmann deben hablar de la vida y de la muerte en este cuadro. Wasianski: *¿Estaba pensando en algo?* Teresa: *¿Pensar?*», etcétera.

HANNA. Yo también estaba pensando ahora.

PETER. ¿En qué? No creo que eso esté previsto.

HANNA. Me da igual.

PETER. (*Reflexivo, con admiración*) ¡Estás pensando por tu cuenta!

HANNA. Sí.

PETER. (*Con un poco de temor, como si estuviera co-*

metiendo una transgresión, de modo que parece que procura que el autor de la obra no le oiga) A ver qué; y dilo pronto.

HANNA. En el tío. Pensaba en él.

PETER. *(Aliviado)* ¡Ah! Eso puede ser de la obra.

HANNA. ¿Y si no lo es qué pasa?

PETER. *(Está ya más tranquilo)* Puede que venga a cuento. Sigue, sigue.

HANNA. *(Mira a Kant. Teresa y Wasianski han quedado inmóviles, como si la obra se hubiera interrumpido para ellos, como si se hubiera producido un corte)* Pensaba en el cumpleaños del tío Emmanuel. Es en abril.

PETER. *(Que conoce al dedillo la vida de Kant)* El 22 de abril.

HANNA. Él ya no llegará.

PETER. Quizás sí.

HANNA. En la próxima primavera, cuando todo sea bello y poblado de flores, el tío Emmanuel ya no estará en el mundo.

PETER. ¡Qué tonta eres! Estás llorando.

HANNA. Me dan pena los viejos. ¡Oh!

PETER. ¿Qué te pasa?

HANNA. El tío Emmanuel me está mirando.

PETER. *(Observa a Kant desde muy cerca, con ojo clínico)* Eso te parece. No creo que ahora mire a ninguna parte; o algo así como un punto lejano, situado, digamos, en el infinito.

HANNA. Estoy segura de que me ha oído.

PETER. ¿De que ha oído qué?

HANNA. Lo de su cumpleaños; y quiere decir algo.

PETER. Son fantasías tuyas. Vámonos.

HANNA. *(Indiferente, como en un ensueño)* ¿Adónde?

PETER. Lo que decíamos. Al jardín. *(La toma de la mano y se la lleva casi en volandas. Sólo entonces las figuras de Wasianski y Teresa se animan de nuevo desde las posiciones forzadas en las que les había sorprendido el corte en la acción. Wasianski dice la frase que Peter Schneider había leído en el libreto.)*

WASIANSKI. *(Después de una ligera pausa)* ¿Estaba pensando en algo?

TERESA. *(Como saliendo de una ensoñación)* ¿Pensar? No. Estaba mirando esa mirada. El alma del profesor está viajando y, según lo que veo en sus ojos, por parajes horribles. ¿No lo ve?

WASIANSKI. Veo un gesto apacible.

TERESA. *(Con involuntario desprecio)* ¡Apacible dice! *(Se retira de Kant y empieza a servir un té, que ofrece a Wasianski con un gesto y éste acepta.)*

WASIANSKI. Ésta era una casa alegre. *(Se ha sentado. Paladea melancólicamente su té)* Su mesa era una pequeña fiesta cada día, con sus invitados, sus amigos... ¡Oh, la casa funcionaba como un reloj! Pero había una alegría grande y muy espiritual dentro de aquel reloj... Estoy viendo la mesa, con el librero Nicolavius... El consejero secreto Von Hip-pel... ¿No conoce sus obras dramáticas? Sus amigos ingleses... Green... Motherby... El profesor discutía con ellos, porque Kant siempre ha defendido, no sé si usted lo sabe, la rebeldía de las colonias. Todo

con el mayor respeto, claro está... ¿Sabe que Kant sólo trataba de tú a una persona? Al doctor Trummer, y eso porque fue su compañero de clase en la Universidad... Ésta es una casa en la que el respeto humano ha sido la norma... El respeto y el orden de los objetos en las habitaciones... Algunas veces yo le gastaba una bromita al maestro... ¿Sabe lo que le hacía? Le cambiaba la posición del cortaplumas sobre la mesa y, ay Dios mío, el maestro, al sentarse a trabajar, recibía como un mazazo... Dos veces lo hice, dos nada más..., una travesura..., y lo vi tan desconcertado mirando la mesa hasta que... hasta que descubría lo sucedido... Entonces se tranquilizaba como si hubiera salido de una angustiosa situación... Respiraba, aliviado... Ponía el cortaplumas en la posición debida, y luego, por la tarde, regañaba a Lampe... Por esto o por cualquier otra falta de orden en la casa... Las rarezas de los grandes hombres.

TERESA. Es curioso observarlo.

WASIANSKI. ¿Observar qué?

TERESA. Cómo se van apagando los sentidos.

WASIANSKI. *(Impresionado por la observación)*
Eso es verdad.

TERESA. En cuanto a la nariz...

WASIANSKI. ¿Qué dice de la nariz?

TERESA. Pienso en esa hemorragia. Es como una protesta de su nariz.

WASIANSKI. En cuanto a eso... Nunca le ha gustado mucho la nariz.

TERESA. ¿Su nariz?

WASIANSKI. No. La nariz en general. ¡Oh, no! Me refiero al olfato.

TERESA. ¿Qué le pasa con el olfato?

WASIANSKI. Siempre lo ha considerado un sentido muy impertinente. *(Teresa hace un gesto)* Ah, sí, tiene razón... también en eso..., aunque parezca una bagatela, pues ahí está... Nos obliga a oler todo lo que hay, nos impone sus mensajes, «volens nolens», decía siempre el profesor: quieras o no quieras, aquí está el olorcillo, que no siempre es de ámbar, usted me entiende. *(Pausa)* El profesor Kant nunca estuvo muy de acuerdo con los sentidos. *(Piensa intensamente en esto que acaba de decir.)*

TERESA. ¿En qué sentido?

WASIANSKI. En todos.

TERESA. *(Con aire aburrido)* Si seguimos así, esto puede convertirse en otra obra.

WASIANSKI. *(Muy serio y responsable)* Eso no puede ser.

TERESA. Le preguntaba qué aspecto de los sentidos le parece mal al profesor.

WASIANSKI. Su... su compartimentación no le parece suficientemente fundada. A veces él ha hablado, en sus inolvidables almuerzos, con algunas copas de vino sobre la mesa, bebido moderadamente, claro está..., le he oído hablar de la posibilidad de hacer visibles los sonidos, por ejemplo. Es una idea muy audaz. Mire, parece que se remueve.

TERESA. Sí. ¿Dónde se ha metido el joven médico?

WASIANSKI. Está con Olimpia, digo... con Hanna. Ayúdeme. Dé vueltas a esa manivela, por favor. *(Teresa lo hace. Da vueltas a una manivela que está en un costado de la mesa quirúrgica, de manera que la mesa, que es articulada, se convierte en una especie de silla, y Kant queda sentado y sujeto con unas ligaduras al mueble, en el cual vamos a ver que sus*

patas están montadas sobre ruedas. Ahora, inopinadamente, uno de los bracitos de Kant se eleva poco a poco. Ellos lo miran como fascinados. Por fin el brazo queda paralelo al piso. Luego empieza a girar lentamente de izquierda a derecha —o viceversa, según la posición de la figura y de la ventana, claro está— y también este movimiento lo siguen expectantes Teresa y Wasianski; hasta que el brazo queda inmóvil. El puño, que estaba cerrado, se abre ahora, hasta quedar extendida la palma; luego es el dedo índice el que se extiende, y queda señalando precisamente hacia la ventana. Es todo un mensaje que Wasianski y Teresa, ésta con cierta reticencia, se apresuran a atender. Wasianski hace un gesto, a guisa de orden, a Teresa, la cual conduce lo que ahora es un carrito hasta la ventana. Kant queda parece que mirando al exterior. Wasianski y Teresa se miran y él hace un gesto de asentimiento) Era eso, sí. Desea mirar por la ventana. Siempre le ha gustado mucho mirar por la ventana... Sobre todo la Torre Löbenitch en el crepúsculo... Es algo que contaré si alguna vez escribo una biografía del maestro... El problema de los árboles que llegaron a ser tan frondosos en el jardín del vecino, tan frondosos que el profesor se puso triste... (Como si relatara un cuento a los niños) Pero he aquí que el buen vecino del sabio profesor enteróse de que sus árboles lo hacían desdichado, ¿y qué hizo?

TERESA. Cortarlos.

WASIANSKI. Sí. Fue un gesto de amor a la filosofía como pocos se recuerdan.

TERESA. ¡Profesor Wasianski!

WASIANSKI. (Alarmado por el tono de la voz de Teresa) ¿Qué ocurre ahora?

TERESA. Parece que está hablando.

WASIANSKI. (Lo mira desde muy cerca) Es verdad.

TERESA. ¿Qué dice?

WASIANSKI. Espere. (*Mirándolo, él mismo mueve los labios*) Ah, sí... Ah, sí... «Cuando... miro... las golondrinas...» ¿Sí? Siga, profesor. ¿Eh? «Aquí... cuando las miro... mi razón queda reducida al silencio... Sólo me queda caer de rodillas... y re-zar». (*Se remueve, se agita, como si tratara de descender de la silla y hacer efectivo su deseo de arrodillarse*) Ay, no se mueva. Tranquilícese. ¡Señor Kant, tenga cuidado, que se va a caer! Por favor... Por favor... (*Kant mueve los labios y parece llorar. Wasianski, también muy conmovido, va traduciendo*) «Una vez... Una vez... Una vez... yo vi... el cielo... en los ojos de una... golondrina... que tuve en... mi mano. Una vez yo...» (*Llora desconsoladamente, como un niño perdido en la oscuridad. Apurado*) ¡Por Dios! ¡Cálmese! ¡Se lo suplico! (*Kant hipa infantilmente.*)

TERESA. Yo puedo calmarlo.

WASIANSKI. ¿Magnetismo?

TERESA. Sí. Déjeme hacer. (*Escena en que le da unos pases magnéticos hasta que, efectivamente, lo tranquiliza, y Kant se queda apacible y casi sonriente. De pronto descubre a Teresa y la mira extrañado*) Soy la señora Kaufmann. Soy su amiga.

KANT. (*Pronuncia distintamente*) Gracias. Gracias.

TERESA. ¿Desea algo?

KANT. Sí, sí.

TERESA. ¿Qué es? (*Una pausa.*)

KANT. (*Con una voz muy débil pero muy nítida*) Ce... lebrarlo... ya.

TERESA. (*A Wasianski*) ¿Lo ha oído?

WASIANSKI. Ha dicho: celebrarlo ya.

TERESA. Efectivamente. Pero, ¿celebrar qué?

KANT. He oído... aquí... cumpleaños... abril... Yo no llegaré a... abril. ¡Celebrarlo ya!

WASIANSKI. Dice que ha oído hablar de su cumpleaños. Aquí no hemos hablado de ese tema.

TERESA. *(Un tanto misteriosa)* Yo sí he creído oír algo. En aquel momento...

WASIANSKI. ¿En qué momento?

TERESA. Cuando nos hemos quedado *así*. *(Imita la posición en que quedó inmóvil cuando Hanna y Peter transgredieron el plan de la obra.)*

WASIANSKI. Yo nunca me he *quedado* así.

TERESA. No. Usted se quedó de otra manera... Acababa de ponerse la chaqueta y se abrochaba ese botón, sí, ése..., así... *(Wasianski, pensando que Teresa está un poco loca, ha adoptado, precisamente, la postura en la que se quedó «congelado» entonces)* Así... ¿No se dio cuenta?

WASIANSKI. *(Entre fastidiado y comprensivo)* No.

TERESA. *(Muy espiritualmente concentrada)* Algún personaje habló de algo no previsto. Estaba pasando algo anormal..., al menos en una obra como ésta. Nuestra percepción extrasensorial nos permite darnos cuenta de lo que sucede en las otras dimensiones.

KANT. *(Con profunda melancolía)* Un pequeño... y alegre... almuerzo de... cumpleaños... antes de morir.

WASIANSKI. Así se hará.

KANT. Pá... ginas... ciento se... tenta y cuatro y... se... tenta y cin... co. *(Wasianski mira interrogante a Teresa. No entiende nada.)*

TERESA. Se está refiriendo a un libro. (*A Kant*) ¿A qué libro se refiere? (*Kant mueve los labios sin que salga sonido alguno*) Le toca a usted, Wasianski. ¿Qué está diciendo ahora?

WASIANSKI. (*Leyendo en los labios de Kant*) «Via... jes de... Gu... lli... ver». (*Apresurado*) ¡Espere un momento! (*Sale como una exhalación y ya está volviendo con el libro en la mano. A Teresa*) ¡Aquí está! «Viajes de Gulliver». Páginas...

TERESA. (*Dueña de la situación*) Déjeme, déjeme. (*Casi le arrebatara el libro. Busca el pasaje y al descubrirlo sonríe*) ¡Claro está! Los struldbruggs... (*A Kant*) ¿Leer? ¿Leer? (*Kant asiente, casi exhausto, como diciendo: Por favor...*) «Que la vista de los struldbruggs había preservado a las gentes del país de su necio amor a la vida...».

WASIANSKI. Eran inmortales, ¿no es verdad? Leí ese libro cuando era un adolescente.

TERESA. (*Al oído de Kant*) «Que vivían como los mortales hasta la edad de treinta años... Que después iban cayendo poco a poco en una negra melancolía, que aumentaba con la edad hasta que llegaban a los ochenta años..., en la que no sólo vivían sujetos a todas las enfermedades, miserias y debilidades que trae de suyo la vejez, sino que la dolorosa idea de su miserable caducidad los atormentaba sin cesar tan cruelmente que en nada hallaban consuelo...». ¿Sigo? ¿Sigo, profesor? (*La cabeza de Kant se mueve con decisión, afirmativamente. Teresa pasa una página como buscando lo más interesante y al fin lee*) «Siendo los menos miserables e infelices aquellos que... habiendo perdido totalmente la memoria... habían vuelto al estado de niños, porque... así siquiera conseguían que se compadeciesen de ellos y les diesen cuantos auxilios pedía su imbecilidad. Pero..., en cumpliendo los noventa años es todavía peor. Todo el cabello y los dientes se les caen,

pierden hasta tal punto la memoria que no pueden retener ni las cosas más fáciles... Olvidan el nombre del amigo... Si intentan leer una frase de cuatro palabras, olvidan las dos primeras mientras pasan las dos últimas, y...».

WASIANSKI. Basta ya, por favor. ¿No ve que se ha dormido?

TERESA. Es verdad. *(Deja el libro.)*

WASIANSKI. Se está cubriendo el cielo.

TERESA. Voy a ordenar su cuarto. Esta mañana vomitó el poco alimento que pudo tomar y también se orinó en el suelo. ¿Algún asunto especial para mañana?

WASIANSKI. *(Coge el famoso cuaderno de la obra y consulta en sus páginas)* Si es posible, el profesor tendrá que recibir a una comisión de notables de la ciudad. Para pasado mañana, 11 de febrero..., prepararemos, con su ayuda, la celebración anticipada de su cumpleaños, en cumplimiento de su voluntad. Invitaremos, claro está, a sus amigos aún no difuntos. *(Va haciéndose el oscuro. Lo último que dejamos de ver es la figura, que parece dormida, de Emmanuel Kant.)*

CUADRO VI

Febrero 1804. Tres días antes de la muerte.

(La sala un tanto sombría. Kant está sentado en una silla. Teresa, Hanna, Wasianski y Peter están procediendo a prepararlo para la visita de la Comisión de notables de la ciudad de Königsberg. Precisamente Hanna, con aire un tanto travieso, ha abierto un tarrito y, con un pincel, parece que se dispone a dibujar algo sobre el rostro del filósofo.)

WASIANSKI. ¡Hanna! ¿Pero qué hace usted?

HANNA. Le pongo un poco de color en las mejillas. Primero le he cubierto la palidez de la cara con esta crema tostada.

WASIANSKI. Déjalo así. Ya basta. *(Consulta su reloj)* ¡Dios mío! Han pasado dos minutos de las once. Señora Kaufmann, ¿están todos los visitantes en el vestíbulo?

TERESA. Sí, señor.

WASIANSKI. Converse con ellos un momento y hágalos pasar, no antes de... de... un minuto.

TERESA. Sí, señor. *(Sale. Wasianski mira la figura de Kant con aire entre preocupado y crítico.)*

WASIANSKI. *(Por el oído bueno, en voz bastante alta)* ¿Se encuentra bien, querido profesor? *(Kant sonríe un poco, parece que se encuentra pasablemente bien. Wasianski mira, un tanto satisfecho, a Peter)*
Doctor Gogol, ¿qué tal?

PETER. Podrá resistir la visita, aunque temo por su emotividad. ¿Podrá ser muy breve? En otro caso, podría presentarse alguna complicación. (*En voz muy baja, como pudoroso*) Hay el problema intestinal; y sus esfínteres. El pipí, la caca... Dios no lo quiera.

WASIANSKI. (*Angustiado*) Ya sé, ya sé. Vayamos deprisa... con serenidad, pero deprisa. Hanna.

HANNA. (*Con un movimiento un tanto mecánico, muy sonriente*) ¿Señor?

WASIANSKI. La peluca. El tricornio... La dignidad...

HANNA. Sí, señor. (*Procede a colocar una peluca sobre el cráneo de Kant. Se la ajusta con mucho cuidado. Después le pone el tricornio*) ¿Así?

WASIANSKI. No está mal. ¿Pero qué es eso?

HANNA. ¿Qué cosa?

WASIANSKI. Eso que brilla, bajo su nariz.

PETER. Es... un moco.

WASIANSKI. No es posible. Kant nunca ha sufrido de secreciones externas. Nunca ha usado pañuelo, a no ser como un elemento ornamental.

PETER. (*Científico*) Es un moco; permítame. (*Con su propio pañuelo resuelve el problema*) Ya está. Puede pasar la comisión. (*Wasianski da unas palmadas. Suena una música solemne, y Teresa empieza a introducir en la sala a los visitantes. El autor, en su cuaderno, que inopinadamente está apareciendo en escena, en virtud de una inesperada insumisión de los personajes durante la escritura de este drama, opina que estos visitantes —así como los comensales— podrían*

ser unos muñecos de tamaño natural que Teresa, Hanna y Peter sacaran a escena y dispusieran en torno a la figura de Kant; pero también pueden ser actores. En cualquier caso, se trata de cuatro figuras ataviadas con chaqués, chisteras y quizá alguna banda cruzada y algunas condecoraciones sobre el pecho. Los miembros de la comisión se inclinan silenciosa y respetuosamente ante la figura del anciano. Wasianski se los presenta.)

WASIANSKI. El Excelentísimo señor Consejero Secreto Ludwig Maximilian Schröder. *(Inclinación)* El ilustre señor Consejero de Cultura y Desarrollo Educativo del Ayuntamiento de esta Villa doctor Karl Von Krause. *(Inclinación)* El señor Doctor en Psicología Racional por nuestra ilustre Universidad, profesor Adam Müller-Raskolnikoff. *(Inclinación)* Ah... *(Con voz más ligera, casi risueña)* Y... como representante de las musas prusianas, nuestro promotor poeta el joven caballero Gottfried August Stolberg. *(Ahora son los cuatro quienes se inclinan, con diversos estilos en la rendición de su homenaje al filósofo. Sólo Kant parece ajeno a lo que está sucediendo. Es como una estatua o, mejor, como un muñeco pulcramente vestido, o como un espectro del pasado. Wasianski lo explica con una sonrisa forzada)* El maestro se halla un poco fatigado. Si quieren dirigirle alguna palabra, que sea muy breve, por favor... Se encuentra en un momento un poco delicado, y parece sumido, como ustedes pueden ver, en profundas reflexiones. *(Parece que el profesor de antropología quiere decir algo, pero Wasianski lo interrumpe)* Únicamente les ruego que no pronuncien discurso alguno, por breve que sea. No los soporta fácilmente y, en esta situación, ello podría ser fatal para su salud.

PROFESOR. *(Un tanto tímido, con una vocecita ligera)* Yo quería tan sólo formularle una ligera pregunta. ¿Es posible?

WASIANSKI. *(Preocupado, mirando a Kant)* Hágalas, a ver.

PROFESOR. Gracias. Se trata de... *(Se dirige a Kant.)*

WASIANSKI. Por el otro oído, si no le importa.

PROFESOR. Ah, sí, perdone. *(A sus compañeros)*
Con permiso de ustedes, excelencias. Es muy importante para mí.

CONSEJERO SECRETO. Ande, ande.

PROFESOR. Estimado maestro: mi duda se refiere al pasaje de sus «Prolegómenos», que tiene que ver con las páginas 341 y siguientes de la «Crítica de la Razón Pura», en el que afirma que el yo no es concepto alguno, sino solamente, dice usted, la designación del objeto del sentido interno, en tanto que no lo conocemos ya por medio de predicado alguno. De lo que usted infiere, si mal no recuerdo, que el yo no puede ser, en sí, predicado alguno de otra cosa, pero tampoco un concepto determinado de un sujeto absoluto. Hasta ahí está muy claro; pero, ¿en qué se basa para la segunda parte de su inferencia? Cuando dice que solamente es, como en todos los otros casos, la relación de los fenómenos internos con el sujeto mismo desconocido. ¿Y en qué sentido o de qué forma puede establecerse ese yo presente como una sustancia? *(Es evidente que Kant no ha entendido gran cosa de la cuestión, pues ha ido abriendo la boca y ahora mira al profesor como pidiendo auxilio, como si se estuviera ahogando. Wasianski acude en su ayuda.)*

WASIANSKI. Perdóneme. El profesor Kant no está en condiciones de responderle ahora.

PROFESOR. ¡Oh, lo siento! He abusado de su amabilidad.

WASIANSKI. *(Inquieto)* Señores, creo que deberíamos dar esta visita por terminada. El profesor Kant les agradece mucho la atención de su visita. *(Pero*

el joven poeta, que parece muy conmovido, dice aún a Wasianski:)

POETA. ¿Me permite que le diga una sola palabra?

WASIANSKI. Hágalo.

POETA. *(Se aproxima a Kant y le pregunta con conmovida dulzura) ¿Cómo se encuentra?*

KANT. *(Esto sí lo ha entendido y mira al joven con un agradecimiento inefable. Su voz suena ahora nítida aunque como muy lejana. Dice:)* Estoy muy mal, muy mal. *(Los personajes quedan inmóviles y la escena se oscurece.)*

CUADRO VII

Febrero 1804. Veinticinco horas antes de la muerte.

(La sala se ha montado como comedor. Se ha intentado crear un ambiente alegre, con flores. El cuadro empieza antes de que se haga luz sobre toda la escena. En primer término hay un breve conciliábulo entre Peter y Wasianski, que le pregunta en voz baja.)

WASIANSKI. ¿Le ha puesto la inyección?

PETER. Sí. Ha reaccionado muy bien. Es una fórmula eufórico-estimulante, cuyo efecto puede durar unas dos horas.

WASIANSKI. Será más que suficiente.

PETER. Eso espero.

WASIANSKI. ¡Quién lo hubiera dicho!

PETER. ¿Qué, señor?

WASIANSKI. Tales avances en la medicina moscovita.

PETER. El nivel de la química es bastante alto y ya tenemos una farmacopea muy notable.

WASIANSKI. ¿Es posible que el profesor haya caminado sin ayuda hasta la sala? Ayer mismo, esto parecía imposible.

PETER. Ha caminado, con una ligera ayuda de la señorita Hanna. ¡Es verdad!

WASIANSKI. *(Que se está ajustando la corbata, mientras Peter espera con la casaca en sus manos para ayudarle a ponérsela)* ¿Qué hacen ahora?

PETER. *(Mira hacia la oscuridad, en la que empieza a dibujarse —mediante las convenientes luces— la escena que Peter describe, que sólo se iluminará totalmente, con sus flores y su decoración para la fiesta, cuando Wasianski, dentro de unos momentos, entre en el cuadro)* Qué raro... No sé lo que pasa... Están todos de pie, alrededor de la mesa... Parece como si miraran al maestro con inquietud.

WASIANSKI. Por favor. *(Extiende sus brazos y Peter le ayuda a ponerse la casaca)* Voy allá. Sea tan amable de decir a la señora Kaufmann y a Hannita que vamos a empezar. *(Con profundo agradecimiento)* ¡Es usted tan amable, doctor Gogol! ¡Ha caído del cielo sobre esta casa!

PETER. *(En el más puro estilo romántico)* ¡Estar al lado del maestro es el cielo para mí! *(Wasianski va hacia la sala y Peter hace mutis hacia las interioridades de la casa. Al hacerse la luz sobre toda la escena advertimos que el tiempo ha empeorado después del reciente y soleado anuncio de la primavera. El cielo está nublado y casi parece de noche dentro de la habitación. El conjunto de las figuras tiene un carácter un tanto espectral. Wasianski sonríe tratando de animar un poco la situación.)*

WASIANSKI. Buenos días, caballeros. ¿Cómo no toman asiento? Ah, ya comprendo. Pero el profesor está esperando, precisamente, a que ustedes se sienten para hacerlo él. Por favor... *(Los invitados van sentándose y, cuando todos están acomodados, Kant se sienta. Entonces mira con un rostro apacible y sonriente.)*

KANT. *(Con una voz insospechadamente clara)* Les agradezco infinitamente su felicitación, amigos

míos. He preferido convocarles hoy... cuando todavía faltan más de dos meses para mi cumpleaños... que hubieran sido ochenta. (*Parece conmovido por lo que acaba de decir. Queda en silencio.*)

INVITADO 1. (*Con voz afectadamente jovial*) ¡Oh, profesor Kant! ¡Qué cosas dice usted! ¡El 22 de abril estará usted fresco como una rosa!

KANT. ¿Abril? ¡Dios mío, abril! (*Niega suavemente con la cabeza*) Tampoco yo quiero llegar a abril, amigos míos. Esta cabeza... perdida, perdida... Recuerdos en los largos insomnios... Manuelchen, Manuelita... era mi madre. (*Sus ojos se humedecen*) El reino de los muertos está enormemente habitado. ¿Están ustedes todavía ahí? No veo apenas nada. Estoy ciego.

WASIANSKI. (*Solicito*) ¡Espere, profesor! Vamos a encender luces. El cielo se está nublando tanto que parece de noche. (*Comienza a encender unos candelabros, al tiempo que ya entran la señora Kaufmann y Hanna, portadoras de sendas bandejas con el almuerzo*) Muy bien, muy bien. Hannita, sírvales de beber, por favor; y usted, señora Kaufmann, tenga la bondad de encender aquel otro candelabro. (*Al poco, la escena tendrá un aspecto fantástico.*)

KANT. (*Que no ha oído a Wasianski ni se da cuenta de lo que está ocurriendo, ha guardado un abstraído silencio. Hasta que parece sobresaltarse y, como si se sintiera solo, repite casi gritando*) ¿Están ustedes todavía ahí? (*Los invitados le hablan y hacen gestos, pero nosotros no oímos sus palabras, como si se tratara de una escena de cine mudo, durante la cual Hanna les sirve vino en las copas y la señora Kaufmann les pasa la bandeja con las viandas. Wasianski se ha sentado junto a Kant y le ayuda como si se tratara de un niño pequeño. Le corta en pedacitos un trozo de carne y trata de que los coma, cogiéndolos él con el tenedor y llevándoselos a la boca. Kant, al contacto del alimento, hace gestos de repugnancia y no consigue masticarlos. Devuelve sobre el plato, escupe,*

mientras los invitados afectan no darse cuenta, beben, ríen... todo en un silencio «sepulcral», hasta que el film vuelve a ser sonoro, cuando Kant consigue beber un poco de vino y dice algo a sus invitados que, en seguida, se callan respetuosamente para oír sus palabras. Mientras tanto ha venido Peter y se ha situado discretamente detrás de la silla de Kant, como dispuesto a atenderlo si fuera necesario. Teresa y Hanna, con sus muy diferentes estilos, aquélla severa y sombría y ésta alegre, aunque con una alegría un tanto artificial. Éstas son las palabras de Kant, pronunciadas con melancolía) ¡Adiós! ¡Adiós! (Todos se miran consternados.)

INVITADO 1. *(A Wasianski)* ¿El profesor Kant desea que nos retiremos?

WASIANSKI. *(Mirando a Kant con gesto de experto)* No, señores. Se está despidiendo de ustedes.

KANT. Lampe: ya ves, estoy... como un montón de trapos; y me han puesto de pie con una inyección. *(Todos atienden sus palabras como si se tratara de la lectura de un importante testamento espiritual)* Mi problema... como el de los gatos de Copenhague, es... es un efecto de la electricidad. Mi opinión es... que la gran mortalidad actual de los gatos de Copenhague se debe precisamente a la saturación de electricidad que hay en la atmósfera. También a la electricidad se debe... una gran parte de todo lo que sucede, y también... la mayor parte de mis achaques, sobre todo la pesadez de mi cabeza; sobre todo... la pesadez de mi cabeza.

INVITADO 2. *(Tratando de animarle)* Ah, pero si está usted mucho mejor que la última vez que nos vimos.

INVITADO 3. Efectivamente, observo que ha mejorado mucho su aspecto. ¿No le parece? *(Al invitado 4.)*

INVITADO 4. Sin duda, sin duda alguna. Usted

nos va a enterrar a todos, profesor. (*Kant sonríe con dulce ironía.*)

KANT. Ya, ya, amigos míos... Je, je, je... Eso me recuerda una anécdota que he contado, por cierto, en alguno de mis libros; aquel enfermo que estaba muy mal y al que todo el mundo encontraba cada día mejor, y un día él dijo a sus amigos: sí, sí, ¡me estoy muriendo de mejoría! Esa anécdota la he contado, por cierto, en alguno de mis libros; la del enfermo que estaba muy mal, pero todo el mundo le decía que lo encontraba mucho mejor, hasta que un día él les dijo: ¡Me estoy muriendo de mejoría! No sé si ustedes, amigos míos, conocen aquella anécdota de un enfermo muy grave al que todo el mundo le decía: está usted mucho mejor, hasta que al fin, el hombre exclamó: ¡Oh, sí, sí! ¡Me estoy muriendo de mejoría! ¿Tan bien me encuentran? Eso me recuerda aquella anécdota, que he contado en alguno de mis libros; es la de un enfermo que estaba muy grave, y... (*La escena está siendo muy penosa. Wasianski cambia miradas con los invitados y decide interrumpirla.*)

WASIANSKI. Maestro, maestro.

KANT. ¡Oh, Lampe, cuánto tiempo sin verte! ¿Es ya de noche? ¿Es ya ayer? (*Canturrea*)

«¡Oh febrero feliz
pues pasas pronto...!
¡Los meses son muy largos
y tú eres corto!
¡Oh febrero feliz,
cómo te amo!
Me dan mucha tristeza
los meses largos...
¡Oh febrero feliz...!

(*Queda en silencio, abatido. Wasianski explica a los comensales.*)

WASIANSKI. Es una cancioncilla popular. (*Nadie dice nada. El trata de hacer algún comentario banal*

para aligerar la situación. Mira por la ventana) Ya está lloviendo. El cielo se había puesto tan oscuro que... (Todas las figuras están inmóviles. Va haciéndose el oscuro.)

CUADRO VIII

La noche del 11 al 12 de febrero de 1804, quizás...

En enero y febrero se celebra en Königsberg el Carnaval. En el ambiente de una especie de verbena carnavalesca sucede la acción de este cuadro; o más bien sucede —y no sucede— en el escenario onírico de la última noche de Emmanuel Kant. Se trata, pues, de su última pesadilla mientras los barrios de Königsberg se pueblan esa noche de máscaras y de barracas.

En el oscuro se oye una música como de un film de terror y, al poco, se ilumina la figura de Kant acompañada de la de Lampe, vestido de payaso. Están ante la gran boca de un dragón que engulle alegres visitantes: es una barraca de los horrores. Los visitantes van fantásticamente disfrazados. Kant y Lampe son ahora nuestros Dante y Virgilio a la puerta del infierno. Efectivamente, sobre la cabeza del dragón puede leerse el famoso terceto de la «Divina Comedia»:

*Per me si va nella città dolente.
Per me si va nell'eterno dolore.
Per me si va tra la perduta gente.*

Kant y Lampe se consultan y deciden entrar. Compran los billetes a un extraño portero, a quien saludan:

KANT. Buenas noches, abogado Coppelius.

COPPELIUS. Las manos y los ojos se los devolverán a la salida.

Kant y Lampe ponen sus manos sobre un tajo de carnicero y Coppelius se las corta de cuatro certeros gol-

pes con un cuchillo grande. Kant y Lampe a quienes no parece preocupar mucho la cosa, le muestran sus muñones sangrantes como diciendo que ya cumplieron ese requisito. Ahora los movimientos se lentifican y Coppelius procede a una pausada extracción de los ojos de Kant y de Lampe y a echarlos en un saco que está casi lleno, se supone que de ojos. Al iniciarse la extracción de los ojos, hemos empezado a oír una melodía a violín y ahora se ilumina, entre nieblas, la figura de Teresa Kaufmann que es quien está tocando esta melodía.

Se ríe el abogado Coppelius y muestra el saco de ojos a Kant:

COPPELIUS. Es lo único que comen mis hijos. Con sus picos se los comen muy bien.

Ríe Coppelius y su risa resuena como si se perdiera entre lejanas hoquedades. Kant y Lampe, ciegos, entran por la boca del dragón y ya estamos en el interior de la barraca. Es una oscuridad en la que se van iluminando sucesivamente los hitos de este viaje: un reloj que es un esqueleto humano, una bruja que ríe y los golpea con una escoba, la muñeca Olimpia-Hanna bailando, mientras resuenan risas de carácter convencionalmente «siniestro» y el viento «ulula» a lo lejos. Peter también puede aparecer por allí, convertido en un autómatas asesino que clava un afilado cuchillo en el pecho de Hanna, y no estaría de más algún murciélago...

Al fin, Kant y su acompañante llegan a lo que parece ser el corazón del antro.

Allí está el Turco Jugador de Ajedrez (que fue convertido en autómatas parlante y adivino en la famosa novelita de Hoffmann y sobre el que Edgar Allan Poe escribió su también famoso ensayo). La actitud del autómatas es invitar a Kant a jugar una partida. Kant entiende y atiende la invitación a pesar de mirarlo con las cuencas ensangrentadas de sus ojos. La partida es acompañada por sonidos estridentes, aullidos, diso-

nancias; y algunas máscaras bailan una danza macabra alrededor de Kant y el Turco, cuyos movimientos de piezas son extremadamente mecánicos. Por fin, el Turco mueve una pieza con aire triunfal. Kant perdió la partida. Un relámpago ilumina la escena y suena un trueno muy fragoroso. Se apagan todas las luces.

Al poco se hace luz sobre la cama de Kant que se ha despertado sobresaltado. Trata de mirarse las manos, se las acaricia. Se toca los ojos como temiendo encontrar unas cuencas vacías. Está amaneciendo. Da una especie de aullido de lobo solitario como pidiendo auxilio.

Por una puerta aparece Wasianski. Por otra, Teresa Kaufmann. Miran a Kant con inquietud.

Kant ha tomado las sábanas que le cubren hasta el cuello y lentamente se destapa. Wasianski, al verlo, exclama con horror:

WASIANSKI. ¡Dios mío!

TERESA. ¿Qué ocurre?

WASIANSKI. Se ha destapado por primera vez en su vida.

TERESA. ¿Y?

WASIANSKI. *(Muy pálido)* Es un signo mortal. *(En el espacio se oyen grandes carcajadas, y hay otro relámpago y otro trueno, con el que llega, de nuevo, el oscuro; pero, apenas se ha producido, empieza a iluminarse de nuevo la escena. Veremos, en seguida, a Kant en su lecho de muerte, mientras el tiempo, en el exterior, es borrascoso, como en una prolongación de la tormenta que comenzó la noche pasada.)*

CUADRO IX

12 febrero 1804. El día de la muerte.

(Es por la mañana en el dormitorio de Emmanuel Kant. Él parece que duerme ahora, y Hanna y Peter están velando su sueño. Hanna hace un gesto raro, como si la acometiera una náusea.)

PETER. ¿Qué te pasa?

HANNA. *(Con angustia)* Es el olor.

PETER. Se ha hecho caca otra vez.

HANNA. Es una peste que... *(Parece que va a vomitar.)*

PETER. Hace mucho frío para abrir las ventanas.

HANNA. Se está calmando el tiempo.

PETER. Se está poniendo de nevar.

HANNA. No suele nevar en febrero.

PETER. A veces sí.

HANNA. ¿Qué haces ahora?

PETER. *(Riega el cuarto con el líquido de un frasquito)* Es un perfume indio. ¿Qué tal?

HANNA. *(Huele con precaución)* No sé; el tío se está pudriendo o algo así.

PETER. Tendríamos que cambiarle las sábanas. Se ha orinado también.

HANNA. Yo... ay, yo soy incapaz. Me da mucho asco, Dios me perdone.

PETER. Yo lo haré. La señora Kaufmann se hace la loca. Trae unas sábanas limpias. Voy a cambiarle yo.

HANNA. ¿Podrás tú solo? *(Tapándose la nariz.)*

PETER. Me da miedo moverlo, pero lo intentaré. *(Hanna hace un movimiento para salir. Peter está mirando al enfermo)* No. Déjalo.

HANNA. Las traigo en seguida.

PETER. *(Mueve la cabeza)* Déjalo. Mejor, llama al señor Wasianski y a la señora Kaufmann.

HANNA. *(Con terror)* ¿Se va a morir? *(Con los ojos muy abiertos, de espanto)* ¿Qué es ese sudor?

PETER. El sudor de la muerte. Él era un hombre árido... Ésta es la primera... y la última vez que suda.

HANNA. *(Llora silenciosamente)* ¿No hay derecho a morir! ¡Oh, no puedo ni pensarlo! Cuando yo me muera, ¿en dónde estaré? El tío Emmanuel, ¿dónde estará *mañana*?

PETER. Voy a darle un poco de agua mientras tú vas a buscarles; anda, date prisa. *(Hanna sale corriendo. Peter acerca un vaso de agua a los labios de Kant, pero éste rechaza beber. Musita desde muy lejos:)*

KANT. Basta ya... Basta ya... *(Con un esfuerzo descomunal para sus menguadas fuerzas, consigue destaparse. Es que se está muriendo. Peter se asusta. Grita.)*

PETER. ¡Profesor Wasianski! ¡Profesor Wasianski!
(Kant está tratando de hablar. Peter se da cuenta y acerca su oído. Con devoción) Dígame, maestro.
¡Oh, Dios mío, Dios mío, no seas tan cruel con nosotros! ¡Haz el milagro de que el gran Emmanuel Kant no se muera nunca! *(Los labios de Kant se están moviendo)* ¡Qué dice? ¡Qué dice? *(Aplica el oído y traduce lo que, al parecer, entiende en el susurro de Kant)* «La vida... es un tapiz... tejido... con hilos... de locura». Espere, maestro. Está sudando un poco. Deshidratación... Bébase este vasito... Es muy bueno... Un poquito de agua con vino y azúcar. *(Kant no lo rechaza. Bebe, y hasta parece que experimenta algún placer bebiendo aquellas gotitas. Aquí dice sus últimas palabras:)* Está bueno. *(Muere. El reloj del dormitorio da las once. Cuando todo se oscurece, queda sólo iluminada la ventana. Está nevando. Oscuro lento hasta hacerse total.)*

CUADRO X

12 febrero 1804. Unas horas después de la muerte.

(El cadáver de Kant está en la sala, acomodado en aquella mesa-silla articulada. Vemos que sigue nevando en el exterior. La señora Kaufmann está cortándole los cabellos al cadáver, que ahora será un muñeco, por decirlo así, «hiperrealista». Hanna ayuda a ésta y a las siguientes operaciones: terminar de vestirlo, sobre todo. Calzarlo puede ser un episodio relevante de lo triste y siniestro de este episodio mortal. A continuación, Peter, devotamente, le pone sobre el rostro una masa de yeso blanco: le hace la mascarilla. Por fin, en este ambiente desolado, proceden a ponerle al cadáver su mejor peluca. En ese momento entra Wasianski, con el pequeño tricornio de Kant en la mano.)

WASIANSKI. *(Solemne)* El tricornio... *(Le pone el tricornio en la cabeza)* Señora Kaufmann, haga el favor de encender las velas. *(Teresa lo hace. A Peter y Hann)* ¿Les parece que extendamos la mesa para la visita? Serán muchos los admiradores del profesor que van a desfilar por aquí durante las próximas horas. Toda la ciudad está de luto. *(Peter le da a la manivela sin comentario alguno y el cadáver queda horizontal. Al verlo así, Hanna rompe a llorar.)*

HANNA. ¡Oh no, así no! ¡Mejor sentado! Parece... menos muerto. *(Wasianski no sabe qué decir y hace un gesto ambiguo. Peter decide complacer a Hanna y vuelve a darle a la manivela. El cadáver de Kant vuelve a quedar sentado. Peter lo mira respetuosamente)*
PETER. Es una postura nada convencional para un

muerto; pero parece mejor. Su rostro es como de mármol, Hanna. ¿Por qué no le pones un poco de color? Cuando lo del cumpleaños, quedó muy bien.

HANNA. No hay que olvidar que ahora está muerto.

PETER. ¿Quién podría olvidarlo? *(Ya están encendidas todas las velas. Wasianski se arrodilla y reza, cuando de pronto se oye una especie de toque militar.)*

TERESA. ¿Qué es eso? Alguien ha entrado en la casa. Esa trompeta suena dentro; voy a ver. *(Pero antes de salir tropieza con Lampe, que entra como una tromba. Va vestido de militar y con todas sus condecoraciones prusianas.)*

LAMPE. ¿Qué ha pasado aquí? Me han dicho que el profesor ha muerto. *(Ve el cadáver y avanza solemnemente hacia él. Se cuadra militarmente. Le saluda también militarmente.)* La Patria nunca podrá olvidarlo, profesor. *(Todos los demás han quedado atónitos. Wasianski, arrodillado, lo mira con estupor. Lampe, entonces, se lleva a los labios una trompeta que le cuelga en bandolera y sopla un toque de difuntos en homenaje militar al héroe. Afuera suena una especie de charanga.)*

PETER. ¿Qué es eso?

HANNA. *(Mirando por la ventana)* Es una banda militar. Ha debido traerla Lampe.

PETER. *(Se tapa los oídos)* Es una horrible chundarata. *(El volumen de la charanga sube hasta que sea literalmente insufrible para los espectadores. Lampe toca con gran entusiasmo su trompeta mientras se hace el oscuro sobre el conjunto de la escena. En realidad lo que se produce es una transfiguración de las luces y pasamos a aquel oscuro iluminado por el llamear del ponche y a la figura de Hoffmann que está terminando de escribir su drama. Ahora levanta la vista de los papeles. Toma la copa y la apura gus-*

tosamente. Brillan sus ojos, a medias diabólicos, a medias infantiles, y con una sonrisa medio satánica medio angélica dice a los espectadores que:)

HOFFMANN. Sonaban las once en algunos relojes... pues otros iban retrasados o adelantados según nuestra costumbre... cuando falleció en Königsberg su ilustre ciudadano Emmanuel Kant. Imagino aquella fría mañana de febrero cubierta, como dicen algunos colegas, con el blanco sudario de la nieve... y, desde luego, es cosa mía este final con la charanga. Por fin, pienso acabar el drama con una escena un tanto burocrática y con una musiquilla de tres al cuarto.

(Empiezan a oírse los compases, ya escuchados al principio de la obra, de la barcarola de «Los cuentos de Hoffmann» de Offenbach. Entonces el ponche llamante va desvaneciéndose a medida que se ilumina el «gran objeto cubierto con un lienzo blanco» de que se habló en una Nota Previa. Ahora lo está descubriendo Wasianski, enlutado y solemne. Es una estatua de Kant sin cabeza. La cabeza la tiene Peter: es el resultado de la mascarilla. Entre ambos colocan la cabeza sobre la estatua, y a continuación, también solemnes y enlutados, desfilan los amigos de Kant frente a la estatua. Hanna danza como una muñeca mecánica mientras la señora Kaufmann, que ahora es también una autómatas, toca su violín, que suena, en el ambiente macabro, con muy siniestra melancolía.)

TELÓN

Fin del drama

30 de julio de 1985



**CUERPO DE NOTAS
Y NOTICIAS**

NOTA PARA EL DIRECTOR

No sé si tendrá alguna importancia, pero el eventual director de esta obra puede saber que me impresionó mucho, y contribuyó a que me moviera a escribirla, el caso de Gerald Brenan, un historiador inglés que, por lo que pude leer en los periódicos españoles, se encontró de pronto en una especie de asilo londinense sin tener una idea muy precisa de qué es lo que había ocurrido para que él se encontrara allí. También, con esto, se suscitaron en mí recuerdos de muy diversa índole, como los de algunas visitas a los Hogares Mundet de Barcelona —no entremos en detalles—, y otros recuerdos y lecturas: como el terrible espectáculo del envejecimiento de mis padres, asunto que queda un poco y malamente expresado en alguno de mis poemas, y las reflexiones de Simone de Beauvoir sobre la vejez y muerte de su madre (no conozco, a estas alturas, el libro de Beauvoir sobre *La Vejez*, que con seguridad contendrá mil observaciones interesantes al respecto). También me acuerdo (al hablar ahora de Simone de Beauvoir) de que la única vez que hablé con Jean Paul Sartre fue en Venecia, en 1976, y que el hombre andaba ya muy viejito en aquellos momentos, y que apenas pude escuchar de él, cuando le pregunté qué hacía en Venecia, una pequeña frase que todavía me resuena tristemente en los oídos: «Je me promène». Eran, más o menos, «los últimos días» de Jean Paul Sartre: lo acompañaba una señora a modo de lazarillo porque, efectivamente, no se movía, mi admirado Sartre, con mucha soltura. Él era, según he podido saber, un teórico de la muerte que no creía que *él mismo* era mortal: no es

que no lo creyera; es que no se daba cuenta de este pequeño detalle: se vivía como inmortal, digámoslo así. Pero no es éste nuestro tema de hoy.

Sí lo es el que trata Simone de Beauvoir a propósito de la enfermedad y la muerte de su madre, por ejemplo cuando ella advierte que en el cuerpo viejo, aunque no esté enfermo, se da uno cuenta del cadáver que hay ya en ese cuerpo: estando vivo, *se ve ya el cadáver*. Se trata de «un cadavre en sursis», dice Beauvoir, y hay detalles que parecen insignificantes pero que golpean nuestra sensibilidad: por ejemplo, uno ve el sexo de la persona vieja, cuando ya no puede valerse para cubrirse púdicamente, y ahí tenemos ya a un muerto; a un muerto viviente durante un plazo que ya se estima corto. Aquellas piernas ya son como canillas; es un fanteche, o por lo menos, hay algo de siniestro en esta contemplación de lo que ya es un *precadáver*, como todos lo somos pero no hasta este punto en que ya «huelo a muerto» por mucho que la persona nos diga: «Estoy muy bien; hasta mañana, hijos, hasta mañana». ¡Ay, Dios mío!: esta persona está ya del otro lado. El tema de los autómatas y de lo siniestro viene muy a cuento en este instante. ¿Por qué? Es un tema que siempre viene a cuento, aunque no sea ahora de primordial interés; y en este caso porque se produce, en casos así, una extrañeza teñida de familiaridad —o viceversa— semejante a la que puede darse ante un buen autómata: ante la limitación mecánica de la vida que ello comporta. En este vivirse como extraño lo familiar hay una fuente que yo creo inagotable para el arte: estamos en el dominio de *lo siniestro*, que tiene templos aparentemente banales como los museos de figuras de cera y otros.

No quiero traer aquí el tema de los *zombies*, pero no está de más recordar ahora que tal hecho humano existe y que no es tan exótico como podría pensarse: andamos todos más o menos automatizados en una red de reflejos y tics que, de tan interiorizados como los tenemos, los consideramos como una expresión de una «libertad interior» que, en realidad, es hoy por hoy un sueño: pues todo interior, hasta el más resguardado, no es sino un albergue de

mensajes exteriores y de condicionamientos, a veces determinantes de nuestro comportamiento «libre». Más cadáveres vivientes de lo que uno puede suponer circulan —circulamos— por nuestras calles. Pero si pasamos al terreno de la vejez, el tema «zombie» aparece de lo más claro: algo así como supervivencias medio muertas, sentadas al solecito de los parques urbanos o de las plazuelas de los pueblos. Esperando nada. Recordando no se sabe qué. Sarmentosos, inmóviles. A veces ciegos o medio sordos, y siempre muy ajenos a la turbulencia de la vida «actual». Casi siempre taciturnos o, de lo contrario, en un discurso indiferente para los seres adyacentes: ad-yacentes.

Se piensa, a poco que se quede uno pensativo y haya leído, claro está, los «Viajes de Gulliver», en aquel episodio de los inmortales *struldbruggs* de *Luggnagg*, que vivían «no sólo sujetos a todas las enfermedades, miserias y debilidades que trae de suyo la vejez, sino que la dolorosa idea de su miserable caducidad sin cesar los atormentaba tan cruelmente que en nada hallaban consuelo». Quizás nuestro *Emmanuel Kant* se haga leer un pasaje de esta obra en algún momento de la nuestra, pues se puede pensar que el asunto era de su incumbencia a aquellas alturas de su vida, o sea, de su muerte, y nuestra fantasía piensa —¿es que la fantasía piensa o qué es lo que hace? Imagina, pero eso ¿no es un modo de «pensar»?— que *Kant* pudo leer la obra de *Swyft* y tratar de recordarla en algún momento de su vejez y quizás ya en la antesala de su muerte.

El problema de la vejez debe vivirlo un poco, no sé cómo, el director que se anime a montar esta obra, por joven o viejo que él sea; y para ello habría muchos datos que aportar a su pensamiento. Aparte de los que el texto del drama procure, yo me permito traer aquí el recordatorio de un fenómeno social grave durante los últimos años, que es el de los ancianos que son depositados en centros hospitalarios durante el veraneo de sus hijos con los cuales habitan el resto del año, en una convivencia seguramente de lo más problemática; y conste que sobre este problema yo no apuesto ni por los viejos

ni por los jóvenes, pero en estos casos uno no puede por menos de recordar que hay familias que abandonan sus perros cuando llega la época de vacaciones y no saben dónde y con quién dejarlos. ¿Apostaríamos por los viejos en este caso? No soy un viejófilo, ni mucho menos, y hasta considero que se produce en esas edades una condición difícilmente soportable que seguramente tiene que ver con malformaciones anteriores: se sienten destronados de su poderío, aquel desde el cual trataron a sus hijos de determinada manera que, por mucho que lo parezca, no se olvida. Hay mucha mixtificación burguesa en torno a la esencia tan «positiva» y «deseable», y a la estructura de la familia, a pesar de las grandes aportaciones de Freud al respecto; pero no es éste un momento apropiado para tratar de tal problema. Estoy hablando ahora con el presunto director escénico de este drama, y procurándole algunas ideas y algunas imágenes que le puedan ser útiles para su trabajo; y poca cosa más.

En este sentido de recordar algo que me ha impresionado a propósito de la vejez, cuento ahora lo que oí sobre una entrevista radiofónica que se le hizo a un anciano más o menos humilde y cuyo mérito principal era no haberse muerto todavía, no sé si en los EE.UU., el cual llegó, durante esta entrevista en directo a un momento en que se sintió como era lógico que se sintiera: muy mal, pero en aquel momento tan mal que dignamente dijo al locutor: «Lo siento. No puedo seguir esta conversación», y se murió.

Yo no puedo seguir ahora esta conversación; pero espero no morirme al menos antes de acabar de escribir este drama, cuyas cinco primeras páginas es lo único que llevo escrito en los momentos en que acabo esta nota.

Alfonso Sastre
Hondarribia, 27 diciembre 1984

NOTA SOBRE SI HOFFMANN TUVO ALGO QUE VER CON KANT EN LA REALIDAD

Cuando en julio de 1984 se me ocurrió incluir a Hoffmann como un personaje del drama, la base de tal «ocurrencia» estuvo seguramente en que ambos habían nacido en la misma ciudad: Königsberg (hoy Kaliningrado). Para el mes siguiente la idea no debió parecerme muy viable y lo pasé al papel de narrador. La idea de que, al ser el narrador Hoffmann, en lugar de Thomas de Quincey (como creo que pensé en otro momento), la historia de los últimos días de Kant podía convertirse en una especie de «cuento de Hoffmann», va llegando después (y me parece, por cierto, una clave de lo que esta obra pueda tener de notable o, si se quiere, extraordinario; literalmente extra-ordinario). Pero, ¿tuvieron algo que ver en la vida histórica estos dos personajes? Yo no lo sabía ni me importaba demasiado.

De un modo un tanto azaroso (pues resulta que Eva Forest lo ha encontrado en una librería de París, seguramente buscando alguna otra cosa) me ha llegado en mayo del año siguiente —o sea, éste de 1985— un libro que acaba de aparecer: «Kant íntimo», de Jean Mistler, de la Academia Francesa, Grasset, 1985. En realidad es una edición de materiales entre los que se encuentra, ¡oh, sorpresa!, el texto —aunque no completo— del que nos informaba De Quincey en su opúsculo, cuya lectura contiene la matriz de este drama y hasta su título. Junto a este texto —de E. A. Wasianski (personaje muy

inventado en mi obra)—, Mistler ha editado también otros dos de notable interés y también contemporáneos de la muerte de Kant: los de L. E. Borowski y R. B. Jachmann. Algo de útil encuentro en este libro, pero sobre todo una referencia a que este mismo autor, cuyo nombre desconocía, Mistler, lo es también de una biografía de Hoffmann: «Hoffmann le fantastique»; y una especie de vínculo lejano entre las dos figuras: un sobrino de un buen amigo de Kant, lo fue, y hasta muy íntimo, de Hoffmann. Por fin me hallo, de esta manera, en la disposición de mirar si hubo o no alguna relación real entre las dos personas que están ya siendo —porque, a todo esto, tengo ya bastantes páginas escritas— personajes de este drama que me trae a mal y a buen traer desde hace algún tiempo. ¿Y qué encuentro sobre esta posibilidad de alguna relación personal entre Kant y Hoffmann? Estos Hippel —el tío, amigo de Kant, y el sobrino, de Hoffmann— parece que agotan toda posibilidad de vínculo práctico entre las dos figuras. O sea, casi nada.

La lectura del libro de Mistler sobre Hoffmann nos informa de cosas interesantes a este respecto. Por ejemplo, de que Hoffmann, que ya vivía fuera de Königsberg desde hacía bastante tiempo, se encontraba en su ciudad el día de la muerte de Kant, pues se sabe que ese día tuvo una entrevista con una chica que se llamó Amelia y era hija de Cora... (Ah, ésa es otra historia). En su diario, el día de la muerte de Kant, escribe Hoffmann que, estando en casa de su tío, éste «hablaba de un entierro». Se supone que este entierro, que a Hoffmann no le despertó mayor interés, fue precisamente el de Kant. Dos días después —que por cierto fue un miércoles de ceniza— Hoffmann se marchó de Königsberg, su pueblo, al que nunca volvería más.

Esta nota sólo tiene como objetivo la utilidad que pudiera extraerse de sus datos para una puesta en escena, digamos, *consciente*, de nuestra obra. Las peripecias de Hoffmann por los territorios más o menos alemanes durante su vida no encierran particular interés a estos efectos. La lectura del libro de Mistler o de otros sobre la vida de Hoffmann po-

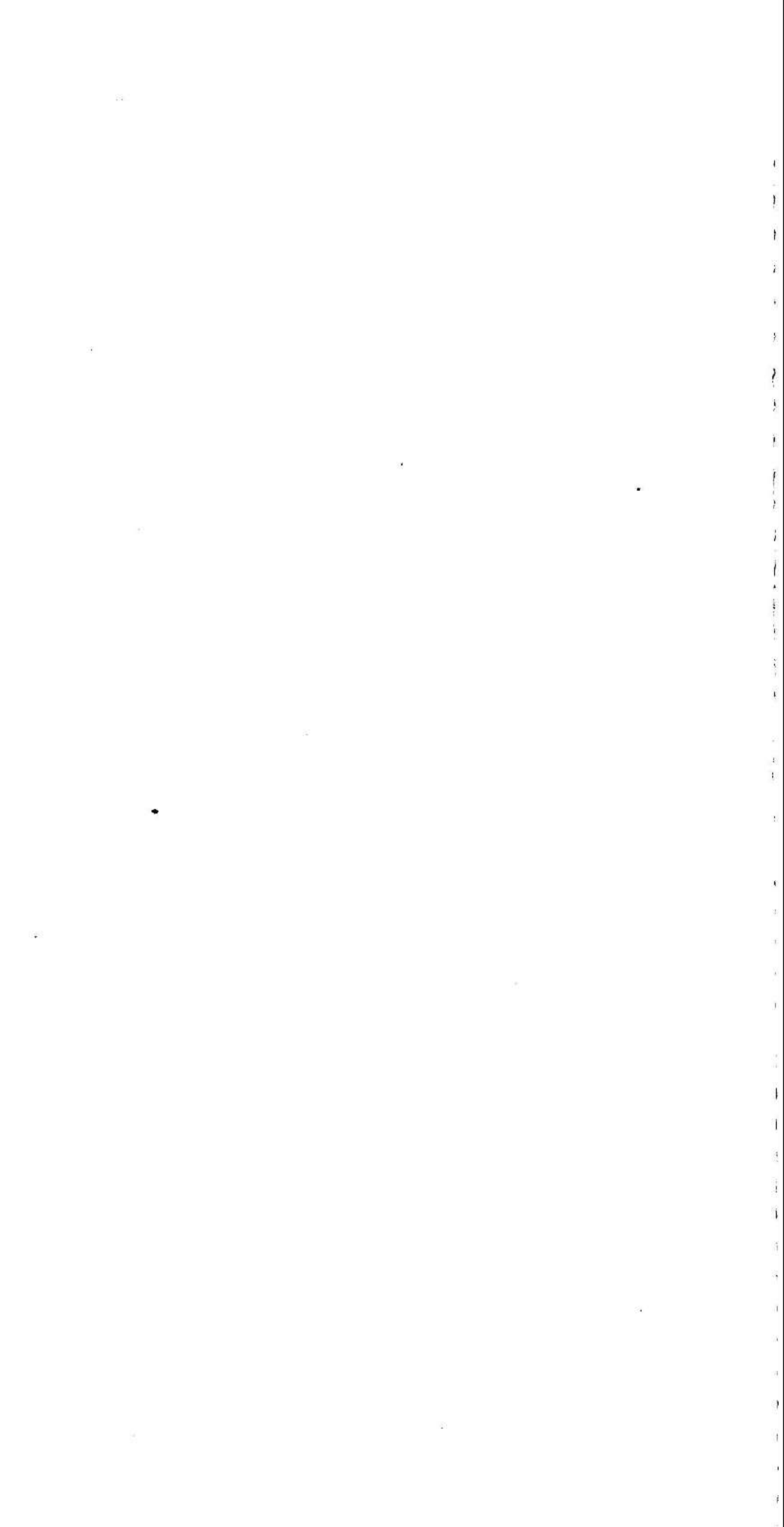
drán cumplir la función informativa que un director de escena muy escrupuloso considerara conveniente.

Como tenemos en la obra una Teresa Kaufmann imaginaria —sólo vagamente basada en el hecho de que un criado de nombre Kaufmann sustituyó a Lampe durante los últimos días de Kant—, y la hemos imaginado violinista, me parece que podría elegirse música de Mozart para los pasajes en que ella toca su violín. (Desde luego sería muy conveniente que la actriz fuera, por lo menos, una discreta violinista). ¿Por qué Mozart? No solamente, desde luego, porque su música sea de dominio público, de manera que no se vea el autor de la letra de esta obra —que soy yo— obligado a ceder una parte de sus presuntos derechos de autor a un musiquillo viviente, de tres al cuarto, sino sobre todo porque Hoffmann fue un músico —y casi *sobre todo un músico*— tan admirador de Mozart, tan decididamente admirador de Mozart, que optó por cambiarse de nombre y se puso un Amadeus donde en el registro civil había un Wilhelm (Guillermo), y así quien fue de niño Ernesto Teodoro Guillermo Hoffmann, llegó a ser por su propia voluntad nada menos que E.T.A. Hoffmann.

Para nuestro director de escena digamos, en fin, que Hoffmann llegó a decir a sus amigos que su cuerpo se hacía fosforescente por la noche y que entonces veía a sus fantásticos visitantes como si fueran instrumentos musicales. Fiebre y delirios formaban parte de estas visiones. Por otro lado, el tema de los autómatas es muy visible en sus relatos. El director de escena tendrá muy en cuenta todo esto, seguramente.

A. S.

Tafalla, jueves 11 de julio de 1985



ÉSTA NO ES UNA OBRA BIOGRÁFICA PERO TAMBIÉN

Casi todos los datos de la senilidad y la muerte de Kant son documentales. También una gran parte del material anecdótico. Lo más imaginado llega del tratamiento «hoffmanniano» que recibe la historia. Desde luego que podrán observarse, por quien conozca la biografía de Kant y su época, algún que otro anacronismo y alguna que otra inexactitud; por ejemplo, fue un profesor llamado Knorr, y no nuestro Peter —cuya existencia está basada en una anécdota real, por otra parte— quien hizo la mascarilla de Kant. Tampoco sé si en aquella época había una cátedra de Psicología en aquella Universidad; y algunas cosas así. Ello no tiene importancia para la entidad propia del drama, pues —a ello queríamos llegar— un drama no es una biografía... Existen datos interesantes que no han sido incorporados al drama, justamente para no recargar de modo enfadoso su aspecto biográfico; algunos puede tenerlos en cuenta el director de escena. Por ejemplo a Kant no le gustaba que alguien le leyera, a pesar de que al final estaba medio ciego; entonces usaba una gran lupa para leer. Otro dato: entre sus automatismos o tics seniles había el de quitarse y ponerse un chal y hacer y deshacer el nudo de su corbata. La apacibilidad del personaje no excluye que su dolor espiritual fuera en ocasiones *tumultuoso*; pero ahora quiero recordar que Kant tuvo también, en su vida, algunas intemperancias difíciles de encajar en un esquema rígido de su personalidad. El director puede tener en cuenta, por ejemplo, que

Kant, en una ocasión, le dio un bastonazo a un mendigo. O también que, habiendo una cárcel próxima a su domicilio, le molestaba mucho oír el canto de los presos. Lo escuchaba, al parecer, con verdadero fastidio y hasta creo que hizo alguna gestión para ver si podía impedir que esos cantos perturbaran su existencia. El dato, en sí, no dice nada y se nos escapa —por lo menos a mí— su significación; pero expresa, al menos, algo sobre la complejidad de los caracteres humanos, idea que no le viene nada mal a cualquier director de escena.

31 de julio de 1985

UNA NOTA POSTERIOR a la escritura de este drama

Ésta es una nota a propósito de ciertos movimientos incontrolados que se han producido en el curso de la escritura de esta obra. Afortunadamente, el insólito descubrimiento por parte de algunos personajes del cuaderno con el plan de la obra ha autocontrolado la situación, y el drama ha podido llegar a su final sin demasiadas perturbaciones en el estilo «rebelión del personaje». La inquietud en el seno de estas «*dramatis personae*» ha sido, en definitiva, un buen ingrediente para la escritura, porque ellos han avisado, inopinadamente, sobre lo convencional del género, o, quizás sea mejor decir, sobre las convenciones que lo constituyen.

Lo que sí he conseguido evitar, y aquí me parece que la actitud un tanto autoritaria del autor —¿qué de raro habrá en que un autor sea autoritario?—, es la realización de un proyecto autónomo de los personajes, pues en ellos surgió, a última hora, el descabellado proyecto de hacer una especie de *pos-epílogo* que además de fastidiar una obra que yo creo bastante bien terminada, hubiera olido a Unamuno y a Pirandello a la legua.

Se trataba del siguiente disparate: después de caer el telón pretendían reunirse los personajes y hacer algunos comentarios, más o menos malévolos, a propósito de su entidad como personajes. Se habían dado cuenta, en determinados momentos, de que lo eran —se había hecho consciente en ellos su condición ficticia— y de que formaban parte de una trama imaginada y hasta de una trama, como decía-

mos, cuya convencionalidad les había resultado un tanto insufrible: algunas sensaciones «raras» les habían llevado a su descubrimiento. El hallazgo del cuaderno y su relación con el plan allí escrito por mí iba a ser otro de los temas de la reunión que he conseguido impedir, para bien de esta obra, creo yo. También pretendían descubrir algo así como el nexo ontológico entre los dos planos: el de la ficción y el de la casa del escritor. ¿Cómo estaba el cuaderno del escritor sobre una mesa de *su obra*? También pretendían plantearse qué hacen los personajes, generalmente, cuando una obra acaba; y ellos querían resistirse a desaparecer así como así. Yo había ya escrito unos cuantos ataúdes y los había situado en la pared del foro, con la intención de obligarlos a enterrarse si la cosa se ponía fea. Ese panteón será, de todos modos, su destino si la obra no alcanza —como yo me temo— los méritos que hacen de algunos personajes, en la historia de la literatura y del teatro, seres, o no-seres, ¿qué más da?, medio inmortales, o por lo menos, largamente supervivientes en el mundo de la imaginación humana. En tal caso, hubiera tratado de sacar algún partido teatral de la embarazosa situación y arreglar el estropicio de la mejor manera posible. Cargaría de energía cinética mi máquina de escribir para iniciar una aco-tación poco menos que furibunda: «Wasiński se levanta y va hacia el fondo. Abre la tapa de uno de los ataúdes y se introduce dentro», etcétera, etcétera. Así con todos. Pero, Dios sea loado, no ha sido preciso. Ellos mismos se han difuminado en una especie de niebla (Unamuno), tan ricamente; y yo los he visto disolverse, también he de decirlo, con alguna melancolía.

Antes he escrito (ahora que lo pienso en medio de esta melancolía), algo que cualquier personaje podría rechazar con un cúmulo de buenas razones. ¿Será por temor a esa dialéctica por lo que he decidido *terminar así*, por la fuerza? No quiero negarlo; o, por lo menos, no puedo negarlo con mucha energía. Esto que he dicho es que la obra estaba «bastante bien terminada» cuando se produjo el asomo de conflicto cuyos primeros signos ya son vi-

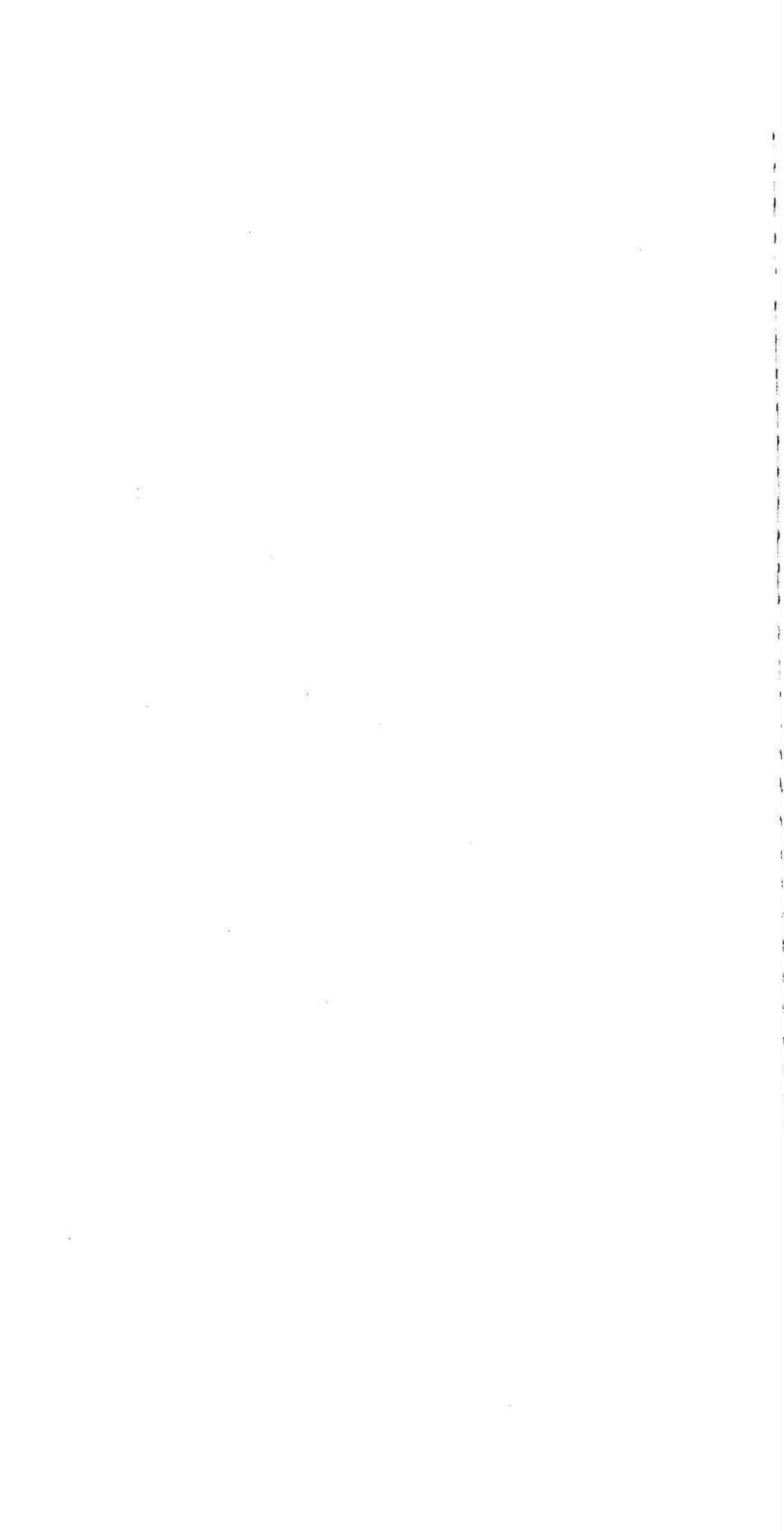
sibles en varios momentos del texto. Naturalmente, no es verdad que la obra estuviera terminada, ni bien ni mal. ¡Qué tonterías dice uno a veces! Porque ya es bien sabido que, como decía Valery y yo mismo he repetido algunas veces, las obras nunca se terminan: que los escritores las abandonamos al llegar a un cierto punto, con mayores o menores escrúpulos poéticos y éticos.

Borro vuestros ataúdes, personajes míos y no tan míos. Borro ese siniestro panteón. Ojalá sigáis viviendo aún por muchos años, todos vosotros, en ese país de las maravillas, lo cual no será posible si en este país de la *realidad* no os llaman a existir, encarnados, sobre los escenarios teatrales. Pues es verdad que cuando pasa el tiempo sin que las obras se representen, los personajes envejecen y, sin que nadie se dé cuenta, van muriendo hasta su total extinción, y así llega a ser como si nunca hubiera existido: ¡y es cierto que nunca han existido! Fueron una ilusión —de esas que se suelen llamar «creadoras»— del escritor o de la escritora, en su caso.

Mientras que hay personajes que mueren, como don Quijote, y que no mueren. Terminaré esta nota soñando que mi Kant, que envejece y muere a ojos vistas, tarde poco tiempo en nacer —¿habrá por ahí algún actor pequeño y delgado que se avenga a prestarle sus huesos?— y que siga así, envejeciendo y muriendo, durante muchos años.

Alfonso Sastre

31 de julio de 1985, por la tarde



OTRA NOTA POSTERIOR A LA ESCRITURA

La escribo hoy, 6 de diciembre de 1988, cuando todavía no hay perspectiva alguna para una puesta en escena, en un plazo razonable, de esta obra. Strehler me escribió una carta, abierta quizás a un vago proyecto, y Malla me reitera su interés, pero eso es todo. Mientras tanto, voy pensando algunas cosas, y en la lectura, que he proseguido, de relatos de Hoffmann, se me hace cada vez más evidente que para que esta narración de los últimos días de Kant tuviera un acento verdaderamente «hoffmanniano» habría sido preciso incorporar ese elemento jocundo y llameante que tienen muchas de sus historias. Sin embargo, no he pensado en correcciones o rectificaciones en ese sentido, porque a este relato no le viene bien el fuego (digámoslo así). Supongamos, pues, que nuestro Hoffmann pasaba por un momento «apagado», lo cual es muy verosímil en cualquier alcohólico, incluso, creo yo, los más «llameantes». Además, no hay que insistir en que yo juego al tópico en este caso, incluso pidiéndole prestados elementos a la convención operística de Offenbach. Éste es nuestro juego ahora, lo que no excluye que un director de escena decidiera incorporar elementos de fuego y burla, cosa que habría que discutir en su momento.

BUENAS NOTICIAS

22 abril 1989: durante estos días pasados —cuando ya me disponía a ir a Segovia para recoger el premio de aquella ciudad obtenido por *Los últimos días de Emmanuel Kant*— se ha producido un hecho muy positivo que parece asegurar el estreno de esta obra durante la próxima temporada en el Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero). Ciertamente Gerardo Malla, que tuvo una opción durante mucho tiempo, no encontró posibilidades propias para esta producción.

La noche del pasado día 19, me planteó Carla Matteini su opinión —y me dijo que era también la de José Carlos Plaza, que va a dirigir aquel Centro— de que el prólogo que daba comienzo a la obra se despegaba del conjunto de ésta. Yo estoy de acuerdo con esta crítica, y si no había procedido a reconsiderarlo era por la propia inercia que nos afecta cuando no hay una perspectiva real de que una obra se represente.

HISTORIA DOCUMENTADA DE UNA DUDA

La duda ha versado sobre la forma de empezar el drama.

Durante su primera escritura la cosa empezaba con un Prólogo que después reproduzco bajo el epígrafe DOCUMENTO 1.

Posteriormente, planteé suprimir ese Prólogo y sustituirlo por un texto radiofónico que a continuación irá como DOCUMENTO 2.

Insatisfecho con esa solución, pensé empezar directamente en el cuadro I e incluir un texto informativo en el programa de mano. Este texto va reproducido como DOCUMENTO 3.

El Prólogo actual —provisionalmente definitivo— lo he escrito entre ayer y hoy, 21 de junio de 1989. Queda así terminado el texto cuya edición prepara Moisés Pérez Couterillo para el próximo otoño, mientras felizmente cristaliza el proyecto del estreno de la obra durante la próxima temporada.

Tal Prólogo incorpora por fin un elemento muy «hoffmanniano». Efectivamente, estamos de acuerdo con Gastón Bachelard cuando, en su preciosa obra *El psicoanálisis del fuego*, define a Hoffmann —o, mejor dicho, la fantasía de Hoffmann— en función del fuego, definiendo como «complejo de punch» o «complejo de Hoffmann» este dispositivo de la fantasía humana: éste es el alcohol que arde, el alcohol fuego, frente al alcohol acuático y pantanoso, que sería el de Edgar Allan Poe. Con alegría veremos arder este ponche para empezar nuestro espectáculo.



DOCUMENTO 1

PRÓLOGO

(Dispositivo para una conferencia en un club cultural o algo parecido. El escritor Hoffmann, detrás de la mesa, mira como ausente al público de la sala: situación que puede prolongarse hasta que se produzca una cierta inquietud en el público. Pero por fin hace un movimiento, si bien no demasiado certero: se sirve líquido de una jarra y bebe un trago. Ahora ríe abiertamente.)

HOFFMANN. Menos mal. Me temía que fuera agua. ¿Por dónde íbamos? *(Silencio)*. Eh... en fin, a poco que las cosas sigan como hace un momento, ¿o cuánto ha pasado? ¿Oh! *(Se queda en blanco. Mira con angustia al público)* ¿Dónde estoy? *(Risas)*. ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy? *(Risas más fuertes, pero al fin un gran silencio)*. Hace un momento... o no sé cuando... yo era un tal, en fin, no sé cómo decirlo, Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann... cuántos nombres para tan poca cosa... con un currículum que vaya, vaya... Un prusiano como hay que ser, y consejero de regencia en las provincias polacas... Polonia, Polonia... ¿Cómo es aquello? *La acción sucede en Polonia, o sea, en ninguna parte...* Pero también esta ciudad de Königsberg, mi pueblo... ¿Qué es esto? ¿Qué lugar es éste? ¿Dónde estamos? *(Ahora nadie ríe)*. La verdad es que Königsberg no existe. ¿Cómo pudimos nacer el gran filósofo Emmanuel Kant y un servidor de ustedes en una ciudad que no existe? Aquí la veis... ahí afuera... cargada de oscuras nieblas... abierta... cerrada he querido

decir... sobre el puerto... sobre este río... que no viene de ninguna parte... y muriendo... quiero decir naciendo... en el Báltico. ¿Por dónde iba? (*Reflexiona profundamente*). Ah, sí, *las nieblas ocultan algo que no existe*. ¡Tampoco esas brumas existen! Por la noche, bebiendo ponches llameantes, soñamos que esta ciudad en la que vivimos existe. ¿Por dónde iba? (*Ahora, otra vez, algunas risas*). Iba por mí... algo que escribe. Así es. (*Con profunda emoción*). Algo que escribe... sobre nada. Algo que ahora trata de hablar... ¿Sobre la vejez? ¿Es posible expresarse así: *sobre la mierda*? Discúlpeme un momento. (*Vuelve a beber un trago*). Estoy pronunciando una conferencia. ¡Qué difícil es *pronunciar* una conferencia! ¡Y nada menos que sobre un maestro como el filósofo Kant, a los... bueno, creo que a los quince años de su muerte! ¿Es así? ¿Quince años ya? ¡Parece que fue ayer! El tema que me proponen los amigos de esta benemérita asociación cultural pa... para el progreso de las ciencias o algo así, es, ¿cómo dice aquí? (*Consulta un papel*) Los últimos días de Emmanuel Kant. Ejem, ejem. En primer lugar se me ocurren algunas honestas reflexiones ante la longevidad del gran maestro, imposible de imaginar para un hombre como yo, cuya vida ha durado cuarenta y cinco años, y que ya se encuentra *viejísimo*. (*Ríe*). En virtud de algunos excesos y defectos que nadie lamenta más que yo mismo, mi vida se apaga a ojos vistas por mucho que uno trate de iluminarla con azulencos alcoholes, o quizás por eso, de vez en cuando. ¿Pero por dónde íbamos? (*Nuevas risas ahora, ante la reiteración de su no saber por dónde anda*). En lo que se refiere a Kant, hay algo sobre lo que sí quisiera llamar la atención; y es que, por lo que he podido saber a través de gentes que convivieron con nuestro ilustre paisano, él abrigaba el indecente proyecto de la longevidad, lo cual no dice mucho, en mi opinión, a favor de su augusta memoria. Hombre de grandes cuidados con su salud y de rigurosas costumbres, meticuloso, ciertamente no presenta una imagen muy novelesca y, en definitiva, su enorme talla como filósofo no lo convierte en una fuente de gran inspiración para quienes

nos ocupamos, más o menos, de lo extravagante, de lo fantástico. ¿Puede darse, me pregunto yo ahora, eso que se suele llamar *grandeza humana*, al margen de la comisión de más o menos notables excesos? Los griegos lo llamaban *hybris*, si mal no recuerdo, a no ser que fuera otra esta extraña palabra: pero pongamos *hybris*, lo cual resulta, por lo menos, suficientemente misterioso; y a fin de cuentas (*muy exaltado de pronto*), ¿qué es la vida humana sino la historia de un exceso? ¡O por lo menos la poesía, o por lo menos la música, o por lo menos la ciencia son excesos! ¡Todo lo que no es exceso es administración, amigos míos! (*Parece sentirse preocupado con lo que acaba de decir*). No quisiera convertir este acto de homenaje a Emmanuel Kant en una lapidación de su memoria. No tengo nada —no, nada, nada— contra la «crítica de la razón pura», obra que además no he leído... (*Risas*) con la debida atención. Pero para quienes opinamos que la vida es fantasía y, ¿cómo decirlo?, una cierta sensualidad, y música, ¡música! *Kant estaba muerto* mucho antes de morir: *Kant no vivió nunca*. ¡Perdonadme! Ahora también acabo de cometer un terrible exceso. Kant nació en esta ciudad de Königsberg en 1724, y no murió hasta 1804; y vivió intensamente un tipo de vida muy recatada y particular. Regularísimo en sus costumbres, podríamos ahora desafiar al más hábil dramaturgo que exista a hacer de esta venerable momia un personaje que a nosotros, gentes de la calle, nos diga algo sobre la vida y sobre la gran tragedia que es la muerte. (*Trata de levantarse de la mesa, pero no lo consigue*). He terminado. ¿Hay alguien que me ayude a salir de aquí? (*Dos personas se aproximan para asistirle, pero antes de llegar junto a Hoffmann, éste las detiene con un gesto*). Perdón, perdón... ¿He dicho que he terminado? ¿Dónde tengo yo la cabeza? ¿Por dónde íbamos? (*La escena queda congelada y se hace un oscuro*).

DOCUMENTO 2

PRÓLOGO

(En un oscuro total suenan, suaves, unos compases —los más identificables— de la famosa bacarola de «Los cuentos de Hoffmann», de Offenbach, y, al poco, esa música, ya más leve, queda como fondo de la voz de un locutor de radio que nos cuenta la siguiente historieta):

VOZ DEL LOCUTOR. ¡Sigue así, mal que bien, nuestro programa cultural nocturno de Radio 3 *La nave de los locos!*; y para contarles brevemente una noticia que no deja de tener intrínquilis, misterio y fantasía... Acaba de revelarse ahora, pero el hecho sucedió el año pasado en Leipzig, República Democrática Alemana, que un investigador municipal halló en un viejo sótano de un siniestro edificio, que antaño fue un frecuentado prostíbulo, el manuscrito de una obra inédita y desconocida del escritor alemán Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, el famoso autor de los *Cuentos fantásticos*... Al menos así es en la opinión de varios especialistas, aunque también se sabe de algunas opiniones que lo consideran apócrifo, por tratarse de una obra propiamente dramática, cuando, como se sabe, el señor Hoffmann cultivó sobre todo la narrativa, la música y, efectivamente, el teatro musical.

«Parte de la rareza del descubrimiento reside en que sería la única vez que Hoffmann habría mostrado algún interés por su famoso paisano. El manuscrito conocido ya en los medios literarios con el título *Los últimos días de Emmanuel Kant*, se titula,

en su original, *Fantasia nocturna sobre un filósofo moribundo; un drama para violín y autómatas dedicado a los Hermanos de San Serapión*. La obra parece estar fechada en Berlín en 1815, época de posguerra y de inquietudes por las ciencias ocultas y por el misterio en general. Año importante en la vida de Hoffmann, pues en él escribió cuentos tan importantes como *La noche de San Silvestre* y la primera de sus «obras nocturnas», nada menos que *El hombre de la arena* —emparentada sin duda con este extraño drama—, cuento que el doctor Freud consideró como un claro paradigma de *lo siniestro*. Recordar que E.T.A. Hoffmann tenía... déjenme mirar mis papeles... veintiocho años cuando Kant expiraba, a sus ochenta, en la ciudad de Königsberg, hoy Kaliningrado. En cuanto a Hoffmann, moriría siete años después de escribir esta obra, cuando había cumplido cuarenta y seis años.

«Decir por fin que, según el telegrama de Reuter, una copia de este manuscrito llegó a la Schauspielhaus de Bochum, en la República Federal Alemana, al parecer por los buenos oficios del dramaturgo Heiner Müller, y que algún escritor próximo a nosotros sueña con hacer algún día una dramaturgia, como ahora suele decirse, de este texto. En otro orden de cosas, la escritora Carmen Martín Gaité acaba de publicar un curioso libro sobre las costumbres sexuales de las salamandras y está preparando una novela que...»

(La voz del locutor se va extinguiendo a medida que se hacen las luces para el cuadro primero de «Los últimos días de Emmanuel Kant»).

DOCUMENTO 3

OTRA OPCIÓN PARA EL COMIENZO DE ESTA OBRA

En la perspectiva de la próxima puesta en escena de *Los últimos días de Emmanuel Kant*, descartada la opción de que sea Hoffmann el que la presente —alcohólicamente intoxicado, etcétera—, planteo que así mismo puede prescindirse del convencional programa radiofónico que sonaría en el oscuro previo al comienzo del primer cuadro. Éste empezaría sencillamente, sin ningún efecto ni información *ad hoc*. En su lugar el programa de mano incluiría la siguiente nota del autor:

UNA NOTA IMPRESCINDIBLE (O la verdad sobre el caso de «Los últimos días de Emmanuel Kant»)

La historia que ha abocado a la representación de este texto empezó durante el verano de 1984, cuando un buen amigo —que luego me ha hecho prometer que ocultaría su nombre— adquirió con pocas formalidades legales, en la República Democrática Alemana, el manuscrito de una obra teatral que su vendedor (un viejo aristócrata o que se hacía pasar por tal, y que presentaba, según mi amigo, algunos signos de megalomanía, asociados quizás con una parálisis general progresiva originada seguramente por una sífilis mal curada) aseguraba que era un manuscrito debido a la pluma nada menos que de Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann. No lo creyó mi amigo, pero, conocedor de mi afi-

ción a la lectura de este autor, lo adquirió por un módico precio con la intención de regalármelo más como una curiosidad pintoresca que como un verdadero hallazgo. «Después de todo —me dijo—, no será más falso que ese otro texto que se le atribuye y que es una novelita erótica bastante vulgar» (se refería a la titulada *Sor Mónica*). Desde luego el papel y la escritura, por la tinta empleada y envejecida, y los caracteres de esa escritura, daban el pego de la autenticidad. Viejo sí parecía, por lo menos, el tal manuscrito: un trabajo, sin duda, de pícaro metido a falso anticuario. ¿O no? Sin conocer el alemán como para enterarme a fondo de la obra, sí me dio un vuelco el corazón cuando vi que trataba de las últimas jornadas y de la muerte de Emmanuel Kant. ¡Qué tema tan interesante! Para mí lo era especialmente, y hasta había algo de misterioso en el asunto, porque —y juro que lo que voy a decir es cierto— yo mismo había pensado escribir una obra sobre el tema desde el momento, hace ya muchos años, en que leí un opúsculo de Thomas de Quincey al respecto. De este opúsculo he tomado, precisamente el título, pues la obra tiene uno en que el autor de la mixtificación —si es que decididamente lo es— puso una imaginación muy hoffmanniana: *Fantasía nocturna sobre un filósofo moribundo; un drama para violín y autómatas dedicado a los Hermanos de San Serapión*.

El manuscrito, cuya traducción literal debo a los cuidados y ayudas del gran germanista Antonio Pérez Bote, aparece como fechado en Berlín, 1815, época de posguerra y de inquietudes por las ciencias ocultas y por el misterio en general. Año importante en la vida de Hoffmann, pues en él escribió cuentos tan notables como *La noche de San Silvestre* y la primera de sus «obras nocturnas», nada menos que *El hombre de la arena*, emparentada claramente con este extraño drama. Como se sabe éste fue el cuento que el doctor Freud consideró como un paradigma de *lo siniestro*.

Mi trabajo ha consistido en una dramaturgia, como suele decirse, de la obra alemana, cuya estruc-

tura es más bien deplorable. También me he servido de otras informaciones, y la he escrito en un lenguaje propio naturalmente. Algún día presentaré quizás en una edición erudita el texto de que me he servido, y algún profesor podrá ocuparse, si es su deseo, de realizar un estudio comparativo de ambas obras. Sin duda, no es éste el momento para tal cosa.

Termino recordando que Hoffmann tenía 28 años cuando Kant expiraba, a sus 80, en la ciudad de Königsberg, hoy Kaliningrado. En cuanto a Hoffmann, moriría siete años después de la fecha en que se supone que escribió esta obra, cuando había cumplido 46 años.

Aún dos palabras —y éstas sí para terminar— con las que respondo a quien considere que hay una contradicción entre mi excepticismo sobre la autenticidad del manuscrito y la mención, en el título, de que esos días están *contados* por Hoffmann. En realidad el trabajo aportado por mí hace que ni siquiera estén contados «a la manera» de Hoffmann, y no sólo porque se trate de una obra teatral (Hoffmann tuvo intensas relaciones con el teatro pero no como escritor de dramas), sino porque yo he trabajado a mi manera los materiales «hoffmannianos» que el manuscrito, desde luego, contiene.

Alfonso Sastre
Hondarribia, 14 de mayo de 1989

SOBRE KANT

(Algunos datos que el director puede tener o no tener en cuenta)

Tenía el hombro derecho más alto.

No veía con el ojo izquierdo. Lo cubría una telilla gris.

Le gustaba la cocina. Hippel le dijo: «Un día escribirá usted una *Crítica de la cocina*».

Cuando fue moda, llevaba un espadín.

Tenía un sombrero y lo llevaba con el ala bajada, a modo de visera. Era un tricornio...

No fue viajero. Nunca fue a Dantzig (actual Gdansk).

El botón del estudiante (recordar esa anécdota). Sus hábitos visuales.

Entierro de un vaso en el jardín. Para evitar que alguien se hiera.

Kant como reloj de la vecindad (a la manera del Fogg de Verne).

Traje viejo pero ninguna deuda.

Fumar «una sola pipa al día». ¡Pero vaya cazoleta!

De la poesía no rimada decía: «Es una prosa que se ha vuelto loca». Recordar a Feijoo: «entusiasmo más versificación».

Descripción de su traje. Páginas 41 y 42.

Ir a la moda para no distinguirse.

Descripción física: página 45. Bajito y cabeza gorda.

Le gustaba el bacalao.

En su habitación, un retrato de Rousseau.

Su criado Lampe llevaba una librea blanca con cuello rojo. Trató de cambiarse al amarillo y tuvo que dar el traje al trapero.

Cuando murió se hicieron sortijas con cabellos blancos suyos. Más sortijas que cabellos.

En la casa en que vivió hubo después un albergue donde se jugaba al billar —que a Kant, por cierto, le gustaba— y a los bolos.

Al final no tenía dientes. La carne cortada en pedacitos.

Le parecía saludable aspirar aire al beber. Bebía abriendo mucho la boca.

Ganas de orinar y no poder. Frecuentemente en los últimos tiempos.

Hablaba bajito. Apenas se le entendía.

La tinta fresca de imprenta le hacía estornudar.

La siesta es mala. Signo de pereza.

Al fin, la mínima sustancia física. Las piernas: huesos y piel.

Para no caer, asentar verticalmente cada pie al andar.

Quedaba caído hasta que alguien lo veía y lo levantaba.

Su biblioteca tenía 450 libros.

Miopía: a veces confundía a Wasianski con Lampe o viceversa.

La cerveza era malsana para él. Alguien moría joven: «Habrás bebido cerveza», decía.

Su hermana y Wasianski se sientan detrás para no molestarle.

A veces se quedaba completamente ciego por unos momentos.

Una broma suya: hablar en una lengua inventada.

Había que hacerle y deshacerle una y otra vez el nudo de la corbata.

Se abrochaba y desabrochaba la ropa.

No tragaba: devolvía sobre el plato.

Negó durante el tiempo de su muerte.

Al morir, sonaron las once en un reloj de la casa.

(Del libro de Mistler, *Kant íntimo*)

CRONOLOGÍA PARA USO DEL DIRECTOR DE ESCENA

- 1688: Nace Emmanuel Swedenborg en Estocolmo.
- 1710: Emmanuel Swedenborg viaja por Alemania.
Diseña una nave submarina.
- 1724: Nace Emmanuel Kant en Königsberg.
- 1745: Emmanuel Swedewnborg empieza a «ver y
oir las cosas de la otra vida».
- 1772: Muere Emmanuel Swedewnborg en Londres.
- 1776: Nace E.T.A. Hoffmann en Königsberg.
- 1785: Nace Thomas de Quincey en Manchester.
- 1804: Muere Kant en Königsberg.
- 1809: Nace Edgar Allan Poe en Boston.
- 1822: Muere E.T.A. Hoffmann.
- 1849: Muere Edgar Allan Poe en Baltimore.
- 1859: Muere Thomas De Quincey en Edimburgo.

CRONOLOGIA DE ALGUNAS OBRAS DE EMMANUEL KANT

- 1781: Publica *Crítica de la razón pura*.
- 1783: Escribe *Prolegómenos a una metafísica futura que pretenda presentarse como ciencia*.
- 1785: Escribe *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*.
- 1790: *Crítica del juicio* (catorce años antes de morir).
- 1793: Tiene problemas con el Estado prusiano en materia de religión.
- 1795: *La paz perpetua*.
- 1797: Publica la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Abandona la cátedra.

UNA CITA DE KANT

«Pero se conoce que la Naturaleza ha resuelto esto de la duración de la vida del hombre desde un punto de vista distinto al de la promoción de las ciencias. Porque en el momento en que la mente más afortunada se halla a punto de hacer los mayores descubrimientos, que su ingenio y experiencia le permiten esperar, se presenta la vejez; (...) y no sin razón se lamentaba el filósofo griego: *¡lástima que se tenga uno que morir en el momento mismo en que se empieza a ver cómo habría que vivir!*»

(Emmanuel Kant. De la nota 2 al ensayo «Comienzo presunto de la historia humana», 1786)

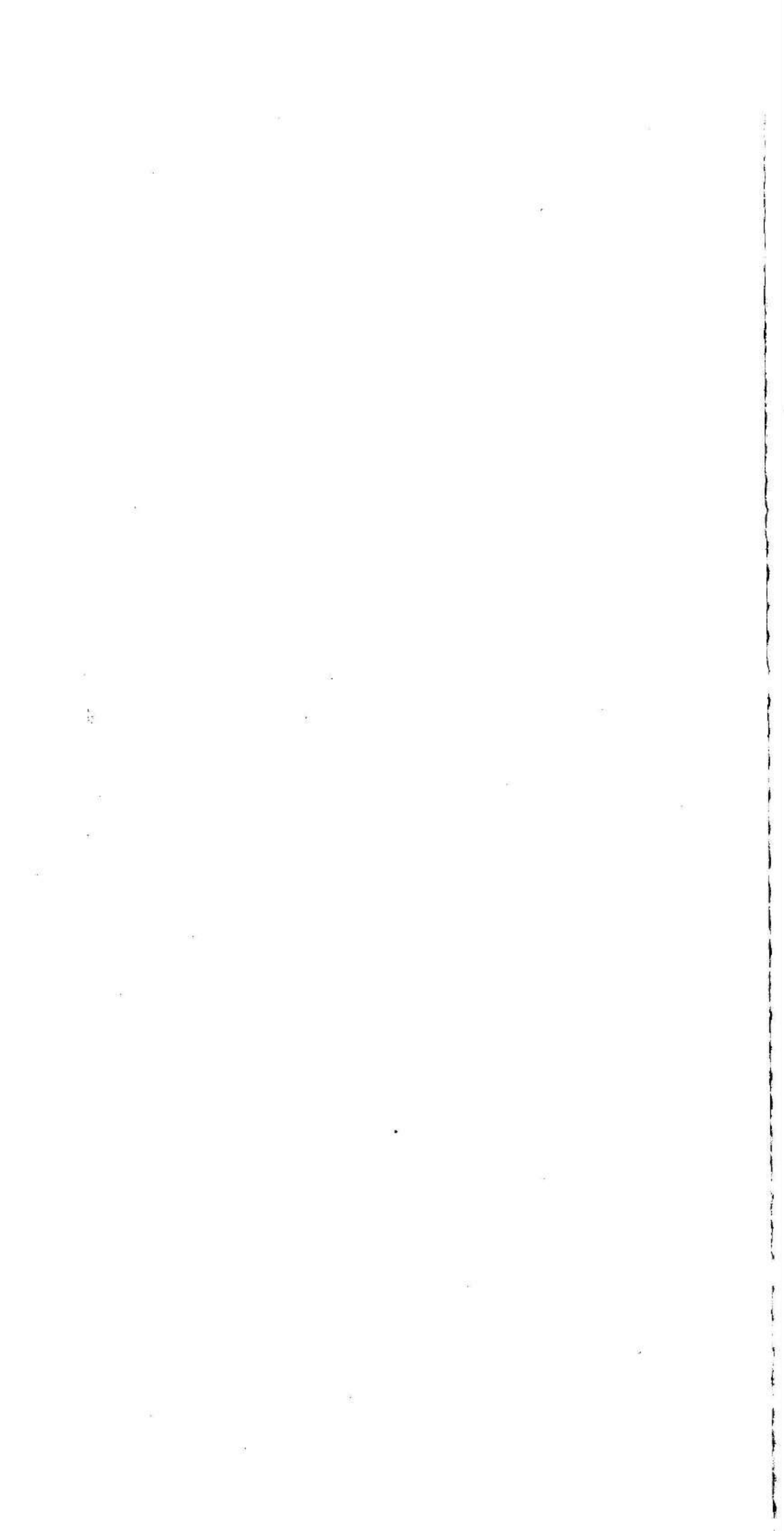
UNA CITA BIBLIOGRÁFICA

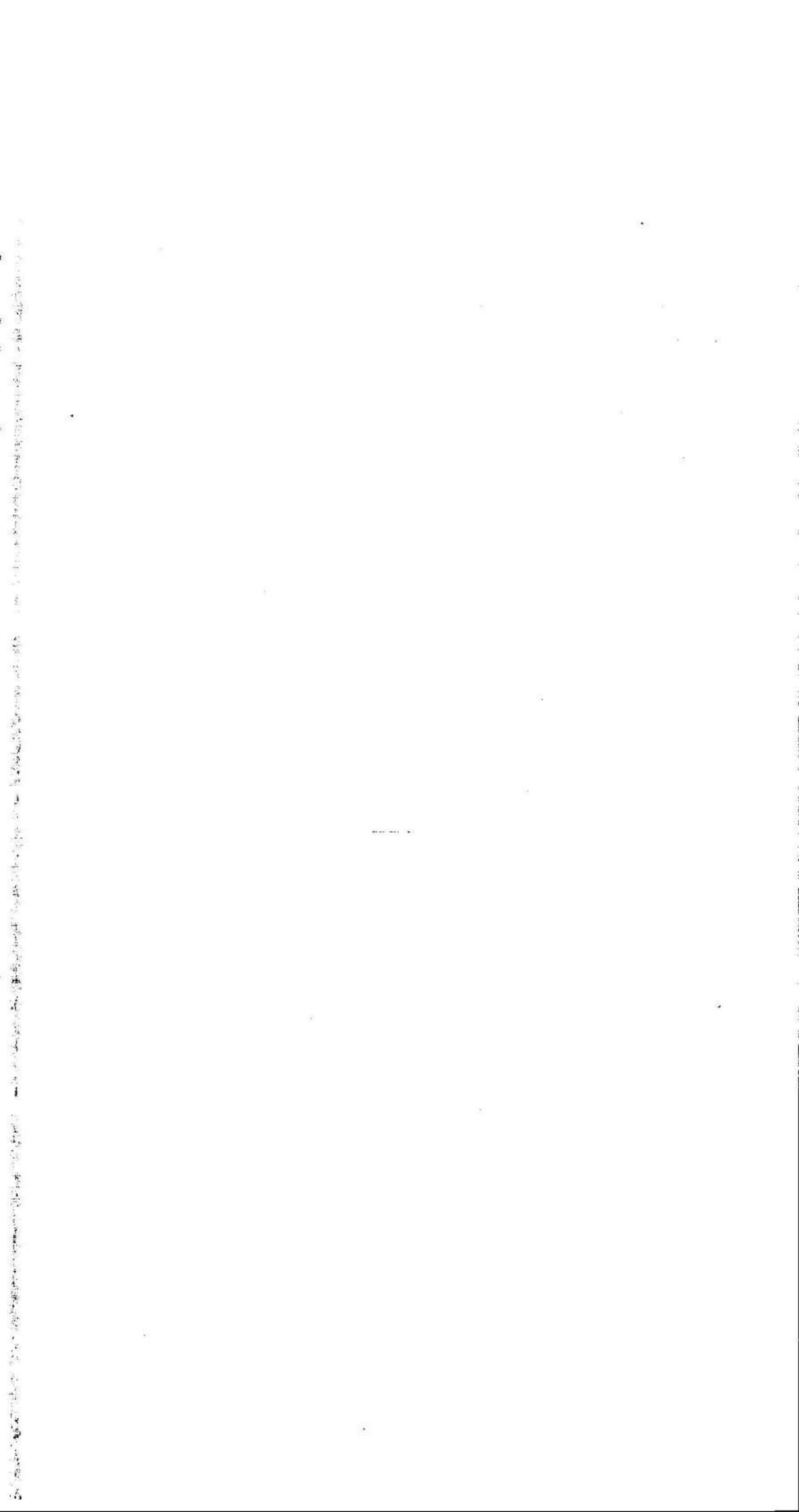
Es muy recomendable, para quienes trabajen en la puesta en escena, la lectura de la biografía *Emmanuel Kant, une vie*, de Arsenij Goulyga (Aubier, París 1985).

En la página 69 de esta edición francesa hay un retrato literario de Kant: «Kant era de pequeña estatura (1,57 metros)...», etcétera. En la página 100, el inventario de una mudanza.

Leemos que Kant participó en el establecimiento del primer pararrayos en Königsberg. También que para él pasear era un «libre juego de las fuerzas de la imaginación».

El autor cita a un Michael Soscenko —hombre que, al parecer, fue muy apreciado por Paulov— que procura datos interesantes sobre Kant en el libro *Le retour de la jeunesse*.





TÍTULOS EDITADOS

N.º 1

¡AY, CARMELA!
de José Sanchis Sinisterra

N.º 2

OCAÑA, EL FUEGO INFINITO
de Andrés Ruiz López

N.º 3

COMBATE DE NEGRO Y DE PERROS
Bernard-Marie Koltès

N.º 4

**EL ANGOSTO CAMINO HACIA
EL PROFUNDO NORTE,
MISA NEGRA
y PASIÓN**
de Edward Bond

N.º 5

**LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT
CONTADOS POR ERNESTO TEODORO AMADEO
HOFFMANN**
de Alfonso Sastre

PRÓXIMOS TÍTULOS

BANTAM

de Eduardo Arroyo

YO, MALDITA INDIA...
de Jerónimo López Mozo

LA NOCHE ES MADRE DEL DÍA
de Lars Norén



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música