



GENTE QUE HABLA SOLA

Selección de Luis Martín Solís

Colección
Boca del Cielo



UNICACH

Gente que habla sola

Monólogos y unipersonales

Selección y prólogo

Luis Martín Solís



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS

PASODEGATO
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

2009

**Colección
Boca del Cielo**



UNICACH

Joya turística del estado de Chiapas, Boca del Cielo es uno de los nombres más poéticos originados de la sensibilidad colectiva de sus habitantes y el idóneo para una colección de libros destinados a la recreación artística. Los títulos reunidos bajo este sello comprenden el arte y la literatura originados en la entidad o destinados expresamente a ella por autores de diversa procedencia, hermanos todos por su vocación cultural.

Primera edición: 2009

D. R. ©2009. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1ª Avenida Sur Poniente número 1460

C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
www.unicach.edu.mx
editorial@unicach.edu.mx

D. R. ©2009, *PasodeGato*, Revista Mexicana de Teatro
Eleuterio Méndez II. colonia Churubusco-Coyoacán,
C.P. 04120, México D.F.
editorialpdg@gmail.com

ISBN 978-968-5149-87-7

Diseño de la colección: Manuel Cunjamá

Ilustración de portada: Mónica Alejandra Robles Corzo

Impreso en México

Este trabajo se realizó con el apoyo de la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gente que habla sola

Monólogos y unipersonales

Selección y prólogo

Luis Martín Solís

**Colección
Boca del Cielo**



UNICACH

Índice

Prólogo.....	11
<i>Luis Martín Solís</i>	
Primera parte	
Obras	
Malas palabras.....	33
<i>Perla Szuchmacher</i>	
El misterio de Abel Brockenhaus.....	57
<i>Martín Zapata</i>	
Fausto, un cuento del demonio.....	85
<i>Iván Olivares</i>	
Monja y amante suya.....	119
<i>Héctor Cortés Mandujano</i>	
Benito antes de Juárez.....	147
<i>Edgar Chías</i>	
Divino Pastor Góngora.....	181
<i>Jaime Chabaud</i>	
En guardia.....	213
<i>Flavio González Mello</i>	
¿Qué fue de Betty Lemon?.....	225
<i>Arnold Wesker</i>	

Segunda parte

Ensayos

En busca de la teatralidad

Del *mongólogo* a la dramaturgia de monólogos251

Jaime Chabaud

Género con un brillante futuro

El arte del monólogo 259

José Sanchis Sinisterra

Escribiendo para sobrevivir a la noche...

La palabra en el abismo275

Marco Antonio de la Parra

Parece que esto va a ser esclarecedor

Un monólogo es un diálogo sin rayitas.

O todo lo contrario. O algo así283

Rafael Spregelburd

Un yo de voces plurales

El monólogo es una forma... como las otras301

Víctor Viviecas

A quienes con valor, coraje y talento
se arriesgan a pararse solos en un escenario,
a los actores y actrices.

A Érika Torres, Julieta Ortiz y Lupita Jiménez,
por sus unipersonales.

Prólogo

Durante una reciente muestra de monólogos realizada en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, se comentó la necesidad de dar a conocer una mayor cantidad de monólogos que ofrecieran diversas posibilidades escénicas a los teatristas de la región. También se habló de lo complicado que resulta encontrar textos en un estado con 118 municipios y en donde sólo en cuatro ciudades hay librerías con materiales teatrales específicos. Entonces surgió la idea de hacer un libro de monólogos.

Gente que habla sola es el libro en cuestión y está dividido en dos partes. La primera incluye una selección de ocho obras (cuatro de ellas para actrices y cuatro para actores) y la segunda parte la integran cinco ensayos sobre aspectos teóricos de la dramaturgia de monólogos.

Las obras que se incluyen pertenecen a dramaturgos mexicanos ampliamente reconocidos y sólo un par de piezas están firmadas por autores extranjeros. La mayoría son creaciones recientes, cuyos montajes han recibido el beneplácito del público y la crítica. Los textos son monólogos, unipersonales, obras para una sola actriz y obras estructuradas a partir de monólogos, que constituirán un importante punto de partida para quienes deseen internarse en terrenos tan poco explorados. Al seleccionar estas obras, lo que menos pienso

es que sofoquen o inhiban nuevas creaciones; por el contrario, pienso en un abanico de posibilidades que estimule la creación de nuevas obras, ya sea por afinidad o por rechazo. Muchas veces el rechazo a una cierta teatralidad nos lleva a reafirmar las búsquedas personales, pero tampoco podemos descalificar textos existentes sin conocerlos.

Aquí también se hará referencia a otras obras que no aparecen en el libro, pero que son referenciales y completarán el panorama de textos para gente que habla sola, que fue la razón que motivó la creación de este volumen.

La segunda parte de este libro está dedicada a dramaturgos que indagan sobre la teatralidad del monólogo. Cada uno con un punto de vista distinto, todos ellos con una intensa actividad en los escenarios, por lo que sus observaciones son producto del ejercicio escénico y no sólo literario o de crítica teatral. Las plumas no podrían ser más experimentadas: José Sanchis Sinisterra (España), Jaime Chabaud (México), Rafael Spregelburg (Argentina), Marco Antonio de la Parra (Chile) y Víctor Viviescas (Colombia). Los textos han sido tomados de la revista teatral *PasodeGato*, que dedicó el dossier de uno de sus números al monólogo.¹ Esta revista se ha convertido en una referencia obligada para el quehacer escénico en nuestro país y ahora colabora en este libro con un trabajo de ensayos espléndidos que complementarán el panorama sobre el arte del monólogo. Las reflexiones vertidas despertarán el interés de potenciales dramaturgos y directores de escena. Y no queremos dejar de expresar nuestro agradecimiento a Jaime Chabaud, director de *PasodeGato*, por ofrecernos incluir estos ensayos que enriquecerán este libro.

¹ Revista Mexicana de Teatro. *PasodeGato*. Números 16-17. Abril-junio de 2004. Mexico D.F.

Los tiernos infantes terribles

Los monólogos o unipersonales dirigidos al público infantil son más bien escasos. A veces el público considera que los niños se aburrirán en una obra con un solo actor. Casi siempre, los padres buscan montajes que tengan una gran producción, mucha acción, que sean divertidos sin que hagan cuestionamientos complejos y, sobre todo, con muchos actores en escena. Por ello, hemos seleccionado una propuesta que echa por tierra esa idea.

Malas palabras, de Perla Szuchmacher, trata un tema espinoso, de esos que no gustan ser contados en la escena para niños. Aborda el tema de la adopción y las dudas y actitudes que genera. La historia nos presenta a Flor, una escritora que una mañana se sumerge en sus recuerdos y nos lleva a cuando tenía 10 años. Recuerda cómo la falta de fotografías, ropa y recuerdos anteriores a sus dos años no son contestados satisfactoriamente por sus padres y de cómo va teniendo la sensación de que algo extraño ocurre en su casa, que es un hogar espléndido con padres que le han dado amor y atención. Finalmente los padres afrontan el momento de revelarles su historia. La autora resuelve la narración de una manera sencilla y eficaz. Como toda niña, Flor va dando vida a los objetos cotidianos y va creando los personajes necesarios para contar los hechos. Este teatro de objetos fue resuelto hábilmente por Haydeé Boetto, una joven y destacada actriz, quien también ha desarrollado un importante trabajo dentro del campo de los títeres.

Malas palabras obtuvo el Premio FILIJ de Dramaturgia 2001. La primera versión de la obra fue publicada en la colección *El mejor teatro para niños*, pero ahora la autora nos presenta un nuevo texto, posterior a la puesta en escena y la temporada, en donde fue puliendo y encontrando la mejor manera

de desarrollar su tema. Perla Szchumacher, autora argentina nacionalizada mexicana, fue cofundadora del Grupo 55, un colectivo teatral especializado en teatro para niños. Durante los años que perteneció a él, habían presentado otro unipersonal para niños *Yo así no juego más*², de los dramaturgos argentinos Juan Presa y Dora Korman, experiencia que de alguna manera capitaliza para la propuesta que ahora nos presenta.

Para los interesados en este tipo de teatro, existen algunos monólogos u obras estructuradas a partir de monólogos que son muy atractivas: *Cuentos de niños reales*, de la dramaturga quebequense Suzanne Lebeaud, nos ofrece una obra integrada por ocho historias o pequeños monólogos, dos de ellos muy interesantes; uno sobre una madre fumadora que esta embarazada y otro sobre un niño que va descubriendo los límites del dolor.³ De las tierras del norte de Europa, Peter Seligman, actor y dramaturgo danés, nos ofrece un texto conmovedor con *El viaje de Balder*, que narra la historia de un chico que realiza un largo viaje en busca de un trasplante de corazón. Mientras que Joël da Silva, dramaturgo, músico y actor quebequense, que acostumbra actuar solo, tiene un par de piezas espléndidas: *La nuits blanche de Barbe-Bleue*⁴, donde un chico escucha un disco con la terrible historia de Barba Azul y durante su insomnio recreará el cuento de una manera especial, y *Le Magasin des Mysteres*, un cabaret para niños estructurado a partir de pequeñas historias donde la musicalidad del texto es un placer y las historias poco habituales.

² Presa, Héctor Juan y Dora Korman Sterman. *Yo así no juego más*. Colección el mejor teatro para niños, Ediciones Corunda y Dirección General de Publicaciones del CONACULTA. México D.F. 1995.

³ Lebeau, Suzanne. *Cuentos de niños reales*. Traducción de Cecilia Iris Fasola Tramoza, cuaderno de teatro. Número 79, abril - junio del 2004. Xalapa, Veracruz.

⁴ Da Silva, Joel. *La nuit blanche de Barbe-Bleue*. VLB editeur. 1989, Québec.

En busca de lo absoluto

La siguiente entrega la constituyen dos textos para varones, que indagan en la búsqueda de respuestas a temas fundamentales: la naturaleza humana, la lucha del bien contra el mal, la relación creador-criatura, la búsqueda de lo absoluto.

En *El misterio de Abel Brockenhaus*, Martín Zapata nos dice que aunque el bien y el mal son caras de la misma moneda, el doctor Abel Brockenhaus cree haber logrado una fórmula para librarse de una de ellas, la del mal que lleva por nombre Caín, enemigo interior que lo angustia y consume. Así que piensa cómo poder lograr la separación definitiva que deje al hombre libre de la bestia y cree saber en qué parte del cerebro anida para poder eliminarlo sin eliminarse a sí mismo. Pero, qué tanto puede vivir el bien sin su contraparte, qué tanto se engaña negándose sus pulsiones eróticas y tanáticas. A esos planteamientos el autor va proponiendo una serie de situaciones, de estados mentales dentro de un individuo, como el Dr. Jekyll que desea conocer y confrontar al siniestro Mr. Hyde. En la búsqueda de ese camino luminoso, de transparencia y virtud, Abel se topa con el amor, con un amor idílico representado por Claudia, que más que mujer es una niña, una niña llena de gracias que es tentada por la seducción de Caín. El cómo reaccione la pureza frente a las pulsiones eróticas, si se retrae o se solaza, lamiéndose como un lobo, es algo que el pobre Abel no podrá evitar.

Los personajes de *El misterio de Abel Brockenhaus* se retuercen, se hieren a sí mismos, abominan estar uno dentro de otro. El carácter interpretativo que exige la doble personalidad de un cuerpo dividido como el del esquizofrénico, que va siendo habitado por voces y cuyos nervios se colapsan por impulsos motores incontrolables, hace que el montaje de Martín Zapata sea tan exigente en lo referente al traba-

jo físico. Exigencia que como intérprete cubre ampliamente, ya que sus montajes integran una fuerte carga corporal. Como podemos observar en otro de sus trabajos *Ik dietrick fon*, unipersonal que ha representado durante dos décadas, creación donde el uso del lenguaje inventado y el trabajo físico son imprescindibles.

Y no quisiera dejar de mencionar otros unipersonales donde el trabajo físico es fundamental: *Autoconfesión*, basado en un texto de Peter Hanke, interpretado por Gerardo Trejoluna, es sin duda uno de los trabajos más logrados de los últimos años. De igual forma que *Las casualidades de Benjamín*, de Antonio Salinas, y el video danza *Como Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Érika Torres, estos últimos trabajos surgidos de las parcelas de la danza, con dramaturgias especiales que bien valdría la pena conocer. La danza y la música también han dado interesantes creaciones de gente que canta o que baila sola. Es un terreno totalmente inexplorado y que urge realizarse.

Fausto, un cuento del demonio es una propuesta que busca acercar a los jóvenes a un texto tan difícil como es el *Fausto*, de Goethe. Con una cuidadosa selección de los pasajes fundamentales de la obra original, Iván Olivares nos va llevando por esta lucha del bien contra el mal, de la idílica necesidad de poder experimentar muchas vidas en una sola, de la toma de decisiones, de la búsqueda de lo absoluto aunque en ello se empeñe el alma, todo ello acompañado por la música de Ludwig van Beethoven. Escoge a los títeres como aliados para acompañar a su actor en esta propuesta pleotórica de personajes. Y por ello, nadie mejor que Enmanuel Márquez, viejo lobo de mar de los tinglados, para resolver esta aventura. Y de verdad que ha sido toda una travesía por los escenarios, ya que al cierre de esta edición la obra lleva la respetable cantidad 1080 representaciones.

La obra surgió a raíz de la exposición *El arte en los tiempos de Goethe* realizada en el Museo San Carlos e inició como una visita guiada con un texto muy sencillo, pero pronto surgió la necesidad de ampliar la propuesta y relacionarse de otra manera con el público. Se plantearon contar con la participación de un joven del público que tomaría el lugar de uno de los personajes que había sido olvidado, nada más y nada menos que el títere de Fausto. A partir de este incidente que ocurre a la mitad de la obra, se cuenta con un interlocutor y la obra adquiere otra cualidad. Mefistófeles cuestionará al joven Fausto con preguntas básicas sobre el amor, el conocimiento y sobre las toma de decisiones. Enmanuel, actor de este unipersonal, nos comenta que la participación siempre fue franca y afortunada, sólo en una función de teatro escolar nadie quiso participar y dio por terminada la representación. La participación del público siempre ha sido un albur, pero cuando está manejada con inteligencia y buen gusto, como en *Ícaro*, unipersonal del actor suizo Danielle Finzi Pasca o en este proyecto de *Fausto*, la experiencia resulta enriquecedora para el espectador.

Los personajes históricos

Con un par de obras ingresamos en un terreno peligroso, el del abordaje de personajes históricos, ya sean héroes patrios o importantes figuras artísticas, tan difíciles de abordar sin caer en los lugares comunes. Qué difícil proponer algo sobre personajes como Frida Kahlo, Pita Amor o Sor Juana, tan idolatradas y sin presentar algo que no se vuelva un martirologio en que se muestre su vida de estampita. O cómo abordar a un héroe patrio como Benito Juárez sin caer en un acartonamiento similar al de las espantosas esculturas que pueblan cientos de glorietas del país. Dos autores nos ofrecen propuestas que rompen con dichos esquemas.

En *Monja y amante suya*, del autor chiapaneco Héctor Cortés Mandujano, una estudiante de literatura debe terminar su tesis sobre Sor Juana, y en su obsesión por el tema va experimentando una especie de transferencia y desdoblamiento del personaje. Para el autor es fundamental mostrar lo vigente de Sor Juana para la sociedad actual, y cómo se puede encontrar en sus textos todo un aparato crítico sobre el amor, la sociedad, las mujeres y los hombres, visto con una inteligencia adelantada a su época.

Con la intención de acercar a los jóvenes a textos tan complejos, y aprovechando las facultades vocales de la actriz, algunos de los poemas se trabajaron como canciones, de modo que hubo un bolero ranchero cantado en el baño, un villancico moderno y un blues, lo que hizo más reconocibles y actuales los textos. También logró que tanta información llegara de una manera sencilla, como lo visualiza y fantasea esa estudiante y no como una sesuda cátedra para conocedores. Héctor Cortés nos plantea su propuesta de este “triple” monólogo:

“*Monja y amante suya* es una fusión de géneros teatrales que usa como propuesta escénica la televisión, el video y la voz, el trabajo actoral de una sola actriz para contar la historia amorosa, poética y social de Sor Juana Inés de la Cruz. Por el escenario cruzan la pasión de amor, el juego de la inteligencia y el discurso feminista de una mujer que alumbró la oscuridad de un siglo y que, tea inconsumible, sigue iluminando el camino de muchas mujeres, de muchos hombres que aún deambulan con pocas luces por el mundo”.⁵

⁵ Cortés Mandujano, Héctor. *Monja y amante suya*. Programa de mano de la obra. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Quizá a algunos les resulte poco congruente o como un elemento de moda la inclusión de la multimedia en un tema de otros siglos, pero recordemos que el origen de la escena virtual no es de este siglo sino del de Sor Juana. Un investigador de la Universidad de Oxford, el inglés John Varey,⁶ dice que la primer referencia que ha encontrado en lengua española sobre la linterna mágica se debe a la pluma de sor Juana, quien seguramente conoció el artilugio como una curiosidad presentado en los palacios de la nobleza novohispana. En su *Primero sueño*, escrito antes de 1691, la poetisa describe el entretenimiento que el jesuita alemán Athanasius Kircher inventara en 1646 y que constituye la base del cinematógrafo y de la proyección del video.

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece
cuerpo finge formado
de todas dimensiones adornado,
cuando aún ser superficie no merece.

⁶ Varey, John. E. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, revista de Occidente.1957, p.p. 101-102

Este proyecto nació a petición de la actriz Thania Herbert, quien había tomado un seminario que Héctor impartía sobre Sor Juana. Se apasionó por el personaje y le dijo que quería presentar un proyecto para un eventual montaje, si él estaba dispuesto a escribir la obra. Él aceptó, ella obtuvo la beca y el proyecto se concretó. Se estrenó en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, logrando una excelente aceptación por parte del público.

Otro texto que recorre líneas dramáticas similares es *Molière por ella misma*, de la autora belga Francoise Thyrion. En la historia, una erudita conferencista habla sobre Molière, pero para sorpresa de todos, incluyéndola a ella misma, el mismísimo comediógrafo francés irrumpe en la sala, realizando constantes interrupciones que transforman la conferencia en una “Farsa pedagógica”, nombre con que la autora define su texto.

En *Benito antes de Juárez*, Edgar Chías nos ofrece a un personaje de carne y hueso envuelto en una tormenta de emociones e ideas, alejado de la estereotipada imagen oficial, de las frases solemnes y de la monografía escolar.

Nos recuerda al niño indio que habla en zapoteco y comienza a estudiar español. Al niño que en su natal Guelatao cuida sus ovejas y le roban una, y que temiendo el castigo huye a la capital de su estado, donde trabaja de mozo mientras sigue estudiando y destacando, y que aprende latín y francés. Al joven que es menospreciado por su origen, y que él mismo reniega de su imagen, de su color. Al joven que se menosprecia a sí mismo y no se siente merecedor de la belleza de una niña hermosa. Al Benito que abandonó a su primera mujer y a su hija, porque sabía que estaba destinado a una causa mayor, en donde tendría responsabilidades más grandes que su propia familia.

Al Benito que en sus primeros años de vida política es encarcelado por defender a los habitantes de Loxicha de un cura abusivo. Un Benito que no es el demonio anticlerical, sino creyente respetuoso y que incluso fue seminarista, pero distingue entre las cosas de Dios y las cosas de los curas. Desde su celda, Benito vocifera sobre la falta de justicia, y nos hace reflexionar sobre el racismo y la desigualdad social en un país que parece no haber cambiado tanto. Y que se culpa por no hacer nada por los de su raza, a quienes ama y desprecia por su pasividad política, pero que sabe que ellos no corrieron con suerte y que se debate entre culpas cuando es liberado mientras que sus defendidos deben seguir en prisión.

Edgar Chías, uno de los exponentes más destacados de la nueva dramaturgia nacional, crea su ficción a partir de un hecho histórico:

“Benito antes de Juárez es una ficción histórica. En ella recreamos un momento definitivo en la vida del Benemérito a los 28 años: 1834, el pueblo de Loxicha fue encarcelado junto con su abogado. La causa, haber protestado ante los abusos que un sacerdote les infringía con altos diezmos. El defensor —B. Juárez— consiguió que un juez retirara el fuero clerical para que el cura compareciera ante la autoridad civil. Este hecho —sin precedentes en la historia mexicana— bastó para que una vez restituido sus fueros, el cura decidiera, en venganza, encerrar a un pueblo entero junto con su abogado por haberlo enfrentado —evidenciando un proceso judicial trunco y desigual.”⁷

⁷ Chías, Edgar. Programa de mano de la obra. Ciudad de México, 2008.

Un dato interesante es el uso que el autor hace del zapoteco, la lengua materna de Benito, ya que en pocas ocasiones las lenguas indígenas son utilizadas de manera integrada al discurso del personaje y no como una caricaturización de lo regional. De la misma forma integra una serie de frases de cepa masónica que nos invitan a indagar en el recorrido que Juárez realizó dentro de ésta.

Este proyecto fue generado por el actor y director Esteban Castellanos, quien lo planteó a Chías, y juntos integraron a un sólido equipo de creativos. Durante el montaje decidieron incluir una actriz para representar a Juana Rosa, la primera mujer de Juárez, quien también interpreta al Destino-Patria. El estreno se realizó en noviembre de 2007 y será interesante conocer la reacción del público frente a otra manera de abordar a los héroes patrios. Esteban Castellanos, director de Fénix Producciones, realiza su segundo trabajo, anteriormente había actuado el monólogo *Los niños perdidos* a partir del texto de Francisco Hinojosa *A los pinches chamacos*, que trata sobre la violencia hacia los niños. Este proyecto se presentó durante el ciclo de teatro escolar 2006- 2007 en la ciudad de México.

Teatro y censura novohispana

Uno de los unipersonales más queridos de los últimos años es *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud, donde la solidez del texto, la pulcra dirección de Miguel Ángel Rivera y la extraordinaria interpretación de Carlos Cobos, han llevado este trabajo por todo el país y a muchos festivales del extranjero.

Chabaud inicia su texto con una nota en la que dice que su obra no pretende reflejar un verismo lingüístico-literario de la época, aunque juguetea con él. Y lo hace muy bien, ya que una de las facetas de este autor es la investigación histórica, durante muchos años se la pasó urgando en polvosos

legajos y producto de esas investigaciones parió varios libros. En *Divino Pastor Góngora* sale a flote esa experiencia; retoma canciones, sainetes, sonetos y los mete a un nuevo caudal logrando una extraordinaria pátina puesta en algo contemporáneo, que nos deleita en todo momento. En cuanto al título de la obra, no está sacado de algún documento antiguo, sino de un actor yucateco a quien Chabaud conoció dando un curso de dramaturgia y pensó que no había mejor nombre para su personaje.

Divino Pastor Góngora, cómico de la legua que ha acariaciado la fama, ha sido detenido por conspirar contra la Corona. Su crimen, participar en la obra *México revelado*. Desde una fría mazmorra cuenta su triste historia a peligrosos rufianes con quienes comparte la celda y a un carcelero que parece no escucharlo. Poco a poco, vamos conociendo a este rufián encantador, enamorado y sensual, irreverente y sutil, y que se zurra en los calzones de miedo porque sabe que la muerte no es como se dice, mujer, sino que está encarnada en la figura del inquisidor Diego Fernández y de Zevallos, quien está obsesionado con su captura. El delirio escénico que Divino despliega es un alegato contra la censura. Sus historias, juguetonas y eróticas, nos recuerdan el valor liberador del teatro.

En realidad, la obra *México revelado* fue censurada por la inquisición en 1790, ese dato, y otros como el coincidente nombre del censor Diego Fernández de Cevallos, los encontró en el libro *Teatro y censura novohispanos*,⁸ exhaustiva investigación de Maya Ramos Smith, Tito Vasconcelos y Luis Armando Lamadrid. Menciono este trabajo por ser fundamental para comprender una parte de la historia oscura de nuestro país y puede resultar interesante para contextualizar una obra como ésta.

⁸ Smith, Maya Ramos. *Teatro y censura novohispana*. Editorial México D.F. Enero de 2008.

Cuentos antinavideños

Cuentos antinavideños es un concepto ideado hace 13 años en Montreal, Canadá, por el dramaturgo Iván Bienevenue y fue traído a México por Boris Schoemann, director artístico del Teatro La Capilla de la Ciudad de México, lugar donde se realiza este ciclo desde 2003, sumando a la fecha cuatro ciclos. La idea abarca dos planos: por un lado, ofrece una oferta teatral diferente, en una época en que los teatros no laboran, y por otro, da un punto de vista distinto sobre una festividad infectada por el consumismo y arropada por estereotipos de armonía hartamente cuestionables.

En cada ciclo se presentan tres monólogos de distintos autores, que integran un programa de una hora y media aproximadamente. Estos monólogos han sido escritos especialmente para este ciclo y han explorado con gran sorpresa temas sobre una época de sensaciones encontradas; en la que hacemos un balance de las metas no alcanzadas, donde la soledad y la depresión calan más que el invierno de los bosques canadienses, donde los suicidios se duplican... de ahí que estos “Cuentos antinavideños” sean una propuesta teatral tan apetecible. El primer ciclo se realizó con textos de autores canadienses. Para el segundo ciclo se realizó un pequeño concurso y se seleccionaron los textos más interesantes, uno de ellos fue *En guardia* de Flavio González Mello, que incluimos en esta antología. En este último ciclo se estrenaron *Feliz navidad Mr. Black*, de Hiram Molina, *Juguetes* de Flavio González Mello, y *Cuchillo*, del dramaturgo quebequense Wajdi Mouwad.⁹

⁹ Los monólogos de *Cuentos antinavideños* se pueden encontrar a través de teatro_lacapilla@yahoo.com

En guardia de Flavio González Mello nos presenta a una locutora de radio, una mujer cuarentona que es la única que se queda a hacer guardia en esa noche en que todos festejan con sus familiares y seres queridos y que están en plena cena degustando el pavo y los romeritos. Frente al micrófono y con una botella de tequila, invita a sus radioescuchas, a los que se quedaron a cubrir horarios en sus trabajos, a llamar y contar sus historias y les regalará un enorme arcón navideño. Pero nadie llama. Mientras la botella se evapora, ella lanza una serie de peroratas sobre la vida y poco a poco va contando su amarga historia, ser la novia de un afamado arquitecto, divorciado hace cinco años y que aún no es capaz ni de invitarla a una cena con sus hijas. Sigue ofreciendo sus regalos, pero parece que del otro lado del micrófono nadie atiende a su llamado. *En guardia* fue interpretado por la carismática actriz Gabriela Murray.

De madurez y senectud

En lo referente a obras estructuradas a partir de monólogos destaca *El Diván*.¹⁰ Una propuesta escénica novedosa integrada por 25 autoconfesiones. Generado por Michel Didyn, director artístico del proyecto francés “Tintas Frescas” que busca establecer una relación entre autores franceses y autores latinoamericanos que trabajaron en torno a la figura del psicoanalista. Una dramaturgia colectiva ideada para un montaje muy especial donde cada espectador es abordado de forma individual. En el montaje presentado en la ciudad de México se seleccionaron 20 textos interpretados por 10 actrices y 10 actores para igual número de público: 10 mujeres y 10 hombres.

¹⁰ *El Diván (25 autoconfesiones)*. Ediciones El Milagro. México D.F. 2003.

Al lector le resultará extraño la inclusión de un autor londinense en medio de autores nacionales. Sin embargo, el tratamiento sobre el tema de la vejez que Arnold Wesker nos ofrece en *¿Qué fue de Betty Lemon?* justifica su inclusión. Me pareció interesante que, así como se incluye un monólogo que aborda un tema de la infancia, también era importante tener la visión de lo que pasa en el crepúsculo de la vida.

Betty Lemon es una anciana, tullida y estropeada por los años y llena de resentimientos. Recibe una carta donde le informan que ha sido elegida “La mujer inválida del año” y le piden que dirija un discurso durante el banquete anual para los Inválidos de Edad Avanzada. A lo largo de la obra irá mascullando su discurso salpicado de ironía y desesperanza, mientras se mezclan recuerdos y personajes con los que va haciendo un ajuste de cuentas, mientras observamos los miles de obstáculos cotidianos que todo anciano debe librar a lo largo del día y que constituyen en sí mismos un drama, en donde la soledad y el olvido de los seres queridos hieren más que la deformación de la carne.

Es importante señalar que son pocos los autores que han dedicado un libro completo a obras para una sola actriz. Wesker nos ofrece uno integrado por seis obras: *Annie Vacilante*, *Venta de garaje*, *Retratos de madre*, *¿Qué fue de Betty Lemon?*, *La amante* y *Carta a una hija*. El autor también hace precisiones entre las diferencias entre el monólogo y una obra para una sola actriz, como prefiere definir sus trabajos.

Hay cierto criterio que ronda por ahí que considera a las obras para un solo actor o actriz como menos importantes, precisamente porque han sido escritas para una sola persona. ¿Por qué? No consideramos que los trabajos escritos para un solo instrumento musical sean menos importantes o no merezcan con-

sideración. Lo mejor de mi trabajo, inteligencia y talento lo he puesto en estas obras. Insisto, además, en usar la palabra obra y no monólogo, que sugiere a un actor que piensa en voz alta, sin que esté involucrado en ninguna acción y sin que se dirija a nadie más; una obra para un actor, en cambio, nos da la idea de una persona que responde a los estímulos de un problema específico, se involucra en alguna acción o está comprometido en un intercambio de conflictos.¹¹

Epílogo

A partir de la creación del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), al igual que los fondos estatales, las becas destinadas a intérpretes (teatro y danza) fueron un detonante para la creación de muchos trabajos de *Gente que habla sola*. En unos casos con la idea errónea de que dichos apoyos debían justificarse con un montaje, casi siempre con un monólogo o un solo de danza que se convertiría en un caballito de batalla que sirviera para las vacas flacas. En otras ocasiones era la oportunidad para desarrollar propuestas escénicas que difícilmente les ofrecían y que en ellas podían poner en práctica asuntos temáticos o formales de su interés. Sea como fuere, actores y bailarines detonaron múltiples propuestas y algunas resultaron muy interesantes. De hecho, varios de los textos de este libro surgieron de esta manera.

Finalmente, hay que decir que para actuar solo en escena se requiere valor, coraje y talento. Tener con qué sostener el interés del público, la capacidad de crear un imaginario y entregarse. No se trata de un ejercicio de soberbia y exhi-

¹¹ Wesker, Arnold. *Seis obras para una sola actriz*. Editorial Escenología. México D. F. Traducción de Roberto D'Amico. 1997. p. p. 12

bicionismo, sino de un profundo diálogo interno producto de años de estar en las tablas y de una autoconfesión. Por ello, siempre recordaremos a Carlos Cobos como Divino Pastor Góngora o a Julieta Egurrola, Angelina Peláez y a Luisa Huertas encarnando a tenaces mujeres de la frontera norte. Al igual que a Emmanuel Márquez, Haydeé Boeto, Martín Zapata, Gabriela Murray, Esteban Castellanos y Thania Herbert, quienes se suman al recuerdo de tantos actores y actrices que conmovieron al público durante las últimas décadas; cómo olvidar a Carlos Ancira, Marga López, Enrique Rambal, Martha Verduzco, Guillermo Murray, Susana Alexander, Miguel Palmer, Angélica Aragón, Juan Jacobo Hernández, Virma González, Carlos Niebla, Paloma Woolrich, José Escandón, Martha Aura, Luis Miranda, Alejandro Camacho, Rosa María Bianchi, Patricio Castillo, Teresa Rábago, Mario Iván Martínez, Victoria Gutiérrez, Emma Dib, Ari Telch, Patricia Rivas, Julieta Ortiz, Gerardo Trejoluna, Claudia Ríos, Érika Torres, Antonio Salinas y Gabriela Medina entre muchos más. A ellos, nuestra admiración y dedicatoria.

Luis Martín Solís

Director de *Teatro Mito* (1990-99) realizó los montajes: *El pozo de los mil demonios*, *La legión de los enanos*, *La verdadera venganza del gato Boris y Kasperle o las fantasmagorías del doctor Fausto*, obras de Maribel Carrasco. Sus más recientes montajes son: *Galaor*, de Hugo Hiriart; *Barba Azul* y *La vuelta al mundo por Mamerto*, obras de la Cía. Rosete Aranda; *Otelo o la mecánica de la intriga*, versión libre de la obra de William Shakespeare; *Los ciegos*, de Maurice Maeterlink; *¿Quién ha visto a mi pequeño niño?*, de Suzanne van Louhizen. Los unipersonales: *Como el Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, video danza con Erika Torres; *En sí natural*, con Julieta Ortiz, y *La voz a través de los tiempos*, con Lupita Jiménez. Algunos de sus trabajos se han presentado en Canadá, Suiza y Colombia. En música y escena ha dirigido: *Cajita musical*, *Kalisferión (conciertos multimedia de música contemporánea)*, *Negra Noche Negra*, *Como los huesos* con Horacio Franco, *Mecano sonoro* con obras de Eugenio Toussaint, Alejandra Hernández y Guillermo Diego. Las óperas: *Il Giustino*, de Antonio Vivaldi; *Los piratas de Penzance*, de Gilbert y Sullivan, y *El conejo y el coyote*, de Víctor Rasgado. Como investigador teatral ha publicado antologías para las revistas teatrales *Máscara* y *PasodeGato*. Los libros: *Teatro para títeres* editado por El milagro, *El teatro y la Escuela* para la SEP de Chiapas y un capítulo del libro *Interdisciplina Escénica II* del CENART. Ha colaborado con revistas teatrales de México (*PasodeGato*, *Espacio Escénico* y *Teotikixtli*), Estados Unidos (*Ollantay*), España (*Titereando*), Venezuela (*Centro Molinos*) y Suiza (*Figura*). Actualmente es Miembro del Sistema Nacional de Creadores del FONCA.

Primera parte
Obras

Malas palabras

Perla Szuchmacher

Personaje: Flor, una mujer adulta.

Escenografía: Una mesa y una silla.

Es una mesa de trabajo en la que puede haber:

Un florero con una flor, diccionario, globo terráqueo, anteojos, un muñequito de estambre, engrapadora, perforadora, reglas, lápices, una muñeca, una lámpara de mesa, un portarretrato, un vaso de agua, frascos de tinta, pinceles, una máquina de escribir mecánica. Pilas de libros. Una caja de música. Cajas de clips. Papeles de colores.

La actriz animará los objetos que están sobre la mesa para ir contando la historia, el padre puede estar representado por los anteojos, la madre puede ser la flor del florero, el amigo el muñequito de estambre.

Es imprescindible que en el trabajo de montaje, la actriz improvise con todos los objetos, para encontrar los más adecuados a cada personaje. De la misma manera se crearán las imágenes que se sugieren en el texto. Los objetos también se utilizarán para producir sonidos y enriquecer las atmósferas.

El aspecto sonoro debe ser tan importante como el aspecto visual.

Nota: los textos de las canciones son de Antonio Machado.

FLOR (*Canta*):

Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.

(*Al público*)

La tarde que mi mamá me enseñó esa canción, estaba bordando y se picó el dedo con la aguja. Se quedó mirando la gotita de sangre, los ojos se le llenaron de lágrimas, y yo pensé que era horrible picarse el dedo con una aguja y que nunca me iba a dedicar a bordar, ni a coser, ni a operar personas porque después hay que coserlas.

Yo tenía un amigo, el Pelos, así le decíamos, no había manera de que estuviera peinado, siempre parecía recién levantado. No como yo, que siempre estaba muy bien peinada.

Bueno, con el Pelos jugábamos, platicábamos, armábamos rompecabezas y teníamos una actividad secreta.

Nos encerrábamos en mi cuarto con el diccionario a buscar palabras prohibidas, groserías. “Malas palabras”, así les decíamos. ¡Cómo nos divertíamos, era apasionante! A veces mi mamá entraba al cuarto y nos veía tan metidos en la lectura del diccionario que no nos quería interrumpir.

Yo la oía comentar con mi papá: Están estudiando, no los molestes. Al rato llegaba con una charola con chocolate y pan dulce para merendar.

PELOS: Entonces yo estaba subido en la banca cantando con los pantalones abajo, cuando entró la maestra.

FLOR NIÑA: ¿Y te regañó?

PELOS: No, le dio mucha risa y no me dijo nada. Trae el diccionario, hoy nos toca la Pe.

FLOR NIÑA: Pendiente, pendular, pendenciero, imira ésta!

PELOS: Está buenísima, ¡llamamos a Benítez y se la decimos por teléfono?

FLOR (*al público*): Benítez era el vecino de enfrente. Era un niño flaquito y asustadizo. Sus papás eran horribles. Le gritaban todo el tiempo, le pegaban y habían decidido mandarlo a una escuela militarizada “para ver si se compone”, decía su papá. Ah...pero eso sí, le compraban unos juguetes carísimos, lo llenaban de juguetes, tenía de todo. Por eso lo invitábamos a jugar, para usar sus juguetes.

FLOR NIÑA: ¿Bueno? ¿Está Benítez? De parte de Flor y el Pelos. Benítez, ¿por qué lloras? ¿En serio? Ni modo, que te sea leve. Está castigado, otra vez.

PELOS: Siempre está castigado.

FLOR NIÑA: ¿Armamos un rompecabezas?

PELOS: No, ya me voy, me dejaron mucha tarea.

FLOR NIÑA: ¡La tarea! Mamá, mamá, mamá ¡Mamá, en la escuela me pidieron que lleve una foto de cuando era bebé-bebé!

MAMÁ: ¿Para qué?

FLOR NIÑA: Es un secreto. No puedo decir nada.

FLOR (*al público*): Se acercaba el día de la madre y estábamos preparando el regalo. El mío era un portarretratos, le iba a pegar fideos en todo el borde y luego los iba a pintar de colores, en el centro se ponía la foto. La maestra había insistido en que fuera una foto de las primeras, de recién nacidos.

MAMÁ: Deja que busque.

FLOR (*al público*): Fue por el álbum y se tardó un largo rato.

Volvió con los ojos húmedos y una foto.

MAMÁ: Ten, ésta puede servirte.

FLOR NIÑA: ¡No! Ya estoy muy grande.

MAMÁ: Tenías casi dos años.

FLOR NIÑA: Tiene que ser de bebé-bebé.

MAMÁ: Eras una preciosa bebé a los dos años.

FLOR NIÑA: ¡No! La maestra dijo de bebé-bebé, de meses.

MAMÁ: No tenemos, lo siento.

FLOR NIÑA: ¿Nadie me sacó fotos de bebe-bebé? ¿Ni la tía, que me quiere tanto? ¿Estaba muy fea, o qué?

MAMÁ: No teníamos cámara en esa época, la compramos después.

FLOR (*al público*): El día de la madre le entregué el portarretratos con mi foto de dos años y le gustó mucho. Se puso a llorar, para variar, pero de alegría.

Desde el día de la foto yo me había quedado con la sensación de que mi mamá me ocultaba algo.

PELOS: ¿Armamos un rompecabezas?

FLOR NIÑA: No.

PELOS: ¿Jugamos a algo?

FLOR NIÑA: No.

PELOS: ¿Buscamos malas palabras?

FLOR NIÑA: No.

PELOS: ¿Qué te pasa?

FLOR NIÑA: Nada, no quiero hacer nada.

PELOS: Bueno, entonces me voy.

FLOR NIÑA: No, espérate, te quiero contar algo.

FLOR (*al público*): Le conté lo de las fotos y también que un día había estado buscando ropa de bebé para vestir a las muñecas y tampoco la había encontrado.

PELOS: ¿Se cambiaron de casa? A veces en las mudanzas se pierden cosas.

FLOR NIÑA: No, siempre hemos vivido aquí. Bueno, eso creo.

FLOR (*al público*): Me quedé pensando en lo de la casa, a lo mejor sí habíamos vivido en otra parte y yo no lo sabía.

FLOR NIÑA: ¿Mamá, siempre vivimos en esta casa?

MAMÁ: Sí.

FLOR NIÑA: ¿Desde que yo era bebé-bebé?

MAMÁ: Esta casa era de tus abuelos, y ahora es nuestra, siempre hemos vivido aquí.

FLOR NIÑA: ¿Y yo?

MAMÁ: Tú también, ya te lo dije.

FLOR (*al público*): Mi papá estaba leyendo en la sala, parecía que no oía, pero en ese momento, dejó el libro, miró a mi mamá, levantó las cejas, y... siguió leyendo.

Mi mamá estaba pálida, pálida y tomaba aire, así, como cuando uno se prepara para decir algo importante. Pero no dijo nada, suspiró y no dijo nada.

En la noche, después de cenar, se encerraron en su cuarto y hablaban y hablaban y mi mamá lloraba y mi papá la consolaba, pero en realidad no podía oír de qué estaban hablando. Oía palabras sueltas, fotos, casa, pero no entendía nada.

Empecé a tener pesadillas horribles.

FLOR NIÑA: ¡Mamá!

MAMÁ: ¡Flor! ¿Qué pasa, chiquita?

FLOR NIÑA: Tuve un sueño horrible.

MAMÁ: Cuéntamelo.

FLOR NIÑA: No me acuerdo, sé que era algo horrible, pero no me acuerdo.

MAMÁ: Ya, Flor, no pasa nada, duérmete.

FLOR (*al público*): Un día empecé a recordar mis sueños. Ya no eran horribles, eran raros.

FLOR NIÑA: Ma, ¿te cuento un sueño? Ma, viste que en los sueños siempre pasan cosas raras y las cosas son pero al mismo tiempo no son. ¿Cómo te explico? Por ejemplo el otro día soñé que íbamos a casa de la tía y llegábamos a una casa que no era para naaaaaa la casa de la tía, pero en el sueño yo sabía que era la casa de la tía.

MAMÁ: ¿Y cómo era la casa?

FLOR NIÑA: ¿Cuál casa?

MAMÁ: La de la tía.

FLOR NIÑA: Era... no me acuerdo, lo que te quiero contar es otra cosa, otro sueño.

En este otro sueño estaban tú y papá, pero diferentes, eran otros, pero yo sabía que eran ustedes, bueno, resulta que esos otros que yo sabía que eran ustedes me daban una carta, bueno no me la daban así no más, yo la tenía que encontrar, como cuando jugamos a la búsqueda del tesoro, me iban dejando pistas, por fin la encontraba y cuando la quería leer, todas las letras salían volando y yo las perseguía y las perseguía y cuando las alcanzaba y las ponía otra vez en el papel estaban todas revueltas y no se entendía nada.

FLOR (*al público*): Ese día mi mamá me enseñó otra canción:

CANTA:

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

FLOR (*al público*): Por algún tiempo se me olvidó el tema de las fotos. Tenía otras preocupaciones.

MAESTRA:

Flor está muy distraída en clase.
Flor no trae las tareas.
Flor se pelea con sus compañeros.
Flor ha bajado sus calificaciones.
Me los traes firmados para mañana, y quiero hablar con tu mamá.

FLOR NIÑA:

Flor está muy distraída en clase.
Es que sus clases son muy aburridas.
Flor no hace las tareas.
Sí las hago, pero mis tareas son diferentes.
Flor se pelea con sus compañeros.
Ellos siempre me están molestando
Flor ha bajado sus calificaciones.
Ay, sí, tenía seis.

PELOS: Ay, Flor, te deberías aplicar un poco.

FLOR NIÑA: Uy, sí, Pelos, el aplicado. Al que suspendieron por cantar en calzones sobre la banca.

PELOS: Bueno, ya, vamos a buscar palabras.

FLOR NIÑA: ¡Encontré una que está buenísima!

PELOS: ¿A ver?

FLOR NIÑA: Gofrar.

PELOS: ¿Y qué quiere decir?

FLOR NIÑA: Adivina.

PELOS: Ya sé, es cuando te subes a un caballo y empiezas a sentir feo olor y es que el caballo se puso a gofrar.

FLOR NIÑA: No.

PELOS: Entonces es como cuando te subes en un carrusel que da vueltas y vueltas y vueltas. ¡Ya bájense que quiero gofrar!

FLOR NIÑA: No.

PELOS ¿Pero gofrar es una “mala palabra”?

FLOR NIÑA: No, es que las “malas palabras” ya me aburren, son siempre las mismas. Búscala en el diccionario y también busca otorrinolaringólogo.

PELOS: ¿Qué?

FLOR NIÑA: Otorrinolaringólogo. Es el doctor que cura los ornitorrincos.

PELOS: ¿De veras?

FLOR NIÑA: No, mento. Y ya me voy, porque hoy viene mi tía a comer.

FLOR (*al público*): Unos días antes de cumplir los 10, vino mi tía de visita. Durante la comida yo noté algo extraño. Mi tía, que siempre era muy alegre, estaba seria. Mi mamá se olvidó de servir la sopa y cuando se dio cuenta se quedó mirando la cuchara y los ojos se le llenaron de lágrimas. Mi papá estaba distraído y no se acabó su postre. Eso era rarísimo pues siempre pedía más. Cuando mi mamá sirvió el café me mandaron a jugar afuera. Yo usé un truco que había visto en muchas películas, ese de hacer ruido con la puerta pero quedarse del lado de adentro y así pude escuchar esta conversación.

TÍA: ¿Qué están esperando para decirle?

MAMÁ: Que sea un poco más grande.

TÍA: Ya está por cumplir 10 años. Debieron habérselo dicho antes.

MAMÁ: ¿Tú crees? Estamos bien así.

FLOR (*al público*): Estaban hablando de mí, no había ninguna duda. Yo era la que estaba por cumplir 10 años. ¿Pero, qué era lo que debieron haberme dicho antes?

Yo no me movía, casi ni respiraba, para que no notaran mi presencia y así poder seguir escuchando, cuando de repente, lo típico, me empezó a picar la nariz. . .

MAMÁ: ¿Flor, estás ahí?

TÍA: ¿Flor, estás ahí?

FLOR NIÑA: No, sí, estaba saliendo, adiós.

FLOR (*al público*): Corrí al jardín y allí me quedé toda la tarde tratando de adivinar, mientras me columpiaba, qué sería eso que debieron haberme dicho antes.

OBJETO 1: Pssst, Flor...

FLOR NIÑA: ¿Qué?

OBJETO 2 : Pssst, Flor...

FLOR NIÑA: ¿Qué?

OBJETO 1: Ya dile...

FLOR NIÑA: ¿Qué?

OBJETO 2: Dile tú...

FLOR NIÑA: ¿Qué?

OBJETO 1: ¡Vas a tener un hermanito!

FLOR NIÑA: ¿De veras? ¡Qué bueno!

OBJETO 2: ¡Se van a cambiar a otra ciudad y tendrás que dejar tu escuela!

FLOR NIÑA: ¡Qué bueno, no me gusta esa escuela!

OBJETO 1: ¡No te van a festejar tu cumpleaños!

FLOR NIÑA: ¡No es cierto!

OBJETO 2: Tus papás....

OBJETO 1: ¡Eso no se lo digasi

OBJETO 2: ¡Tus papás.... se van a divorciar!

FLOR Niña: ¡Es mentira!

OBJETO 1: Sí, se van divorciar.

FLOR NIÑA: ¡Ya cállense!

OBJETO 1: Déjala, ¿no ves que la estás asustando?

OBJETO 2: Niña miedosa y escandalosa. Niña espantada, niña espantosa.

FLOR (*al público*): Cuando regresé a la casa, estaban encerrados en su recámara y discutían. Primero fuerte, luego supongo que me oyeron entrar y siguieron hablando muy bajo. Así se pasó toda la tarde.

Cuando salieron del cuarto, vi que mi madre tenía los ojos rojos, rojos de tanto llorar, pero ya los tenía secos y con una expresión firme, decidida. Miró a mi papá y ahora ella levantó las cejas. A mi papá se le humedecieron los ojos, algo que yo nunca había visto. El mundo se estaba poniendo de cabeza, nada era como siempre había sido. Y en ese momento yo no sabía que eso era sólo el comienzo.

PAPÁ: ¿Estás segura?

MAMÁ: Sí, ya es el momento.

Música que no permite oír lo que los personajes dicen, van cambiando de posiciones durante todo el diálogo, a veces el papá y la mamá juntos, la mamá y la niña, el papá y la niña. Debe ser una especie de coreografía de una conversación.

FLOR (*al público*): Me quedé pasmada.

Adoptada, yo era una niña adoptada. Mis padres me habían elegido a mí, cuando tenía un año y medio de entre un montón de niños huérfanos de la Casa Cuna.

Habían hecho muchos trámites, habían firmado infinidad de papeles y me habían traído a esta casa, donde ya tenían un cuarto preparado para mí.

Me tomó un tiempo entenderlo.

Pero ese día no sabía qué pensar, ni sabía qué sentir, estaba tan confundida. Entonces hice algo que había hecho muchas veces, aunque mis papás no lo sabían.

Me subí al techo y allí me quedé, escondida, muchas horas.

Los oí llamarme, buscándome por toda la casa, los escuché hablar por teléfono a los parientes y a todos mis amigos, oí a mi mamá llorar a los gritos y no podía bajar. No podía decir: ¡Aquí estoy, ya no se preocupen! Simplemente no podía. Empezó a llover y yo seguía en el techo, empapándome y no me importaba.

Después de muchas horas, escuché la voz inconfundible del Pelos.

PELOS: Señora, yo creo que sé dónde puede estar Flor. Por favor no le diga que yo le dije, porque es un secreto, pero a ella le gusta mucho subirse al techo.

FLOR (*al público*): Mi papá se subió y en un momento ya me tenía abrazada. Nos quedamos así un rato, sin hablar y después me hizo bajar con mucho cuidado.

Me encerré en mi cuarto y busqué el diccionario, necesitaba leer todas las malas palabras, las peores, las más groseras.

“Adoptivo, adoptiva: dicese de la persona o cosa que uno mismo elige, por impulso del amor, para tenerla por lo que realmente no es con respecto a él: hijo adoptivo, patria adoptiva”. No entendí mucho, ¿qué era eso de por impulso del amor?

Oía a mi mamá y a mi papá cuchicheando tras la puerta, por fin tocaron.

MAMÁ: Flor, abre la puerta, tenemos que platicar.

PAPÁ: Flor, por favor, abre la puerta.

FLOR NIÑA: No quiero verlos, no quiero hablar, son unos mentirosos los dos, los odio, los odio. ¡Ojalá se mueran!

FLOR (*al público*): Me la pasé llorando, llorando y dando patadas a los muebles en mi cuarto, rompí muchos juguetes, los que más quería y también me lastimé una mano. Todavía tengo la cicatriz.

Más tarde, en la noche, oí a mi mamá que dejaba una bandeja frente a mi puerta.

MAMÁ: Flor, por si tienes hambre, aquí te dejo algo.

PAPÁ: Sería bueno que comieras, te compramos tu pan favorito.

FLOR (*al público*): No contesté, quería que sufrieran como yo estaba sufriendo. Además ya había decidido dejarme morir de hambre. No comí nada y me dormí en el piso. Al otro día amanecí con fiebre.

Mientras estuve enferma, el Pelos venía a visitarme, pero yo nunca lo quise ver. Estaba tan enojada. Me había traicionado, él era el único que sabía de mi escondite y me había traicionado.

Yo había escrito un letrero que decía: “El Pelos tiene prohibida la entrada a esta casa por traidor y mal amigo”, y lo había pegado en la puerta de mi cuarto. Pero el Pelos venía y venía, un día hasta me trajo flores.

En una de esas veces, lo oí despedirse de mi mamá, tan triste, que estuve a punto de gritarle: ¡Aquí estoy, ven a charlar! Pero me contuve, para que aprendiera que a los amigos no se les traiciona.

Cuando lo oía llegar, me tapaba la cabeza con la almohada y me hacía la dormida. Pero el Pelos insistía, así que cada vez que venía, mi mamá tenía que inventar alguna excusa.

MAMÁ: ¿Quién?

PELOS: El Pelos, ¿está Flor?

MAMÁ: Está dormida.

PELOS: Ah... Luego vengo.

MAMÁ: ¿Quién?

PELOS: El Pelos, ¿está Flor?

MAMÁ: Le duele la panza.

PELOS: Ah... Luego vengo.

MAMÁ: ¿Quién?

PELOS: El Pelos, ¿está Flor?

MAMÁ: Tiene mucha tarea.

PELOS: Ah... Luego vengo.

MAMÁ: ¿Quién?

PELOS: El Pelos, ¿está Flor?

MAMÁ: Se fue al dentista.

PELOS: Ah... Luego vengo.

FLORES (al público): Pero el Pelos insistía, eso era bueno, digo, era un amigo traidor pero pertinaz. ¡Qué bonita palabra, pertinaz! Yo la había encontrado en un libro, “lluvia pertinaz” y me hubiera gustado compartirla con el Pelos.

Al fin no me pude resistir el día que llegó a visitarme por enésima vez.

MAMÁ: ¿Quién?

PELOS: El Pelos, ¿está Flor?

MAMÁ: ¡Fíjate que se acaba de dormir!

PELOS: Qué lástima, traía un diccionario nuevo, que me acaban de regalar y se lo quería mostrar.

FLORES NIÑA: ¡Pásate, Pelos, ya me desperté!

PELOS: Tienes meses durmiendo, niña.

FLORES NIÑA: No me digas niña, me llamo Flor.

PELOS: Niña berrinchuda.

FLORES NIÑA: No soy una niña berrinchuda.

PELOS: ¿Ah, no? Desde el día que te subiste al techo ya no me hablas. Eso es ser una niña berrinchuda.

FLORES NIÑA: ¿Por qué tuviste que decir que estaba ahí arriba? Ese era un secreto entre nosotros.

PELOS: Te juro que me aguanté todo lo que pude, pero cuando vi a tu mamá tan asustada, tuve que decirle.

FLORES NIÑA: Al fin que ni es mi mamá.

PELOS: ¿Qué?

FLORES NIÑA: Lo que oíste, no te hagas tonto.

PELOS: ¿Cómo que no es tu mamá?

FLORES NIÑA: Mi mamá no es mi mamá y mi papá no es mi papá.

PELOS: Ya, no estés jugando, ¿cómo es eso?

FLOR NIÑA: Mejor no te digo, porque seguro vas a contárselo a todo el mundo. Ya sabemos que no eres muy bueno guardando secretos.

PELOS: ¿Es que nunca me vas a perdonar?

FLOR (*al público*): Por supuesto que lo perdoné, era mi mejor amigo y le conté por qué me había subido al techo ese día. Nos pasamos toda la tarde buscando “malas y buenas palabras” en su diccionario nuevo. También le dije qué significaba pertinaz.

El Pelos se volvió loco con esa palabra. La usaba para todo, quería cambiarse el apellido y llamarse Pelos Pertinaz.

PELOS: ¿Bueno, Benítez? Aquí Pelos Pertinaz, vente a jugar. ¿Por qué? ¿En serio? Ni modo, que te sea leve. Está castigado sin salir un mes. ¡No va a poder venir a tu cumple!

FLOR NIÑA: No quiero fiesta, no quiero pastel, no quiero nada. Vete, ya no quiero jugar.

PELOS: Busquemos palabras.

FLOR NIÑA: ¿No entiendes que no quiero jugar? Vete.

FLOR (*al público*): Con mis papás seguía enojada. ¿Por qué no me habían dicho antes?

Ahora tenía que revisar todo lo que había vivido.

Mis padres eran mis padres y al mismo tiempo no lo eran. Mi abuela era mi abuela, pero no era mi abuela, mi tía... bueno la lista era interminable... Por ejemplo: ¿Los amigos de la familia, en qué categoría entraban? No quise festejar mi cumpleaños de 10, me negué terminantemente. Ellos se pusieron muy tristes, pero respetaron mi decisión.

Tuve una época en la que no les hablaba, les dejaba recados, algunos llenos de “malas palabras”, las más horribles, las más groseras.

Un día el Pelos encontró una de esas notas.

PELOS: ¿Por qué les dejas esos recados tan groseros? Tus papás son muy buenos contigo.

FLOR NIÑA: Ya te dije que no son mis papás.

PELOS: ¿Tu mamá te besa al dormirte?

FLOR NIÑA: Ahá.

PELOS: ¿Tu papá te enseñó a andar en bicicleta?

FLOR NIÑA: Ahá.

PELOS: ¿Tu mamá te cuida cuando estás enferma?

FLOR NIÑA: Ahá.

PELOS: ¿Tu papá te explica las multiplicaciones difíciles?

FLOR NIÑA: Sí y qué, no son mis verdaderos padres.

PELOS: Eres muy necia, niña. ¿Y sabes qué? Merecerías que te hubieran tocado los padres de Benítez.

FLOR (*al público*): Aunque yo no quería dar mi brazo a torcer, debía reconocer que el maldito Pelos tenía razón, la sola idea de que me hubieran tocado los padres de Benítez me puso la piel de gallina. Cuando faltaban unos días para cumplir los 11 mi mamá me preguntó qué quería de regalo.

FLOR NIÑA: Quiero ir a la Casa Cuna.

MAMÁ: ¿A la casa Cuna? ¿Para qué?

FLOR NIÑA: No sé, quiero ir a ver.

MAMÁ: No sé si se pueda, supongo que hay que pedir permiso.

FLOR (*al público*): Supuse que mi mamá estaba tratando de dilatar el asunto. Pero no, hizo varias llamadas telefónicas, envió una carta y una tarde me llevó.

Imagen de Flor en la Casa Cuna viendo a los niños.

FLOR NIÑA: ¿Por qué tú y papá me eligieron a mí?

MAMÁ: Estabas tan sonriente, agarrada a los barrotes de la cuna. Nos enamoramos de ti al momento de verte.

FLOR (*al público*): Esa noche soñé que Benítez, el hijo de los vecinos de enfrente, esos vecinos horribles que se gritaban todo el tiempo, era mi hermano.

Me desperté sudando y corrí a la cocina. Allí estaba mi madre, haciendo un pastel que olía delicioso y cantando. La abracé muy, pero muy fuerte. Me encantaba su olor, y tenía la piel tan suave. Después corrí a abrazar a mi papá, que como siempre, leía en la sala.

MAMÁ: Feliz cumpleaños, Flor.

PAPÁ: Feliz cumpleaños, Flor.

FLOR (*al público*): Con el tiempo me fui dando cuenta de que no era tan malo ser adoptada, mis padres me querían mucho, me cuidaban. Y cuando pasaba por la puerta de la casa de Benítez y oía los gritos, pensaba: ¡Qué suerte tuve de que me tocaran los papás que me tocaron!

Con el paso de los años me fui acostumbrando a la idea. No fue fácil, tenía muchas preguntas. Aún las tengo. ¿Pero quién no se hace preguntas?

“¿Por qué me abandonaron?”, preguntaba todo el tiempo. Mis padres nunca pudieron responderme eso, pero a cambio me dieron seguridad y mucho amor.

Aprendimos a hacer bromas sobre el tema y hablábamos y hablábamos sin parar.

De mi mamá heredé las canciones y de mi papá el amor por los libros. Pude estudiar y tener una profesión, soy escritora.

Los juegos con el diccionario me sirvieron mucho. Siempre me gustó jugar con las palabras. Las palabras no son buenas ni malas. Lo que importa es cómo se usan. Ahora sé que las únicas “malas palabras” son las que se callan.

CANTA:

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

FIN

Malas palabras

Se estrenó el 8 de junio de 2002 en el Teatro La Gruta del
Centro Cultural Helénico.

Reparto:

Intérprete:
Haydeé Boetto

Letra de canciones:
Antonio Machado

Música original:
Mariano Cossa

Estudio de grabación:
Abuela Records

Asistencia de dirección:
Micaela Gramajo

Diseño de escenografía, iluminación y vestuario:
Jorge Ferro

Utilería:
Leonardo Otero

Realización de escenografía:
Enrique Aguilar Flores

Fotografía:
Guillermo Méndez

Autora y dirección:
Perla Szuchmacher

Malas palabras se publicó en una primera versión en la colección *El mejor teatro para niños*, de Ediciones Corunda y la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, y en la revista teatral *Ollantay* de EUA, 2007.

Perla Szuchmacher

Directora y dramaturga. Realizó la carrera de Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, de donde es originaria. Es maestra de expresión corporal, egresada del Collegium Musicum de Buenos Aires. Reside en la ciudad de México desde el año 1976. De 1990 a 2004 codirigió el Grupo 55, especializado en teatro para niños y jóvenes, donde realizó tareas de dirección de espectáculos, dramaturgia, entrenamiento corporal de actores, coreografía y capacitación. Es autora de las obras: *El rey que no oía, pero escuchaba*, escrita especialmente para el grupo Señal y verbo; *Malas palabras* (Premio FILIJ de Dramaturgia 2001); *Bichos de viaje*, escrita especialmente para la Cía., de Teatro de la Universidad Veracruzana; *Canek*; *El ángel rubio*; *A la mar fui por naranjas*; *Una historia común*; *Paz...torela*, entre otras. De sus puestas en escena destacan: *¡Adiós, querido Cuco!*, *Malas palabras*, *Inútil presentarse sin cumplir los requisitos*, *¡Vieja el último!*, *Hermanitos*, *Arrullos para los niños despiertos*. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, 2005/2008, FONCA. Miembro de la Dirección Artística de la XXVIII Muestra Nacional de Teatro, 2007. Miembro del Comité Académico del Programa Nacional de Teatro Escolar, INBA, 2006. Asesora y docente de la Gran Muestra Teatral de Secundarias. SEP/INBA 2003, 2004, 2005, 2006. Participó como Jurado del Programa “Alas y raíces a los niños” para la selección de espectáculos 1998,1999, 2000, 2001.

El misterio de Abel Brockenhaus

Martín Zapata

Escena 1

El espacio se ilumina lentamente. Vemos una habitación de paredes blancas y viejas vigas de madera. Hay una puerta al fondo, del lado derecho. Los muebles son escasos: Un viejo escritorio y una silla. En el piso hay una palangana metálica. Sobre el escritorio hay libros, papeles y algunos frascos. La luz continúa subiendo de intensidad y descubrimos el cuerpo de un hombre tirado en el piso. Lleva un traje negro. Es Abel Brockenhau. Está estático, desmayado. Cerca de su mano derecha hay un frasco vacío. Abel comienza a despertarse. Su cuerpo se convulsiona. Se levanta y se lleva las manos a la cabeza. Camina tambaleándose y está a punto de vomitar. Se detiene. Se toca la nuca con las manos.

ABEL: ¿Estás aquí? Esta sangre infecta que recorre mi cerebro... ¿Eres tú? Este olor... Este nauseabundo olor... ¿Es tuyo o es mío? ¿Soy yo mismo el que supura podredumbre o es tu presencia inmunda que por fin se manifiesta? ¿Tenía razón o siempre estuve equivocado?... Mi columna se retuerce, mis costillas se clavan en mi carne como navajas... ¿Eres tú?... ¡Contesta, maldito engendro! (*En su mismo cuerpo aparece Caín.*)

CAÍN: La noche... El frío...

ABEL: ¿Hablaste?

CAÍN: Mis uñas rotas...

ABEL: ¡Lo sabía!

CAÍN: ¿En dónde estoy?

ABEL: Esta es mi casa... Aquí vivimos.

CAÍN: ¿Quién eres tú?

ABEL: Abel... Abel Brockenhaus.

CAÍN: Mis venas....

ABEL: ¿Qué tratas de decirme?

CAÍN: Me duele el cuello.

ABEL: Son efectos secundarios; vómitos, visión borrosa, alteración del equilibrio...

CAÍN: ¿Somos dos?

ABEL: ¿Te sorprende?

CAÍN: Nunca te había visto.

ABEL: No, ni yo a ti, pero desde hace muchos años comencé a sospechar de tu existencia. Hoy que te conozco, confirmo la validez de mis teorías: bastaron tres gotas de terbio disueltas en ácido de cobre para comprobar la vieja hipótesis de que el hombre no es uno, sino dos.

CAÍN: ¡Es horrible! Estas manos son tuyas y son mías...

ABEL: En efecto, es horrible, pero al mismo tiempo es el máximo logro de mi vida: Por fin te encontré, a ti, mi enemigo interior, mi verdugo constante, el ser más despreciable que pudiera existir. Ven, déjame mirarte.

Abel toma un espejo. Se mira.

ABEL: Aquí estás, puedo ver la maldad en tu mirada, eres otro, otro dentro de mí. Toda mi vida he sufrido por tu culpa. Desde que era un adolescente padecí de tus oscuros instintos. Sospechaba de tu existencia, pero no podía comprobarla. Vivíamos mezclados, como cualquier ser humano, fundidos en una amalgama siniestra, condenados a vivir en una eterna contradicción. No podía verte, ni tocarte,

ni escuchar tu voz. Sin embargo sentía tu presencia y era víctima de tu maligno influjo. Me torturabas día y noche con imágenes horribles que aparecían en mi mente sin que yo pudiera impedirlo. Vivía angustiado... Una noche todo cambió: Descubrí la fórmula química que me permitiría conocerte. Desde entonces me propuse llevar a cabo la separación definitiva de las dos entidades básicas del ser humano: El bien y el mal, el hombre y la bestia.

CAÍN: Abel, tengo miedo.

ABEL: Por supuesto, la maldad es temerosa y cobarde. Medra en nuestro cuerpo protegida por la oscuridad, la confusión y la mentira, pero en cuanto es descubierta su poder se debilita y lo que antes era un gigantesco monstruo se convierte en un gusano. Viviste oculto para mí durante muchos años, hoy, la luz de la ciencia te descubre y puedo verte en tu exacta proporción: un ser pequeño, putrefacto y miserable.

CAÍN: Abel, tengo sed, dame un poco de vino.

Abel guarda el espejo. Toma un vaso de agua.

ABEL: Toma agua, infeliz, y olvida tus antiguos apetitos.

Caín toma agua, derramándola. Deja el vaso sobre el escritorio.

CAÍN: Por primera vez puedo ver con estos ojos... La noche, los árboles, la luna... Mis recuerdos son pocos: un pedazo de madera, una barda húmeda, un viento fresco... Mi mundo estaba mezclado con el tuyo y tú me liberaste Abel... ¿Por qué?...

ABEL: Era fundamental comprobar tu existencia, era indispensable comprobar que somos dos seres orgánicos interdependientes.

CAÍN: Abel, pasó corriendo una rata.

ABEL: Te equivocas, aquí no hay ratas. Todo está limpio y en orden.

CAÍN: Estoy seguro de haberla visto...

Abel se toma el pulso.

ABEL: Nuestra sangre fluye normalmente... Desapareció el dolor...

Abel toma un pequeño aparato portátil, un primitivo invento para tomar electroencefalogramas.

ABEL: Ven, siéntate aquí.

CAÍN: ¿Qué es esto?

ABEL: No preguntes.

Abel se coloca un sensor en la cabeza.

ABEL: Levanta la pierna izquierda. Ahora bájala. Cierra la mano izquierda. Ahora ábrela. Repite el movimiento varias veces. Levántate de la silla. Camina hacia el frente. Detente. Ahora habla.

CAÍN: ¿Qué quieres que te diga?

ABEL: Háblame de tus recuerdos...

CAÍN: Sangre... Vísceras... Estiércol... Un hombre camina por una calle oscura... Una niña juega desnuda en la bañera...

ABEL: ¡Te tengo! Sí, tenía razón... Ahora puedo comprobar el lugar exacto de tu ubicación.

CAÍN: ¿De qué hablas?

ABEL: Habitas justo en el centro del hemisferio derecho de nuestro cerebro, en esa región oscura donde se gestan los más bajos instintos, las perversiones, los deseos más ab-

yectos. Desde ahí corrompes mi existencia... Tú, el principio orgánico de la maldad.

Caín se quita el sensor. Deja el aparato en el piso.

CAÍN: Abel, escucha el aullido de los lobos... Es luna llena, me están llamando, me están invitando a su festín... Iré con ellos, aullaremos en medio de la noche...

ABEL: No irás a ningún lado.

CAÍN: Quiero salir.

ABEL: No podrás, he puesto candados en puertas y ventanas.

CAÍN: Dame las llaves.

ABEL: ¡Imbécil, soy yo quien da las órdenes! ¿Te queda claro? Entiéndelo muy bien: Nunca saldrás de esta casa.

CAÍN: ¿Qué pretendes, Abel?

ABEL: Ya me hiciste mucho daño. Arruinaste mi vida y destruiste cada una de mis ilusiones. Ahora serás mi esclavo y vivirás encerrado en esta casa. Recapacita mientras puedas en todo el mal que has provocado y prepárate a morir de una manera dolorosa. Sí, Caín, muy pronto llegará la hora de tu muerte. Muy pronto, el triunfo del bien sobre el mal será definitivo.

Oscuro lento

Escena 2

Penumbra. Caín camina por el estudio de Abel. Gruñe. Enciende una vela. Revisa algunos libros. Busca en los cajones del escritorio y encuentra unos manuscritos. Los lee. Continúa buscando y descubre un punzón. El punzón es largo y delgado como una aguja. Lo mira. Apaga la vela.

Oscuro.

Escena 3

Se ilumina el escenario. Abel está sentado en el piso, recargado en una de las paredes. Duerme. Lentamente se despierta. Se levanta. Va a su escritorio. Revisa los manuscritos. Los lee. Hace algunas anotaciones y cálculos en otras hojas. Observa los cálculos que hizo. Guarda los manuscritos. Saca de uno de los cajones, la fotografía de una mujer. Mira la fotografía. La coloca sobre el escritorio. Toma un pañuelo y una pequeña caja de madera y los lleva al centro del cuarto. Toma la palangana y la coloca en el mismo lugar que los objetos anteriores. Se quita el saco, el chaleco, la corbata y la camisa. Los va dejando sobre la silla. Va hacia la palangana. Se hinca frente a ella. Moja el pañuelo y lo coloca sobre su rostro. Respira profundamente. Se quita el pañuelo y lo deja dentro del agua de la palangana.

ABEL: Limpio mi cuerpo, mi mente, mi espíritu. Mi camino es el camino de la luz, el único, el verdadero. Bienaventuranza de los elegidos, bienaventuranza de los valerosos. El paraíso está cerca, abre sus puertas y me llama, me regala claridad y transparencia, pureza y virtud. Un sólo paso es necesario, entonces podré regocijarme en la belleza de un mundo aún desconocido por el hombre y sólo imaginado por algunos de los profetas. El paraíso es real, es un paraíso de orden matemático y espiritual. Un paraíso que está al alcance de mi mano. Un sólo paso es necesario, entonces viviré la dicha de ser una entidad perfecta, acorde a los límites de la pureza humana. Soy Abel Brockenhau, el último de los alquimistas, y mi decisión está tomada.

Abel toma el pañuelo y continúa limpiando su cuerpo. Lo limpia con dos o tres acciones rápidas y termina.

ABEL: No me arredran ni la sangre ni el dolor cuando el futuro es promisorio, cuando la esperanza de una vida plena se vislumbra, cuando la aniquilación del mal se avizora como definitiva. No tengo miedo a la mutilación, mi sobrevivencia está garantizada. Un sólo paso y alcanzaré el gozo duradero, un sólo paso y alcanzaré el paraíso real, el paraíso aquí mismo, aquí en la tierra. Soy Abel Brockenhaus, la verdad me alienta y el bien bendice mis acciones.

Abel saca de la cajita una pequeña tela blanca. La extiende en el piso. Toma del interior de la cajita un punzón metálico y lo limpia con un algodón.

CAÍN: Abel, ¿qué estás haciendo?

ABEL: ¿Estabas aquí?

CAÍN: Sí, Abel, todo el tiempo.

ABEL: Tu muerte llegará pronto.

CAÍN: ¿Qué dices?

ABEL: Sí, Caín, por fin voy a acabar contigo.

Abel deja el punzón en la tela extendida. Toma otro de diferente tamaño y forma y comienza a limpiarlo.

CAÍN: ¿Qué son esas cosas?

ABEL: Finos punzones, material quirúrgico.

CAÍN: ¿Para qué?

ABEL: Voy a hacerme una sencilla operación. Voy a abrir un pequeño orificio en mi cráneo, por ahí podré llegar hasta el lugar en donde habitas y matarte de un solo pinchazo, de un solo y certero pinchazo. Morirás rápidamente y la maldad orgánica de mi cuerpo, habrá terminado para siempre.

Abel deja el punzón sobre la tela. Toma otro diferente y lo limpia.

CAÍN: Abel, ¿piensas abrirte la cabeza?

ABEL: La herida será muy pequeña y la hemorragia mínima. Todo está perfectamente calculado y no hay posibilidad de error. Como médico, he practicado cientos de operaciones cerebrales mucho más complejas que ésta.

Abel deja el punzón sobre la tela. Toma otro más y lo limpia.

CAÍN: Abel, ¿y si tú también murieras? ¿Qué pasaría si algo falla y te aniquilas a ti mismo?

ABEL: Eso no va a suceder. He planeado esta sencilla operación desde hace muchos años. Te tengo perfectamente ubicado, el pinchazo acabará contigo sin provocarme daño alguno.

CAÍN: Abel... déjame vivir... Por favor...

ABEL: No, Caín, tu muerte es inminente. Prepárate a recibir el castigo que mereces.

Abel mete la mano en la cajita de madera y se queda extrañado. Revisa el interior. Mira los punzones. Mira a su alrededor.

ABEL: Falta uno...

CAÍN: ¿De qué hablas, Abel?

ABEL: Falta uno de los punzones, el de cristal... Tendría que estar aquí, con los demás...

Abel se levanta y va al escritorio. Lo busca en los cajones.

ABEL: ¿Dónde pude dejarlo?

CAÍN: Abel, ¿por qué es tan importante ese punzón?

ABEL: Es el más fino... Sólo con él puedo llegar hasta el lugar en donde habitas sin dañarme, sólo con él puedo matarte... ¿En dónde está?... ¿En dónde mierda lo dejé?...

CAÍN: Abel, ¿no es ese que está ahí?

ABEL: ¿Cuál?

CAÍN: Ese que está tirado en el piso, ahí, en ese rincón.

Abel se acerca al rincón. Descubre que el punzón está despedazado.

ABEL: ¡Está roto!

CAÍN: ¿Era ese el que buscabas?

ABEL: ¡Infeliz! ¿Tú lo rompiste?

CAÍN: Sí, Abel. Descubrí la forma en que ibas a matarme y rompí el punzón.

ABEL: ¿Cuándo? ¿Cuándo lo rompiste?

CAÍN: Ayer, por la noche...

ABEL: ¿Cómo? ¿Estabas despierto mientras yo dormía?

CAÍN: Sí, Abel, ¿por qué?

ABEL: ¡No es posible!... Eres más fuerte de lo que pensaba...

CAÍN: Abel, me parece que este punzón ya no te va a servir de nada.

ABEL: ¡Maldito! Ya encontraré la manera de matarte y la próxima vez no tendrás la misma suerte. Construiré un nuevo punzón, igual que éste y te mataré de un solo pinchazo.

Abel recoge los punzones. Los guarda en uno de los cajones del escritorio. Comienza a vestirse. Caín mira la fotografía de la mujer.

CAÍN: Abel... ¿Quién es ella?

ABEL: ¿Qué?

CAÍN: Ella... La mujer de la fotografía... ¿Quién es?

ABEL: ¡Qué te importa!

CAÍN: ¡Es hermosa! Tiene una piel suave, apetecible...

ABEL: ¡Cerdo! ¡No hables así de Claudia!

CAÍN: ¡Claudia! se llama Claudia...

ABEL: ¡Cállate, miserable! No quiero que vuelvas a pronunciar su nombre... ¿Entendiste?... Claudia es sólo mía y tu inmunda boca no debe volver a mencionarla... ¿Te queda claro?

CAÍN: Está bien, Abel.

Abel termina de vestirse.

ABEL: Ya encontraré la manera de acabar contigo. Sí, la próxima vez no tendrás escapatoria... Pronto, muy pronto morirás, maldito engendro...

Oscuro lento.

Escena 4

Caín enciende una lámpara de mano. Sigilosamente revisa los papeles y libros que están sobre el escritorio. Encuentra el diario de Abel. Lee algunas de sus páginas. Gruñe. Arranca una de las hojas. Mira la fotografía de Claudia. Apaga la linterna.

Oscuro.

Escena 5

Abel lee sus manuscritos. Hace algunas anotaciones. Saca un estetoscopio y revisa su corazón. Vuelve a hacer anotaciones. Observa sus manos. Las revisa.

ABEL: Mira, Caín, padezco una extraña enfermedad. Mira, me han salido pequeñas llagas en las manos... Me duele el corazón y mi presión arterial es lenta... Mira, la sangre se coagula dentro de mis venas. Nunca había visto nada igual...

CAÍN: Abel, quiero hacerte una pregunta... ¿Cuántos años tiene Claudia?

ABEL: ¡Te dije que no volvieras a mencionarla!

CAÍN: ¿Por qué no quieres que hablemos de ella?

ABEL: ¡Claudia es mía, ya te lo dije! Tu mente perversa no debe conocerla.

CAÍN: Abel, ya me enteré de todo.

ABEL: ¿Cómo dices?

CAÍN: Leí tu diario.

ABEL: ¡Dámelo, infeliz...!

CAÍN: ¿La amas, verdad?

ABEL: ¿Qué te importa?

CAÍN: Sé que la amas, sólo un hombre enamorado podría escribir tales desatinos. Mira, guardé esta hoja. Escucha con atención lo que escribiste:

Caín saca una hoja arrugada, la desdobra y lee.

CAÍN: “Claudia, miro tus pies que juegan con la hierba, tus pies pequeños, blancos, inocentes. Es un día luminoso y el silencio cubre el horizonte. Me miras y esbozas una tímida sonrisa. La belleza de tu rostro me conmueve, un rostro cándido, de niña. Miro tus ojos y descubro la pureza de tu alma, esa luz inextinguible y fascinante que brilla en tu interior... Claudia, eres virtud inmaculada, perfección suprema, bondad inquebrantable. Soy dichoso tan sólo de admirarte... Sin ti, yo no soy nada...”

ABEL: ¡Infeliz, dame esa hoja!

CAÍN: ¡Quieto, Abel! Déjame terminar...

Caín continúa leyendo.

CAÍN: “Tus pequeñas manos se posan en mi frente, ¿Es una tímida caricia o es una bendición? Cierras mis ojos suavemente con las yemas de tus dedos y con voz baja me dices que me amas. ¡Cuánta dulzura hay en tu voz! ¡Cuánta piedad para mi pobre espíritu! ¡Cómo agradezco, Claudia, el delicado amor que has depositado en mí? ¡Cómo podré corresponderle a tu noble corazón, cuando las sombras me persiguen, cuando la maldad me acecha, cuando mi propio espíritu sucumbe ante la perdición y el vicio? ¡Cómo podría merecer la belleza de tu alma?... Quisiera alcanzar mi propia purificación y poderla compartir contigo... ¿Será posible, algún día, convertir mi sueño en realidad...” ¡Qué asco, Abel! ¿Con estos poemas piensas seducirla?

Caín tira la hoja al piso.

ABEL: ¡Infeliz, no son poemas y tampoco quiero seducirla!

Abel recoge la hoja y la guarda.

CAÍN: Pero la amas, ¿no es cierto?

ABEL: Nuestro amor es algo que tú jamás entenderías.

CAÍN: ¿Cuándo la viste por última vez?

ABEL: ¿A dónde quieres llegar?

CAÍN: ¡Cálmate, Abel...! Sólo quiero platicar contigo.

ABEL: ¡Déjame en paz!

Abel toma un pequeño frasco y se unta una pomada en las manos.

CAÍN: Sé que la conociste cuando era todavía una niña, la viste crecer y te fuiste interesando en ella. Es curioso: un médico eminente, famoso por sus descubrimientos cien-

tíficos, de pronto se enamora de una adolescente, protegida suya, que vive en un triste orfanatorio... Suena raro...
¿Abel, cuáles son tus verdaderas intenciones?

ABEL: ¡Cerdo! ¿Qué tratas de insinuarle? Mi relación con Claudia ni siquiera la podrías imaginar. Nuestro amor es únicamente espiritual y nada tiene que ver con los placeres carnales. Hemos vivido en completa castidad y permaneceremos así, hasta el fin de nuestros días.

CAÍN: Pero entonces, Abel... ¿Qué buscas en Claudia?

ABEL: Su compañía... Compartir la pureza de su alma... Formar con ella un pequeño mundo en donde la perfección espiritual produzca un nuevo orden, algo jamás imaginado por el hombre... Una nueva armonía en el estado de las cosas... Una concordancia matemática entre la configuración del espíritu y el movimiento del universo... La pureza absoluta... La dicha eterna... El orden perfecto...

CAÍN: ¿Cuándo volverás a verla?

ABEL: Muy pronto, cuando haya alcanzado mi propia purificación y pueda merecerla.

Abel vuelve a untarse pomada en las manos.

CAÍN: Abel, ¿puedo hacerte una última pregunta?

ABEL: ¿Cuál?

CAÍN: Ese mundo ideal, ese reino de pureza y perfección, está reservado sólo para ti y para Claudia, ¿no es cierto?

ABEL: Así es.

CAÍN: Es decir que en ese mundo yo no estoy incluido...

ABEL: Por supuesto que no.

CAÍN: Por eso quisiste matarme, para vivir con Claudia en completa purificación...

ABEL: ¡Vaya, me sorprende tu aguda inteligencia!

CAÍN: Ya lo sabía... sólo quería escucharlo de tus propios labios.

ABEL: ¿Y para qué?... Si puedo saberlo.

CAÍN: Para tener la certeza de que tu amor por Claudia es la causa de todo esto.

ABEL: ¿Qué pretendes, Caín?

CAÍN: Nada, Abel... Nada.

ABEL: Está bien, no me lo digas. Me tiene sin cuidado saber lo que estás pensando. De cualquier manera, la hora de tu muerte llegará pronto.

CAÍN: ¿Sigues con eso, Abel? ¿Sigues pensando en matarme?

ABEL: Es en lo único que pienso.

CAÍN: Estás loco, Abel, estás más loco que una cabra.

ABEL: ¡Púdrete, infeliz! Ya te haré tragar todas tus ofensas. Pronto mi suerte cambiará y la victoria será mía. Voy a matarte, Caín, cuando menos te lo esperes.

Oscuro.

Escena 6

El estudio está en penumbras. Caín está solo. Bebe vino de una botella. Llega al escritorio y acciona un antiguo aparato de música, pequeño y maltratado. Acciona los rodillos y se escucha una música desafinada. Caín se sienta a escuchar la música. Eructa. Sigue bebiendo vino. De pronto se queda mirando la pared. Enciende la linterna. Se acerca a la pared. Mira con atención. En la pared hay una ranura. Saca una navaja y empieza a quitar el yeso de la pared, siguiendo la línea de la ranura. Escarba hasta extraer una piedra de la pared. Ilumina el hueco y descubre una llave de la casa. La mira detenidamente. Se sienta en la silla. Escucha la música. Gruñe. Bebe vino. Apaga la linterna.

Oscuro.

Escena 7

Se ilumina el escenario. Abel está sentado en la silla, en el centro de la habitación. Está alterado, sufre intensos dolores y su cuerpo se retuerce.

ABEL: Caín, te escondes en extraños lugares, te he escuchado gruñir en la oscuridad... ¿Por qué no hablas conmigo?... ¿Qué es lo que pretendes?... Mira, Caín, las llagas han empezado a reventar. Mi cuerpo se convulsiona y en cada convulsión exhala humores nauseabundos... ¿Qué es lo que me está pasando?... ¿Cuál será el origen de esta horrible enfermedad?... Caín, tuve un sueño espantoso... Claudia se estaba convirtiendo en un monstruo...

CAÍN: Hoy, mientras dormías, salí a caminar por la ciudad...

ABEL: ¿De qué hablas?

CAÍN: ¿Reconoces esta llave?

ABEL: ¿Saliste de la casa?

CAÍN: Atravesé el bosque hasta llegar a la ciudad. Me interné por sus estrechos callejones. La noche era clara y un olor sensual empezó a inundarme. Lo seguí hasta llegar a una vieja casona con rejas de color verde. Brinqué la barda y caminé por los pasillos con cautela. Descubrí la habitación de donde provenía el aroma. Entré y ahí estaba una pequeña adolescente. Me miró con miedo, yo la tomé del cuello con rapidez. Toqué su cuerpo firme y la rocié de vino. Ella, entre lamentos, fue aceptando mis caricias. Le robé su virginidad y ella comenzó a mordirme, mientras aullaba de placer...

Caín representa la escena que contó, copulando con la silla, hincado. Termina la representación del acto sexual. Abel se levanta.

ABEL: ¡Miserable...! Estuviste con Claudia...

CAÍN: Fue imposible resistirme...

ABEL: No puede ser, ella es incapaz de hacer lo que me dices...

CAÍN: Tu sueño, Abel, no fue un sueño. Estuviste ahí y presenciaste todo.

ABEL: Un lobo lamía todo su cuerpo, Claudia se desnudó y juntos rodaron por el piso... Caín, has destruido lo que más amaba...

CAÍN: Vamos, Abel, no es tan grave, la poseí con este cuerpo, que también es tuyo.

ABEL: ¡Cerdo! Claudia estaba destinada para vivir conmigo en completa castidad, lejos de la putrefacción que tú representas...

CAÍN: Lo siento, Abel, la carne siempre está presente.

ABEL: ¿Cómo pudiste hacerlo, Caín? Claudia es una niña...

CAÍN: Si la vieras desnuda, cambiarías de opinión. Es cierto que es muy joven, pero ya no es una niña. Sus senos, Abel, son deliciosos...

ABEL: La violaste, ¿no es cierto? Confiésalo, ella nunca te aceptó y tú la violaste...

CAÍN: No, Abel, no fue una violación. Claudia se entregó por su propia voluntad. Es cierto que al principio se resistió un poco, pero después comenzó a gustarle; copulamos una y otra vez hasta el amanecer. Resultó ser insaciable. Es curioso, ¿no es cierto? Tan joven y tan libidinosa...

ABEL: Tú la corrompiste, Claudia era una mujer virtuosa y pura.

CAÍN: Abel, me temo que siempre estuviste equivocado. ¿Sabes lo que opina ella de la castidad? Cuando le mencioné la palabra su risa se convirtió en una sonora carcajada.

ABEL: ¡Hijos de puta! Por mí se pueden morir los dos y pudrirse juntos en el mismo infierno...

CAÍN: Te devuelvo tus maldiciones, Abel, púdrete tú sólo en el infierno de tu mente.

ABEL: ¡Maldito! ¿Por qué lo hiciste? ¿Cómo pudo tu maldad llegar a tanto?

CAÍN: ¿Mi maldad? ¡Basta de hipocresías, Abel! ¿Por qué no mejor hablamos de tu maldad?

ABEL: ¿A qué te refieres, infeliz?

CAÍN: Intentaste matarme, estuviste a punto de cometer un crimen. ¿No te parece que hay suficiente maldad en tu cerebro?... Y lo que es peor, es una maldad hipócrita, una maldad disfrazada de bondad... A mí no puedes engañarme, Abel, tú eres el perverso, tú eres el verdadero mal, tú eres el verdadero hijo de puta.

ABEL: ¿Cómo te atreves a hablarme así? Ojalá te mueras, Caín, ojalá tú y aquella puta se pudran en el pozo de su propia mierda.

CAÍN: Abel, deja de insultarme y atiéndeme por un momento: No quiero que me vuelvas a decir Caín, ése no es mi nombre. ¿Te queda claro?

ABEL: ¡Púdrete, infeliz!

Abel se convulsiona. Vomita sangre.

ABEL: ¡Sangre! Algún órgano reventó dentro de nuestro cuerpo. Mira, Caín, la sangre viene del estómago... ¿Qué es lo que me está ocurriendo?...

CAÍN: Mira, Abel, allá afuera existe algo más importante que nosotros. Observa, los árboles han comenzado a florecer... Llegó la primavera. Es curioso, mientras tú y yo estamos separados, allá afuera todo parece diferente; los árboles, las montañas y los animales parecen ser una misma cosa. Sí, allá afuera todo es una misma cosa... Allá afuera, todo es uno.

ABEL: ¡Maldito, has llegado demasiado lejos!... ¡Recibirás tu castigo!

Abel va al escritorio y saca una pistola del cajón.

ABEL: ¡Voy a matarte, infeliz, voy a matarte en este mismo instante!

CAÍN: Abel, deja de jugar con esa pistola.

ABEL: No es un juego, aquí hay una bala reservada para ti, por fin voy a liberarme de tu asquerosa influencia.

CAÍN: Abel, ¿vas a dispararle a tu propio cuerpo?

ABEL: Sí, Caín, pero sólo tú morirás.

CAÍN: Abel, no seas imbécil, somos parte de una misma cosa. Si muero, tú también mueres conmigo.

ABEL: Te equivocas, la división que produje es total, estás perfectamente aislado dentro de mi cerebro; puedo deshacerme de ti, sin alterar mi organismo.

CAÍN: ¡Abel, no!

ABEL: ¡Muere, maldito engendro!

Abel intenta apuntarse en la cabeza. Caín lo detiene. Pelean. Caín lo desarma.

CAÍN: ¡Necio! ¡Mírame a los ojos! ¡Descubre de una vez lo que tanto anhelas! ¡Contempla tu principio y tu final!

Caín toma el espejo y lo coloca frente a sus ojos. Se miran. Abel queda sorprendido.

ABEL: ¿Claudia? ¿Qué haces frente a ese abismo? ¿Por qué sonríes? Aúllas, Claudia, aúllas como una loba.

CAÍN: Claudia es parte del abismo.

Caín deja el espejo.

ABEL: Caín, deja de mirarme, tus pupilas me producen visiones espantosas... La pistola... ¿En dónde está?...

Caín lo aprisiona con los brazos.

CAÍN: ¡Basta, Abel, soy más fuerte que tú! ¡No lo has entendido?

ABEL: ¡Caín, suéltame!

CAÍN: No, a partir de ahora estarás bajo mi control.

ABEL: Acabará contigo, en algún momento vas a descuidarte y entonces te meteré una bala en la cabeza.

CAÍN: No, Abel, nunca podrás matarme.

ABEL: Sí, voy a aniquilarte mientras duermes.

CAÍN: Yo no duermo, Abel, siempre estoy despierto.

ABEL: ¡Maldito! ¿Cómo puedes no dormir? ¿Cómo puedes ser tan poderoso?

CAÍN: Abel, me gusta vivir y mis instintos me protegen.

ABEL: Caín, te odio con todas mis fuerzas...

CAÍN: Abel, ya te lo dije una vez y te lo vuelvo a repetir: No me llames Caín, ese no es mi nombre. Sólo soy un animal. Simplemente soy un animal.

ABEL: ¡Esto es horrible! Hice el experimento para separarnos y después eliminarte... ¿Qué pasará si no puedo lograrlo?... ¿Qué futuro me espera?...

CAÍN: Abel, aprendamos a convivir juntos.

ABEL: ¿Convivir juntos?... No, no podría, sería espantoso permanecer vivos los dos... Ambos en este cuerpo... Los dos atados para siempre como serpientes hechas nudos... No, sería el infierno... Mira mi cuerpo, me estoy pudriendo por dentro y todo se debe a tu nefasta influencia... ¿Convivir juntos?... No, nunca... Preferiría estar muerto... Mira, Caín, pasó corriendo una rata... Se escondió ahí, en ese agujero... Escucha cómo muerde la madera...

Oscuro.

Escena 8

Abel se lava los pies en el agua de la palangana. La habitación está en penumbras. La luz de una vela ilumina la estancia.

ABEL: Mi cuerpo huele a carne descompuesta. Todos mis órganos se están pudriendo... Claudia cambió su pureza por lascivia, la putrefacción se apoderó de ella... Es una puta, sólo le importa copular contigo... ¡Mi estómago!... Me arde el estómago... Caín, mis llagas siguen supurando... Mira, mi sangre ya no es roja, se convirtió en un líquido nefasto y virulento... ¿Cuál es la causa de esta enfermedad? ¿Eres tú?... ¿O existe alguna otra razón?... Mira, mira mi carne putrefacta... Parecería un castigo... ¿Es esta enfermedad un castigo? Y si así fuera... ¿Quién me castiga? ¿De qué soy culpable?... Mi cerebro se derrite... Sólo alcanzo a distinguir pasillos infinitos que se enredan unos con otros... ¿Quién eres en verdad, Caín?... Yo y la bestia... La pureza y yo... Yo y mi mente... Mi cuerpo y yo... Yo y mi alma... Dios mío... ¿Quién es yo?... Veo cuerpos vacíos, cadáveres vagando sin rumbo... Huyen las almas, escapan... Allí está el abismo... Ven a mí...

Oscuro.

Escena 9

Se ilumina el escenario. Abel camina sobre un camino de libros, tratando de no tocar el piso. Es un extraño ritual producto de su locura.

ABEL: Las ratas han invadido nuestra casa. Han construido túneles por todos lados. Trepan por las paredes, sin importarles mi presencia. Escucho cómo corren, juegan,

se pelean... Todo apesta... Hay mierda de rata por dondequiera... Mira, acabaron con mi casa, el techo se cae a pedazos... La podredumbre escurre... Caín, me perdí en los laberintos de mi mente... Ya nada tiene sentido...

CAÍN: Abel, cálmate.

ABEL: Mira, estoy podrido por dentro... Mis llagas siguen reventando...

CAÍN: Abel, no tienes llagas en las manos.

ABEL: No trates de engañarme, las estoy viendo.

CAÍN: No, Abel, no hay llagas, ni órganos podridos, ni dolor... Ni siquiera estamos enfermos... Mírame a mí; hoy me siento mejor que nunca.

ABEL: Me estás mintiendo, Caín. Puedo ver la sangre que escurre por mi cuerpo, puedo oler el nauseabundo olor de mi putrefacción...

CAÍN: Abel, relájate y descansa.

ABEL: Sí, voy a descansar, la muerte está cerca, muy cerca. Alcanzo a percibir su presencia inconfundible... ¡Mi corazón, Caín, mi corazón!

Abel se retuerce y cae al piso.

ABEL: ¿Qué habrá sido de Claudia? ¿Has vuelto a verla?

CAÍN: Ayer la ví. Ahora vive en el bosque. Abandonó el orfanatorio y decidió vivir en las montañas. Fui a buscarla y la encontré comiendo raíces, desnuda. Estaba radiante, hermosa. Se alegró al verme y lamimos nuestros cuerpos. Claudia quiere que esté con ella, me hizo prometerle que regresaría a buscarla.

ABEL: ¿Y lo harás?

CAÍN: Sí, Abel, me gusta copular con ella.

ABEL: ¡Qué asco! Prefiero la muerte a ser testigo de un amor tan repugnante.

CAÍN: Vamos, Abel, como siempre estás exagerando.

ABEL: Caín, mi corazón ya no resiste...

Abel saca un cajón del escritorio. Lo coloca en el centro del escenario. En el cajón va guardando algunas de sus pertenencias, como si fuera un ataúd.

ABEL: Un mundo destrozado... Eso es lo único que tengo...

CAÍN: Algo es algo...

ABEL: Mi anhelo de purificación fue utópico... Todo se degeneró... Caín, ni siquiera pude eliminarte...

CAÍN: Abel, al perderme a mí, perderías el alma.

ABEL: ¿Tú eres mi alma?... Sí, es posible, anoche lo sentí...

Caín, si tú eres mi alma... Entonces, ¿el alma habita en la región oscura del ser? ¿El alma es el animal interno? ¿El animal que gruñe y se retuerce?...

CAÍN: Abel, escucha el silencio de la noche.

ABEL: Caín, si tú eres mi alma... ¿Qué soy yo entonces? ¿Sólo ideas? ¿Sólo soy un espejismo, una creación de mi propio intelecto?... Sí, el hombre es una invención del hombre... En realidad no somos nada.

CAÍN: Abel, escucha el silencio, escúchalo.

ABEL: Sí, Caín, lo escucho.

CAÍN: ¿Qué hay detrás de ese silencio, Abel?

ABEL: Apenas puedo distinguirlo... Es un aullido... Sí, es el aullido de un lobo...

CAÍN: Un lobo, Abel... Un lobo...

ABEL: Sí, el alma es el animal interno... Sí, mi alma eres tú, Caín... Demasiado tarde lo descubro, cuando la muerte ronda, cuando la vida me abandona...

CAÍN: Vamos, Abel, deja de pensar en la muerte y haz un esfuerzo por sobrevivir...

ABEL: ¿Sobrevivir? ... ¿Para qué?... Ya no tengo ilusiones...

CAÍN: Podemos comenzar una nueva vida.

ABEL: ¿Comenzar una nueva vida con los órganos deshechos? No, Caín, ya no. Estoy cansado. La muerte me espera para darme el descanso que merezco.

CAÍN: Vamos, llamaré unas amigas y pronto olvidarás todo esto, un par de putas pueden curar cualquier enfermedad. Invitaremos a Claudia. Imagínate, dos contra tres... ¿No te parece fascinante?

ABEL: No, Caín, no quiero ver a Claudia nunca más. Mi único deseo es abandonar este mundo miserable y no regresar nunca jamás a él. Vive tú, Caín, eres el animal, eres el alma, eres la esencia de este cuerpo... Vive y disfruta de tus perversiones... Vive y déjame morir en paz...

CAÍN: Abel, me das lástima... La vida es lo más grandioso que existe...

ABEL: Entiéndelo, Caín, ya no quiero vivir... Sólo quiero descansar... ¡Mi corazón!... ¡Mi corazón se convulsiona!...

Abel cae de rodillas. Se levanta con dificultad y mira al frente.

ABEL: Mira, Caín, la muerte está frente a mis ojos... ¿Puedes verla?

CAÍN: No, Abel.

ABEL: Es un abismo negro... Infinito... Un abismo en movimiento...

CAÍN: Abel, ¿de qué hablas?

ABEL: Está aquí, Caín... Es un abismo que todo lo devora, todo lo cubre con su oscuridad... Mis recuerdos... Mis ilusiones perdidas... Mis ideas... Todo se deshace... Mira, la casa de mi infancia... Una biblioteca... Una pelota... Mi rostro en el espejo... Un sombrero... Claudia... Un lago, un inmenso lago... ¡Mi corazón, Caín!

CAÍN: Tranquilo, Abel, tranquilo...

Abel cae al piso. Se convulsiona. Su cuerpo se arquea, se queda estático y de pronto se desploma.

ABEL: Caín... Mi corazón ya se detuvo...La muerte está conmigo...

Abel queda inmóvil por unos momentos. De pronto, el cuerpo comienza a moverse lentamente. Caín se levanta. Gruñe. Da unos pasos. Mira a su alrededor.

CAÍN: ... ¿Abel?... ¿Abel?... Está muerto...

Caín camina por el estudio. Encuentra la fotografía de Claudia. La mira. Gruñe. Toma la botella de vino y le da un trago. Deja la botella sobre el escritorio. Camina hacia la puerta. Sale. La luz del amanecer invade la habitación. El cuadro queda estático por un momento. Después, la luz disminuye lentamente, hasta un oscuro final.

El misterio de Abel Brockenhaus

Fue estrenado en 1994 en Zacatecas, Zacatecas,
como resultado de la beca de Jóvenes Creadores del FONCA,
generación 1993- 1994.

Reparto:

ABEL y CAÍN:
Martín Zapata

Iluminación:
Carlos Arce

Producción:
Instituto de Cultura de Morelos

Dirección y diseño escenográfico:
Martín Zapata

Se presentó posteriormente en tres temporadas en la ciudad de Cuernavaca, durante los años de 1994, 1998 y 1999.

Martín Zapata

Martín Zapata realizó sus estudios teatrales en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en el Centro de Formación y Producción Teatral y en El Foro Teatro Contemporáneo. Estudió la Licenciatura en Educación Artística en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Maestría en Literatura Mexicana en el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias en la misma institución. Como dramaturgo, director teatral y actor ha creado siete espectáculos: *Los caprichos de la carne*, *El dolor debajo del sombrero*, *El insólito caso del señor Morton*, *El misterio de Abel Brockenhous*, *Ik dietrick fon*, *La cita* y *Para nosotros el día es eterno*. Como director intérprete ha puesto en escena once obras teatrales y como actor intérprete ha participado en veinte películas. Con sus obras ha realizado giras y temporadas en la mayor parte de la República Mexicana, así como en Estados Unidos y Guatemala. Con *El insólito caso del señor Morton* obtuvo el segundo lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia *Teatro Nuevo* de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal. Ha sido becario del FONCA en repetidas ocasiones y actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Fausto, un cuento del demonio

Iván Olivares

A mi madre Irma Buendía,
cuyo recuerdo fue mi tentación.

Espectáculo para el Diablo, muñecos y algún ambicioso que venda su alma.*

El clásico de la literatura alemana, Fausto I de Goethe, en una versión sin censura condensada en 66 minutos y para un solo actor.

Mefistófeles, el Diablo, manipula los hilos de los muñecos de todos los personajes de esta obra de Goethe, al igual que lo hace con las pasiones y debilidades de los seres humanos.

La idea de Emmanuel fue maquiavélica: hacer Fausto de Goethe para un solo actor, público familiar y con muñecos, donde él fuera *El Diablo*. El resultado: una apuesta, igual a la de *El Altísimo* y *Mefistófeles* que se juegan el alma de Fausto; nosotros apostamos a un juego en el que *El Diablo* moviera los hilos de todos los personajes e interactuara con todos ellos.

Así, *El Diablo* es creador, manipulador e interactor de todos los hombres. El tablero: una ciudad alemana medieval donde el espíritu de los temas musicales de Beethoven nos contrapusiera la atmósfera romántica contemporánea de Goethe.

¿Los muñecos? La obsesión de Emmanuel por aquellos no terminados, que son un esbozo, un trapo o un juguete pero que no por su simpleza pierden importancia en su significación. *El*

* Nota al programa de mano.

Diablo es enorme en comparación de todos los personajes, para poder influenciarlos y dirigirlos al disfrute de las pasiones.

Nombrar Fausto de Goethe o algún clásico puede espantar a más de uno, pero a ello jugamos: un clásico puede tentar a cualquiera, a niños o adultos; sólo es cuestión de despejar esa neblina que los envuelve como algo intocable o incomprensible.

Apreciable espectador: déjese tentar un poco, no dolerá; al contrario, quién sabe si hasta le guste... nuestra apuesta: tocar su alma; eso sí, no nos tiene que firmar un pacto de sangre, bastará con su sonrisa.

Esta obra fue escrita especialmente para Emmanuel Márquez y su mágica capacidad de creación.

PERSONAJE (S):

MEFISTÓFELES , EL DIABLO

Demás personajes:

EL ALTÍSIMO, *no puede faltar donde el Diablo esté, quien decide apostar con Mefistófeles para tentar el alma de Fausto, seguro de que ganará porque a veces es algo presumido.*

FAUSTO, EL VIEJITO, *que por tanto estudiar no ha disfrutado nada de la vida.*

MARGARITA, *la dulce e inocente niña, que se enamora de Fausto y será la perdición de su alma.*

WAGNER, *el joven aprendiz de Fausto, fiel y seguro servidor.*

VALENTÍN, *el hermano de Margarita, caballero defensor de la honra de su familia.*

MARTHA, *la vecina chismosa de Margarita y enamorada del Diablo.*

LA BRUJA, *responsable de rejuvenecer a Fausto, no porque el Diablo no pudiera sino porque ella es la especialista en hechizos.*

Y como actores secundarios: EL ESPÍRITU MALIGNO, EL ÁNGEL DE LA SEGURIDAD y un perro de la calle maligno.

FAUSTO, *rejuvenecido como 40 años (algún ambicioso capaz de vender su alma).*

Llegada de Mefistófeles

De una caja para embalar cuadros sale un personaje ataviado elegantemente de negro. Su vestuario es del siglo XVIII.

MEFISTÓFELES (*Sale de su caja sin percatarse de la presencia del público. Observa el espacio buscando a alguien. Se percata de la presencia de los espectadores y les habla nerviosamente.*): Hallo!... Guten Tag!... (*Tratando de hacer plática con el público.*) Wie geht's?... Ich suche Wolfgang von Goethe!... Kennt ihr ihn? Ich bin Mephisto. (*Se da cuenta que nadie le entiende.*) Ich bin der Teufel! (*Adquiere posición de diablo maléfico.*) Meine Damen und Herren, Mädchen und Jungen!... (*Checando si le entienden.*) Willkommen?... Teufel?... (*Prueba en otros idiomas.*) Welcome... I'm the Evil... How do you do?... Bienvenues... Je suis le diable... Comment ça va?... Benvenuti?... Io sono il diavolo... Come state?. Bem-vindos... Eu sou o diacho... ¿Cómo vao?. Bienvenidos... Yo soy el diablo... ¿Cómo están? (*Si contestan, empieza a entender que sus espectadores hablan español.*) ¿Ahora sí me entienden? ¿Señoras y señores, niñas y niños!? ¿Ahora sí? Vaya, ¿así que ustedes hablan español? ¡Qué bueno! ¿Saben?, esto de saber hablar todos los idiomas del Universo no es tan bueno como parecería. Nunca le atino. Bien. Ahora, permítanme presentarme.

Presentación de Mefistófeles

MEFISTÓFELES: ¡Yo soy Mefistófeles, el Diablo, y mi casa es el Infierno! He llegado hasta aquí... ¿En qué reino o imperio estamos?... ¿Ya no se llaman así, verdad? Creo que ahora se llaman países, ¿verdad? ¿En qué país estamos? (*Espera respuesta.*) ¿En México?... ¿México?, ¿México? Creo que me suena. ¿En dónde queda México? (*Espera respuesta.*) Ah, sí. ¿Oigan, y desde cuándo hablan español aquí? Bueno, eso no importa, no quiero hacerles perder su tiempo. (*Pausa.*) He llegado aquí porque ando buscando a Goethe. ¿Saben que desde hace más de 150 años se me perdió?. Sí, desde ese entonces no he sabido nada de él y lo ando buscando.

Desde que me pidió permiso de utilizarme como personaje en su obra de teatro... ésta que creo que es muy conocida... “Fausto”, en la que yo salgo como personaje principal... bueno, desde ahí no lo he vuelto a ver. ¿Ustedes lo han visto por aquí? ¿No? (*Pausa. Transición.*) ¿Y ahora qué voy a hacer? Necesito decirle algo. Me metí en esta caja para venir con todos los otros cuadros que mandaron de gira y como sabía que aquí se va a presentar una exposición que se llama algo así como él: ¿el amor o el arte en los tiempos de Goethe?, esperaba encontrármelo por aquí, pero según parece, nada de nada... (*Al público.*) Oigan, ¿ustedes ya conocen esta obra de Fausto?, ¿no? Sí, hombre; la del sabio viejito que me vende su alma y que quiere volver a ser joven porque se enamora de... ¿No la conocen?, ¿no la han leído ni la han visto montada? ¡Pues se han perdido de una obra maestra! Pues miren, si tienen tiempo y en lo que yo espero a Goethe se las voy a contar, para que vean que bien salgo yo en esta obra. Pero un favor, si por ahí lo ven me lo entretienen tantito en lo que acabo de contarles la historia, ¿sí?... miren, es un güerito, como de este tamaño, ¿sí?, y se llama Johann Wolfgang von Goethe, o lo que es lo mismo en español, Juan Wilfrido de Gómez.

Fausto

MEFISTÓFELES: Bueno, esta es la Trágica Historia del Doctor Fausto y un servidor Mefistófeles, escrita por Johann Wolfgang von Goethe en un lapso de 60 años, entre 1772 y 1832. Yo soy Mefistófeles y mi nombre significa: “Enemigo de la Luz”. Yo soy el amo y señor de las tinieblas que oscurece los corazones de los hombres, es decir, de todos ustedes. Un día, el Altísimo, su padre y protector se presentó ante mí.

Aparición del Altísimo

EL ALTÍSIMO: ¿Mefis? ¿Ahí estás Mefis?

MEFISTÓFELES: Dígame, señor.

EL ALTÍSIMO: ¿Conoces a Fausto?

MEFISTÓFELES: Ay, Altísimo, hay tantos hombres en la Tierra que no me acuerdo.

EL ALTÍSIMO: Fausto, el viejo.

MEFISTÓFELES: ¿Fausto, el viejo? Creo que sí... Me suena. ¿No es el FA-3498354?

EL ALTÍSIMO: No estoy seguro. Creo que es el 353. Es el que siempre estudia y sabe muchas cosas.

MEFISTÓFELES: ¡Ah, sí! ¡El viejito! ¿Qué tiene?

EL ALTÍSIMO: Pues que se ha dado cuenta de que de tanto estudiar no ha disfrutado casi nada de la vida y ahora se arrepiente. Ha decidido estudiar la magia porque quiere saber el origen de todas las cosas, para ser como yo.

MEFISTÓFELES: ¿Cómo? ¿Así de presumido?

EL ALTÍSIMO (*Echa un trueno.*): ¡Yo no soy ningún presumido! Yo soy bastante humilde, y no vuelvas a contestarme así, porque yo creé todo el mundo solamente en 6 días y hasta me tomé uno de descanso. ¡Y por eso me debes de respetar!

MEFISTÓFELES: Sí, sí, está bien. No se enoje. ¿Entonces para qué quiere que le ayude con Fausto?

EL ALTÍSIMO: Quiero que lo pongas a prueba.

MEFISTÓFELES: Pero, ¿cómo? Si nunca sale de su casa, no va a fiestas, no tiene tentaciones, nada de nada.

EL ALTÍSIMO: Eso es lo que quiero. ¡Debes provocar en él el pecado y enseñarle el placer!

MEFISTÓFELES: Pero...

EL ALTÍSIMO: Debes hacerlo. ¡Es más, apostemos! Si cae en tus tentaciones te lo llevas.

MEFISTÓFELES: ¡Órale!, y ¿si pierdo?

EL ALTÍSIMO: Si Fausto es capaz de elegir el camino del bien en medio del mal me lo llevó yo y gana la salvación eterna.

MEFISTÓFELES: ¡Está bien! ¡Trato hecho!

EL ALTÍSIMO: ¡Trato hecho! Estoy seguro de que ganaré.
¡Adiós, Mefistófeles!

MEFISTÓFELES: Hasta luego, señor.

EL ALTÍSIMO: ¡A-Dios, Mefistófeles!

MEFISTÓFELES: Hasta luego

EL ALTÍSIMO: ¡A-DIOS!

MEFISTÓFELES (*Aparte, dirigiéndose al público*): Él cree que va a ganar la apuesta pero yo sé que yo seré el ganador. ¿Ustedes qué creen? Los hombres, títeres como él, hechos a su imagen y semejanza. Ningún hombre se resiste a los placeres y consejos que yo puedo brindar. Fausto va a elegir el camino del mal.

La ciudad

MEFISTÓFELES: Esta es la pequeña ciudad en la que vivió Fausto hace como 400 años. Esta ciudad se encuentra en lo que ahora ustedes llaman Alemania. En este entonces las ciudades se construyen a la orilla de los ríos, rodeadas de altas murallas, dentro viven los hombres en sus casas y comercios: tienen dos o tres pisos y los techos de esta forma para cubrirse de las fuertes lluvias y la nieve en el invierno. En lo alto, se encuentra el castillo del Rey o los príncipes, y muy cerca, la Iglesia con sus torres y cúpulas altísimas, en forma de punta, porque los hombres creen que así pueden estar más cerca de Dios. Si observan bien, descubrirán que yo, el Diablo, también vivo en la ciudad. Fíjense bien en la misma Iglesia, en la fachada, ahí estoy yo, junto con mis gárgolas y espíritus malignos, ahí vivo yo, junto con todos los hombres, aunque yo no siempre puedo entrar a la Casa de Dios.

Casa de Fausto

MEFISTÓFELES: Fausto vive en una casa antigua que queda cerca de la plaza del mercado y no muy lejos del río. Su estudio está en el primer piso y ahí tiene un tiradero con todos sus libros, sus mapas, sus experimentos y sus nuevas fórmulas mágicas.

FAUSTO: Tengo más de 60 años estudiando y creo que todo lo que he aprendido es del tamaño de una hormiga comparada con el Universo. Unos me dicen maestro y otros hasta doctor. Pero ahora me doy cuenta que yo sólo sé que no sé nada. No tengo ni dinero, ni propiedades, ni nada; ni un perro que me ladre. A ver si ahora sí, con la magia (*saca un libro*) puedo llegar a conocer los misterios y llegar al fondo mismo de todas las cosas.

MEFISTÓFELES: Fausto había decidido dedicarse a la magia para ver si podía ser más sabio. Se ponía a hacer conjuros, leía signos raros, mezclaba elementos y esto nada más alborotaba a mí y a los espíritus de mi gabinete, algunos chocarreros, burlones, pecaminosos y por supuesto los ineptos.

El espíritu maligno

Le aparece a Fausto en su casa un espíritu.

ESPÍRITU: ¿Qué deseas, Fausto?

FAUSTO: ¿Qué espíritu eres tú?

ESPÍRITU: Ya ves, ni sabes. ¿Sabes qué?, mejor me voy a dormir y cuando sepas lo que haces, regreso.

Tocan a la puerta y el espíritu desaparece. Entra Wagner.

El aprendiz Wagner

WAGNER: Señor Fausto, tan tarde y usted sigue estudiando.

Mire, le traje un tecito y unas galletitas.

FAUSTO: No me interrumpas. Déjalos ahí y vete.

WAGNER: Oiga, señor, a mí también me gusta estudiar mucho y con usted he aprendido muchas cosas, pero tiene que descansar.

FAUSTO: Si no estudias, no aprendes.

WAGNER: Sí, señor, pero mire, mañana hay una fiesta. ¿Por qué no se duerme y mañana temprano vamos los dos juntos?

FAUSTO: A mí no me interesan las fiestas. ¡Déjame solo!

WAGNER: Está bien. Buenas noches. (*Se va.*)

FAUSTO: ¡Qué bueno que vino porque ya me había espantado con el espíritu aquél!... Pero a ver, esto no lo entiendo: ¿qué se esconde detrás de estos signos? ¿Cómo creó Dios al mundo, las estrellas, los árboles, los ríos (*vuela un mosquito, Fausto lo mata*), los mosquitos, los animales y a los hombres? ¿Los creó Dios o todo ya existía y él apareció después? ¿Existe Dios?

La botella de veneno

MEFISTÓFELES: Así seguía Fausto volviéndose loco con sus averiguaciones. Dudaba de la existencia de Dios. Y si existía, él quería ser cómo él, no nada más en lo presumido. Enloquecido por sus pensamientos fue por una botella de veneno que guardaba secretamente en un compartimento, decidió tomar de ella para poner fin a su obsesión de saberlo todo y a su propia vida. En ese momento, el Altísimo le mandó a uno de sus Secretarios a salvarlo, yo creo que era el de Seguridad Pública. Lo

mandó no porque le interesara mucho hacerlo, sino porque si Fausto tomaba aquel veneno, ninguno de los dos hubiéramos ganado la apuesta.

El Ángel de la Seguridad

ÁNGEL (*Canta con la música del Aleluya de Händel.*): ¡Aleluya, aleluya, aleluya, aleluya, a-le-lu-ya! ¡Fausto, deja la botella, no la tomes, te envenena, ve-te a- dor-mir!

MEFISTÓFELES: Y esa noche, y gracias al Ángel de su Seguridad, Fausto se fue a dormir y a la mañana siguiente se fue al campo con su joven aprendiz.

Campo

WAGNER: Mire, señor. Todos están muy contentos.

FAUSTO: Sí, ya veo. Es porque el invierno ya se acabó.

WAGNER: ¡No le alegra? Hoy festejan la Resurrección de Jesús.

FAUSTO: Yo ya estoy muy viejo para bailar y festejar.

WAGNER: No diga eso. Mire, aquellos ya están borrachos y alegres. (*Viendo al público.*) Ya vio aquellos niños, están volteando a verlo. Quieren que los salude. ¡Ande, salúdelos!

FAUSTO: No quiero.

WAGNER: Señor, ándele, dígales Hola. (*Fausto les hace Hola a los espectadores.*)

FAUSTO: Ya, fue mucho. Ya viste Wagner, ese perro, nos viene siguiendo.

WAGNER: Ha de tener hambre y quiere que le dé algo.

FAUSTO: Quisiera ser como él.

WAGNER: Pues feíto ya está, señor.

FAUSTO: No seas tonto. Quisiera ser libre y no tener que preocuparme ni por comer ni por nada.

WAGNER: Pues él sí tiene hambre.

FAUSTO: Ayúdame a llevarlo a la casa.

WAGNER: Pero, señor, está asqueroso, ¿quién lo va a cuidar?

Usted nunca tiene tiempo.

FAUSTO: Ayúdame. (*Silba.*) ¡Ven, bonito!

WAGNER: Sí, señor, dígame

FAUSTO: Es al perro, no a ti. Por lo menos ya voy a tener perro que me ladre.

MEFISTÓFELES: Y mientras todo el pueblo bailaba, tomaba y cantaba, Fausto regresa a su casa con este perro.

Gabinete de Fausto

FAUSTO: Ahora estudiemos. A ver, perrito, siéntate, échate por aquí, tómate tu leche, eso es. Veamos. Hoy voy a empezar a traducir la *Biblia* al alemán.

PERRO (*Incrédulo.*): ¡Guauu!

FAUSTO: Sí, perrito. En esta época, todas las Biblias están escritas en latín.

PERRO (*Dudoso.*): ¿Guaguáis?

FAUSTO: ¡A ver, veamos! En el principio fue... el verbo. No, no suena bien. ¡Estáte, perrito, quieto! En el principio fue... la palabra. No... ¡Perrito, tranquilo! En el principio fue el... ¡Joder, perro, que te estés quieto!

PERRO: ¡Guau, guau!

FAUSTO: ¡Qué fea se oye en alemán! Creo que mejor la dejamos en latín. Hey, perro, ¿qué te pasa? ¡Tranquilo! ¡Siéntate! ¡Quieto!

PERRO: ¡Guau, guau!

FAUSTO: ¡Obedece! ¡Échate! ¡Siéntate!

PERRO: ¡Guau, guau!

FAUSTO: ¡Qué extraño, este perro tiene un extraño espíritu adentro! A ver tú, espíritu maligno, te exorcizo de este animal para que salgas y te presentes ante mí. (*El perro se*

transforma en hipopótamo.) ¿Qué pasó? ¡Creo que me equivoqué! Lo convertí en hipopótamo. A ver tú, espíritu maligno, sal de este pobre animal.

La aparición de Mefistófeles

MEFISTÓFELES (*Al público*): Y aquí aparezco yo, en la historia.

FAUSTO: ¡Ay, buey! ¿Quién eres? Estás muy grandote.

MEFISTÓFELES: Soy aquél que siempre quiere el mal, pero que siempre hace el bien.

FAUSTO: No entiendo.

MEFISTÓFELES: Soy el pecado, la destrucción y el mal.

FAUSTO: ¿Eres Clinton?

MEFISTÓFELES: No.

FAUSTO: ¿Pinochet?

MEFISTÓFELES: No, me llamo Mefistófeles.

FAUSTO: ¿Mefis, qué?

MEFISTÓFELES: Tófeles.

FAUSTO: Ah, como el mosquito Anófeles.

MEFISTÓFELES: No. Mefistófeles. A ver, repite, Mefistófeles.

FAUSTO: Mefis... Mefisto.... Anófeles... Mefisanófeles.

MEFISTÓFELES: Mefistófeles, el diablo.

FAUSTO: O. K., el diablo. ¿Y qué quieres?

MEFISTÓFELES: Tú me llamaste. ¿Qué quieres tú?

FAUSTO: Pues nada en especial.

MEFISTÓFELES: Pues ya me voy.

FAUSTO: No, no. Aprovechemos que ya viniste.

MEFISTÓFELES: Está bien, ¿se te ofrece algo?

FAUSTO: Quiero conocerlo todo, pero ya estoy muy viejo y no me queda mucho tiempo.

MEFISTÓFELES: ¡Qué interesante! Yo puedo ayudarte.

FAUSTO: ¿Cómo?

MEFISTÓFELES: Te voy a llevar de viaje para que conozcas todo lo que quieras.

FAUSTO: Mira, estoy demasiado viejo para esos trotes, pero demasiado joven como para no tener ganas.

MEFISTÓFELES: No te preocupes por eso.

FAUSTO: ¡Quisiera morirme como los héroes, eso sí tiene importancia!

MEFISTÓFELES: La muerte no siempre es un buen invitado. Y además no te atreviste a tomar de la botella.

FAUSTO: ¿Espías?

MEFISTÓFELES: Yo sé muchas cosas.

FAUSTO: Traté, pero un ángel metiche me salvó.

MEFISTÓFELES: Mira, yo puedo darte todo lo que quieras: manjares, oro, joyas, diversiones, novias, mujeres, los placeres de los mismos dioses. ¿Se te antoja?

FAUSTO: Sí, sí. ¿Pero qué debo pagar yo?

MEFISTÓFELES: Tienes mucha vida para eso.

FAUSTO: ¿A qué te refieres?

MEFISTÓFELES: A tu alma. Cuando tu reloj se detenga y las campanas repiquen tu muerte tu alma será mía.

FAUSTO: De acuerdo. Mi alma será tu esclava.

MEFISTÓFELES: Trato hecho. Mientras tanto, yo soy tu esclavo.

FAUSTO: ¿Dónde firmo?, ¿en bronce, en mármol, en pergamino?

MEFISTÓFELES: Bastará con una gota de tu sangre.

Mefistófeles le arranca una gota de sangre a Fausto. Fausto firma.

MEFISTÓFELES: Muy bien, ahora vámonos.

FAUSTO: ¿Tienes un carruaje?

MEFISTÓFELES: No. Con este manto mágico podremos viajar.

Se envuelven en el manto.

MEFISTÓFELES: Y así fue como me llevé a Fausto a conocer el mundo y todo lo que él quisiera saber. Después de un rato, llegamos a una taberna donde unos bohemios nos vieron raros. Yo convertí el agua en lo que querían: vino, oporto, champaña, cerveza... porque yo puedo convertir el agua en lo que sea, no como Jesús que sólo convierte el agua en vino y eso en las bodas. Se pusieron impertinentes y terminé por prenderles fuego y cuando sacaron las espadas los confundí para que se cortaran las narices entre ellos. Fausto estaba cansado y tenía razón, ya era un anciano. Así que decidí llevarlo con una bruja para rejuvenecerlo.

FAUSTO: Oye, diablo, ¿y por qué no me rejuveneces de una vez tú? ¿No puedes?

MEFISTÓFELES: Claro que sí. Pero para eso están las brujas, yo les enseño las recetas y ellas son las especialistas en prepararlas.

Casa de la bruja

BRUJA: ¿Quién está ahí? ¡Ah, intrusos! (*Les manda fuego a los visitantes.*)

MEFISTÓFELES: Tranquila, bruja, esperpento, ¿no me reconoces? Soy tu amo.

BRUJA: Ay, sí, señor, perdón, no lo reconocí, pero siéntese, ¿qué se le ofrece? Perdone el tiradero, pero he tenido mucho trabajo. ¿Y sus dos cuernos?

MEFISTÓFELES: Ya pasaron de moda. Ya estate.

BRUJA: ¿Qué se le ofrece señor?

MEFISTÓFELES: Un elixir de la juventud.

BRUJA: Uuuyy, aquí tengo uno buenísimo, de vez en cuando yo también le tomo algunos sorbitos. Mire, aquí tiene un vasito. (*La Bruja hace un círculo e invoca a algunos espíritus.*) ¡Ratas, bueyes y mosquitos; que este vuelva a ser jovencito!

FAUSTO: ¿Qué hace?

MEFISTÓFELES: Payasadas. Como buen doctor, tiene que hacer algo de circo. (*La bruja le da el vaso a Mefistófeles y él a Fausto.*) ¡Toma!

Rejuvenecimiento de Fausto

MEFISTÓFELES: Y en ese momento, Fausto perdió como cuarenta años de vida...

BRUJA: ¡Cincuenta!

MEFISTÓFELES: Y volvió a ser un joven fuerte y atractivo.

MEFISTÓFELES (*Improvisando.*): A ver, niños, necesito de su ayuda, ¿alguno de ustedes tiene un papá que se siente que lo sabe todo y que diga que es muy inteligente?

Continúa Mefistófeles improvisando hasta subir a alguien del público, deberá ser un papá joven.

MEFISTÓFELES: A ver, usted. Prométame, por su hijo y el cariño que le tiene, que no lo va a defraudar y que va a ayudarme en todo lo que le pida. Yo puedo darle todo lo que quiera: manjares, oro, joyas, diversiones, novias, mujeres, los placeres de los mismos dioses, ¿se le antoja?... Sólo tendrá que superar tres pruebas, ¿está de acuerdo?... Bueno, desde este momento usted se llama Fausto y yo soy su esclavo. Pero tiene que superar tres pruebas: la del amor, la de la fuerza y la de la sabiduría. Y contestarme tres preguntas.

Calle

MEFISTÓFELES: Cuando Fausto y yo salimos de la casa de la bruja, chocamos con una linda jovencita que se llama

Margarita. Margarita salía de la Iglesia e iba a su casa. Fausto le dijo: Linda señorita, ¿puedo acompañarla?

MARGARITA: No soy linda y todavía no soy señorita. Apenas tengo 14 años. (*Sale.*)

MEFISTÓFELES: Fausto se había enamorado a primera vista. Él quería volver a verla. Así que hicimos un plan, yo desenterré todos los tesoros enterrados y escogimos uno para regalarselo a Margarita. (*Saca cofrecito de joyas, se lo da a Fausto.*)

Casa de Margarita

MARGARITA: ¿Quién sería ese hombre tan atractivo? ¡Quisiera volver a verlo! Ay, tengo que ir por el pan. (*Sale.*)

MEFISTÓFELES: Ve, Fausto, entra a la casa de Margarita. (*Al público.*) Fausto estaba fascinado de estar en la casa de Margarita, quería quedarse ahí acostado toda la vida. (*A Fausto.*) Sal, Fausto, ahí viene. ¡Sal! Deja el cofrecito por ahí y ya vete. (*Margarita regresa.*)

MARGARITA: ¡Qué pesado se siente el aire! (*Abre la ventana.*) Extraño a mi mamá. ¡Quisiera que regresara! (*Va al ropero, descubre el cofre.*) ¿Y esto? Tiene una llavecita... ¡Ay, dios del cielo: joyas, collares, anillos, diamantes! ¡Qué bellos!, ¡a ver cómo se me ven! (*Se los prueba.*) ¡Parezco otra! Realmente ni la belleza ni la juventud sirven. Con unas joyas así cualquier mujer puede ser bella. ¡Ay, de nosotros los pobres!

Reclamo de Mefistófeles

MEFISTÓFELES: Fausto, estoy muy enojado. Todas las joyas que ayer le dimos a Margarita fueron a parar a manos del cura. Margarita se las enseñó a su mamá y como a la señora no le parecieron muy católicas que digamos y ella es muy religiosa, dijo que era mejor consagrarlas a la Madre de Dios y que ella se los gratificaría con maná del cielo. La madre llamó al cura y cuando éste llegó y vio el regalito, dijo que no estaba mal pensado. Tomó los collares y los anillos como chucherías sin dar las gracias y les prometió todas la gracias del cielo. Y ahora ahí está la pobre Margarita sentada, intrigada, sin saber qué hacer, pensando en quién le envió esas joyas. Ahora tendré que conseguir otro cofrecito. ¡Lo que hacen los enamorados por la mujer de sus sueños! Fausto, espérame aquí en lo que te consigo una cita con Margarita.

Casa de Martha

MEFISTÓFELES: Al otro día, en casa de Martha, una vecina de Margarita.

MARTHA: ¡Dios perdone a mi esposo!. Pero, ¿dónde estará?, ¿y si ya se murió? Ay, que Dios lo tenga en su Santa Gloria, aunque bueno, no se portaba muy bien conmigo, pero eso sí, yo lo amé con toda mi alma y ni siquiera tengo su acta de defunción.

MARGARITA: Hola, señora Martha.

MARTHA: Ay, Margarita, hija. Pásale. (*Ve las joyas.*) ¡Ay, qué bonitas! ¿Son tuyas?, ¿de dónde las sacaste? ¡Ay, préstame unas!

MARGARITA: Aparecieron en mi ropero.

MARTHA: ¿Y cómo llegaron ahí?

MARGARITA: No lo sé, es el segundo cofre que aparece. El primero se lo di a mi mamá y ella se lo dió al cura y no tengo idea de dónde han salido. Y como ya no quiero dárselo a mi mamá...

MARTHA: Tienes razón. Cuando quieras, puedes venir aquí a mi casa y ponértelas y lucirlas y... que te ves preciosísima, y bueno, de paso me prestas unas a mí y así... (*Tocan a la puerta.*) ¡Ay, tocan!

MARGARITA: ¡Mi mamá!

MARTHA: ¡Ay, qué hacemos? Voy a asomarme. (*Se asoma.*) No. Es un desconocido. Le voy a abrir, porque se ve que es muy caballero.

MEFISTÓFELES: Vengo a buscar a la Sra. Martha de Schwerdlein. Traigo noticias de su esposo.

MARTHA: Ay, pásele señor.

MEFISTÓFELES: Su esposo murió en Padua.

MARTHA: ¡Ay, no me diga! ¡Ya me lo imaginaba! ¿Y no me trae usted algún encarguito de mi esposo?

MEFISTÓFELES: Sí, que le diga 300 misas para que descansa su alma. Nada más.

MARTHA: ¿Ni una moneda, ni unos aretitos?

MEFISTÓFELES: De eso nada. Su difunto no era muy fijado en el dinero.

MARTHA: Ahora me voy a morir de hambre. ¿Y ahora qué haré?

MEFISTÓFELES: Bueno, su esposo descansa en paz. Yo en su lugar, guardaba luto un año y luego me conseguía otro esposo.

MARTHA: ¿Y de dónde me consigo uno? En el fondo mi esposo no era tan malo.

MEFISTÓFELES: Pues aquí estoy yo, yo no tendría ningún problema en darle un anillo de compromiso.

MARTHA: ¡Ay, caballero!

MEFISTÓFELES: (*Aparte.*) Mejor me voy, porque ésta es capaz de agarrar al diablo con sus propias palabras. (*A Martha.*) ¿Y esta señorita, tan bella, quién es?

MARGARITA: Ay, señor, me pone roja.

MEFISTÓFELES: Ni aunque yo fuera un rey, debería sonrojarse. (*A Martha.*) ¿Qué le parece si nos vemos hoy en la tarde? Puedo traer a un amigo, un muy buen muchacho (*Señala a Fausto-papá.*) y podríamos invitar a su amiga.

MEFISTÓFELES: Esa tarde fui con Fausto al jardín de la vecina de Margarita.

MARGARITA (*A Fausto.*): ¿Usted se llama Fausto?... ¡usted tan inteligente y yo tan tonta!... ¿No se aburre conmigo?

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Dile que ella es la mujer más bella que has conocido... que una mirada suya encierra toda la sabiduría del mundo. Ahora, bésale la mano.

MARGARITA: ¡Ay no, no la beses! ¡La tengo sucia de matar cucarachas, limpiar el polvo, de barrer, hilar, cocinar y hacer todo el quehacer de la casa! ¡Cuando te vayas de viaje, piensa un ratito chiquito en mí, que yo voy a tener tiempo de sobra para pensar en ti!

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): ¡Pregúntale si está mucho tiempo sola!

MARGARITA: Sí, siempre estoy sola. Yo hago el quehacer, mi mamá casi nunca está y mi hermano es soldado y se fue a la guerra. Te reconocí cuando llegaste al jardín, por eso bajé los ojos, de vergüenza. Ese día que nos encontramos, me puse muy nerviosa, tú eres tan guapo y tan inteligente que me enoja conmigo misma por no poder dejar de pensar en ti. ¡Ya viste, una flor! (*Margarita toma una flor.*) ¡Es una margarita, como yo! (*Comienza a deshojarla.*) Me ama, no me ama, me ama, no me ama, ¡me ama!

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Dile que sí. Que la amas con toda tu alma.

MARGARITA: Ay, me pongo roja. Tómame las manos. Júrame con este apretón que siempre me amarás.

MEFISTÓFELES (*Hace señas al Fausto-papá para que diga que sí.*): En ese momento fue cuando Margarita y Fausto se juraron amor eterno.

MARTHA (*A Mefistófeles.*): ¿Y usted viaja mucho?

MEFISTÓFELES: Ya ve, los negocios. (*Al público.*) Y mientras tanto, yo no me podía quitar de encima a la gorda ésta.

MARTHA: Cuando se es joven no está mal, pero ya con la edad imagínese morirse y soltero.

MEFISTÓFELES: Me falta mucho tiempo para eso.

MARTHA: ¡Pues vaya previniéndose! ¡No vaya a ser la de malas! Imagínese que se lo lleve el diablo y usted solito. (*Gesto irónico de Mefistófeles al público.*) ¿Y nunca ha conocido a una mujer que...?

MEFISTÓFELES: Sí, a muchas pero tengo un corazón muy duro de roer.

MARTHA: ¡Ah! (*Al público.*) ¡Pobres mujeres, cuánto trabajo convencer a un solterón! (*A Mefistófeles.*) Se está haciendo tarde. Señor. Fausto, ya me tengo que llevar a Margarita.

MEFISTÓFELES: Y nosotros ya nos vamos.

MARTHA: ¡Qué pena! Me encantaría que se quedaran, pero ya ve como son los vecinos de chismosos y en todo se fijan. Bueno... (*Le extiende su mano. Mefistófeles la besa.*) ¡Arrivederci!

MEFISTÓFELES: Por fin me la quite de encima.

Jardín de Margarita

MEFISTÓFELES: Fausto iba todas las tardes a visitar a su amada Margarita al jardín de su casa. Y cuando llegaba la

mamá de Margarita, Fausto tenía que escapar. (*A Fausto-papá.*) Fausto, aquí tienes que superar la primera prueba: la del amor.

MARGARITA: ¡Mi amado Fausto!, ¿me quieres?... ¿ya nunca te vas a ir? Sólo hay algo que no me gusta. Es el hombre que te acompaña. Hay algo en su cara que... Verlo me pone nerviosa. Lleva inscrito en la frente que es incapaz de amar a alguien. Pero debo irme ya. Mi mamá está a punto de llegar. Dame tus manos. ¡Cuánto quisiera que no te fueras!

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Fausto, si amas a Margarita, toma esta botellita, dile que es una pócima para dormir. Dile que le dé tres gotas a su mamá y que con esas se dormirá profundamente. (*Incita al papá a que se lo diga a Margarita.*)

MARGARITA: ¿Y no le hará daño?

MEFISTÓFELES (*Gesto de no.*) (*Al público.*): Margarita fue a darle las tres gotas del elixir a su madre y cuando regresó...

MARGARITA: ¡Ya, Fausto! ¡Se las di con su té y se quedó dormida profundamente!. Ven, dame las manos, dame un beso y ven... ven conmigo.

MEFISTÓFELES *le da el muñeco de Margarita al papá y los mete al interior de la casa.*

MEFISTÓFELES: Esa noche, Margarita y Fausto fueron los novios más felices de la tierra. (*Al papá.*) La primera pregunta: ¿usted se ha enamorado alguna vez? ¿Y cuando uno está enamorado hace todo por el amor, verdad? Fausto también. Por el amor de Fausto, la mamá de Margarita había muerto. El elixir del sueño había sido muy fuerte.

Habladorías del pueblo

MEFISTÓFELES: Margarita le llevó flores a la Virgen y fue a rezarle a su mamá. Estaba muy triste. No entendía por qué se había muerto. Un día Margarita se entera que va a ser mamá. Fausto y ella van a tener un hijito. Todas las muchachas que no estaban casadas e iban a ser madres eran muy mal vistas. Tenían que vestirse con un sayo y una corona de paja para que todo mundo se burlara de ellas.

—: Oye, tú, ¿y el esposo de la Margarita?

—: ¿No está casada, verdad?

—: ¡Tan chiquilla y tan alocadilla!

—: ¡Dicen que fue un tal Fausto!

—: ¿El viejito?

—: No, creo que ese ya se murió, porque tiene más de un año que no lo vemos.

—: No, otro, jovencito, guapetón, pero que viaja mucho.

—: ¿El que anda acompañado siempre con el tipo ese de negro?

—: ¡A mí se me hace muy raro!

—: ¡Mmmmm!

—: ¡Qué diablo!

—: ¡Dejarla sola!

—: Pero la culpa es de la Márgara esa.

—: Ha de ser de cascos bastante ligeritos...

—: ¿Y que la mamá de Margarita se murió?

—: Sí, dicen que un día se fue a dormir y ya no despertó.

—: ¿Qué raro, no?

—: Una noche, el hermano de Margarita, se acuerdan, el que dijo que era soldado y andaba en la guerra, regresa y se entera de que va a ser tío sin cuñado.

El hermano Valentín

VALENTÍN: Todos sabían que Margarita era la mujer más bonita, guapa y honrada del mundo. Pero ahora tendré que aguantar las burlas y los comentarios de toda la gente. Quisiera arrancarme los pelos y azotarme la cabeza contra las paredes antes que soportar tal vergüenza.

MEFISTÓFELES: Un día andábamos Fausto y yo juntos por la calle después de enseñarle a buscar tesoros en las noches. Le estaba enseñando unas canciones en la mandolina y nos encontramos al hermano de Margarita en lo oscuro de una calle.

VALENTÍN: ¿Quién vive? ¿Tú eres Fausto?

MEFISTÓFELES: Y en ese momento, se me rompió la mandolina.

VALENTÍN: Y ahora voy a romperte la...

MEFISTÓFELES: Fausto, saca la espada y ataca. (*A Fausto-papá.*) Aquí, Fausto debes superar la segunda prueba: la de la fuerza. (*Al público.*) Y Fausto que saca la espada y ataca.

VALENTÍN: ¡A ver si puedes detener éste!

MEFISTÓFELES: Y toma, y éste, y toma... (*Al público.*) ¡En ese entonces los hombres se ponían como locos si sus hermanas tenían novio! ¿Pero ya no, verdad?

VALENTÍN: ¡Parece que es el mismo diablo! (*Es herido.*) ¡Aaaah! ¡Me dieron!

MEFISTÓFELES: Ahora, Fausto, vámonos corriendo.

Gritos.

MARTHA: ¡Auxilio! ¡Auxilio! ¿Qué sucede?

MEFISTÓFELES: Y la gorda espiondo.

MARGARITA: ¡Traigan las antorchas!

MARTHA: ¡Que aquí dejaron medio muerto a uno!

MARGARITA: ¿Quién es?

MARTHA: ¡Ay, Dios! ¡Tu hermano, Margarita!

MARGARITA: ¡Valentín!

MEFISTÓFELES: Y el Valentín comenzó a maldecirla y a decirle no sé cuánta cosa...

VALENTÍN: Margarita, no tienes vergüenza. La gente no se atreverá a mirarte ya nunca. ¡No podrás acercarte ni siquiera al altar de la iglesia!....

MEFISTÓFELES: Y así, una serie de cosas peores, hasta que se murió, no sin decir que él se moría como hombre de honor. (*A Fausto-papá.*) La segunda pregunta: ¿a usted le gustaría saber más cosas de las que sabe, verdad? A Fausto también... ya había aprendido a matar.

Desesperación de Margarita

MEFISTÓFELES: Yo convencí a Fausto de irnos de viaje a conocer más lugares y él por querer saberlo todo, se olvidó de Margarita y la dejó sola en la ciudad. Mientras tanto, Margarita seguía encerrada en su casa, porque sabía que todo el pueblo al verla se burlaba de ella. Pero ese día, se atrevió a ir a la Iglesia a la misa de difuntos de su hermano.

Catedral

MEFISTÓFELES: Estamos en la Casa de Dios. Una catedral gótica con sus torres y cúpulas altas y puntiagudas. La Iglesia está repleta de gente. Margarita apenas y puede caminar. Todos la observan y murmuran. Margarita se queda en la última fila con su rosario entre las manos. Quisiera acercarse al ataúd de su hermano, pero sabe que no debe. Junto al altar está el ataúd del hermano de Margarita. Todos la miran y hablan de ella. Dicen que por su culpa se murió su mamá y mataron a su hermano.

Estamos en una misa. Ese día, yo no he querido dejar sola a Margarita. Ese día, yo, Mefisto, el diablo, estoy en la Casa de Dios.

MEFISTÓFELES (*Al público.*): Margarita sigue rezando con su rosario entre las manos. Está desesperada, le falta el aire, quiere acercarse con su hermano, pero no puede. Hay mucha gente. No puede moverse. Todos la miran y hablan de ella. Siente que le falta el aire, que la música le roba las palabras. El corazón le da vueltas.

MARGARITA: ¡Hermanito, hermanito! ¡Madre! ¡Quiero huir! ¡La música me roba el aliento, el corazón se me deshace! ¡Las columnas me oprimen y sofocan! ¡Estas cúpulas me ahogan! ¡Aire! ¡Aire! ¡Luz! (*Como el espíritu.*)

MEFISTÓFELES: ¡Escóndete, Margarita! ¡Escóndete! ¡Que el pecado y la destrucción no quedan ocultos! ¡Escóndete, Margarita, escóndete! La música prosigue, el sacerdote prosigue, las campanas prosiguen, todo prosigue y de pronto todo se vuelve silencio... En ese momento, Margarita cae al suelo inconsciente.

Desaparición del bebé

MEFISTÓFELES: La pobre Margarita está tirada en medio de la Iglesia. Sola, completamente sola. Un día, nace su bebito. Y como Fausto, el amor de su vida ya no está con ella, toma al niño, lo mete en una canastilla y va al río para abandonarlo. Y así fue, que el bebé se fue.

La prisión

UNA VOZ: ¡Margarita, se le sentencia a prisión! ¡Por sospechosa de las muertes de su madre y su hermano y por la desaparición de su hijo!

MEFISTÓFELES: Cuando Fausto se enteró de la noticia, se enojó conmigo y me dijo que yo tenía la culpa. Yo me quedé callado y sólo le pregunté: ¿Quién crees tú que provocó la desgracia de Margarita?, ¿tú o yo? Él se quedó callado. Aunque yo me lo sigo preguntando. Hicimos un plan para rescatarla. Esa noche dejé caer una neblina muy pesada sobre la ciudad. Fausto y yo vamos montando a caballo. Vamos cabalgando entre las calles. En el cielo las brujas vuelan y hacen conjuros. Llegamos al calabozo, yo engaño a los carceleros y Fausto entra para salvar a Margarita. Fausto, ésta es tu tercera prueba, la de la sabiduría.

MARGARITA: ¿Quién es? ¿Eres tú, mi verdugo? ¡Ten piedad de mí! ¡Yo, tan joven y he de morir ya! ¡Deshecha está la corona y desparramadas las flores! Ven, híncate y recemos por nuestro hijo.

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Dile: Margarita, yo soy Fausto.

MARGARITA: ¡Esa voz! ¿Me dijiste Margarita? ¿Tú eres Fausto?, ¡repítelo! ¿Vienes a salvarme? ¿Vienes a salvarme?

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Llévatela, dile que tienen que escapar.

MARGARITA: ¡Detente! ¡No quiero ir! ¡Estoy muy bien aquí, contigo! ¿Te acuerdas cuando me besabas?

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Dile que se vaya contigo.

MARGARITA: No, no quiero. Sólo un beso tuyo.

MEFISTÓFELES (*A Fausto-papá.*): Dile que ya está saliendo el sol.

MARGARITA: ¡El día! ¡Sí, el día! ¡El último día se acerca ya! ¡Ojalá fuera el día de mi boda! La gente está en la plaza, se amontonan, las calles están llenas, suenan las campanas, estallan los cohetones, todos esperan mi ejecución, es mi último día.

La muerte de Margarita

MEFISTÓFELES: Y en ese momento, en ese justo momento, todas las campanas de la catedral y las iglesias suenan mientras lentamente Margarita, la pobre Margarita se desvanece y cae al suelo. Su respiración se apaga y sus ojos sin rumbo fijo se oscurecen viendo por última vez a Fausto, el amor de su vida. (*Pausa.*) Me corresponde a mí, el diablo, tomarla y llevármela, pero en ese momento, el Altísimo aparece en el cielo y decide que es mejor que ella vaya con él y yo con Fausto a seguir las aventuras.

ALTÍSIMO: ¡Margarita es mía! ¡Gana la salvación eterna!

Despedida de Fausto

MEFISTÓFELES: En este momento, Fausto y yo nos separamos. (*A Fausto-papá.*) Fausto, debo hacerte la tercera pregunta: ¿tú te has equivocado alguna vez? (*Pausa.*) Ya lo sabía...

(*Aparte*) Fausto, aún nos faltan muchos caminos que recorrer juntos, pero por el momento debo dejarte y tú debes proseguir solo. Ahora vete y honra el amor que Margarita te brindó con el recuerdo. El amor verdadero queda grabado en el corazón. Si necesitas llorar, no lo contengas y decide hacia dónde irás. Mi espíritu irá contigo toda la vida y tarde o temprano volveré a aparecer para servirte, pero cuando vuelvas a verme, no deberás creer en todo lo que yo te proponga. ¡Adiós, Fausto!...

(*Pausa.*) Siempre que cuento esta historia, me doy cuenta que todos los hombres son iguales a Fausto, todos se han

enamorado, todos quieren saber más de lo que saben y todos se han equivocado alguna vez. (*Silencio.*)

Final

MEFISTÓFELES: Aquí acaba la trágica historia de Fausto y también aquí acabó la vida de Margarita. Ahora debo despedirme también de ustedes. Debo visitar al Señor y decirle que la apuesta se acabó, que los dos perdimos: yo, por no lograr que Fausto, que es igual a todos los hombres, hiciera el mal y él porque abandonó en la desgracia a Margarita. ¡Qué tristeza que ya nunca más la veré! No me correspondió a mí el llevármela, la echaré de menos; disculpen ustedes que siempre termino esta historia así. (*Se limpia una lágrima...*) Quiero hacerles una pregunta... ¿Ustedes nunca han sentido que nadie los quiere?... ¡Es que eso sí, aunque sea el diablo, también yo, sé lo que es el dolor y la tristeza! ¡Si ven a Goethe, díganse! ¡Díganse!...

Oscuro final.

Fausto, un cuento del demonio

Se estrenó el 2 de diciembre de 2000 en el Museo Nacional de San Carlos, con arreglo al siguiente reparto:

Mefistófeles y los demás personajes:

Emmanuel Márquez

Musicalización:

Jorge Omar Cortés

Diseño de muñecos:

Emmanuel Márquez

Realización de muñecos:

Blanca Hurtado

Diseño gráfico:

Sandra Olmedo

Co-producción:

Museo Nacional de San Carlos

Dirección e iluminación:

Iván Olivares

Fausto, un cuento del demonio se publicó en ANÓNIMO DRAMA ediciones, en el año 2001.

La obra se ha presentado en más de mil ocasiones a lo largo de siete años, en todo tipo de foros, en una gran cantidad de ciudades en México, así como también en el Festival Inter-

nacional de Marionetas en España 2001, Festival Teatro al Sur, Buenos Aires, 2005 y 2006, Medellín, Bogotá y Turbo, Colombia, 2006, Festival Internacional Cervantino 2003 y fue beneficiada con Coninversiones FONCA 2001.

Iván Olivares

Escritor de teatro para niños, títeres y objetos, y adultos. Algunas de sus obras son *Fausto, un cuento del demonio* (2000), *Alicia en el país de las alcantarillas* (2001, Coinversiones FONCA), *La pequeña Mozart* (2002, Coinversiones FONCA), *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna* (2002, Premio a la Mejor Dramaturgia para Niños FILIJ 2002, publicada en Ed. Corunda), *Seven eleven* (2005, publicada en Ed. N. H., Londres y en *PasodeGato*). Ha incursionado en otros quehaceres escénicos como son la actuación, dirección, producción, escenografía, iluminador, entrenador de actuación y acento, en ópera, danza, cine, musicales televisión y teatro. Actualmente imparte cursos de dramaturgia y dirección. Estudió Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, piano en el Conservatorio Nacional y se prepara como traductor de alemán y portugués. Actualmente prepara la publicación de un libro con obras escritas por sus alumnos de Dramaturgia del Objeto en Tlaxcala.

Monja y amante suya

Héctor Cortés Mandujano

Un departamento clasemediero. En el escenario, distribuidos de la mejor manera, habrá tres sillas; dos pequeñas mesas, una con un teléfono, otra con una televisión; una cama y un escritorio. Sobre ellos caerá luz cenital, según los requerimientos de escena. Los desplazamientos de Inés-sor Juana los mostrará un seguidor. No es necesario construir un departamento, pues todo deberá ser sugerido (la actriz se referirá a la cocina, el baño, etcétera, sin que queden claras las entradas convencionales de interior y calle). Una de las paredes sí debe existir claramente: la pantalla sobre la que se verán imágenes de sor Juana, en fondo negro, de pie, hablándole a la cámara. Las imágenes serán como de película antigua, en blanco y negro, con mucha luz, incluso sobreexpuestas, grandes... Sólo se ve la pantalla. Oscuro en lo demás.

SOR JUANA: Yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así, es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir,

ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento.

El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: Vos me coegistis. Lo que sí es verdad que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones —que he tenido muchas—, ni propias reflejas —que he hecho no pocas—, han bastado a que deje de seguir este impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer; y aún hay quien diga que daña. Sabe también Su Majestad que no consiguiendo esto (*se oye, lejano, el sonido de un teléfono que llama*), he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento (*el timbre se oye más cercano; sor Juana, en el video, parece escucharlo*), y sacrificársele sólo a quien me lo dio; y no otro motivo me entró en religión...

El timbre es muy fuerte ya. Sor Juana vuelve el rostro a izquierda y derecha con mucha extrañeza. Un nuevo timbrazo hace que se congele momentáneamente su rostro, que ocupa, en close up, toda la pared. Se apaga la pantalla y se enciende la luz del departamento. Un teléfono suena. Inés se levanta de la cama donde estaba dormida, se pone los lentes —está vestida con mucha comodidad, tiene una regazón de libros en el piso— y contesta:

INÉS: Bueno. Ah, hola. No, estaba en otro mundo y el timbre del teléfono me trajo de regreso. *El sueño, todo, en fin lo poseía; todo, en fin, el silencio lo ocupaba; aún el ladrón dormía; aún el amante no se desvelaba.* No te preocupes. Qué bueno que me despertaste porque estoy muy atrasada. Ahí voy, aunque ya alucino a sor Juana. ¿Sabes que estaba soñando? Con la respuesta a sor Filotea de la Cruz. Pero eso es nada, agárrate, quién crees que era sor Juana: ¡Yo! Sí, ya sé, es la puritita transferencia. ¿Al cine? ¿Cuál? No se me antoja. Ya sé que ya no estoy recluida en un convento, pero debo leer mucho más. Luego me cuentas. Adiós.

Cuelga y ve, con desconsuelo, los libros regados sobre el escritorio. Se sienta en un sillón, echa la cabeza hacia atrás, ve al frente. Se levanta y cuida su postura, mirada levantada al frente, piernas juntas, brazos sobre el costado. Parece una recluta informando a su superior.

INÉS: Me llamo Inés. Mis apellidos son tan comunes, que no tiene importancia mencionarlos. Soy hija de padre desconocido. Mi madre me llevó a un colegio de niñas, donde me dieron educación, a cambio de pequeños trabajos míos y de mi madre. Ella se casó de nuevo y yo continué mi vida en un convento. Allí estudié filosofía y empecé a conocer los escritos de sor Juana. Me interesaron mucho. Antes de tomar los hábitos me permitieron salir para conocer el mundo. El mundo no me gustó ni la religión me gusta. He concluido una especialización. Opté por sor Juana. Debo concluir mi tesis. Con su permiso (*se flexiona para agradecer, para pedir permiso*), voy al baño.

Sale. Silencio. Se oye el ruido de la taza al bajársele la palanca. Vuelve Inés con un cepillo de dientes en la mano, cruza la escena y toma algunas prendas de vestir aquí y allá. Se mete de nuevo al baño. Se enciende la luz

cenital que alumbra a la televisión y ésta se enciende mágicamente. Oscuro en todo lo demás. Sobre el sonido de la televisión se escucha la regadera. En la pantalla televisiva Inés es entrevistada: correctamente vestida y maquillada, parece referirse a alguien que le ha hecho una pregunta.

INÉS: Saber por qué sor Juana decidió ingresar al convento no es tan fácil, pues no hay documento alguno que hable de ello. Se puede conjeturar, por supuesto: La mamá de sor Juana, curiosamente, no sabía leer ni escribir, y de su padre, aunque se sabe el nombre, no se tienen mayores noticias. Dice Octavio Paz que si sor Juana quería volver fantasma a su papá, lo logró: es un fantasma. Y bueno, su mamá volvió a tener nuevo marido, murió el abuelo que la consentía y fue enviada a la capital con una tía, con una hermana de su mamá, que estaba en buena posición económica. Sor Juana, para ese entonces, ya había dado muestras de su enorme talento y de su gran inteligencia.

Los tíos la hacen ingresar al palacio de los virreyes y sor Juana, casi de inmediato, los impresiona. Pero los virreyes no duraban en el cargo toda la vida (de hecho estaban a expensas de las intrigas que se tejían en España y eran cambiados a voluntad del rey) y sor Juana, de volver a la vida civil, sólo tenía un camino: casarse.

Ahora bien, al margen de que, al menos eso dice en sus escritos, no le atraía la vida de mujer casada, ella no tenía dote que ofrecer (no olvidemos que en esos años el padre era quien negociaba el matrimonio de su hija y sor Juana, en términos estrictos, no tenía padre ni fortuna). Si sor Juana no quería, y además no podía casarse, qué camino le quedaba. Uno solo: el convento.

Se apaga la televisión y se escucha, voz en off, a Inés que canta unos versos, dos cuartetos, de sor Juana:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte.

Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
yo templaré mi corazón de suerte
que la mitad se incline a aborrecerte,
aunque la otra mitad se incline a amarte.

Sale secándose el cabello, trae sólo una batita puesta. La canción termina y ella revolotea buscando el traje de monja, que se va poniendo mientras habla.

INÉS: Sor Juana no fue una monja común, sino una privilegiada; se encargaba de la administración del convento y fue la favorita sucesiva de todos los virreyes que llegaban y de todos los obispos que fungieron como tales. Para ello, por supuesto, escribía comedias y sainetes, autos, loas, villancicos, sonetos, redondillas, endechas, romances, glosas, prosas y muchos escritos más. Al dominio popular sólo han llegado algunos poemas y se han escondido otros que muestran el dominio de sor Juana sobre las formas, pero también muestran algunos trapitos sucios. Escuchen estos dos que hizo con pies forzados, es decir, con terminaciones propuestas de antemano:

Uno:

Inés, cuando te riñen por *bellaca*,
para disculpas no te falta *achaque*

porque dices que traque y que *barraque*;
con que sabes muy bien tapar la *caca*.

Si coges la parola, no hay *urraca*
que así la gorja de mal año *saque*;
y con tronidos, más que un *triquitraque*,
a todo el mundo aturdes cual *matraca*.

Ese bullicio todo lo *trabuca*,
ese embeleso todo lo *embeleca*;
mas aunque eres, Inés, tan mala *cuca*,

sabe mi amor muy bien lo que se *peca*:
y así con tu afición no se *embabuca*,
aunque eres zancarrón y yo de *Meca*.

Y Dos:

Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,
le das quehacer al pobre de *Camacho*,
porque dará tu disimulo un *chacho*
a aquél que se pintare más sin *tacha*.

De los empleos que tu amor *despacha*
anda el triste cargado como un *macho*,
y tiene tan crecido ya el *penacho*
que ya no puede entrar si no se *agacha*.

Estás a hacerle burlas ya tan *ducha*,
y a salir de ellas bien estás tan *hecha*,
que de los que tu vientre *desembucha*

sabes darle a entender, cuando *sospecha*,
que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,
de ajena sombra, suya la *cosecha*.

INÉS: Estos versos pedestres, mundanos, “sucios”, eran tolerados porque sor Juana también tenía la otra parte, la que llenaba de música y versos las celebraciones religiosas...

Se escucha música de villancico y se enciende una luz cenital al centro del escenario, hacia la luz marcha Inés y canta el inicio del villancico: Vengan a ver una apuesta, /vengan, vengan, vengan, /que hacen por Cristo y María/el Cielo y la Tierra. /¡Vengan, vengan, vengan!

Entra luego, sólo en voz, un coro; la luz permanece, pero Inés no. El villancico sigue:

El Cielo y Tierra este día
compiten entre los dos:
ella, porque bajó Dios,
y él, porque sube María.
Cada cual en su porfía,
no hay modo de que se avengan.
¡Vengan, vengan, vengan!

Dice el cielo: —Yo he de dar
posada de más placer:
pues Dios vino a padecer,
María sube a triunfar:
y así es bien, que a tu pesar
mis fueros se me mantengan.
¡Vengan, vengan, vengan!

La Tierra dice: —Recelo
que fue más bella la mía,
pues el vientre de María
es mucho mejor que el Cielo:
y así es bien en Cielo y suelo
por más dichosa me tengan.
¡Vengan, vengan, vengan!

Injustas son tus querellas,
pues a coronar te inclinas
a Cristo con tus Espinas,
yo a María con Estrellas
(dice el Cielo); y las más bellas
di, que sus sienes obtengan.
¡Vengan, vengan, vengan!

La música y la luz disminuyen para dar paso a Inés que viene de la calle. Trae lentes negros, que se quita apenas entrar, blusa casual y falda corta, se le ve indignada:

INÉS: Es imposible ya caminar en paz por la calle. Cualquier imbécil que pasa se siente con derecho a silbarnos, a insultarnos con vulgares frases que suponen halagan nuestra vanidad. Los hombres no han dejado de ser animales primarios: parecen únicamente dejarse dominar por el instinto sexual; son sólo, como alguien ha dicho, penes rodeados de cuerpo.

Me he encontrado en las calles a multitud de hombres que han ofendido mi sensibilidad, mi dignidad, diciéndome las más variadas vulgaridades que cerebro alguno haya podido concebir; me he encontrado inclusive a otros que en un desplante digno de su animalidad me

han enseñado su virilidad, su masculinidad resumida en cilíndrica y pequeña forma, en pellejo y venas hinchadas. *Siempre fui mi pene, Dios mío*, afirmó el poeta Sabines, uno de lo más celebrados machos de este siglo. Por eso, aún en estos días, los versos de sor Juana siguen siendo válidos:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco,
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.

Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Thais,
y en la posesión, Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo,
y siente que no esté claro?

Con el favor y el desdén
tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.

Opinión, ninguna gana;
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata,
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis
que, con desigual nivel,
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.

¿Pues cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?

Mas, entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y quejaos en hora buena.

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,

y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?

Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar,
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.

Se apaga esa luz cenital y se enciende la pantalla.

SOR JUANA (*irónica, burlona*): Pues, ¿qué os pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Ver que un huevo se une y se fríe en la

manteca o aceite y por el contrario se desliza en el almíbar: ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria: ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí, y juntas no. Pero no debo cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres, sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupericio Leornado: Qué bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir, viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

Inés, vestida de sor Juana, está recostada sensualmente en la cama. Le habla al público:

INÉS: ¿Cómo hubiera podido sor Juana enamorarse de un hombre? ¿Cómo si este género ha sido el que menos cambios ha registrado a través de los siglos? El hombre de las cavernas ya golpeaba a la mujer y la prostitución femenina, el oficio más antiguo del mundo, ha estado al servicio de su animalidad. El hombre, históricamente, ha tratado de confinar a la mujer en el hogar, en la cocina; el hombre en la caza, la mujer en la casa. *¡Confórmate, mujer! Hemos venido/ a este valle de lágrimas que abate/ tú, como la paloma, para el nido/ y yo, como el león, para el combate.* otro hombre, Díaz Mirón; el hombre, el hombre... ¿Cómo enamorarse de un hombre? ¿Por qué no amar apasionadamente a una mujer?

En 1680 llegó hasta el Palacio de la Nueva España María Luisa Manrique de Lara, la nueva virreina, condesa de

Paredes, marquesa de la Laguna; tenía María Luisa 30 años y sor Juana 31. La monja ya era la figura más brillante de este virreinato: poderosa, bella, inteligente. De María Luisa, joven, instruida, sin hijos, podría afirmarse lo mismo. No fue nada extraño que congeniaran de inmediato, que se hicieran amigas. A ella dedicó sor Juana los más encendidos poemas de amor, llamándola indistintamente Lysi o Filis...

Se enciende luz cenital en el centro. Sentada en una silla está María Luisa. La actriz que la represente no deberá moverse ni reaccionar ante el discurso de sor Juana, es ésta quien tomará sus manos, quien se aproximará a su rostro, etcétera, de conformidad con el discurso poético.

Inés (*se arrodilla ante Filis, toma su mano y la pone sobre su pecho*):

...Pues del mismo corazón
los combatientes deseos,
son holocausto poluto,
son materiales afectos,

y solamente del alma
en religiosos incendios,
arde sacrificio puro
de adoración y silencio.

Inés se mueve ad libitum.

[...] Yo, pues, mi adorada Filis,
que tu deidad reverencio,
que tu desdén idolatro
y que tu rigor venero:

bien así, como la simple
amante que, en tornos ciegos,
es despojo de la llama
por tocar el lucimiento;

como el niño que, inocente,
aplica incauto los dedos
a la cuchilla engañado
del resplandor del acero,

[...] como a lo cóncavo el aire,
como a la materia el fuego,
como a su centro las peñas,
como a su fin los intentos;

bien como todas las cosas
naturales, que el deseo
de conservarse, las une
amante en lazos estrechos...

[...] Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú, que las almas
distancia ignoran y sexo.

[...] Que han podido tus milagros,
el orden contraviniendo,
hacer el dolor amable
y hacer glorioso el tormento.

[...] ¿Puedo yo dejar de amarte,
sin tan divina te advierto?
¿Hay causa sin producir?

¿Hay potencia sin objeto?

[...] ¿Para qué mi amor te vio?
¿Por qué mi fe te encarezco,
cuando es cada prenda tuya
firma de mi cautiverio?

Se apaga esa luz y se enciende la televisión; en ella Inés lee:

Divina Lysi Mía:
perdona si me atrevo
a llamarte así, cuando
aun de ser tuya el nombre no merezco.

Y creo, no osadía
es llamarte así, puesto
que a ti te sobran rayos,
sin en mí pudiera haber atrevimiento.

Error es de la lengua,
que lo que dice imperio
del dueño, en el dominio,
parezcan posesiones en el siervo.

Mi rey dice el vasallo;
mi cárcel, dice el preso;
y el más humilde esclavo,
sin agraviarlo, llama suyo al dueño.

Así cuando yo mía
te llamo, no pretendo
que juzguen que eres mía,
sino sólo que yo ser tuya quiero.

Yo te vi; pero basta;
que a publicar incendios
basta apuntar la causa,
sin añadir la culpa del efecto.

Que mirarte tan alta,
no impide a mi denuedo;
que no hay Deidad segura
al altivo volar del pensamiento.

Y aunque otras más merezcan,
en distancia del Cielo
lo mismo dista el valle
más humilde, que el monte más soberbio.

En fin, yo de adorarte
el delito confieso;
si quieres castigarme,
este mismo castigo será premio.

*Oscuro. Sólo una luz de vela ilumina a sor Juana. Hasta ella llega Inés,
en ropa de cama. Se escucha voz en off:*

Este que ves, engaño colorido,
que del arte, ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Inés abraza a sor Juana y ésta la despoja de su bata, lentamente. Inés quita los hábitos a sor Juana. Es un hombre desnudo. Inés retrocede hacia la oscuridad, hacia su cama; él apaga la vela. Se enciende la luz cenital de la cama. Inés sale sobresaltada del sueño. Camina rumbo al escritorio. Se sienta y habla al público:

INÉS: ¿Ustedes sabían o suponían que Lope de Vega, Góngora y Calderón de la Barca eran sacerdotes? Por la familiaridad con que hablan de las cosas del mundo pareciera que no. Y eran sacerdotes, hombres de religión. Pero eran poetas, dramaturgos, gente importante, malos clérigos. Nadie, por eso, les cuestionó amoríos. Nadie se escandalizó con sus escritos, fuera de la índole que fueran. A sor Juana le han escondido estos versos porque eran sucios, porque eran indignos de una monja, porque sor Juana era mujer.

Se levanta y va hasta proscenio: retadora.

Yo adoro a Lysi, pero no pretendo
que Lysi corresponda mi fineza;
pues si juzgo posible su belleza,
a su decoro y mi aprehensión ofendo.

No emprender, solamente, es lo que emprendo:
pues sé que a merecer tanta grandeza
ningún mérito basta, y es simpleza
obrar contra lo mismo que yo entiendo.

Como cosa concibo tan sagrada
su beldad, que no quiere mi osadía;
a la esperanza dar ni aun leve entrada:

pues cediendo a la suya mi alegría,
por no llegarla a ver mal empleada,
aun pienso que sintiera verla mía.

Se apaga esta luz y se enciende la pantalla. Tiene sor Juana una hoja de papel entre las manos, dice sin leer:

SOR JUANA: A la excelentísima señora de Paredes, Marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia le pidió y que pudo recoger sor Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos.

SOR JUANA (*lee*):

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.

Antes de que estos versos concluyan se enciende la televisión; Inés, en la entrevista, continúa los versos, los lee:

El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.

Antes de concluir este cuarteto, se enciende luz cenital sobre Inés, en el escenario. Lee:

Así, Lysi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;

Desde la pantalla, la televisión y el escenario las tres mujeres leen en coro:

y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Se apaga pantalla y televisión; termina de leer Inés.

INÉS: Ama y señora mía, besa los pies de Vuestra Excelencia, su criada Juana Inés de la Cruz. (*Cierra el libro, se levanta, avanza hacia proscenio*). Sor Juana desafió a la corte montando, en el palacio mismo, la obra de teatro *Amor es más laberinto*, que criticaba la legitimidad del rey; sor Juana desafió a las altas jerarquías eclesiásticas escribiendo sólo 16 poemas religiosos: siete romances, cuatro glosas y cinco sonetos; mientras que sus poemas mundanos son mucho más de doscientos; sor Juana desafió a la sociedad confesando abiertamente su amor por otra mujer; sor Juana desafió a los hombres llamándolos necios, es decir, tontos, luciendo su insuperable inteligencia en un siglo especial-

mente machista; pero la Iglesia, los hombres, la sociedad la dejaron actuar; después le pasaron la factura y le cobraron todo, punto por punto, hasta la humillación...

Inés, por vez primera enciende la televisión. Se ve a sí misma explicando:

INÉS: Lo que podríamos llamar la caída de sor Juana, se dio por múltiples razones; sin embargo, la principal quizás fue tomar partido por uno de los poderosos hombres de religión de la época: Manuel Fernández de Santa Cruz. A petición suya escribió la famosa *Carta atenagórica*, en donde criticaba las ideas de Antonio de Vieyra, pensador favorito del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas, poderoso enemigo de Santa Cruz.

Aunque la carta la hizo para no ser publicada, sor Filotea, que no era otra que Santa Cruz, en un travestismo epistolar muy de la época, la hace pública y con ello inician los ataques despiadados contra sor Juana.

Para contrarrestar los ataques sor Juana escribe la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, que es una de las mejores defensas a la inteligencia femenina y a la creación literaria. Pero sor Juana ya no era poderosa: Lysi, Filis, María Luisa ya se hallaba en España, el arzobispo Aguiar y Seijas detestaba el teatro, la literatura y las mujeres con especial furor, y las religiosas y la sociedad pedían su cabeza. Por eso sor Juana tuvo que pedir perdón, bajar la cabeza, renunciar a las letras.

Sor Juana, en el escenario, se acerca hasta una de las sillas donde está sentado su confesor. Él nunca se moverá ni mostrará ninguna reacción ante el discurso de sor Juana.

SOR JUANA: Yo, Juana Inés de la Cruz, protesto para ahora y para toda la eternidad, que creo en un solo Dios todopoderoso, Criador del Cielo y de la Tierra y de todas las cosas; y creo en el misterio augustísimo de la Santísima Trinidad, que son tres personas distintas y un solo Dios verdadero [...]

[...] Me duelo íntimamente de haber ofendido a Dios, sólo por ser quien es y porque lo amo sobre todas las cosas, en cuya bondad espero que me ha de perdonar mis pecados sólo por su infinita misericordia y por la preciosísima sangre que derramó por redimirnos [...]

[...] Hago esta nueva protestación, reiteración y confesión de la santa fe; y suplico a toda la Santísima Trinidad la acepte y me dé gracia para servirle y cumplir sus santos mandamientos [...]

[...] Postrada con el alma y corazón en la presencia de esta divina señora y de su glorioso Esposo El Señor San José, y de sus altísimos padres Joaquín y Ana, les suplico humildemente me reciban por su esclava, que me obligo a serlo toda la eternidad.

Y en señal de cuánto deseo derramar la sangre en defensa de estas verdades, lo firmo con ella, en cinco de marzo del año de mil seiscientos y noventa y cuatro.

Sor Juana se levanta y avanza hasta proscenio. De nuevo se hinca:

SOR JUANA: Yo, sor Juana Inés de la Cruz, hija legítima de Don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios nuestro señor y de nuestra Señora la Virgen María y del glorioso nuestro padre San

Jerónimo [...] hago voto y prometo a Dios nuestro señor, a vuestra merced el señor doctor Don Antonio de Cárdenas y Salazar, canónigo de esta catedral, juez provisor de este Arzobispado, en cuyas manos hago profesión, en nombre del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don fray Payo de Rivera, obispo de Guatemala y electo arzobispo de Méjico, y de todos sus sucesores, de vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, sin casa propia, castidad y perpetua clausura, so la regla de nuestro padre San Agustín y constituciones a nuestra Orden y Casa concedidas. En fe de lo cual lo firmé de mi nombre hoy a 24 de febrero del año de 1669. Juana Inés de la Cruz. Dios me haga santa.

Luz cenital a televisión y a Inés que se ve abatida, con los hombros caídos, de perfil al público. Se ve a sí misma en la entrevista televisiva:

INÉS: En 1695 hubo una epidemia en el convento de San Jerónimo, quizá por un deficiente sistema de drenaje, y se dice que murieron nueve monjas de cada diez. Juana Inés, ya integrada a sus hermanas, con quienes durante mucho tiempo no convivió, cuidándolas contrajo el mal y murió el 17 de abril, a las cuatro de la mañana. Tenía cuarenta y seis años y cinco meses.

“Un poco antes, en el Libro de profesiones del convento escribió: Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en lo adelante fuesen, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo: Juana Inés de la Cruz”.

Inés se levanta y apaga la televisión.

INÉS: Sor Juana fue la voz, la única voz, por varios siglos, de la mujer. Las mujeres por mucho tiempo, después de sor Juana, estuvieron encerradas en las paredes de una casa, en la cárcel de las cocinas, en la esclavitud del matrimonio. Hasta el siglo XIX volvieron a aparecer sus voces, pero aún hoy muchas, muchísimas siguen calladas.

Entra voz en off de Inés. Canta:

En perseguirme Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo vil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir mi vida en vanidades.

Inés avanza arrastrando los pasos rumbo a la cama. Se acuesta. El teléfono empieza a timbrar y timbrar, hasta ponerse en primer plano (el teléfono va subiendo de volumen, la voz del poema va apagándose) mientras la luz va extinguiéndose. Telón.

Monja y amante suya

Se estrenó el 21 de julio de 2000, en el auditorio del Centro Cultural “Jaime Sabines”, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Con:

INÉS-SOR JUANA:

Thania Herbert Fuentes

LA MONJA DEL SUEÑO:

Siddhartha Álvarez Jaramillo

Música:

Jorge Aarón Sánchez

Video:

Uriel Jiménez

Iluminación:

Esteban Juárez

Vestuario:

Thania Herbert Fuentes

Asesoría de proyecto de beca del Foesca 1999-2000:

Bárbara Maya

Escenografía y dirección:

Jorge Zárate Godines

Monja y amante suya se publicó en la colección: Biblioteca Popular de Chiapas. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2005.

Héctor Cortés Mandujano

Narrador y dramaturgo. Nació en 1961, en la finca El Ciprés, municipio de Villaflores, Chiapas. Entre sus obras teatrales se cuentan: *Monja y amante suya*, *La muerte, esa bestia negra* (2002), *Quién sabe que misterios de la tarde* y *Acteal, guadaña para 45* (2005), esta última estrenada con la Orquesta Sinfónica Juvenil de Chiapas y cantantes de ópera, *Acteal* está publicada en la revista teatral *PasodeGato*. Y las obras para niños: *Ocho mordidas a la manzana*, que explica el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, y una adaptación teatral de *Carámbura*, que con un apoyo del FONCA lleva a escena con orquesta sinfónica, cantantes y actores. Como narrador ha publicado varios libros para niños: *Manú y la montaña que habla* (cuentos, Instituto Veracruzano de Cultura, 2001), *Garrangazanga* (cuentos, Impresos Molinari Hermanos, de Puebla, 2005) y *Carámbura* (relato, Editorial Almadía, de Oaxaca, 2006). También las novelas *Beber del espejo* (editorial Jaiser, del Distrito Federal, 2000) y *Tríptico de aldea* (Universidad Autónoma de Chiapas, 2004). En 2004 ganó dos premios literarios: el Premio Nacional de Novela Breve “Emilio Rabasa”, con *Vanterros*, y el Premio Nacional de Novela Breve “Rosario Castellanos”, con *Aún corre sangre por las avenidas*. En 2005, la Rial Academia de la Lengua Frailescana le concedió el galardón *Tío Chico que vuela*. Recientemente ha editado *La orilla y la maldad, historias de Cerro Hueco*, que es un acercamiento histórico a las cárceles en Chiapas, y *Chiapas cultural*, que analiza al Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, agrupación en la que participaron Jaime Sabinés y Rosario Castellanos.

Benito antes de Juárez

Edgar Chías

La luna me está mirando

Yo no sé lo que me ve

Yo tengo la ropa limpia

Ayer tarde la lavé

Luna, luna

Luna llena, menguante...

Simón Díaz

Noche y Laguna me abrazan
Ojos que me amenazan
Sueño que no es un sueño
Desesperación
Corre lejos, sin despedida
Deja la tierra que no te olvida
Mas nunca vuelvas
No vuelvas nunca
No vuelvas
No

Miedo
flecha
que
muerte
mi
corazón
La huella y la herida
El rencor y la huida
Pérdida de la razón
No volver, no volver nunca
Ya no es posible
No vuelvas
No

Sudor y tierra
Dolor y piedra
Delirio en la noche
Oscuro reproche
Novolver, novolver
Novolver nunca
Ya no es posible
Posible nunca
Ya no
No¹²

1. Pesadilla

Primero la oscuridad. Después la respiración agitada. El latido des-templado de un corazón con prisa en primer plano sonoro. Luego la luz y una cara asustada, de niño.

No dije nada. No dije nada. *Bittu biría.*¹³

Corre.

Y lo peor no es la noche. Ni los besos de sangre que en el camino van dejando mis pies, desnudos, rasgados, de niño necio. No es el miedo —porque voy solo—, no es el hambre —porque estoy acostumbrado—, ni los agujeros traidores que accidentan mi paso volviéndolo tropiezo.

No, tampoco lo es abandonar el mundo conocido y salir hacia la nada en busca de un no sé qué sin rostro y sin luz, que resue-

¹² Estas palabras deberán estar dichas o cantadas en zapoteco antes del comienzo. La canción refiere el momento en que Benito Pablo Juárez García abandonó Guelatao a los 12 años, rumbo a la ciudad de Oaxaca.

¹³ “Nadie dijo nada”. Debe alternarse en español y en zapoteco.

na en mi cabeza vacía como un vómito, como una convulsión que se arrastra en una media lengua que no es la mía, pero tampoco me es ajena: Guajc. Guaj. Guajac. Guajacá. Guajac.¹⁴

La laguna encantada, la azulosa espalda femenina de la sierra, las nubes en el suelo desperezando en la mañana su sueño de almohadas, atrás. Perdidas, perdidas para siempre. Un siempre que ya es nunca. Un siempre que es jamás. No dije nada, *bittu biría*, no dije nada...

No consigo caer en mi caída. El fin de la tierra se prolonga ante mí con la promesa de allende. Ningún muro da la cara para detenerme los pasos, pasos de angustia, pasos perdidos, pasos derrumbe. Ningún barranco abre sus fauces para mí. Ninguna rama dormida atraviesa de un golpe mi corazón desbocado. Ninguna roca casca los secretos mal dichos, mal pensados, mal intencionados dentro de mi cabeza de piedra. Y eso no es lo peor.

Lo peor es que fue mi culpa. Me quedé mirando a Saturnino Agarpa, el bizco del pueblo vecino, y a su primo Melitón, que pastoreaban juntos su recua y sus vacas flacas. Yo guardaba siete borregos. Les cantaba. Los contaba con siete ramas. Y los nombraba: Jacobo, Numancia, Beltrones, Chépina, Talego, Marciano y Boñiga.

Saturnino y Melitón pasaron frente a mis pequeños siete. Se me quedaron mirando. Se me grabaron a fuego sus ojos malillas, y mis cabellos, grasos, oscuros, cortitos, se me pusieron de pie. Saturnino y Melitón se acercaron. Melitón contó mis

¹⁴ Oaxaca es una corrupción española de la voz náhuatl "Huaxyacac", que significa "punta o nariz de los guajes".

borregos. Saturnino lo señaló. Melitón tomó a Boñiga. Saturnino abrió su bolsota y Melitón lo encostaló. Es Boñiga. Es mi Boñiga. A Boñiga no, a Boñiga no, por favor. Quise gritar. Gritarlo de veras. Pero no. Me quedé mirando y pasó.

Ahora soy mi sombra en la sombra perdida de la noche. No voy a volver. Avanzo. Respiro y fatigo el monte. Me dejo ir en el camino ciega y mansamente. Abrazo la suerte que me anticipa rumores, desconocidos rumores. Me arrastro en el sendero.

Y cuando el cansancio me vence, cuando mis piernas no dan más, aparece. Grito, maldigo, avanzo y retrocedo. Me orino en los pantalones. No sé cómo reaccionar. La miro frente a mí. Esa inmensa bestia que asoma en la negrura —salpicada de resplandores—, se refleja en la azorada redondez de mis ojos llorosos. La ciudad.

Las torres y las paredes verdes, que no sé cómo nombrar en mi lengua, me abren paso hacia la plaza. No entiendo nada: El agua obedece el rumbo impuesto por la canal —río que no es río—. El fuego no se rebela al reducido espacio que lo contiene —un incendio dormido—. Y sobre todo, las palabras ladradas de quienes viven aquí me achican, me borran, me descomponen.

*Reguila ddana chepa. ¿Núcana llo gue tata Maza? Reguila ddána...*¹⁵
Me atrapa la sensación de ser nadie, de ser nada, de no hablarle a estas piedras en su idioma de piedras. Esto es mucho peor. Esto debe ser el infierno.

Siento como si fuera cayendo en una boca negra, abierta bajo mis pies, sin fondo y sin fin. No puedo respirar. Satur-

¹⁵ Busco a mi hermana Josefa. ¿Cuál es la casa del señor Maza? Busco a mi hermana...

nino, no te lleves a mi borrego. ¿Ga do ddana?¹⁶ ¿La conoce? Mi boñiga. No te lo lleves. A boñiga no. ¿Dónde vive mi hermana? Bitu rdálla gallía ré.¹⁷ No puedo respirar...

Sobresalto.

2. Despertar

Penumbra. Al fondo de la habitación casi vacía, estrecha y maloliente, Benito está tratando de incorporarse en un camastro. Su aspecto, el de quien ha sido maltratado: débil y enfermizo. Se sacude el mal sueño lo mejor que puede. Y habla para constatar que no sigue soñando. Mira por una ventanilla las estrellas en la noche.

Madrugada.

Casi en un susurro.

¿Alguien por ahí? ¿Me escuchan? ¿Manuel? ¿Conchita? ¿Martín?

Silencio.

¿Están dormidos?

Silencio. Cuando sabe que nadie lo escucha...

*Pater. Mírame en esta apestosa cloaca. Mírame a mí, el mejor de tus hijos, ton furieux Guillaume, sans énergie et sans constance.*¹⁸

¹⁶ ¿Dónde vive mi hermana?

¹⁷ No puedo respirar...

¹⁸ Tu furioso Guillermo, sin energía y sin constancia.

Apiádate de este olvidado tuyo, de este hijo de la luz que perdió el camino. *Pater*, padre. *¿Où es-tu?*¹⁹ Báñame al menos con la brillante cascada de color y calor, con tu cauda dorada de esplendor.²⁰ Que tu justicia suprema, constructor de constructores, salpique esta tierra de maldad. Haz de la Ley mi escudo y mi espada. Dame la fuerza y la calma, la rabia y la sabiduría para recomponer el mundo. Porque hace falta, porque es necesario. Porque lo necesitamos tanto...
*Redde lucem tuam. Ne obliviscaris me.*²¹

Transición. Mira una fotografía con tres rostros que está colocada de manera provisional en un muro.

Adiós, Juana Rosa²², adiós. Definitivamente. Eso voy a decirte. “No me fui, Juana Rosa, no me fui, me llevaron”. Eso voy a decirte porque es la verdad. Yo no miento. Me llevaron. Me arrancaron de la noche para encerrarme en una aún más oscura. Me arrancaron, costra de entre tus carnes, y me dejan secarme aquí, herido y ladrando, junto a mi odio.

Cosa que voy a agradecer. Que más tarde también tú vas a agradecer por el camino que perdí dejándote y el camino que encuentro ahora, que es un camino de luz y de sangre. No lo habrías soportado. Porque eres floja y eres débil. Demasiado dada al placer y satisfecha con tu belleza. Belleza que, por otro lado, también es verdad, yo no merezco por indio. Sí, lo sé, siempre lo he sabido. Siempre lo supe.

¹⁹ ¿Dónde estás?

²⁰ Las referencias al sol son de cepa masónica. La luz es el primer elemento mostrado a los neófitos. *Guillermo Tell* es el nombre simbólico que Benito Juárez eligió cuando fue iniciado en el rito. Se trata de una ficticia oración masónica. La energía y la constancia son las virtudes simbólicas que se atribuyó con el nombre.

²¹ Devuélveme a la luz. *No me olvides.*

²² Juana Rosa Chagoya, nombre de la primera mujer de Juárez.

Pausa.

Desde la escuela, ¿te acuerdas? Te conté. Cuando el profesor Méndez²³ me señaló con su profecía. “Y éste que ustedes ven aquí tan reservado —mi querido Benito Pablo—, quien parece inferior a nosotros, va a ser un gran político, se convertirá en uno de nuestros hombres famosos y en la gloria de la patria”.

Grandísimo hijo de puta. Todo muy bien, incluso se lo creí. Incluso en ese momento no me pareció lo que semanas más tarde: una maldita burla soterrada. ¿Por qué inferior? ¿Inferior por qué? Por no decir nada. Por callado. Maldita sea. No es ningún delito guardar silencio. Mejor no decir nada, si no hay nada que decir.

Pero no, se refería más o menos a lo que tú, Juana Rosa. Juanita Rosa, a que soy indio. A que soy indio, chaparro y feo. “Un zopilote de levita”.

Como si los años de infancia en la sierra, como si la servidumbre —descalzo y hambriento—, como si los años de la primera escuela —en el salón de los menesterosos—, y el promisorio y beatífico destino de los indios ilustrados —ser un cura lárrago²⁴, para decir las misas y ya— no hubieran sido

²³ Miguel Méndez, profesor del Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca. Masón del rito Yorkino. Fue profesor de Juárez. Y en una de las tertulias que organizaba para charlar con sus alumnos sobre un estado regido por la soberanía popular, declaró textualmente la cita. La profecía fue real y se encuentra consignada en “Los años de aprendizaje”, en *Juárez y su México*, de Ralph Roeder.

²⁴ El padre Lárraga era el preceptor que ofreció la edición de una Teología Moral, a partir de la cual se instruía a los indios. Pero sus dificultades con el idioma castellano y la condición de su origen, sólo les permitía aspirar a la educación clerical para ordenarse sacerdotes de alcances muy limitados. Podían decir misas y nada más. Por lo que se les conocía como “Curas de Misa y Olla” o “Lárragos”, por su instrucción. Véase *Apuntes para mis hijos*.

suficiente humillación. Suficientes insultos en una vida tan breve que no alcanzará ningún remedio a sanar. Me hierva la sangre. ¿Por qué no dije nada? ¿Por qué tampoco dije nada?

Pausa.

Por prieto. Por ser un maldito indio que no hablaba español correctamente. Por quedarme callado. Como tú. Por venir cansado y sucio desde muy lejos, desde un lugar en el que no existe la Historia, o en el que su mala memoria no le permite aceptar que aún en Guelatao, en ese rincón del mundo, descobijados y solos, los hombres también saben ponerse de pie. Ahí la tormenta es la misma para todos. No como aquí.

Un ruido exterior. Pausa.

¿Quién vive?

Silencio.

Nadie. Estoy solo de verdad.

Transición.

Y así debo seguir por ahora, hasta encontrar alianzas útiles, gente que me ayude a subir, a ser mejor, a llegar a donde debo, no gente que me detenga.

Pausa.

Por eso me voy, Juana Rosa. Por eso. Estos nueve días de encierro me han ayudado a saber que mi destino no termina entre tus piernas, ni con las torcidas y débiles de Susanita

en mi regazo. No, mis días no son para agotar mi brazo para que coman contentos ustedes, ni mi paciencia es tal para acompañar en el camino al cariñoso Tereso.²⁵ Yo debo hacer algo más. Sé que si consigo ganar esta batalla, todas las cosas van a cambiar. Estas personas me necesitan más que tú, más que mis hijos. Comencé algo que no tiene retorno. Conseguí frenar una ley corrupta y estas son las consecuencias. Ya no puedo fallar.

Transición.

Tu suerte, Juana Rosa, te va a llevar a otros caminos, a otros hombres igualmente feos y seguramente más buenos que yo, menos envenenados por lo que han aprendido de la vida. Y tal vez más amenos.

Los niños van a crecer sin su padre como muchos otros. El daño está hecho. Las manitas de Tereso son anchas y fuertes. Van a encontrar en la tierra el material para transformar sus días. Y Susanita... Caray, Susanita. Desde siempre te lo dije, hay que ser fuerte y aferrarse a la vida. Si la niña quiere, vivirá, Juana Rosa. No puedo y no puedes hacer de su existencia tu carga. Te agotas, te secas y te acabas sin poder hacer, sin poder ser tú.

Pausa.

Perdónenme los tres, pero es para lo único que no tendría fuerzas. Quedarme sería renunciar y renunciar es permitir que el mundo siga girando con la misma cara siempre, que

²⁵ Susana y Tereso, nombre de los dos hijos naturales de Juárez. Hijos que, junto a su madre, fueron abandonados por Juárez.

darme sería aceptar que el cura de Loxicha²⁶ que nos encerró tiene razón y que la gente como ustedes, como yo, no tiene remedio y está hecha por Dios para ser el carbón de esta tierra. Mírame aquí postrado y hazte una idea de lo que te digo.

¿Habrías tenido suficiente valor? ¿Estarías aquí, tratando de alimentarme, dejándote insultar, dejándote humillar por los guardias, por la mirada canina del juez? ¿Estarás ahí afuera, Juana Rosa? No lo creo, y por Dios, espero que no sea así. No necesito más problemas ahora.

Desaparece de mi vida con las dos pequeñas vidas que me anclan a esta triste tierra. Necesito pelear y todos los afectos me estorban. Tengo que ser esa piedra que descalabre al gigante. Tengo qué hacer y tengo que hacerlo solo.

Pausa.

Fue todo un error, un descuido, fue la obra de un tarado amor que no supo decir basta cuando era tiempo. Pero lo digo ahora, basta.

Pausa. Con dificultad.

Necesito que me dejen ir, que me dejes ir, Juana Rosa, para comenzar todo de nuevo.

Mientras destruye la fotografía.

²⁶ Fue el cura de Loxicha quien, después de haber sido desaforado para comparecer acusado por el pueblo de exigir diezmos injustos, mandó encarcelar al pueblo entero y al mismo abogado Juárez, por presentarle cargos ante un tribunal eclesiástico. Miahuatlán fue el poblado en el que guardaron encierro los atrevidos. Juárez durante nueve días, a finales de 1834.

Adiós. Y comienzas a desvanecerte, te borras, te desalojo y quedo solo, con mis cuitas y esta rabia que no deja de mor-
der, igual que el miedo.

3. Oscuro, como la piel de la noche

*Hablando con los presos de otras celdas, la cara untada y las manos
aferradas a los imposibles barrotes. Tratando de estar ecuánime.*

A mí eso de la fealdad no me importa. Que cuando paro el transporte y me abren la puerta me pregunten “¿dónde está tu señor?”, no me molesta. “El señor soy yo”, les digo, les pago y se acabó. Que no me dejen entrar a las fiestas porque suponen que falsifiqué la invitación, o que cuando me dejan entrar piensen que yo soy el mesero, o que las muchachas cuando se están despidiendo de todos a mí me den la mano para dejarme una moneda, no me importa. No me molesta que cuando hablan de mí los que no me conocen envidien mis títulos de excelencia académica y se nieguen, sin saber quién soy, a sostener un debate conmigo porque “no sería un diálogo de altura”. No me molesta, no me importa. Es más, me divierte.

Que digan que tengo los pies rajados, la cola sucia, el cabello piojoso, que huelo mal, que como frijoles para que se me olvide bien el español y que más que venir del tronco de la evolución vengo de una rama accidentalmente caída, no me afecta. Es más, me vale madres.

Y me río. De verdad, hasta me río, me da risa todo eso. Y hago las mismas bromas: “Indio que chupa puro, ladrón seguro”. “Indio que quiere ser criollo, al hoyo” Y otras por el estilo. De verdad no me molesta la condición sin condición de los oscuros.

Soy oscuro y zapoteca, ¡y qué mierdas!

Lo que me molesta, me enerva, me saca de quicio, es la suma. El sencillo mecanismo aritmético que adiciona adjetivos a la definición de los indios: imbéciles, sucios, huevones, ladinos, groseros, salvajes, de mal gusto, feos, ignorantes, ordinarios, subdesarrollados, corruptos, depravados y pobres...

Y no es que sean sinónimos, pero todo el mundo los asocia cuando se dicen de un indio. Lo que realmente me exaspera es que por más que me esfuerzo —y me esfuerzo de verdad— no consigo refutar el imaginario común porque en el fondo tienen razón.

Todos tienen razón. Salvo en un pequeño matiz.

Los indios, los chinos, los negros, y los blancos, y todos los que sean, los que se les ocurra, los que no enlisté yo aquí, son imbéciles, sucios, huevones, ladinos, y tralalá, tralalá...

La naturaleza no es excluyente y sin ser democrática nos sirvió a todos parejo. El asunto es que nadie lo acepta. Para los jueces, tanto como para las leyes y la religión —aunque suene a pleonasma—, los hombres debieran ser todos iguales. Pero siempre sale un imbécil a meter el desorden para decir “pero existen las clases sociales, gracias a Dios”. Pendejo.

Pausa. Transición.

Así es, gente. Nacer con mala estrella y tener voluntad de atole es la desgracia de todos ustedes. De todos nosotros. De los que somos así, oscuros. No me lo tomen a mal. No es por ofender que lo digo.

Pausa.

O supongamos que es ofensa. Que quiero que se me enojen. A ver, enójense. Sirve para maldita la cosa. No cambia nada. ¿Ven? Es lo que trato de decirles. Que se enojen diez, cincuenta o tres millones de ustedes, de gente desprotegida, de gente menor, de casi gente, de mugrosos roedores del erario como ustedes, dependientes y miserables *másquemicos* como ustedes, no, señores, me perdonan, pero no cambia nada.

Ni hacen ruido. Prácticamente no existen. No votan o votan mal, no saben leer, y si saben leer y hasta escriben, están entrenados para tenerle miedo a todo, para no poder mirar de frente a nadie, para aceptar su condición de trapos humanos. O para destrozarse entre ustedes, para morirse cirróticos, bañados en su vómito en las cantinas o con roña en las verijas. Nacieron, viven y morirán como lo que son, una inmensa recua que soñó con ser gente. Partida de cerdos, cerro inmundo de animales.

Pausa.

¿No es esto lo que les dicen allá afuera? ¿Y qué les parece? ¿Tendrán razón?

Pausa.

No hay que permitirlo. Hagan algo.

Pausa.

¿Qué tienen en las venas? Hablen.

Pausa.

Nada. Lo dicho, atole y acaso pulque. Por eso además de prietos, gordos y chaparros somos una partida de ignorantes. Maldita raza.

Transición.

¿Cómo tengo que hablarles para que suceda algo, para moverlos por dentro, para que me entiendan?

Pausa.

A ver, respiren. Respiren hondo. Muy hondo, respiren. Respiren. Otra vez. Ahora cierren los ojos. Todos los ojos cerrados. Cierren los ojos. No se frunzan, ni se enfurruñen. Y respiren, no dejen de respirar. Dejar de respirar es morir. Respiren. Respiren. Otra vez.

Ahí, sientan sus piernas. Las dos se mueven. Por su voluntad o a la fuerza, se levantaron ustedes y vinieron hasta aquí. Por su voluntad, seguramente, porque no tuvieron el valor de preguntarse de verdad qué querían y qué se merecían y se dejaron arrastrar hasta aquí. Sientan sus piernas. No se rían ni se pongan a llorar. Respiren.

Ahora sientan sus manos. Abran y cierren sus manos. Son fuertes, son diestras —y siniestras, también siniestras—. Sus manos son su presente y su futuro. Imaginen todo lo que pueden hacer con ellas. Son su herramienta, lo que los hace hombres. Capaces de cambiar su destino, el destino de todos. Los destinos se hacen a mano, señores. Respiren.

Ahora abran los ojos. Miren a su alrededor. No están solos. Pueden ir a donde quieran, pueden hacer lo que quieran y

no están solos. Ustedes son de ustedes, nadie es dueño de ustedes, sino ustedes mismos. Respiren una vez más. Listo.

Pausa.

Díganme, ¿qué aprendimos de esta experiencia? ¿Qué?

Pausa.

Hablen. ¡Con un carajo! Exprésense. Pueden hacerlo. Si no lo hacen se van a arrepentir. Yo sé de qué les hablo.

Pausa.

Es inútil. Me hacen pensar que los desgraciados abusadores que los tienen sometidos saben lo que hacen y tienen razón. ¿Tienen razón?

Pausa.

Imagínense si no son unos retrógrados. Ahí tienen, llego a pedirle audiencia al juez, que es, entre otras cosas, francés o de ascendencia francesa. Gente fina, gente buena, gente bonita. Le exijo que me muestre el documento en el que conste la acusación en contra de ustedes. Ustedes saben que no hay tal y si la hay es un disparate. Pues me dice que no se va a poder, que es una causa reservada. Le pido, entonces, que me lea el auto de formal prisión y nada, que no se podía tampoco. Le dije, entonces, que iba yo a proceder a presentar una queja al día siguiente. ¿Y qué creen que hice? ¿Presenté la queja al día siguiente? ¿Lo hice o no, qué opinan?

Pues sí, señores, porque yo no soy como ustedes...

Pausa.

Perdón. Sí, sí lo soy, pero mejor.

Pausa. Reflexiona

Mejor no por la sangre ni por el color, que de eso estamos hablando justamente. Digo mejor, sin ánimos de molestar, por los estudios, por las miras y porque soy lo que he hecho de mí mismo, no lo que han querido hacerme sujetos como el infeliz ese, el juez francés, que siendo gente seria, gente bonita, gente de bien, también es un muy redomado hijo de la chingada.

Pausa.

Presenté mi queja, a las nueve de la mañana. A las nueve, como indicaba en el tablero que era el horario de apertura. Pues no, señor, que el juez no había llegado. Que mandan a Pachito a que vaya corriendito a sacarlo del desayuno. “Hay un señor de levita, algo feo, pero de levita, con una carpeta de papeles, que quiere verlo”. “¿Es importante?” “Sí y no. Verá su mercé, viste bien, pero la ropa le queda mal, habla correctamente, pero es un prieto como los que están encerrados en Miahuatlán”. “Hijo de la mañana, no me lo esperaba, dile que ya voy”.

Y sí, corrió todo lo que su majestuosa gordura le permitía. Pretendió no ser entendido por mí cuando dijo: *Neuf heures du matin! Ce monsieur a des habitudes d'un maçon.*²⁷ “¡Costumbres de albañil! ¿Lo dice por lo celosos que son los albañiles con

²⁷ Las nueve de la mañana. Este señor tiene costumbres de albañil.

su trabajo, Excelencia?”, le pregunté. Se puso rojo, se atragantó con las migajas del pan que aún masticaba y se puso serio, muy, pero muy serio. Le ofrecí mi queja, la revisó con prisa y sin ganas.

“Lo siento, señor, antes de dar viabilidad a este documento, tiene usted que identificarse debidamente y mostrarme el poder que sus clientes le han otorgado para que los represente”.

Respondí que siendo abogado conocido —ya había sido incluso diputado por el estado—, y tratándose de presos pobres, mis clientes no me habían otorgado poder alguno y que no hacía falta.

Pues el señor juez se enfadó, me amenazó, meneando sus regordetas manillas que parecían un mazo de inflexible tocino, gritándome que mejor me dejara de cosas, que no insistiera y que me largara de ahí, si no quería que se me levantaran cargos por vago y me encerraran junto a los nacos que tanto me importaban.

¿Y qué pasó? ¿Qué creen que pasó? No dije nada. Guardé mis papeles y me fui a mi casa, a retomar mis clases en el Instituto²⁸ y a esperar que el caso, debidamente documentado y enviado al juez de la ciudad, se abriera ante una autoridad más competente. Una semana después, fueron a sacarme los sardos de la casa de Juana Rosa, casi a arrastras, mal vestido y descalzo. Eran las dos de la mañana. Me trajeron aquí, para refundirme miserablemente junto a ustedes.

²⁸ Instituto de Artes de Oaxaca, donde ese año Benito Juárez García enseñaba temporalmente derecho canónico.

¿Les parece justo? Pues claro que no. No es justo, es una perrada. Igual a la que les hicieron a ustedes. No hay diferencia. O no mucha. Igual, igual no es. Vamos, es igual pero diferente. Mi caso se cuece aparte. Indio, indio, pero indio ilustrado. Pésele a quién le pese. Indio diferente, indio inteligente. Indio de oro.

Pausa.

Ustedes también pueden ser mejores. No me malentiendan, justamente ese es mi pleito, convencer a todo mundo de que ustedes pueden ser mejores, y darles ese derecho, las condiciones. No se me confundan. Estoy hablando del trabajo sobre uno mismo. Para ser igual a cualquiera. ¿No sería lindo? No, seguramente lindo no, pero justo tal vez. Yo diría incluso que ideal. Sería ideal, pero ese es otro cantar.

Pausa.

Se los voy a decir de otra manera.

Pausa. Lo duda, pero se decide.

Bueno. Va. Lo voy a decir sólo una vez. Escuchen bien, porque es en serio. Si vamos a hundirnos que sea en el fango de la razón. Si vamos a pudrirnos en la sombra, apartados de la luz, que valga la pena. Si de todos modos nada cambia en la realidad, si nada va a cambiar... Que arda nuestra lengua junto con nuestra conciencia. Su suerte, señores, ha de ser mi suerte. Se los prometo. Para eso me llamaron, para eso vine, porque creí, junto con ustedes, en lo que era justo. Vamos a salir todos de aquí o aquí nos quedamos para siempre, podridos, pero juntos... Pero necesito que me ayuden. Abran bien los ojos.

Pausa.

Poder hacer y deshacer el propio destino. Eso se llama libertad. ¿De acuerdo? Ustedes tienen derecho a ello. No me lo tomen a mal, no estoy haciendo un llamado a la anarquía ni los estoy aventando a la guerra. Pero se trata de que entiendan que nadie, nunca, nunca más nadie, siendo mexicano —como ustedes— o extranjero, consiga despojarlos, engañarlos, utilizarlos, o maltratarlos impunemente. Nadie. Eso sería la justicia, derechos y obligaciones bien claros. Lo mismo para todos en la ciudad y en el campo.

No hay que confundir. La Justicia no se trata de que se castigue a los mañosos, porque siempre habrá vivales. Se trata de que no hará falta castigar a nadie cuando el ideal de igualdad sea real. Se trata de educar a los niños para no tener que castigar a los hombres.

Se trata de medir a los hombres con sus ideas, de hacerlos congruentes con ellas.

Por eso, ha llegado el fin del régimen de las excepciones y de los fueros. Se trata de que en este terruño nopalero van a renivelarse las responsabilidades, los derechos y las obligaciones para todos. Se trata de que si todos están obligados a algo —digamos los impuestos, a no tirar basura—, todos tendrán los mismos derechos —como tener primas matrimoniales exuberantes, sueldos desmesurados y a tener jardín en casa, mascotas raras, propiedades en París y cuentas bancarias en Suiza—. Derechos y obligaciones iguales para todos. Porque los derechos de hoy no son los mismos para todos. ¿O sí?

No es posible que un magistrado gane más que trescientos de ustedes, tenga casas, mujeres y respeto. No es posible que para vivir menos que dignamente aquí, sus hermanos, sus esposos y sus hijos tengan que irse allá a lavar baños y a pizcar tomate y no tengan casa, ni mujer, ni respeto.

De esto se trata y esto es lo que hace la diferencia enorme entre ustedes y los otros. Que ustedes no tienen derechos, y que si los tuvieran no sabrían cómo hacerlos valer. Y que si los tuvieran y supieran hacerlos valer, no faltaría alguno que inventaría cualquier cosa para “sacarlos de la ley” y de todos modos trincárselos.

Lo importante es que ustedes deben saber pelear, deben saber que tienen derecho a ello y deben saber pelear porque nadie va a venir a darles valor, el valor que se merecen, sino todo lo contrario. Peleando se van a abrir el camino, peleando se van a hacer el espacio, peleando van a conquistar el derecho a existir en el mundo de los hombres iguales, porque de otro modo no son ni serán más que el combustible de una Historia sin final feliz.

Pausa.

¿Es claro así, o se los digo con un cuento?

Pausa.

Con un cuento. Un cura infame, en el nombre de Dios, le pedía dinero a un pueblo para él no trabajar. Como si Dios cobrara la consulta por hora. El cura infame les pidió, el pueblo pagaba y dejaba de comer, para que el cura infame engordara y dijera que así Dios estaba contento. Si Dios estuviera con-

tento con semejante atrocidad, ni ustedes ni el pueblo aquel lo sabrían. Porque tampoco saben cuando no está contento. Dios solamente creó y nos entregó el mundo en nuestras manos. Nosotros hacemos y deshacemos con él. Eso lo entendía el cura, que sin remordimientos robaba al pueblo en el nombre de Dios. Pero no era Dios quien los despojaba. No era Dios el que abusaba, no era Dios el que quería verlos desnudos y sangrando. ¿Quién era, entonces? Piensen.

No es Dios el Dios que quiere ver desnudo y sangrando a su rebaño. No es Dios el Dios que les pide sacrificios inhumanos a los humanos. No es Dios un Dios de la venganza, de la vergüenza y del dolor. Eso no es Dios, señores. No se engañen y no se dejen engañar.

Cuando Dios los vea levantarse dignamente y ser hombres como los verdaderos hombres, seguramente estará contento, aunque no lo sepamos. Y no importará porque su obra será consecuente.

Son los pastores abusivos, que sangran y mandan al mata-dero al rebaño, los que tienen que desaparecer.

El cura infame no quiso ponerse a la altura de los hombres que pisoteaba, no quiso ser hombre y sintiéndose rey, quiso tener la razón, quiso hacer lo que se le daba la gana y quiso que todos le aplaudiéramos el chiste. Por eso, el señor cura de Loxicha decidió que todos ustedes junto conmigo, por indios y apestosos, y por no creer en Dios de esa manera tan atroz, debíamos estar encerrados aquí para podrírnos juntos y no estar afeando el paisaje allá afuera. Quiere que le digamos si la cárcel es lo suficientemente insalubre, si no para que nos echen más mierda de la que nos han hecho tragar desde siempre. Por indios.

Pausa.

Eso quiere, o eso parece. ¿Es un buen cuento, no? O uno muy real, al menos.

Transición.

La moraleja es muy simple: El único derecho efectivo que tenemos es el de quedarnos callados. Pero tranquilos. No pasa nada. Nunca pasa nada.

No importa si nos escucharon. Lo más que puede pasar es que nos deshagan la cara a patadas.

O que nos “silencien” otra vez. Pero de ahí no pasa.

4. Pasos hacia la luz

Al fondo de la celda, con la orden de su liberación en la mano, la puerta de su celda abierta.

Soy el que soy.

Soy esto que soy.

¿Pero quién soy?

Nadie.

Soy el hijo de mi madre muerta.

Soy el hijo de mi padre muerto.

Soy el hermano de mis hermanos muertos.

Soy el que un día ha de morir.

Soy el hermano de todos los que están vivos.

Soy un hijo de Dios. Uno pequeño.

Soy un grano de arena sobre esta semilla de mostaza.
¿Soy?

Soy este pueblo.
Soy un ciudadano.
Soy un peatón.
Soy un civil.
Soy de este pueblo.
Yo soy un pueblo.
Olvidado.
Eso soy.

Un soldado de Dios, armado de ira.
Un irredento, que no quiere el perdón.
Un renegado, que besa la mano de aquel de quien reniega.

Soy un olvidadizo. Soy un olvidador.
Soy víctima de las circunstancias.
Soy mis circunstancias.
Soy más que mis circunstancias.

Tu enemigo.
Mi enemigo.
El hombre sin amigos.
El que se quedó solo.

Soy lo único que me queda.
Soy todo lo que me queda.
Soy mi esperanza.
Soy mi más grande temor.
Soy estos ojos abiertos en la oscuridad vacía.
Soy estas ganas de mear.
Soy estos gases que cantan.

Soy esta hambre atrasada.
Soy esta hambre de más.
Soy más que esta hambre.
Soy esta respiración.
Soy este tiempo muerto.
Soy el que sobrevive a este tiempo.
Soy tiempo.

Soy el defensor de los pobres.
Soy el que no pudo defenderse.
¿Soy de verdad, esta verdad, ahora?
Soy lo que soy. Y no me soporto. A veces.
No soy lo que quiero ser. Casi nunca.
Soy una enorme mentira.
Soy de mentiras.
Soy la mentira.
A veces.
Hoy.

Transición.

Mejor sería que no les dijeran nada. Mejor sería que nomás despertaran y yo ya no esté. Mejor sería que se olvidaran de ellos, que se olvidaran ellos de ellos mismos. Mejor sería que no despertaran jamás.

Mirando el papel. Sin saber qué hacer con él.

Hoy es tres veces el tercer día. Esta es la única enmienda. Mi única posibilidad. Una posibilidad sin ustedes.

Pausa. Reflexiona.

“Se trata de medir a los hombres con sus ideas, de hacerlos congruentes con ellas”.

Arruga el papel en sus manos. Lo arroja al piso. Recapacita. A los presos.

Ustedes no tienen enmienda, ni remedio. La única novedad con ustedes es que siguen siendo esta maldita raza que no cambia. Maldita tres veces por dolerme en ella. Por lo que de ella me duele.

Escupe. Recoge y desarruga el papel.

No puedo detenerme. O sí puedo. Pero no quiero. Sería triste, pero más un desastre. Una muy alta traición. Traición entre las traiciones. Al ideal, a mí mismo.

Pausa.

Que me perdonen mis viejos por no poder ser su bastón. Las mujeres y las niñas por ser una vez más esa sombra que no es nada sino sombra, y que no deja de estorbar. Que me perdonen los hombres esta rabia que más parece mentira, porque no es hoy que van a entenderla. Que me perdonen, si pueden. Yo no puedo perdonarlos. Porque en sus ojos mojados, polvosos y miserables encuentro el tamaño de mi causa.

Pausa.

Quiero poder hacer esto sin arrepentimiento, quiero poder dormir sin que el llanto de mis hijos me despierte en la madrugada, sin sus ojos pegados a mi espalda. Estoy harto de las pesadillas. Quiero mirar de frente a Benito ante el espejo

y poder decirle, Benito, te perdono. Sin arrepentimientos. Quiero poder olvidarlo todo, olvidarlos a todos. Huir, perderme, no saber nada, nada más.

Cuánto los odio...

Pausa. Transición.

A partir de hoy la justicia para todos los hombres tendría que haber sido la misma, a partir de hoy los hombres tendrían que haber sido iguales los unos de los otros. Si al menos la enmienda los incluyera a ellos, si al menos esta derrota no fuera tan evidente. Si al menos no me aplastara junto con ellos y no me confirmara que nada va a cambiar jamás...

Blandiendo el papel en su mano.

¿Están comprándome el silencio, Pater? ¿Tengo derecho a aceptarlo? ¿A qué debo renunciar? ¿Por qué no puedo ser yo lo más importante para mí ahora?

Pausa.

Claro que puedo. Me lo merezco. Lo necesito, pero necesito más. No basta con la libertad. Es un tesoro frágil que poco sabemos valorar. Además no es egoísmo. Estos golpes que sufrí, que he visto sufrir a estos pobres mugrosos que se quejaron con sus verdugos en contra de sus verdugos, “contra las arbitrariedades de los privilegiados”, me han demostrado de bulto que la sociedad jamás será feliz. Nada tiene remedio. Nada puede cambiar.

Esta desgracia gigante supera mi tamaño y mis fuerzas actuales. Yo hubiera querido destruir ese poder funesto. Lo intenté. Pero es una batalla desigual. No tengo esa envergadura...

Pausa.

¿Dónde hago más falta, Señor? ¿Dónde? Porque allá afuera, ¿qué? ¿Cómo podría derrocar de su pequeño trono a quienes usufructúan en tu nombre? ¿Cómo hacer valer mi estampa en una tierra de malinches y afrancesados? Y si todo eso fuera posible, ¿por dónde comenzar?

Pausa.

No voy a volver. Mi familia ya quedó atrás. Ya la borré. No quiero verla, porque me he muerto con ella.

No me queda nada. Nadie, nada, sino el amor virginal de una niña de siete años que me abraza inocente y me llama Ito. El amor de una niña blanca, lejana, prohibida, a la que no puedo renunciar. La esperanza de una vida mejor. No tengo sino este amor monstruoso, abusivo, que ni tú ni nadie verían bien ahora, que me llenaría de vergüenza. Que mi padre no bendeciría, con el que terminaría de hundirme... porque eres una niña... Margarita...²⁹

Pausa.

Pater... Sólo dame la paz, el silencio y el olvido. Sólo eso. Porque si soy tan pequeño, si sólo soy éste, nada voy a poder.

²⁹ Margarita Maza, quien diez años más tarde habría de ser su esposa.

Duda. Lo llaman desde la puerta.

Pero éstos esperan algo de mí. Maldita sea. Yo dejé todo por seguirlos. Haber ganado hubiera sido la gloria, pero sólo ganamos esto... Esta limosna.

Se refiere a su hoja de liberación. Pausa.

¿Qué hacer, Padre, qué?

Gritan su nombre desde afuera, lo apresuran. Le arrojan su ropa sucia, de ciudad, al piso. Contrasta con los harapos de manta que viste.

No puede cambiar nada desde aquí. El pasado y su huella son una herida muy profunda. Tengo que pelear. Darle sentido a este odio, pero no soy tan fuerte.

Finalmente recoge su ropa y la viste.

No soy ese guerrero. No lo soy... Perdónenme todos, pero hoy voy a fallar. No voy a poder, no pude. Y juro que lo intenté...

A los presos dormidos.

Dios les dio ese destino. A mí me bendice con otro. El sacrificio de esta vez son ustedes. Buena suerte.

Sale.

Oscuro final.

Benito antes de Juárez

Se estrenó el 23 de noviembre del 2007, en el Teatro Juárez de la ciudad de Oaxaca, con motivo del bicentenario del natalicio de Benito Juárez.

Intérpretes:

Benito Pablo Juárez garcía:

*Esteban Castellanos **

Juana Rosa. Patria-Destino:

Griselda García.

Escenografía:

Felipe Lara y Esteban Castellanos

Escenofonía:

Rodolfo Sánchez Alvarado

Compositora musical:

Belit Prieto

Iluminación:

César Piña

Vestuario:

*Martín Brie (de Benito). Felipe Lara
y Esteban Castellanos (de la Patria)*

Mural del vestuario de la Patria, de Diego Rivera, titulado
Historia de México 1929.

Expresión verbal:

Hernán del Riego

Traducción al zapoteco:

Profr. Isaac Pablo Hernández

Asesoría de latín:

Mtro. Raudel Méndez Sosa

Producción:

Fénix Producciones

Producción ejecutiva:

Erandi Mejía

Dirección escénica:

Esteban Castellanos y Edgar Chías

*Director general del proyecto y Becario del FONCA, categoría intérpretes 2006-2007

Edgar Chías

Actor, crítico teatral y dramaturgo egresado de la FFyL de la UNAM (de la cual ahora es docente). También se ha desempeñado como investigador y pedagogo dentro y fuera del país. Ha publicado en Anónimo Drama Ediciones *Circo para bobos*, *El cielo en la piel* (en gira por Argentina en 2006) y *El drama ausente*. En otras editoriales *¿Último round?* (Tierra adentro 2001), *Telefonemas* (Atuel-Centro Cultural Helénico, México-Argentina, 2005), *Cada quién su Clitemnestra* (UNAM 2005) y *Crack* (*PasodeGato*, Revista mexicana de teatro No. 28, 2007), todas ellas estrenadas en la Ciudad de México. Su obra ha sido traducida al francés e inglés, y publicada en Europa. Es gestor de la Muestra Nacional de Joven Dramaturgia de Qro., desde 2003 y del Diplomado Nacional en Estudios de Dramaturgia del INBA, del cual es pedagogo. Ha sido becario del Programa Jóvenes Creadores del FONCA (2001-2002 y 2005-2006), de la Fundación Carolina (Madrid, 2003) y es miembro de la Royal Court Theatre de Londres, quien produjo para el XXXIV Festival Internacional Cervantino y el Jerwood Upstairs de Londres su obra *De insomnio y media noche*, publicada en su versión inglesa por Oberon Books en 2006. Ha sido editor de *PasodeGato*. Actualmente escribe una columna de teatro para la revista *Chilango*, y es Coordinador de Proyectos del Centro Cultural Helénico de la ciudad de México. En 2007, la AMCT le ha otorgado el premio “Óscar Liera” por Mejor Dramaturgia Contemporánea por sus obras *Crack* y *De insomnio y media noche*.

Divino Pastor Góngora

Jaime Chabaud

A Miguel Ángel Rivera, a Carlos Cobos,
con gratitud.

Nota:

Esta obra, que no pretende en absoluto un verismo lingüístico-literario de época (aunque se jugueteé con él), incluye dos textos dramáticos y tres de naturaleza muy diversa a la natura dramática:

* *El Cantar del preso* (Cita: “La pieza la hemos elaborado reuniendo varios versos sueltos que cantaban los reos de la cárcel de la Inquisición, a los cuales se han agregado otros versos sueltos del llamado baile de las bendiciones”), AGN –Inq. *En Música prohibida por la Inquisición*. Música del Grupo Nesh-Kala.

* El sainete *El alcalde Chamorro*, de José Macedonio Espinosa, autor novohispano.

* El sainete, bastante manoseado y reducido, de Calderón de la Barca titulado *De los guisados*.

* El soneto *Ante el cadáver de una actriz*, de Luis de Sandoval y Zapata, poeta novohispano del siglo XVII.

* Versos del personaje Gines en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega.

Personaje (s):

Varios, muchos, interpretados siempre por el mismo actor que encarna al personaje:

DIVINO PASTOR GÓNGORA, cómico de la legua,
cómico de estos caminos del Señor,
actor favorito de la Corte y que,
por causas diversas, de un golpe
perdió la gracia de los poderosos.

Espacio–Tiempo:

Estamos en 1790, en la Colonia, en la Nueva España, pleno fin de siglo XVIII, en las fronteras en donde la Iglesia y su intolerancia luchan por controlar las nuevas ideas que, por cierto, tiempo ha se les fueron de las manos. El espíritu de la Revolución europea, pese al esfuerzo inútil de clérigos e inquisidores, ya sopla también en América.

El Diego Fernández y de Zevallos, que se cita con frecuencia en este texto, existió o bien como censor o bien como familiar de la Inquisición en los siglos XVII y XVIII, respectivamente. La “y”, la “z” y la “v” son pertenencia del imaginario del autor. Cualquier coincidencia con personajes de la realidad política mexicana actual es, en todo caso, una ironía de lo cíclico de nuestra historia nacional.

Todavía en oscuro escuchamos a Divino Pastor Góngora que entona el “Cantar del preso”.

DIVINO: *Que dejen rodar la bola / y que ruede sin malicia / que si yo fuera justicia / no prendiera al que enamora. // Por ti no tengo camisa / por ti no tengo capote, / por ti no he cantado misa / por ti no soy sacerdote. // Por ti me olvidé de Dios / por ti la gloria perdí / por ti me voy a quedar / sin Dios, sin gloria y sin ti. // (Recitado.) “Cara*

de gato lumbreiro / muñequito mal forjado, / conmigo no seas osado / porque me ves prisionero / pues puede ser que primero / te las tengas que ver conmigo, / porque el mayor enemigo / conmigo lo habéis de hallar / si me queréis regañar / mostrando tu mando altivo.” // *(Cantado.) Cuatro son las tres Marías, / cinco los cuatro elementos, / ocho las siete cabrillas, / once los diez mandamientos. // Volar y verte quisiera / como vuela el pensamiento / pues querer y no poder / es mi mayor sentimiento. // Mi vida no te enterezcas / y porque ves que me voy / para la última partida / échame la bendición.*

Se da la tercera llamada.

En un calabozo, DIVINO intenta sacar la cabeza por entre los barrotes, sin conseguirlo. Estira un brazo para sacar un saco que difícilmente acaricia con los dedos sin asirlo.

DIVINO: Soy cómico, sí, lo confieso, pero de corazón no malo y aun sincero cuando me lo propongo... *(Pausa.)* ¡Guardia, celador, dueño de las llaves y de mis esperanzas: dejad de jugar juego tan macabro...! ¡Por Dios, que sí me infundís miedo...! *(Pausa.)* De ser ese el fin y mérito del juego vuestro os declaro de antemano triunfador...: con laureles de oro y vuelta al ruedo y lo que queráis... *(Pausa.)* No he cometido falta. Si por habladurías me arrestáis no es de extrañar. Soy talento conocido y nunca las envidias se ausentan... ¿Está ahí, señor carcelero...? *(Pausa. Voltea a ver con desconfianza al público.)* No me deje con estos rufianes, que se ven peligrosos y yo... yo... Si es por lo de la sobrina de... ¿Qué gravedad puede haber en el asunto...?! Ella me provocó y os aseguro que yo no... *(Hace un intento más por alcanzar el saco sin conseguirlo.)* ¿O a questo es por lo del teatro, por lo del Coliseo Nuevo, por la obra fementida...? *(Pausa.)*

Aunque pienso saber por dónde va la tirada de mis enemigos, ¿eh? ¡Ya, ya, ya...! ¡Que si lo sé...! (Pausa. Muy seguro.) No existió la tal conspiración que le hayan dicho o en delante le dijeren, sólo una mala comedia en que trabajé más por hambre que por gusto... Creedme... (Pausa.) Me quieren castigar por delito no cometido ocultando mi pecar verdadero. (Pausa. Casi en súplica.) De verdad, ¿por qué no solucionar este asunto en la brevedad que va de mi bolsa a vuestra mano? (Pausa.) ¿Señor carcelero, me escucha? (Pausa. Llega tímida contestación con el ruido metálico de unas llaves. Al público.) ¿Lo veis? Lo adivino con la oreja pegada a los postigos y eso me halaga... Me halaga porque oír mis razones quiere y le entiendo su curiosidad, no crean que no, porque ignora quién mastica estos barrotes... (Pausa. Se envalentona.) Mi nombre es Divino Pastor Góngora y sí, soy cómico, discípulo de Manuela de San Vicente, la mejor actriz que estas tierras hayan parido, soy cómico que la corte aprecia... (Nuevamente estira el brazo y al fin logra sujetar el saco que pasa por los barrotes.) Y sépase, carcelero, que al retrasar mi itinerario, muy influyentes amigos, que de mis servicios reclaman pronta vuelta, entrarán en cólera... (Espera respuesta. Silencio. Al público.) Porque sabed que son personas muy principales y de calidad, cristianos viejos, de los que cruzaron su abolengo por la mar cuidando no se les mojara... (Pausa.) ¿Señor carcelero, me está escuchando? (Pausa.) ¡Sáqueme de esta mazmorra que no pienso compartirla con criminales tan peligrosos! (Dirigiéndose al público.) Mire, por ejemplo, ése. Qué mirada tiene. Sí, sí, ese del ojo... como caído. O mire aquél otro, el chimuelo, se la pasa murmurando algo contra mí. Algunas vidas ha de deber. (Pausa.) ¿Señor carcelero? (Silencio. Mira con recelo al público.) ¿Podría dirigirme cuando menos una palabra o dos, con un carajo? Le advierto que he sido

convidado a casas importantes y he sido felicitado por el mismísimo señor virrey... *(Al público. Molesto.)* ¿Qué? ¿Se ríen de mis harapos de hoy? ¿No dais crédito a mis palabras? *(Pausa. Inseguro.)* ¿Me oye, señor carcelero? *(Pausa. Se traba de cólera.)* Le prometo... Te juro que estoy a punto de molestarme... Cuando un memorial te ordene mi liberación no te tocará ni un real de propina... En cambio ahorita... *(Espera respuesta.)* ¿Me entiendes, petimetre del demonio...? *(Silencio.)* ¿Hay alguien ahí...?

Se escuchan al fin unos pasos. DIVINO hace una transición y se dirige, neutro, al público, como si éste hubiese dejado de existir.

DIVINO: Y sí, aparecerá muy pronto el carcelero. Se acercará rascándose el fundillo y dirá con cinismo que desearía aceptar mis dineros, que ayer todavía era tiempo de tomarlos y no les ofrecí... Y que hoy no les recibe porque, efectivamente, ha llegado un memorial pidiendo que por ningún motivo sea yo liberado... Preguntaré con desconcierto su procedencia... El cancerbero informará que del Santo Oficio de la Inquisición la orden viene y que en horas pocas me escoltarán, de cadenas lleno, algunos dragones de Su Majestad a Méjico... Mis compañeros de celda soltarán sonoras carcajadas. El carcelero notificará, también de risa muerto, que alto patrón de la Iglesia ya en montura veloz busca encontrarse en el camino conmigo preso. Palideceré al segundo y sentiré que las piernas me tiemblan y un sudor frío recorrerá mi frente... Conoceré por vez primera la significancia de la palabra miedo y tendré la certeza de ser perdido... Mi ánimo se desmoronará y lloraré y suplicaré clemencia a persona más miserable que yo... *(Transición. Larga pausa. Rie.)* La voz del carcelero arribará un paso atrás del paso angustiado de mi

pensamiento: ambos pasos traerán un mismo nombre, el de mi perseguidor: don Diego Fernández y de Zevallos... (*Silencio largo.*) Descubriré entonces —abrazado a mis rodillas— que La Muerte no es, como se afirma, Mujer...

Oscuro o no. Transición de luz. Música eclesiástica entra. De la oscuridad surge una sombra en un púlpito. DIVINO avanza de rodillas con un par de beatos que finge con rebozos y dos palos que extrae del saco.

DIVINO (*Al público*): ¿Queréis saber qué voz tiene el inquisidor Diego Fernández y de Zevallos? Pues yo os lo diré.

Canta(n) una letanía a la Virgen de Guadalupe. La Sombra alza los brazos y los creyentes callan.

DIVINO (*Transición*): “El día de hoy, 16 de septiembre del año de Nuestro Señor de mil setecientos y noventa, aquí, en esta real ciudad de México de la Nueva España, fue recibida acusación de toda gravedad contra el cómico que nombran Divino Pastor Góngora, hijo de madre con oficio inconfesable aunque antiguo. La tal denuncia refiérese a participar en la conspiración que hallóse detrás de la puesta en tablas de la comedia *México rebelado*, donde se ofende el honor de la Nación Española y habla contra su carácter. En ella se ponen torturas ejecutadas a los indios por los conquistadores bajo el mando de Hernando de Cortés, con lo que se incita a la violencia y a la sublevación contra la Corona y los peninsulares. El citado Góngora figura como intrigante de la rebelión que por fortuna descubrióse a tiempo de evitar males mayores...”

La Sombra sigue murmurando en un fade out tanto lumínico como de voz.

DIVINO: No, no, entre rejas yo no puedo actuar. Que este arte exige concentración y disciplina. Bien me lo decía Manuela, mi maestra. (*Señala a alguien del público.*) ¿Pensáis que es fácil actuar ante caras asesinas como la tuya? (*Pausa. Se encoge en hombros.*) Está bien, harelo.

DIVINO deja en el suelo el saco. Pinta con una tiza una raya entre él y el público. Asumirá los roles de los personajes que se mencionan, extrayendo de su saco los recursos mínimos para caracterizarles.

DIVINO (*Besa una cruz que forma con los dedos.*): Puedo jurarlo, el sainete escríto lo había un mi compadre que nombran Pepe Macedonio Espinosa, prófugo, como todos nosotros, de la ley... Representaba yo este sainete cuando los justicias me hicieron preso. (*Pícaro.*) Claro que a mi historia el sainete anillo cómodo al dedo es... Se le titula *El Alcalde Chamorro* y su tema es de harto interés... Advierto que es subido de color y muy gracioso pero os suplico no reír hasta que lo merezca... (*Transición.*) Estamos en una cárcel provincial y entra el Alcalde, os suplico no arrojarme cosas porque agora finjo a este personaje (*Asume al Alcalde.*): “Ya, Escribano, llegó el día/ en que he de castigar delitos. Poca vergüenza los presos tienen / y no temen mi castigo. / Mas, ¿qué música es aquesta?” (*Aparte.*) Contesta el Escribano, temblando: (*Tr.*³⁰) “Eso, señor, es muy justo, / por ser muy justo el castigo... / Y esa que suena como música / de los presos del calabozo / atiborrado viene.”

Se oye un ruido lejano de caballos a galope. DIVINO presta oído un momento, no le da importancia y, despreocupado, canta.

³⁰ Dentro del texto se utiliza indistintamente *Tr.* o *Transición.*

DIVINO: “En mi prisión, qué de veces / me acuerdo de ti, bien mío, / siendo mis testigos fieles / de mi llanto, los suspiros.” (*Aparte.*) Óyese música y el Alcalde respinga molesto, sin poderla parar. (*Transición.*) “Oiga y oiga, / y qué enamorado está / ese triste pajarillo. (*Ordena.*) Todo el mundo se sosiegue / y el músico presumido / tome la vihuela y cante sólo para mí.” (*Tr. Canta.*) *Había en un cierto lugar / un Alcalde más Sanchito que Panza; / de chiquito entendimiento / por ser el hombre muy chiquito.* (*Tr. Furioso.*) “Que no cante tan para mí / que el ser chico o el ser grande / no me quita lo capaz...” (*Aparte.*) Pero no podía acallar la tonada... (*Tr. Canta.*) “Con el nombre de Chamorro, / goza célebre apellido, / por herencia que de atrás / heredó de sus antiguos.” (*Tr. Furioso.*) “¿Yo herencia de atrás?! ¡Bergantes! / ¡Mentirá quien tal ha dicho / y miente quien tal dijere! / ¡Hola, Escribano, prendédlos!” (*Aparte.*) Escúchase entonces, de entre las risas y las músicas que cesan, un silencio... Porque quiero decir que el silencio también se oye... Las miradas se entrecruzan entre presos y funcionarios, unas en pregunta, otras en calladas carcajadas... Y al fin, tímido, el Escribano pregunta: (*Tr.*) “Gusto de obedecer, / pero ¿no están ya presos, señor?” (*Tr. Furioso.*) “Pues volvedlos a prender / y a mi presencia, Escribano, traedlos, / que soy Alcalde Chamorro / y hacer justicia imagino.” (*Aparte.*) El Escribano grita: (*Tr.*) “¡Ah, del calabozo adentro! / Presos fuera, presos, digo.” (*Aparte.*) En este punto, amigos míos, sale muy digno el Representante, colega mío de oficio y el Alcalde le espeta: (*Tr.*) “Ven acá, danzasombreros, / alesnilla mexicana, / vagamundo, socarrón, / puerco, cara de choricido... / Decidme: ¿por qué estás preso?” (*Aparte.*) Y el Representante explica: (*Tr.*) “Oiga usted que mi delito / es todo una niñería. / Con el niño del vecino / otro niño se pelió; / en paz los metió otro niño. / El niño del

sastre / descalabró al otro niño; / los niños del boticario, / que son dos niños perdidos, / viendo a todos estos niños, / toman las llaves y corren / a echar por esos caminos, / y en un instante salieron / más de ochocientos mil niños; / luego un niño secretario / con otro, alcalde muy niño, / me prendieron de intención, / porque, aunque allí estaba un niño, / y un niño con devoción, / desnudaba al otro niño.” (Tr.) “¡Hombre del demonio! Tente / e informa con más despacio...”, (Aparte.) Dice el Alcalde bastante enredado y mi colega acepta: (Tr.) “Írme poco a poquito: / un amigo me llevó / a un desposorio que se hizo / en casa de mi amigo el grande, / junto a mi amigo el chico. / Mi amigo era el desposado, / y un amigo del padrino / con mi amigo se pelió; / en paz los metió otro amigo; / yo, defendiendo a mi amigo, / le di al amigo del otro / un piquetito de amigos.” (Aparte.) Y el Alcalde dice: (Tr.) “¿Hay hombre más amigable / y amigo de sus amigos?! / Échame otro cuento desos / y regresas al hoyo. / Vaya verdadero amigo.” (Tr.) “Y esto no es nada.” (Aparte.) Agrega el Representante, entusiasmado. (Tr.) “Otro día vía en los cielos / cómo galante volaba, / remontándose atrevido, / un guajolote con anteojos.” (Tr.) “¡Arre allá, hombre! ¿Qué dices?” (Aparte.) Le frena el Alcalde, todavía más embrollado. (Tr.) “¿Un guajolote con anteojos? / Ni mi agüela lo habrá visto. / Embustero del demonio / ya no puedo sufriros, mentecato; / no os menees de ahí ni abras el pico. / Escribano, salgan otros presos.” (Aparte.) Y el Escribano grita: (Tr.) “¡Ah, del calabozo adentro! / Presos, fuera, presos, digo!” (Aparte.) Al tiempo que se oye esta canción: (Tr.) “Allá va ese pitiputo / que sale muy...”

Se escuchan en off cascadas de caballos, órdenes militares difusas, gritos de gente. DIVINO se interrumpe, cambia a una actitud neutra. Los efec-

tos sonoros nos remiten a una persecución con detonaciones de arcabuz, voces, quejas de alguien herido, etc.

DIVINO: Esos ruidos me cortan en este punto..., galope de anTORCHAS, promesa de cadenas, garrote de cómicos... Pero nada que espante... Música conocida es, pan de cada día... No puedo continuar así. Sólo una cosa me sabe mal... No presentaros a los personajes que venían en turno en el sainete me pesa... Fascínanme aquestos porque son tan carne de hoguera como vosotros y como yo, figuras de escándalo... Imagináos: ella una fandanguera —mujer que mueve el culo— y, abrid oídos..., él un puto... Así, con sus cuatro letras: P-U-T-O...

Muy cerca, caballos a galope. DIVINO hace una reverencia e inicia falso mutis.

DIVINO: Así me corté aquel día, antes de que me tomaran preso y díjeles a los espectadores, antes de salir corriendo: “Yo que más quisiera pero es mi pellejo o vuestro deleite... Os dejo pendiente la historia de *El Alcalde Chamorro*...”

DIVINO intenta salir corriendo pero choca con las paredes de la celda. Caer, faltándole el aire, mira en todas direcciones, desubicado. Atisba en la lejanía algo y levanta los brazos, agitándolos.

DIVINO: ¡¡Ey, campesino, mozo..., zagal..., agreste joven...!! (Pausa.) ¿Qué hago aquí, en campo de siembra, en medio de la nada? ¿Por qué perdiste los terciopelos del Coliseo Nuevo cuando acariciabas ya la gloria? Ni Divino tu arte ni Pastor de ideas y lo de Góngora adorno sólo te es... Estabas, so imbécil, por ser favorito de la Corte, todos te mimaban y de convites tenías tus días llenos... (Tr. Ve al

público. Se sobresalta) ¿Vosotros aquí...? No, no, el que no está allá, soy yo... Al alcance de la mano, os lo juro queridos amigos, apenas a un palmo: fama, dineros..., elogios tuve y me marearon la cabeza... Debéis saber que me adoraba el público... *(Pausa)* Aunque, si bien es cierto, que cuando pisaba el tablado las más de las veces nadie ponía atención... Así como vosotros, pero peor. *(Tr.)* No te engañes, Divino. Siempre hubo, mientras actuabas, un bisbeo, pláticas de palco a palco, señoras gordas masticando fritangas y abarroteros negociando mercancías. *(Pausa)* ¡¿Qué puto público te puede adorar si ni te mira...?! *(Pausa)* No te engañes, Divino, recuerda aquél día... *(Sonríe emocionado.)* ¿Como olvidarlo...? *(Pausa)* ¿Queréis oírlo? *(Señala a alguien del público.)* Por favor decidle a aquél que deje de hurgarse las narices, que me distrae. *(Pausa. Recuerda.)* Representaba yo una loa por el cumpleaños del señor obispo, un textículo de ocasión mal escrito y poco dramático. Encontrábame realmente empeñado en sacar partido de versos tan poco versos y de pronto dime cuenta que el escándalo en la sala era más grande que mi voz a gritos... De plano abandoné el personaje y púseme a ver descaradamente a los espectadores que desatendían el escenario. *(Se cruza de brazos.)* Estaba yo indignado. ¿Sabéis qué hice? Esperé momento eterno y al fin grité. *(Grita.)* “¡Ey, aquí estoy...! *(Silencio.)* ¡Tras el ladrón, aprehénddle...! *(Silencio. Da voces con más fuerza.)* ¡Fuego..., que se quema el Coliseo..., fuego...!” *(Se escucha ruido de cadenas fuera. Se espanta.)* No, no, señor carcelero, no es con usted. Aquí nada se quema. Sólo les platíco a mis compañeros de celda, eso es todo. *(Al público.)* Sentíame devastado. Ahí, solo en medio del escenario. *(Silencio. Se encoge en hombros.)* “¿Hay quien le importe lo que hago?! *(Derrotado.)* ¿A esto llamáis triunfar en el templo del arte dramático, Manue-

la de San Vicente...?” (Tr.) “Otra vez, una y otra vez, una y otra vez, Divino” (Tr.) “¿Para aquesto preparaste tu más torpe alumno...? ¿A esto llamáis éxito en un tablado...?” (Al público.) Estaba yo por sacar mi cuerpo del escenario cuando agregué. (Silencio. Transición. Balbucea.) “¿Hay ser de razón al que le valga mi fingimiento?!” (Tr.) “A mí sí, señor Góngora, por favor no se detenga...” (Aparte.) Una vocecita adolescente, os lo juro, respondió decidida entre tanto ruido: (Tr.) “Yo si le atiendo...” (Aparte.) Las luminarias apenas me dejaban ver... Puse mi mano en visera y descubrí un ángel que fijaba en mí sus ojos conmovidos en un palco cercano a proscenio. Un ángel tan hermoso como la imaginación más rica no presumiría alcanzar. Un ángel que me miraba, sonreía, que agitaba pañuelo para que le ubicase... Un ángel sin aureola... Un ángel al que cortaron las alas para hacerla terrena... (Indignado, a alguien del público.) Dejad vuestras espadas en paz, lujuriosos, que mi relato no es para calentaros la cabeza. (Pausa. Tr.) “¿Para usted sola, señorita?”, díjeme yo. (Tr.) “Os lo suplico...” (Aparte.) Y agregó: (Tr.) “Ahora subo a entre cajas...” (Tr.) “¿Sube...? ¿Para qué...?”, agregué muerto de miedo... (Tr.) “Tengo que hablarle...” (Tr.) “¿Y mientras yo, en escena, qué hago?” (Tr.) “Usted sólo siga su papel...” (Pausa. Aparte.) Mudóseme el rostro y poco a poquito, quedo quedito, comencé a hacer mutis sin que cuenta se dieran incluso los que venían en turno de representación... (Se toma con violencia el rostro como si otra persona lo hiciese. Tr.) “Vuestra gracia es el talento con más dotes que ha pisado el tablado del Coliseo Nuevo...” (Tr. Sorprendido.) “Pero si sois una niña apenas...” (Pausa. Tr.) “Y tan mujer: que aquestas no resultan fingidas... Tocádlas si queréis...” (Tr. Mima tomar unos pechos pero su gesto se corta a mitad del trayecto.) “¡Por Dios, mujercita, que me conozco

y frenar después no podré...” (Tr. *Pausa. Acaricia su rostro con puerilidad.*) “¿Y quién os pide que frenéis...?” (Tr.) “¡¡No, no sois verdad...!! ¡No podéis ser real...!” (Tr.) “Si no me tomáseis por libertina, declarara que de vos, Divino Pastor Góngora, pudiese yo enamorarme.” (Tr. *Aparte. Frágil.*) Tal me dijo, aunque vosotros, bola de barbajanes, os mofeeis. Y no sólo eso, sino que tomó una mano mía con una suya tan pequeña y ansí..., mi mano en su mano fue conducida suavemente hasta su entrepierna y la tibieza de su sexo sentí... (Tr. *Se sienta en el piso.*) Un ángel de alas mochas, lo más hermoso que yo soñase jamás, cerré los ojos por no perder su aroma de durazno.

Se escucha ruido de una reja metálica que se cierra. Cambio lumínico. DIVINO se acuesta.

DIVINO: Dejadme en paz, compañeros de desgracia, que con recordar nada bueno ha de salir... Su aroma de durazno... Su aroma de durazno.

DIVINO comienza a roncar por un momento pero se despierta sobresaltado. Su mirada parece extraviada.

DIVINO: Apetitos, todos los apetitos, los del cuerpo y los del alma... Apetitos todos..., todos los apetitos... Apetitos... (Tr. *Se agarra la panza y una enorme tristeza lo embarga.*) ¿Matar-me por el estómago...? (Tr. *Atrapa una mosca y se la come.*) ¡Já...! Ya lo veis. Si me lo propongo hasta un guajolote me cocino en la cabeza. ¡Guajolote..., y en mole, o en pipián..., crudo me lo comía yo...! (Tr. *Ruega.*) Por piedad, carcelero, que van tres días en mi cuenta que ni pan ni agua me dais... Un bocado, uno solo y breve, lo juro... Nomás lo que sirva para distraer una muela.

La luz se enrarece. DIVINO intenta alcanzar objetos invisibles con las manos, ilusionado.

DIVINO: ¿Los veis...? ¿No los escucháis...? Ahí están los guisados en torneo... ¡Qué batalla..., qué disputa por ganarse mi paladar...! ¡Qué caballeros tan sazonados defendiendo a sus condimentadas damas...! (*Lo levantan en brazos invisibles caballeros.*) Pe..., pero ¿qué hacéis...? ¡Soltádmeme...! ¿A dónde me lleváis...? No, no, no, mi nombre no es Baco... ¿Que de juez el título me otorgan...? ¡Hombre, que no venía preparado...! ¡No, no, no, si no me niego y me honran...! Pero ¿qué, siendo juez no podría yo, entre justa y justa, probar qué tan jugosas están las carnes? Digo, sólo una probadita... (*Se sienta.*) Muy bien, espero... He esperado tanto que, ¿qué tanto es tantito más? ¡Ey, escudero, ¿qué se pelea o defiende en este torneo?! (*Pausa*) Quezque decidir quién Príncipe es de los Guisados y cuál dama Reina de la Fritanga y la Memela... (*Se soba la barriga.*) Bien me suena, ¿quiénes contienden? (*Tr.*) “Van de primero don Estofado que defiende a su esposa doña Olla contra don Camote y su señora la Princesa Pepitoria... Y el que ganase esta jornada ha de batirse contra don Chorizo que a doña Albondiguilla estima como suya...” (*Tr. Hace un gesto.*) Acérquese doña Albondiguilla que conocer sus méritos requiero... (*DIVINO toma una piedra del piso y la manipula, fascinado.*) Y vaya y vaya. ¡Qué regordeta! (*Tr. Presumida.*) “Muerda sin codicia mi perfecta redondez y de ahí entenderá que nada puede superarme...” (*Tr. Muerde la piedra. Se lastima. Escupe y cata.*) Percibo que aunque se siente con el ajo bien colocado está un poco durilla y algo le falta, con todo respeto... (*Tr.*) “Mi dote es grande, señor Góngora: el tocino, el repollo, los garbanzos, la berenjena, el cardillo, las cebollas y los ajos; pertenencias de mi linaje son...”

Se corta DIVINO, tira la piedra espantado y mueve la cabeza. Adopta una pose femenina reprobatoria.

DIVINO: (Tr.) “No, otra vez. Una y otra vez, una y otra vez, Divino. Que no hay entendederas más duras que las tuyas. Así aspiras a primer actor y no pasaréis de comiquete. ¿Por qué destrozas al bueno de Calderón disfrazando su juguete de locura? ¿Alucinas los guisados o mi memoria? ¿Soy fantasma que te persigue en tu mazmorra? ¿Por qué olvidas las leyes divinas de la representación, Pastor Góngora?” Dejadme en paz, Manuela de San Vicente. (*Voltea al público angustiado.*) ¿No la oyen?, ¿no la ven? Defendedme de ella. Por Dios, Manuela, estás muerta. Calla que el carcelero nos puede escuchar y escapar de aquí luego ya no podré. (Tr.) “En paz los muertos y a recitar los recitantes. Eres un representante, Divino.” (Tr.) Cansado de huir estoy, mentora mía. Soltadme por piedad y reposa vuestra alma. (Tr.) “Hay que joderse contigo, Divino, no me descuides el paso seguro y jamás dar la espalda al público. ¿Dónde quedó la postura elegante, el gesto preciso, el verso que nace de tus tripas, la pausa certera? No olvides a Lope, hételo dicho desde imberbe púber.” (Tr.) Por favor, frente a los otros presos no me toméis la lección, por favor, que de memoria lo sé, señora. (Tr.) “¡Hazlo!” (Tr.) ¿En público? (Tr.) “¡Hazlo!” (Tr.) “El imitar es ser representante; / pero como el poeta no es posible/ que escriba con afecto y con blandura / sentimientos de amor si no los tiene...” (Tr.) “Cómo suenan tan poco versos en tu boca los de Lope: otra vez, una y otra vez”. (Tr.) “El imitar es ser representante; / pero como el poeta no es posible / que escriba con afecto y con blandura / sentimientos de amor si no los tiene...” (Tr.) “Ante el desastre, Divino, contempla y has del silencio un aliado: El imitar

es ser representante; / pero como el poeta no es posible / que escriba con afecto y con blandura / sentimientos de amor si no los tiene, / así el representante, si no siente / las pasiones de amor, es imposible / que pueda, gran señor, representarlas; / una ausencia, unos celos, un agravio, / un desdén riguroso y otras cosas / que son de amor tiernísimos efectos, / harálos, si los siente, tiernamente; / mas no los sabrá hacer si no los siente.“

La luz se normaliza. DIVINO mira avergonzado y confundido a los espectadores.

DIVINO (*Al público*): Hija de la gran puta. ¿Ya se fue? ¿La vieron salir? Son los desvaríos a los que me somete el hambre. Disculpádmme, soy un cómico cansado de todo... (*Silencio largo*.) Mi maestra, después de apabullarme un día con tal lección, tejó la red para que aceptase yo, con ingenua credulidad, un papel en la comedia *Méjico Rebelado*. Manipuladora de mierda. ¿Quién de vosotros se hubiese resistido a la poesía hecha carne? ¿Cómo olfatear conspiración alguna? ¿Cómo saborear traiciones? Y vedme, preso soy.

Se escuchan los cascos de caballos que se acercan y por el rostro de DIVINO cruza una sombra de angustia. Frenético da vueltas.

DIVINO: Claro que los criollos aplaudieron con furor la comedia y claro que invitaba a llevar a la horca a más de un gachupín... No niego participé en ella por ser muy mi amigo su autor, también de nacimiento americano... (*Silencio. Se asoma por los barrotes. En voz baja, al público*.) No, no viene el carcelero. (*Pausa*.) Cocinábase la revuelta para estallar el 12 de diciembre, día de la Guadalupana, en las ciudades

de México y Puebla de los Angeles y Valladolid... Nunca me enteró mi maestra y mentora que parte activa de la insurgencia armada era... *(Pausa)* Y, ahora que le medito, más de tres mandados hice sin conciencia en favor de la conjuración... Pero tanto pintarme de conspirador, líder e insurrecto fue calumnia... ¡Por Dios, os lo juro, no soy como vosotros que sabéis de robar bolsos, ensartar cuchilladas, apalear ingenuos...! *(Silencio largo.)* Pero yo, ¿cuándo he de lograr semejantes alcances...?! ¿Cuándo yo?! *(Pausa.)* Encontrábame enamorado, tan enamorado que sólo leí apenas de la comedia la parte en que mi papel se hallaba —bastante corta, por cierto—, que decía: *(Exaltado.)* “¡A por ellos, americanos..., vamos a coger gachupines!” *(Pausa. Transición.)* ¿Cómo iba a saber qué frase insurrecta era esa? ¡Un ángel me acababa de tocar con su soplo divino! ¿Qué cabeza iba yo a tener para conspiraciones...?! *(Pausa.)* Estrenamos la comedia. Utilizóme de carne de cañón... Golosina acribillada por el ser a quien más venerar podía: Manuela de San Vicente, mi maestra. ¡Hija de la gran puta! Tarde, lento yo... Apenas y poco a poco dime cuenta que festín era de traición. *(Al público.)* Entre tan selecta colección de malandrines supongo hallarase algún traidor, ¿no hay alguno? *(Pausa.)* No, parece que no, o lo fingen. *(Pausa.)* ¿Que qué hice con ella, cómo le cobré? Fuíla a buscar y gritele gozando de llamarla cómica rancia, representanta caduca haciendo Julietas de 16 a sus 50. ¡Cómo la insulté, no, no, no penseis que eso fue todo, aquello sólo sonaba a principio! *(Toma algunas piedras del piso y las tira contra la reja.)* Un deleite de antes de los tiempos cobró todos los agravios. La insulté tanto y tan a mi gusto y maldiciéndola quedara yo eternamente si no fuese porque los justicias me perseguían ya por creerme cabeza de la conspiración que la comedia lleva-

ba. (*Triste.*) A los dos días en que mis ropas convertidas en estos harapos que veis acostumbrábanme ya a mi futura condición, llegóme una noticia. (*Con un nudo en la garganta.*) Una noticia que me heló el corazón, pues el odio y el amor siempre se tocan por un delicado hilo. Doña Manuela de San Vicente, mi maestra, había muerto. (*Se cubre con una cobija.*) Embozado hasta los ojos desliceme al sitio donde sepultarla habrían un puño apenas de amigos fieles. Me indignaba la triste mortaja, la prohibición de que polvo fuera en tierra sagrada, de que ni unas palabras nadie quisiese proferir. (*Se descubre.*) Entonces una emoción llena de cólera me embargó y no pude más que romper con mi aliado el silencio:

DIVINO llora contemplando el cadáver de su maestra.

DIVINO: (Tr.) "Aquí yace la púrpura dormida; / aquí el garbo, el gracejo, la hermosura, / la voz de aquel clarín de la dulzura / donde templó sus números la vida. / Trompa de amor, ya no a la lid convida / el clarín de su música blandura; / hoy aprisiona en la tiniebla oscura / tantas sonoras almas una herida. / La representación, la vida airosa / te debieron los versos y más cierta. / Tan bien fingiste — amante, helada, esquiva—, / que hasta la Muerte se quedó dudosa / si la representaste como muerta / o si la padeciste como viva".

Se escuchan voces de mando y caballos que se aproximan. Gritos de pánico.

DIVINO: (Tr.) Como bien podréis suponer tremendo entuerto armé. Los dragones que a lo lejos vigilaban el cortejo, lanzáronse a galope contra los enlutados que corrimos cual

torpes gacelas. Y de correr no he parado, representando un sainete aquí, una loa allá. (*Desconcertado. A requerimiento del público.*) ¿Cómo...? ¿El sainete *El Alcalde Chamorro*...? Ah, os lo debo, cierto... Pero, ¿en qué parte quedé...? (*Espera respuesta. Estimula a los espectadores hasta que le contesten.*) Ya, ya, en que venía el amujerado a presencia del Alcalde... (*Busca entre el público.*) Que aquí no faltará alguno. (*Tr. Se prepara. Canta.*) “Allá va ese pitiputo / que sale muy a lo vivo / porque en vez de melindroso / se quiere preciar de lindo.” (*Tr. Se contonea amanerado.*) “Andallo, mi vida, andallo; / quedo, mi señor, quedito, / que traigo desencajados/ los huesos del entresijo.” (*Tr. Indignado.*) “Escribano, ¿aqueste es hombre?” (*Aparte.*) pregunta el Alcalde. (*Tr. Se agarra el sexo.*) “Y muy hombre: aquesto es fijo.” (*Tr.*) “Al veros con chiquiadores y aliño, / me pareciste mujer.” (*Tr. Sonriente.*) “En salvando el abanico, / soy hombre de aquestos tiempos, / y juzgo que ha de haber siglos / que gasten algunos hombres / abanico y aun zarcillos.” (*Tr.*) “¿Y por eso tan afeitado?” (*Tr.*) “¿Pues soy acaso el primero? / Caras de hombres he visto yo / que de hembra me han parecido; / pero no como la tuya, / tan lindo mozo, alcaldito.” (*Tr. Da un paso atrás de un brinco.*) “¿Arre allá, hombre del diablo! / ¿Y cómo es que te llamas?” (*Tr.*) “No puedo decillo / delante de mis enemigas.” (*Tr.*) “¿Quiénes son tus enemigas?” (*Tr.*) “Las señoritas mujeres.” (*Tr.*) “¿Di tu nombre, aputado del demonio!” (*Tr.*) “Me llamo tan bonito. / Yo, mialma, Pitiflorito.” (*Tr.*) “¿Piti qué?” (*Tr.*) “Pitiflor. ¿No lo he declarado?” (*Tr.*) “Pues llámate desde hoy / Pitiputo, Pitidiablo, Pitividrio / con más pitos que un pitón / tiene el diablo en los abismos.” (*Tr.*) “¿Ay, alcaldito! ¿Qué hechizo! / Dame, mi vida, un abrazo; / dueño mío, no seas esquivo, / que dirán que eres ingrato.” (*Tr.*) “Hombre, no des en tal vicio, / que pueden vivo quemarte.” (*Tr.*) “Como

tú me quieras, mialma, / mas que me quemen contigo.”
(Tr) “Ven acá, ¿por qué estás preso?” (Tr) “Yo sin delito
alguno, / sin causa, señor, sin causa, / me trajo un señor
ministro / pariente de otro señor, / amigo de un señorito,
/ a quien por señor estimo, / y todos estos señores / que
aquí, señor, llevo dicho, / fueron, mi señor, la causa / de se-
ñorearse connigo...” (Tr) “¡Oh, maldito y remaldito / sean
tú y tu señorío”. (Tr. Ordena.) “No os menees, mentecato,
/ de ahí y cierra el pico, / porque tu pitepellejo / a chicha-
rrones me ha olido. / Escribano, salgan otros...” (Tr) “¡Ah,
del calabozo adentro! / Presos, fuera, presos, digo”.

*Se escuchan cascos de caballos. DIVINO se interrumpe, cambia de ac-
titud.*

DIVINO: ¿Cuándo coños me dejarán terminar el sainete...? Lo
mismo siempre. Así no puedo concentrarme. (Al público)
Pues os adeudaré la parte última en donde una Fandan-
guera derretirá con sus meneos al Alcalde Chamorro y
en celos reventará... ¿Quién creéis...? Eso a vosotros toca
descubrillo.

En el calabozo la luz disminuye de intensidad.

DIVINO: ¿Qué no escucháis esas cadenas? ¿Sabéis que los in-
quisidores no descansan? Diego Fernández y de Zevallos
abrióme proceso.

Entra música eclesiástica y la Sombra.

DIVINO (Transición): “Sustentado por testigos de calidad, este
Tribunal ordena se aprehenda a Divino Pastor Góngora,
que pertenece al género de pecadores más perverso y más

malvado que todos. En examinando el pajar donde de meses dormía, halláronse un barril de pólvora, un arcabuz, un sable y cuchillos varios que le implican tanto con la comedia *Méjico rebelado* como con la ya citada conspiración... De lo que despréndese que no sólo la lujuria sin freno es su pecar, sino también la violencia y debe ser tratado con la misma por su natura peligrosa...”

Antes de que se desvanezca la Sombra y su discurso, DIVINO se frota el sexo cada vez más excitado. En el calabozo se escucha un arrastre de cadenas, un abrirse cerraduras, pasos presurosos. DIVINO deja de masturbarse y atiende con miedo.

DIVINO (*Al público*): Cuando vosotros estéis dormidos y yo de correrme gozoso esté a punto, pensando en aquél encuentro que tuve con mi ángel, el carcelero traerá al fin un plato de frijoles acedos y media tortilla. Lo aceptaré, sin embargo, agradecido... Dirá sin burla que demasiado han tardado los justicias en venir a por mí... Sonreiré al verle que ya cariño me toma y encogeréme en hombros, todavía con mi pieza erecta... Saldrá el buen hombre y yo voltearé a veros si dormidos todavía estáis. Alguno de vosotros se removerá intranquilo murmurando algo y yo contemplaré el plato y mi dureza sin decidir por cuál apetito saciar primero... Eran muy pocos frijoles, os lo aseguro, no alcanzarían más que para una muela. (*Socarrón*) ¿Y además, cómo poner de acuerdo las partes bajas con los intestinos, ambos deseosos? (*Pausa*) No, no me miréis así porque nadie escapa dellos... (*Pausa*) ¿Imagináis cómo lo resolví...? Pues con una mano jalaba y con la otra mordía... (*Silencio largo. Suspira*) Pero al fin ganó el recuerdo del pedazo de mujer más hermoso que tuve y tendré entre las manos... (*Rememora*) Estábamos en los ensayos de

Méjico rebelado en el Coliseo Nuevo cuando un muchacho se acercó para avisarme que en el pajar me esperaba una señorita... Un vuelco dióme el corazón y corrí a ella y la incliné sobre la paja y nos besamos desordenadamente y nos desnudamos el uno al otro con tanta prisa y tanto deseo... (*Suspira.*) ¿Puedo confiaros algo sin que os moféis de mí...? ¿No lo divulgaréis...? Igual no confío en vosotros pero necesito confesármelo a mí mismo... (*Apenado.*) Mi pieza, casi nunca traidora, y casi siempre poderosa, falló en lo importante... (*Ante la duda de los espectadores, contundente.*) ¡No se me paró, pues...! (*Se le llenan de lágrimas los ojos.*) He pagado tantas veces por el amancebamiento y, cuando no gasté sueldos, fue porque fornicaba con las mujeres más espantosas que podáis imaginar... Bueno, hasta repetir... Yo, sí, con una tuerta, otra jorobada y esa coja tan simpática, hombre, ¿cómo se llamaba...? (*Pausa. Se contiene.*) Pero con el ángel encarnado, con sus pechitos niños, no tuve erección... No me preguntéis la causa: se me mojó la pólvora, ¡qué entiendo yo...! ¿Sabéis qué hizo ella ante mi miseria...? Voltióme boca abajo y ocupó su lengua en lamerme de pies a cabeza, de la cabeza a los pies, recorriendo toda mi grosera geografía, humedeciéndola una y otra vez..., humedeciéndome una vez y otra, con su lengua pequeñita... (*Pausa.*) Cuando yo creí que ya no habría más sorpresas, de sus labios salió un soplo helado que erizó mi piel... Si vida o sueño fue a quién le importa... Al volver en mí, ella no estaba ni estaría más...

Entra música eclesiástica. La luz disminuye de intensidad.

DIVINO (*Al público*): ¿Creéis que no tengo miedo? Con afán y sin descanso, Diego Fernández y de Zevallos me ha tenido de presa de caza.

Entra la Sombra.

DIVINO (*Transición*): “Divino Pastor Góngora es cómico de los que quitan la honra, quitan la religión, quitan la verdad y acrecientan con sus escarnios las lágrimas de los afligidos y aprovechan de la buena voluntad de la gente. Recorre la legua por caminos provinciales representando infames sainetes, según noticias que de él tenemos... Así, mando a autoridades civiles, religiosas y militares arrestarle cuando le topasen para que le juzgue por este Tribunal de la Fe, yo, Diego Fernández y de Zevallos, oidor de la Santa Inquisición.”

DIVINO mira desaparecer a la Sombra y, angustiado, comienza a dar vueltas en la celda.

DIVINO: ¿Cómo asuntar tal cosa...? ¿Que mi ángel sobrina era del señor oidor quién adivinara...? Tanto encono de don Diego Fernández y de Zevallos sólo podía venir como resulta de haber emparentado con él por esa su sobrina... (*Termina por sentarse en el piso, derrotado.*) Tenéis que escucharme, por piedad, y aceptar mi inocencia... Si tomáis de cierto el relato vergonzoso que apenas referí... Sí, el cuento verdadero de mi falta de firmeza en el pajar... Si confían en que no miento... Si me creéis por un segundo... (*Silencio. Suspira.*) Explicadme entonces ¿cómo pudo mi ángel quedar en cinta provocando las iras de su tío...? (*Indignado.*) Apenas la toqué... Cierto estoy que para Espíritu Santo me falta vocación... Embarazada quedó por milagro divino más no por Divino el cómico... Lo juro... (*Inseguro.*) Me matáis con vuestras caras de duda... ¡Por Dios, coño, nadie va por el mundo contando a cualquier hijo de vecino, y menos a unos criminales como vosotros, que no

se le paró con una hermosa jovencita...! (*Furioso*.) Os voy a recordar como el peor público para el que haya trabajado jamás... ¿De qué bando estáis, con un Demonio...? (*Tr. Se abandona, neutro*.) Vendrán a por mí muy pronto para castigarme por delito no cometido... Pagaré con nombre disfrazado el pecar verdadero.... (*Se apasiona*.) ¡¡Conspirador...?! ¡Cogelón, lascivo, cochino, pervertido, pito loco, verga pronta...! Eso sí... ¿Pero sublevado e insurgente...? ¿Hay mayor falsedad...? Criollo soy, también inconforme, como cualquiera que sufre en carne propia el vivir desplazado por gachupines casi siempre mediocres... El yerro nuestro, defecto de criollos, es no tener un bañito de agua salada de la mar... (*Se contiene. Va hasta la reja. Se asoma*.) Pero voy demasiado aprieta y aquí las paredes oyen. Dirán que parece informo en mi contra cuando defenderme busco... Y si, como seguro estoy, entre vosotros algún traidor hay, muy bien este puede atestiguar en mi contra. (*Silencio largo*.) ¡Por la Virgen, ¿violencias yo...?! Las únicas ocasiones que heme visto armado, no ha sido sino de tenedores, de servilletas, de dientes filosos, de tripas hambrientas...

Se oyen cascos de caballos y órdenes militares.

DIVINO (*A alguien del público*): Ya, ya, ya, no ejerzáis presión sobre mi alma atribulada. Lo sé, lo que vosotros esperáis de mí es la conclusión del muy gracioso sainete *El Alcalde Chamorro*, ¿no es verdad?

Muy cerca, en off, cascos de caballos a todo galope. Nervioso y cada vez más torpe, DIVINO intenta representar el final del sainete. En el desarrollo de éste se oirá a los caballos frenando, botas de soldados, murmullo de curiosos, puertas abrirse.

DIVINO (*Transición. Canta desafinado*): “Allá va esa fandanguera / que trae al mundo perdido / por decir que canta bien / y que baila con prodigio.” (*Aparte*.) Entra entonces la Fandanguera, de esas que alegría son de toda fiesta y que con sus caderas arroba. Y el Chamorro Alcalde, por supuesto, pierde con estas palabras: (*Tr.*) “Fandanguera sois, hermana, / haréisme extraviar el juicio;/ iqué ojitos de picarona!, / iqué cinturita!, iqué pico! / ¡Conque vos sabéis bailar?” (*Aparte*.) El Pitiputo la mira receloso comparando sus bellezas... La otra, segura de tener la partida ganada, se arrima: (*Tr.*) “Calle usted, señor alcalde, / que por verme echar un brinco, / bailar un buen zapateado, / se le alimbará el hocico.” (*Tr. Lujurioso*.) “Pues por ver el sonecito / bien bailado y zapateado, / te perdono lo atrevida.” (*Aparte*.) La resbaladiza pregunta: (*Tr.*) “¿Qué son queréis que baile?” (*Aparte*.) Al momento el Pitiputo-pitifloro se entromete, celoso, y de los cabellos jala a la Fandanguera que por no perder pie trae al suelo al Alcaldito... Los tres por tierra ruedan... (*Tr. Amanerado*.) “Pues que toquen el jarabe; / mas que lo toquen quedito, / que en oyendo tocar recio.../ me emocio todo... Y yo me voy con el Alcaldito.” (*Aparte*.) La Fandanguera dice que el Alcalde es sólo suyo y así, en estirar y aflojar, los brazos van casi arrancando al buen señor cuando al fin declara muy contento, aunque vosotros no lo creáis: (*Tr.*) “Dejad, que me matéis cuando / de mi gusto, a ambos / puedo, sin perjuicio / de ninguno, repartirme / pues en teniendo / por dónde y con qué...”

Gritos de mando hacen que DIVINO se interrumpa y se lleve las manos al rostro, desamparado.

DIVINO (*Al público*): Defendedme, por Dios y por la Virgen. Podemos juntos armar un motín del que ningún Dragón de Su Majestad tenga memoria. Ayudadme.

Se oyen pasos que se aproximan. DIVINO se hinca, de fragilidad pleno. Aparece la Sombra a contraluz.

DIVINO (*Neutro*): A por mí vendrán y un rumor me acercará al oído el nombre de Diego Fernández y de Zevallos que, no confiando en los justicias, adelantará a galope para llegar hasta mi mazmorra... Yo seguiré representando mientras en los pasillos sus pasos aproxímanse... Pedirá le dejen hacerme la visita solo... La intolerancia de los hombres de Dios invadirá el aire con su amarilla rabia y escucharé cómo el amartillar de un percutor anuncia un pistoletazo... Sonará su voz repitiendo mi nombre en pregunta: (*Transición*) “¿Eres Divino Pastor Góngora...?” (*Tr*) Sin contestar continuaré el sainete con la esperanza de poderme fundir en los personajes para aún vivir, meterme en la piel de uno sólo, hasta dejar de ser yo mismo. Me convertiré en tantos y la confusión de Don Diego crecerá y volverá a preguntar angustiado: (*Tr*) “¿Eres Divino Pastor Góngora?” (*Tr*) El gozo de mi alma será mucho cuando descubra que duda quién soy al verme encarnado en tantos personajes. No sabrá que lo hago para no sentir cómo el plomo candente, con su sabor a pólvora, devora ya mis carnes y mi músculo cardíaco... (*Al público*) Mi ejecutor, amigos míos, no sabrá nunca a quien dejó tendido en aquel charco de sangre. Creerá que ha triunfado, dueño de la moral del mundo y lo gritará públicamente. Pero, como decía Manuela, si mis fallas en las tablas no fueron muchas, yo viviré más allá de esta representación, en la memoria de alguno de vosotros.

Oscuro*

VOZ EN OFF: Desearía suplicaros una última gracia: que dediquéis una oración por mi alma y, también, cuando ya no esté aquí, un aplauso para este cómico al que los años no lograron hacer un poco menos pendejo...

Telón

** La obra puede terminar aquí o bien incorporar este segundo remate con la voz en off de Divino Pastor Góngora.*

Divino Pastor Góngora

Se estrenó el 25 de junio en el Teatro El Galeón de la Unidad Artística y Cultural del Bosque con arreglo al siguiente reparto y equipo:

Divino Pastor Gongora:

Carlos Cobos

Escenografía e iluminación:

Xóchilt González

Vestuario:

Adriana Olivera

Producción ejecutiva y difusión:

Faviola Rivera

Producción:

INBA

Dirección:

Miguel Ángel Rivera

Divino Pastor Góngora se publicó en ANÓNIMO DRAMA ediciones, en el 2001

Jaime Chabaud Magnus

Dramaturgo, pedagogo, periodista e investigador teatral. Nació en la ciudad de México el 24 de febrero de 1966. Realizó estudios de Lengua y literatura hispánicas en la UNAM. Algunas de sus obras son: *Tempranito y en ayunas*, *Noche de brujas*, *El ajedrecista*, *Perder la cabeza*, *Y los ojos al revés*, *El pirómano*, *Otelo sobre la mesa*, entre otras. Ha escrito cuatro libros sobre la historia del teatro mexicano en el siglo XIX. Ha recibido trece distinciones por su trabajo dramático entre las que destacan el Premio Nacional de Dramaturgia “Fernando Calderón” del gobierno de Jalisco (1990) por su obra *¡Que Viva Cristo Rey!*; el “Premio Nacional Obra de Teatro 1999” que otorga el INBA por *Talk Show*; el Premio FILIJ de Dramaturgia “El Mejor Teatro para Niños” 1999 por *Sin pies ni cabeza*, y el Premio Nacional de Dramaturgia “Víctor Hugo Rascón Banda” 2006 por *Rashid 9/11*. Ha estrenado profesionalmente trece obras. Sus obras se han traducido (y en algunos casos publicado) al francés, alemán, inglés, búlgaro, portugués y checo. Es director de *PasodeGato*, Revista Mexicana de Teatro (Premio Nacional de Periodismo “José Pagés Llergo”). Actualmente es becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

En guardia

Flavio González Mello

Una cabina de radio. Frente al micrófono, la LOCUTORA —40 años— espera con los ojos cerrados a que terminen los acordes finales del Aleluya de Händel. Sobre la mesa, entre el revoltijo de cables, hojas de escaleta y discos compactos, hay un teléfono, un par de reproductores, una botella de tequila bastante disminuida, una cajita envuelta como regalo y una gran canasta navideña cubierta con celofán. La LOCUTORA espera a que el último acorde se extinga por completo y activa el switch que abre el micro; se acerca a éste como si fuera a hablar, pero se queda así, sin decir nada, la vista fija en el segundero del hipotético reloj de cabina. Por las bocinas del teatro se escucha su respiración amplificadas. Así permanece durante segundos que se prolongan; un par de veces abre la boca como para soltar la frase, pero se contiene y permanece muda, sonriente, disfrutando lo que hace (o no hace). Cumplido el minuto, habla; su voz se escucha agigantada a través del sistema de sonido del teatro.

LOCUTORA: Siempre había querido hacerlo... El silencio. ¿Al aire? ¡Prohibido! “En radio, una pausa de tres segundos ya es eterna”, me decía mi primer productor, cuando apenas empezaba en estos menesteres. Ni siquiera cuando se murió Cantinflas me dejaron guardar el minuto de rigor —de rigor mortis—. “Dejas veinte segundos y retomas como si hubiera pasado el minuto completo, ¿okey?”... Pero total, hoy nadie de la producción se va a enterar: sólo ustedes... Así que ése fue mi regalo: un minutote entero, cronometrado por haste-

hastelaboradeMéxico... Y no fue en honor de ningún muerto: al contrario, esta noche estamos festejando un nacimiento, ¿no? *El nacimiento*. Y por eso aquí seguimos, al pie del cañón, amables radioescuchas, en esta emisión especial sólo para solitarios, para todos aquellos a quienes nos tocó quedarnos haciendo guardia en nuestros puestos de trabajo, mientras el resto de la humanidad celebra con pavo y romeritos en compañía de sus seres queridos; o para los que no tienen con quién festejar o piensan que no tienen por qué festejar, por qué no: para todos ellos también estamos transmitiendo desde esta cabina que hoy se siente más tranquila que nunca. Y lo que escuchamos hace un momento fue el *Aleluya* de Händel, interpretado por... (*busca entre los estuches de CD que inundan la mesa*) interpretado... por... la Sinfónica... la Filarmónica... discúlpenme, es que entre el cablerío y que nuestro operador me pidió que si podía hacerme cargo para que él alcanzara el bacalao, y yo le dije “ándeles pues, Juanito, váyase con su familia, nomás me deja todo conectado para operar desde aquí, y mañana espero mi itacate, ¿eh?”, porque no se me hizo de andarle regateando su cena, él que tiene con quién... Pero nosotros aquí seguimos, al pie del micrófono, cuando son exactamente las once con cuarentaitrés minutos de la noche. No nos han hablado, ¿eh?... Todavía nadie responde a nuestra invitación de levantar el teléfono, marcar nuestros números de cabina y decirnos por qué no están cenando con sus familias, y así de paso se llevan el fabuloso arcón navideño que le tenemos reservado a los solitarios en esta noche tan especial. Vale la pena, mire: trae... (*Busca entre los papeles de la escaleta*) trae... por aquí lo tenía, por aquí lo tenía... (*Se desespera y mejor se asoma al celofán*) trae tres botellas de vino, diversas latas de importación, quesos holandeses, un juego de copas champañeras, con su espumante, claro está, su sacacorchos... Apúrense, sólo queda una canasta, y será para

la primera persona que se comunique al 59 28 40 40 y nos cuente qué está haciendo ahí tan solito, o solita... Y mientras lo hacen, los dejo con la siguiente selección musical; se trata ni más ni menos de... (*Vuelve a buscar entre los papeles de la escaleta; casi de inmediato, desiste.*) ¡Bueno, bueno...! ¿Quién necesita la escaleta? ¡Hoy es Navidad, podemos improvisar un poco! Así que en lugar de la pieza que había elegido algún programador que en estos momentos también estará cenando en compañía de sus seres queridos, mejor les voy a poner... (*Echa un vistazo a las cajas de CD que tiene más cerca. Se interesa en uno de ellos. Sonríe, lo saca de su caja y lo mete en uno de los reproductores*) ¡les voy a poner una canción que todos ustedes conocen, y que habla de ese gordito barbudo y bonachón que esta noche les llevará regalos a los niños que tengan chimenea...!

Cierra el micro y activa el CD. Comienza a sonar Santa, de Agustín Lara. La LOCUTORA mira el teléfono, que permanece mudo. Se embucha el huerfanito que quedaba en la botella de tequila. Espera que el teléfono suene. Coquetea con la canasta. Espía su contenido, asomándose al celofán. Quita con cuidado la envoltura y extrae una botella de champaña. Lee la etiqueta, pronuncia en voz baja el nombre en francés, corrige su dicción. Destapa la botella. Sirve el vino espumoso en una copa larga, que también pepena de la canasta. Se la empina. Se sirve otra. Se dispone a envolver nuevamente la canasta, pero le gana la curiosidad y comienza a sacar los productos que hay en ella. Destapa un frasco de pistaches, prueba un Camembert, abre una latita de caviar. Pica aquí y allá, bebiendo tragos cada vez más frecuentes de champaña. De cuando en cuando lanza una mirada al teléfono, que se enterca en seguir mudo. Cuando la canción termina, la LOCUTORA abre el micrófono.

LOCUTORA (*en reclamo juguetón*): ¡No nos han llamado!... ¿Qué les cuesta?... Somos pocos, ¿y encima nos hacemos del rogar?... ¡Conste que les estoy regalando una canasta!...

¡Ándele: al teléfono! ¡Quiero oír esas historias!... Estoy segura que más de uno está ahí, pasándosela mal. ¡Cuéntenoslo todo! Es mejor que quedarse ahí tiradote, rumiando su depresión. Y no es para menos, ¿eh? Nomás de pensar cómo se ponen las cosas allá afuera en estas fechas —los embotellamientos, las compras de última hora, las colas en las cajas, luego otra vez para la envoltura... ¡es para volver Scrooge a cualquiera, la verdad! Miren: hoy en la mañana fui a un... conocido almacén de prestigio que tiene nombre de bar de covers de los Beatles, porque necesitaba comprarle un regalo a una persona especial... ¡No saben lo que era eso! ¡No, no, no! La gente arrebatándose la ropa, literalmente arrebatándose la de las manos; en el departamento de libros, hagan de cuenta una panadería: la gente formada esperando a que trajeran más ejemplares de la nueva novela del escritor ése, ya saben, el de moda: no puedo decir marcas comerciales, pero seguro ustedes ya se imaginaron de quién se trata. Y luego, las cajas... ¡dos horas para pagar un mugroso reloj! —que es lo que acabé comprándole a esa persona especial. Para que vea cómo pasa el tiempo. Y ni tan mugroso: de hecho, me costó una fortuna. De oro, de renombrada marca que usan diputados y boxeadores... ¡Ay! Se suponía que iba a ser sorpresa. Ni modo: ya lo dije. De todos modos, sé que no me está escuchando. Él cena con su familia. Como todos. Menos ustedes y yo. Pero todo el resto de los mexicanos están chingándose unos romeritos con su familia. Con sus hijas. Él cena con sus hijas. Como todos los años. Y yo, como todos los años, me quedo aquí a hacer la guardia que nadie más quiere agarrar... Yo sí: ¿a qué me quedo allá afuera? ¿A cenar, con quién? Él... él está con sus niñas. Le parece que todavía es muy pronto para invitarme. Le parece que “todavía no es momento”

de presentarme con sus hijas. Creo que hasta la fecha ni saben que su papá tiene novia. Así que, como todos los años, él se va a cenar con las niñas y yo me quedo aquí, con ustedes, que son mi verdadera familia, esperando que den las dos de la mañana para terminar la transmisión y entonces sí, irme a pasar la noche con él. Lo que quede de la noche. Y darnos nuestros regalos, a escondidas, como siempre... (*Pausa. Se acaba su copa de un trago.*) Pero bueno, se supone que son ustedes los que tienen que llamar para contar sus historias. ¡Y llevarse la canasta! Está buenísima, de veras: mire, le incluye su bola de queso holandés, le incluye sus arenques finlandeses, o noruegos; sus aceitunas españolas, sus pimientos del piquillo rellenos de bacalao, tan ad hoc para la ocasión... le incluye su latita de caviar; eso sí: *japonés*, ¿eh? Japonés. No crea usted que esta emisora iba a gastar en un poco de caviar del verdadero para sus radioescuchas... Pero no está nada mal, ¿eh? Para ser japonés... Y también le incluye unos vinitos chilenos, pero hasta eso, aceptables, y para todos los gustos: una de blanco, una de tinto... También le incluía una de espumoso, pero esa ya me la chuté... ¿Qué querían? ¿Que los esperara toda la noche?... Pero todo lo demás está casi intacto, y se lo pueden llevar si marcan ahora mismo al 59 28 40 40 y nos cuentan por qué no están con su familia festejando la Navidad. Es más, miren: para que no digan que les ofrezco un arcón a medias, vamos a agregarle unos disquitos, ¿cómo la ven? En compensación por las botellas y el par de cositas que me he chingado. (*Comienza a levantar discos de la mesa y meterlos en la canasta.*) “Navidad con los Tres Tenores”: se lo lleva de pilón... “Villancicos novohispanos del siglo XVI”: ¡también se lo incluimos, cómo no!... ¡Ah! Éste no. (*Aparta un disco. Saca los que están en los reproductores y también los echa*

en la canasta.) El Mesías, los éxitos navideños de Agustín Lara: ¡todo, se lleva todos los discos que me dejó Juanito, completamente gratis! (Embute el resto de los discos en la canasta.) ¡Ahí 'stá! Hasta van a salir ganando, déjenme que les diga. Es toda una fonoteca, ¿eh? Y será para quien nos hable en este momento; si no quieren no me cuenten ninguna historia, sólo quiero saber que están ahí, que hay alguien ahí escuchándome en este momento. 59 28 40 40. Si estás ahí, háblame.

Cierra el micro y mete en el reproductor el disco que apartó. Comienza a sonar una canción ranchera que rezuma despecho: tal vez, de Paquita la del Barrio. La LOCUTORA se sirve otra de champaña y se la empina hasta el fondo. Mira el teléfono, que sigue mudo. Toma la cajita envuelta como regalo y la contempla con resentimiento, los ojos vidriosos. Aprieta el switch que abre el micrófono, interrumpiendo abruptamente la canción.

LOCUTORA: ¿Qué pasó? No han hablado. ¡No han hablado, cabrones! Digo, ¡se los estoy pidiendo por favor! ¡Les estoy regalando un chingo de cosas! ¿Y ni así...? Oquei. Vamos a agregarle otro pilón a la canasta: al primero que llame le regalo también el reloj... *(rompe la envoltura y abre la cajita del reloj)* Un lujoso reloj de prestigiada marca cuyo logotipo es una estrella plateada, fabricación alemana, oro puro de 24 kilates, waterproof, tres cronómetros y calendario, ¡inuevecito!, lo compré apenas hoy en la mañana en un conocido almacén con nombre de bar de còvers de los Beatles, trae su garantía por dos años y todo... Iba a ser para una persona especial, un famoso arquitecto que construyó la torre de departamentos más alta de Latinoamérica, seguro ya se imaginaron quién es; pero como no me invitó al intercambio de regalos con sus hijas... Tan-

to mejor. Tres regalos menos. Tres gastos menos. Tres colas menos en las rebatingas de los conocidos centros comerciales cuyos nombres ya se están imaginando. No necesito que me invite a ninguna cena. Yo aquí tengo mi champañita para brindar con ustedes, que son mi auténtica familia. (*Se sirve y brinda.*) Y como son mi familia, a ustedes les doy el regalo. Sólo tienen que hablar. Porque si esa persona especial me estuviera escuchando, si por lo menos hubiera sintonizado la estación donde él sabe que me toca guardia, el reloj sería suyo. Pero no, qué va, si él ahorita debe estar acabando de embutirse el pavo con sus “niñas”, ¡háganme el favor!, ese trío de lagartonas seguro le hacen un guagüis a sus maestros para pasar de año. ¡Ah, no! Pero él no quiere ni mencionarles que existo porque pobrecitas, ellas tan chiquitas no se vayan a traumatizar de que su papá que está separado desde hace cinco años, ¡cinco años!, tiene una novia. ¡Bueno, pues ahora lo saben! ¡Sí, ustedes, las hijas del arquitecto que construyó la torre de departamentos más alta de Latinoamérica: si me están escuchando, sepan que desde hace cinco años me cojo a su papá! ¡Y que el arquitecto que construyó la torre de departamentos más alta de Latinoamérica es un cabrón que en cinco años no ha querido presentarme a sus hijas, ya no digamos proponerme matrimonio o tomar en cuenta siquiera por un momento que las manecillas de mi reloj biológico hace rato que están rebasando la hora de tener un hijo: no, qué va, él con sus tres golfonas tiene, él para qué quiere más niños...! Pues aunque quisiera, ¿eh?, faltaría que pudiera. Porque sí, señores, el arquitecto que levantó la torre más alta de Latinoamérica necesita tomar viagra para que se le pare... ¡Sí: lo dije: dije “viagra”! Debí decir que toma “un conocido medicamento para solucionar los problemas de disfunción eréctil”,

pero a la chingada, y si los dueños de esta emisora tienen algún pedo, yo con gusto les pago el comercial; es más: va de nuez: “Vi-a-gra”. Ajá. Y: “Coca-cola”. Y: “So-ny”, y: “Pa-la-cio-de-Hie-rro”, iesen también van por mi cuenta! Le pago los cuatro, patrón, siempre y cuando hable en este momento a reclamarme, o a correrme, como usted prefiera, ipero ahorita! Y se lleva la canasta con todo y el reloj. Para que se dé cuenta cómo avanza el tiempo. El primero que hable se lo lleva todo. ¡Tiene que haber alguien, por lo menos uno que nos esté sintonizando! ¡A ese uno le pido, le suplico, te suplico, que marques el 59 28 40 40 y me digas que estás escuchándome! ¡Es más: ni siquiera me digas nada: sólo márcame! Con oír que suena el teléfono yo voy a saber que estás ahí, que alguien ha estado ahí escuchándolo todo...

Se queda viendo el teléfono, mientras lentamente se va haciendo el...

OSCURO.

En guardia

Fue estrenada el 17 de diciembre de 2005 en el Teatro La Capilla de la Ciudad de México, dentro del espectáculo *Cuentos antinavideños*, con el siguiente

Reparto:

LOCUTORA:
Gabriela Murray

Escenografía y vestuario:
Auda Caraza y Atenea Chávez

Dirección:
Hugo Arrevillaga

En guardia fue publicada por la editorial El Milagro, en 2007

Flavio González Mello

Nació en la ciudad de México en 1967. Estudió guionismo en el Centro de Capacitación Cinematográfica y dirección en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Algunas de sus obras son: *Cómo escribir una adolescencia* (1984); *Así como la ves...* (1985), estrenada en versión en inglés en Sydney, Australia; *Palabras necias* (2004), obra escrita para el grupo de teatro de sordos Señal y Verbo; *1822, el año en que fuimos imperio* (2000), obra que se presentó de manera ininterrumpida durante tres años en la Universidad Nacional Autónoma de México, cumpliendo más de 400 funciones; *Lascuráin o la brevedad del poder* (2005), que formó parte de la programación oficial del XXI Festival de México en el Centro Histórico y ganó el *Premio a la Mejor Producción Nacional de 2005* otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro; y *Obra negra* (2007), obra comisionada por el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. También escribió la versión mexicana de *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)* que de 2001 a 2004 sumaron más de 800 representaciones. También ha escrito y dirigido los cortometrajes *En vivo* (2002), *El número 23* (2002), *Medalla al empeño* (2004) y *Domingo siete* (Ariel al mejor mediometrage de Ficción). Y escribió el largometraje *Pachito Rex* y la miniserie documental *El Siglo de Oro de la Melancolía* Premio “Pantalla de Cristal” 2004 en la categoría de Mejor Guión Documental. Es autor de los libros de narrativa: *Teatro de carpa y otros documentos extraviados* (2001) y *Por una nariz* (2004). Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

¿Qué fue de Betty Lemon?

Arnold Wesker

Traducción
Roberto D'Amico

Betty Lemon es una mujer vieja, tullida y estropeada por todo lo que trae la vejez. Está comenzando el día. Se dirige cojeando desde el tocador hasta su silla de ruedas, que se encuentra cerca de un viejo escritorio de tapa corrediza. La tarea es casi un ritual con el que ella empieza cada mañana. Su viaje es “peligroso” y cómico al mismo tiempo: una batalla con cada uno de los obstáculos que ella está decidida a vencer. Todos los días tropieza, murmura, tira cosas, se resbala; gime una y otra vez y maldice amargamente. Cuando esta a mitad de camino, alguien desliza un sobre por debajo de la puerta. Ella cambia de dirección para recogerlo; agacharse y enderezarse son obstáculos adicionales que tiene que superar. Después de algunos minutos llega a su destino final: la silla de ruedas. Sin embargo, este aparato parece ser su enemigo que quiere escapársele del alcance de la mano y hacerla tambalear. Finalmente domina la silla y se sienta en ella... ¡Flop! Recupera el aliento, y entonces:

BETTY LEMON: ¡Carajo! No lo había planeado así.

Con el sobre en las manos, extrae una carta.

(Lee.) “Muy estimada Lady Lemon...” (Saborea el apelativo.) Lady Lemon. Mi marido me prometió que lo harían Caballero de la realeza antes de que muriera. Y lo logró. Luego se murió. Lleno de honores y sin un centavo.

A pesar de que derrochó más su coqueto semen, que sus centavos. ¡Estúpido sinvergüenza, siempre dándoselas de galán! ¡Sir James Lemon! Diputado socialista por el Norte de Birmingham. Título de “Caballero Real por servicios distinguidos de la nación”. (*Pequeña pausa*) ¡Yo diría más bien por servicios sexuales rendidos a la cabrona nación durante la noche!

(*Continúa su lectura*.) “Muy estimada Lady Lemon...” Me llaman “madame” cuando cumplo funciones oficiales. “Madame” (*Mal pronunciado, con la “e” final*.) algunas veces... “Honorable Madame” (*Mal pronunciado*)... “Quisiéramos tener el placer de conocerla, Madame (*Mal pronunciado*)...” Yo. Betty Lemon. Nacida con el apelativo Rivkind, en Dalston Junction... Si hubieran podido conocer a mi padre. “Sucias mentiras”, acostumbraba decir. “Todos ellos no dicen más que cochinas mentiras...”

(*Lee*.) “Muy estimada Lady Lemon...”

Madame Betty Lemon. Madame Betty Limón Batido. Madame Betty Limón Amargo Batido. Madame Batida del Cerebro, Betty Amarga. Madame Amargura Batifondo del Cerebro Ácido. Madame Melón Podrido Limón Amargo del Cerebro Batido. Con el sombrero siempre puesto. La batuta siempre alerta. La sonrisa encadenada, Betty. Oh, Betty, amarra lo amargo de tu sonrisa encadenada. (*Pequeña pausa*) Ah, te pones imbécil cuando no hay nadie cerca de ti, ¿eh, Betty? (*Lee*.) “Muy estimada Lady Lemon...”

Necesitas a alguien cerca de ti para que impida que te vuelvas imbécil. (*Pequeña pausa*) Casi no puede creerse que alguna vez fuera yo inteligente, despierta. “Mucho cuidado con la sesuda Betty Lemon”, solían decir. Yo era lo que se dice una intelectual.

Trata de tronar los dedos con cómica dificultad al recordar algo. Va con la silla de ruedas hacia un gancho de la pared, que sostiene lo que parece ser el final de una cuerda para tender la ropa. La desenreda, suelta la cuerda y desciende un nudo. Cuando está en la posición correcta, vuelve a asegurar el final de la cuerda. El nudo es su compañero diario, con quien conversa.

(Le habla al nudo.) Es muy difícil ser una intelectual cuando no hay nadie cerca para desafiarle a uno.

(Vuelve a su lectura.) “Muy estimada Lady Lemon; con verdadero placer le informo que ha sido elegida ‘La mujer inválida del año’ ”...

Incredulidad. Es un pensamiento tan caprichoso que apenas puede acomodarlo.

¿La mujer... qué, del año? ¿Yo? ¿Están tratando de decirme que no hay nadie más inválido o tullido que yo en todo este jodido universo? ¿Y me están coronando por esto? ¿Qué glorioso hijo de... su padre, concibió estos bochornosos laureles, tan aterrador rito de iniciación, tal canonización?

Piensa acerca de todo esto.

¡Tres hurras por el Campeón de los Tullidos! ¡Hurra por el Rengo Feliz del Año! ¡Vivas a la Princesa Parapléjica del Baile, pa-pa-pa-pum-pum-pum! *(De pronto se siente divertida. Sonrisitas nerviosas. Se detiene luego, bruscamente. Lee.)* “Como usted ya probablemente sabe, la Sociedad para los Inválidos de Edad Avanzada celebra su Banquete anual durante el cual la Mujer Inválida del Año y el Hombre Inválido dirigen a los invitados un discurso de media hora cada uno, en donde ex-

plican cómo han logrado superar sus deformidades que...”
 ¿Quién carajos dice que las he superado?

Ensayo entonces su discurso. No hacia el público.

“Señores Lores, damas y caballeros, sanos o de poca salud, fuertes o enfermizos, aquellos que están resplandecientes de salud o agobiados terriblemente por el dolor. Yo tenía un tío —sí, aún las mujeres viejas tuvimos alguna vez tíos—; yo tenía un tío que cuando se estaba recuperando de su tercera operación del corazón, me preguntó solemnemente: “¿Tú crees que el mundo está dividido en clases sociales, no es verdad?”, y agregó: “Como socialista que eres piensas que la gran línea divisoria se da entre los que tienen mucho y los que no tienen nada. Bueno, pues déjame decirte que estás equivocada. El mundo está dividido entre los que tienen salud y los que no la tienen. Esa es la única división que cuenta”. ¿Tenía razón o estaba equivocado, señores Lores, damas y caballeros? ¡Vamos, por favor, quiero oírlo de ustedes! ¿Tenía razón mi tío o estaba endemoniadamente equivocado? (*Espera.*) ¡Eso es! ¡Estaba endemoniadamente en lo cierto!

Regresa a la carta. Lee.

“Podemos ofrecerle unos honorarios...” Ah, qué amables. Vamos, cuidado Betty Lemon. Sin amargura. Recuerda que eres una dama. U-na da-ma. Y a pesar de que tu marido, tu famoso, venerado, socialmente respetado, siempre sonriente y muy amado marido, que no hizo más que decir mentiras inmundas toda su vida, está muerto, es evidente que no han olvidado a su esposa. La cabrona charlatana. La sombra burlona. La gata cáustica, hiriente y poco apreciativa que estaba a su lado. ¡La Mujer Inválida del Año! ¡La Mierda Inválida del año Betty Le-

mon honrada y recordada! ¡Deberías sentirte feliz! Una elegida. Una de las elegidas. (*Pequeña pausa.*) ¡Y mira, por Dios, lo que les sucedió a ellos! ¡A los elegidos! Señores Lores, damas y caballeros. Yo tenía una tía; sí, tenía una tía que, mientras la estaban quemando en la hoguera —bueno, no literalmente, pero ustedes se dan cuenta de lo que quiero decir—, me dijo: “Betty, nunca seas una elegida. Nunca te destagues entre la multitud. Si tienes ideas, guárdatelas para ti misma. Suprime las opiniones que puedas tener. Nunca discutas con los que están en la directiva, o posean la autoridad o tengan poder. Vístete con sobriedad, vive modestamente; no grites nunca, no te dejes llevar por la emoción, nunca te enamores. Si tienes que amar a alguien, trata de hacerlo sin pasión”. Y agregó: “La mayoría de los humanos son mediocres y están llenos de un odio tan venenoso que te cortarán en pequeños pedazos sangrientos que luego rebanarán y picarán hasta hacerlos desaparecer”. Y concluyó: “Ah, Betty Lemon, lávate bien las manos y límpiate las orejas y no seas nunca una elegida”. (*Vuelve a la carta. Lee.*)

“... la llevaremos desde su casa hasta el salón de banquetes y luego del acto, la dejaremos a la puerta misma de su hogar”. (*Grita hacia el lazo.*) ¿Y qué pasa con los mutilados por su destructiva falta de imaginación? ¿No hay una cena para ellos? ¡Aaaaahhhh! (*Siente dolores.*) No debo excitarme. Y me dijo: “Como socialista que eres...” ¡Ja!

Lo que te pasa, Betty Lemon, es que nunca tuviste ambiciones. “Déjalos ganar”, acostumbrabas decir. “¿Quién puede preocuparse por toda esa carrera enloquecedora, toda esa premeditación, ese negociar y tratar y arremeter a codazos; todas esas tretas y artimañas, quitando a otros de en medio; como aves de rapiña, dando picotazos sangrientos? ¡Déjalos ganar!”.

Regresa a la carta. Lee:

“La indumentaria es optativa...”
¡Las opciones en la vida son como una pirámide invertida!

Piensa acerca de eso.

No puedo soportar a la gente que dice cosas así.
“Como socialista que eres...”, me dijo. ¡Ja!
¿Llamaré por teléfono a mi hija? ¿Le daré las buenas noticias?
“¡Hija, adivina lo que ha pasado! ¡Han condecorado a tu madre! Puedo poner MIDA debajo de mi nombre. ¡Mujer, M! ¡Inválida, I! ¡Del, D! ¡Año, A! ¡MIDA! ¡No soy un abogado, un médico, un ingeniero o una profesora! ¡Soy una MIDA! Lady Betty lemon, MIDA”. (*Risas nerviosas.*) Probablemente me va a contestar su máquina grabadora: “No estoy aquí”. En estos días, los únicos seres con los que hablo son máquinas contestadoras. Hay que reconocer que también tienen su personalidad propia. Algunas grabadoras cantan, algunas ejecutan música, algunas cuentan chistes. La máquina de mi hija es lacónica.”No estoy aquí”. Una máquina de pocas palabras.
Lady Betty Lemon. ¡MIDA! (*Risas nerviosas.*) “Como socialista que eres...”, me dijo. ¡Ja!
Creo que es hora del café.

Se dirige en su silla de ruedas a la zona de la cocina. Los preparativos para el café constituyen otra de las batallas diarias. Es café hecho con granos que muele en una maquinita ruidosa: luego lo filtra. No es posible realizar todo esto desde la silla de ruedas. Tiene que levantarse. Sus primeros movimientos son llenar la cafetera con agua y conectarla para que hierva, luego de desenrollar el cable. Después se dirige al refrigerador donde está el paquete del café de grano, sellado con cinta adhesiva para que se mantenga fresco. Quitar la cinta, muy pegada,

presenta sus problemas propios. Habla al mismo tiempo que lucha con estas tareas; y mientras lo hace, la silla se aleja lentamente de ella.

“Como socialista que eres...”, dijo. ¡Ja! Llamaba socialista a cualquiera que no estuviera de acuerdo con él. Solamente había que quejarse de las rentas o las tasas de interés y de cómo se elevaban, para que se burlase silabeando: “Socialisssssta!” Entonces yo, para irritarlo, le decía: “Pero tío, si la reducción de los márgenes de ganancia crea zozobra entre los industriales, ¿cómo puede una reducción en el índice de aumento de los salarios ser incentivo para los trabajadores?”

(Siseando, burlona.) “Socialisssssta!”

(Divertida.) Entonces, le gritaba: “¡Déjalos ganar!”

Y él me gritaba, a su vez: “¡Sumisa! ¡No tienes sangre en las venas!”, y parecía que se le iban a salir los ojos de las órbitas, y elevaba la voz en un agudo tono frenético, y las palabras parecían que nadaban en su boca:

“¡Blanda, floja! ¡Cerebro reblandecido!”. ¡Ja, Ja!

“¡Déjalos ganar!”. *(Siseando otra vez.)* ¡Socialisssssta!

(Grita hacia el lazo.) ¿Y qué les pasa a aquellos que se ven atrofiados por unos maestros ignorantes y por unos padres santurrones y fanáticos?

¿Qué es de ellos, eh?

“No estoy aquí”. Lady Betty Lemon. ¡MIDA!

Risitas nerviosas. Al volverse, se da cuenta de que la silla se está alejando de ella. La observa con enojo.

¡Detente! (*La silla lo hace.*) ¡Regresa aquí! ¡De inmediato! ¡ahora mismo!

La silla retrocede nuevamente. Betty cojea en su dirección y la silla se detiene como calculando lo que ella va a hacer. Otro paso de Betty, otro retroceso de la silla y se detiene. Otro paso cauteloso, otro movimiento de la silla. Se detiene. Ambas desarrollan unas relaciones de enfrentamiento.

¿Qué te pasa, silla? ¿Soy muy pesada para ti? ¿Es desagradable tener a una vieja mal oliente sentada encima? Bueno, nadie goza demasiado cuando se le sientan encima, eso lo puedo entender, pero, ¿sabes?, a todos nos han puesto en esta tierra para cumplir una función y tú tienes mucha más suerte que la mayoría: sabes perfectamente cuál es tu misión.

La silla retrocede nuevamente.

Sé, por favor, una buena silla y no le hagas pasar un mal momento a esta vieja dama, venerable y tullida, que ya se encuentra en el atardecer de la vida. Sé muy bien que te hicieron para cosas mejores que arrastrar una bruja penderciera hacia cada rincón de su mezquino departamento, pero piénsalo de esta manera: esta vieja dama ha sido coronada Reina Inválida por una noche y tú eres su trono.

La silla se mueve furtivamente.

¿No estás convencida todavía?

La silla, furtiva, se aleja aún más.

Te pondré encima a mi hija. A mi hija: una mujer de pocas palabras y mucha acción.

La silla se aleja todavía más.

¿Quieres obtener lo mejor de mí, no es verdad? Estoy decrepita, “funciono” defectuosamente y la fatiga me hace jadear constantemente y a pesar de todo esto, sigo y sigo y sigo y sigo, y esto te vuelve loca, ¿verdad? Debes estar pensando que a estas alturas ya debería haberme muerto. ¿Por qué Lady Lemon se está consumiendo tan lentamente? ¿A quién le interesa esta mujer decrepita? ¡Acabemos de una buena vez! ¡Terminemos con ella! ¿A quién le importa lo que ella hace o lo que siente o piensa? ¡Al diablo con esta niña caprichosamente envejecida! ¡Cantemos alabanzas al Señor y enterrémosla de una buena vez! Démosle a esta vieja chiflada y excéntrica una tumba y muchas flores. Adiós, Betty Lemon. Hasta siempre, bruja fastidiosa.

“¡Sucias mentiras!”, decía mi padre, “¡mentiras asquerosas son todas sus palabras!”

Se le ocurre una idea: quizás al simular que no le interesa la silla, ésta se quede quieta. Vuelve a su tarea de preparar el café. Los granos deben volcarse dentro del molinillo. Algunos de ellos, inevitablemente, caerán al suelo. Entonces, meticulosamente, recogerá cada grano, y mientras tanto, seguirá hablando:

Por supuesto, ya no me considero una socialista. No estoy tampoco segura de si alguna vez me llamé así, o me comporté como tal. En aquellos días me llamaba “socialista” porque no había otro nombre para las cosas en las que creía. Peor... ¡Sshhh!, no lo revelen a nadie. ¡Nunca me uní a ellos! No era de esas personas que acostumbran unirse a todo. No podía aceptar las decisiones de la mayoría, porque nunca me gustaron las mayorías. No como a Sir James, mi marido.

Él las adoraba. Una vez fuimos en una misión de buena voluntad a Alemania oriental y visitamos una pequeña ciudad industrial. No puedo recordar el nombre; pero eso sí, nunca olvidaré la escena. Los consejeros locales nos ofrecieron una taza de té. Cinco de ellos, vestidos con trajes grises fúnebres, azules sombríos o marrones sin vida, estaban sentados a un lado de una larga mesa; Sir James y Lady Betty Lemon, de Dalston Junction, junto con su intérprete, estaban del otro lado, y había pequeños emparedados entre ellos; y todo sucedía en un salón limpio, pulido y desolado, con fotos de hombres tétricos, colgadas en las paredes; paredes de un color crema moribundo. Y recuerdo que les pregunté: “¿Por qué todos los líderes de izquierda siempre miran a la derecha?” A nadie le pareció divertida mi pregunta.

El consejero principal fue el primero en hablar: “Yo provenigo de la clase trabajadora”, dijo, “y amo a la clase trabajadora”. Y lo que más me fascinó fue la forma en que dijo “amo”. Urgentemente. Ansiosamente, dijo: “amo” como si quisiese afirmar, aseverar... “Aaaammoo a la clase trabajadora; los aammoo”. Me pareció que lo afirmaba con demasiado énfasis, como si quisiera defenderse de ellos; calmarlos. No amaba a la clase trabajadora. Les tenía pavor.

Los granos ya están en el molinillo. Oprime un botón y éste funciona con ruido ensordecedor, hasta que se detiene. Le grita al lazo.

¿Y que sucede con aquellos mutilados por sus mismas mentes débiles? ¿Qué es de ellos?

Ahora debe verter el café molido dentro del filtro y agregarle agua caliente.

Dicen que las prostitutas de ayer son las monjas de hoy. ¿O es al revés? ¿Las monjas de hoy fueron las prostitutas de ayer? O quizás sea: las prostitutas de hoy son las monjas del mañana. (*Pequeña pausa.*) No puedo soportar a la gente que dice cosas así.

Por otra parte, uno ve esas multitudes en televisión y no importa en que país esté o cual sea el motivo de su demostración, porque todas sus caras tienen la misma expresión... ¡fervor simplista! Intoxicándose a sí mismos, sin ningún pensamiento. ¡Se han convencido totalmente de que sus objetivos deben lograrse ahora mismo! ¡En este mismo momento! Repiten y repiten los gritos agresivos, porque eso ayudará. Aprietan los puños con odio porque eso va a traer felicidad y prosperidad.

“¡No saben decir más que asquerosidades!” decía siempre mi padre, “porquería interminable”.

“¡Ojos de rana, patas de cabra, piel de conejo, FUERA, FUERA, FUERA! ¡Lo que sea y como se llame: FUERA, FUERA, FUERA!” como un conjuro mágico. Con los ojos encendidos por la propia satisfacción. Han hecho un mundo mejor: ¡Hoy!

“¡Ojos de rana, patas de cabra, piel de conejo, FUERA, FUERA, FUERA! ¡Lo que sea y como se llame: FUERA, FUERA, FUERA!”

Mientras muy, muy lejos, solo sobre una tierra congelada, un hombre consume su existencia de hielo por haber dicho simplemente “no”.

(*Le grita al lazo.*) ¿Y que es de aquellos castrados por los demagogos, los charlatanes, los políticos carismáticos? ¿Qué

es de todos ellos? Yo luché contra ellos, ¡Ja!, ¡y con qué fuerza lo hice! Por eso Sir James buscó a otras mujeres... Vi su trama engañosa y le dije: “¡No haces mas que complacer al vulgo..., soluciones fáciles y consignas tramposas! ¡La política del confort! ¡Preguntas! ¡Preguntas! ¡No les enseñas como hacer preguntas! Estás lleno de mentiras y mierda”, eso fue lo que le dije, “mentiras sucias y basura”. (*Pequeña pausa.*) No es fácil dormir al lado de una mujer que muerde la mano que la alimenta. Una anarquista, eso es lo que soy. “La anciana Anarquista-Inválida del Año”, esa soy yo.

“¡Pata de araña, caca de búho, garra de buitres, FUERA, FUERA, FUERA! ¡Lo que sea y como se llame: FUERA, FUERA, FUERA!”

Se bebe el café.

Buen café. Sólo lo mejor para la lisiada del siglo.

Betty se ha estado moviendo lenta y subrepticamente hacia la silla, como si la ignorara, como si la silla no fuera su destino final. De pronto, se abalanza sobre ella, pero ésta se retira y el café se va por los aires, mientras Betty cae de bruces, con gran dolor.

¡Tú, estúpido montón de manufactura! ¡Haz lo que se te ordene! No te fabricaron para que tuvieras vida propia; te hicieron para servir. ¡Para que me sirvas a mí! ¡Dios Santo! ¡Por qué nada funciona como yo quiero? ¡No funciona la silla, ni mis intestinos, ni mis piernas; no tengo memoria y apenas me queda cerebro! (*Maldice como un niño.*) “¡Pis-caca-puto-cabrón!”. ¿Por qué no hay nada fácil en la vida?

Batalla con su cuerpo y se arrastra para colocarse en una posición erguida.

“Señores Lores, damas y caballeros, yo no fui siempre así...”
¿No lo fuiste, Betty Lemon? ¿No permitiste que ellos ganaran siempre? (*Pequeña pausa.*) Bueno, esa era la única manera de mostrar desprecio por los rivales, ¿no es así? “¡Déjalos ganar!”, lo crean o no, yo acostumbraba manejar mi automóvil y nunca dejaba de suceder que al llegar a un semáforo, apareciera algún idiota útil, que me sonriera de manera forzada a través de la ventanilla, mientras al mismo tiempo apretaba el acelerador. ¡Quería ser el primero en el amarillo!, ¿se dan cuenta? ¿Y qué hacías tú, Lady Lemon? Apretabas el acelerador para hacerle creer que estabas compitiendo y entonces, al cambiarse las luces, te quedabas totalmente quieta, haciendo que se sintiera perfectamente estúpido.

(*Grita al lazo.*) ¡Déjalos ganar! ¡Deja que gane el torpe inexorablemente despreciable!” “No estoy aquí”. Lady Lemon. ¡MIDA!

Risa nerviosa. Betty conspira ahora. No permitirá que gane la silla. Se va a deslizar con un movimiento circular y va a sorprenderla por detrás. Mientras tanto continúa hablando.

Una vez vi un programa de televisión sobre las guerras en el Medio Oriente. Las cámaras habían estado filmando esas brigadas de muchachos de trece años que se entrenaban para marchar al frente de batalla. Y los oficiales explicaban: “Solamente tienen trece años pero no tienen miedo a morir porque saben muy bien que cuando mueran será sólo por muy poco tiempo”. ¿Se dan cuenta? Esta vida es únicamente una preparación, porque la verdadera es la otra, la venidera, en el cielo. Serían mártires instantáneamente. Y ahí estaban, de pie, en filas de tres. Con el fuego en los ojos y los puños apretados. ¡El fervor! Todos menos uno; un niño pequeño que parecía no creer en aquello. Él no se uniría. Se apartó

violentemente y se alejó hasta una pared y al apoyarse en ella lloró, con lágrimas desesperadas. “¡No! ¡No! ¡Yo no!” Estaba llorando por su vida: “¡Yo no! ¡Yo no!” “¡Porquería interminable!” decía siempre mi padre, “¡no dicen más que mentiras interminables!”

Nunca olvidaré aquella imagen. Aquel niño no era de “los que se unían por comodidad...” Aquella cosa pequeñita... Deberían organizar un banquete para él. Me pregunto cómo se llamaría... ¿Lo habrán obligado a ir? Y si murió, ¿habrá ido al cielo?

Suavemente, como una lamentación por los muertos, dice el conjuro:

“¡Cirio encendido, sangre quemada, grito de hielo, FUERA, FUERA, FUERA! ¡Lo que sea y como se llame: FUERA, FUERA, FUERA!”

(Furiosa grita hacia el lazo.) ¿Y que pasa con todos los castrados por miedo a sus sacerdotes? ¿Qué es lo que pasa con todos ellos? Tú no irás al cielo, Lady Lemon; tienes demasiada rabia adentro; las blasfemias te queman las entrañas. No sientes veneración por nada.

Se mueve con rapidez hacia delante para aferrarse a la silla, pero ésta ha sabido todo el tiempo lo que Betty planeaba y se pone fuera de su alcance. Lady Lemon, exhausta, decide quedarse en el suelo. Apoyada contra la pata de la mesa.

Bueno, acaba de irse otra media hora de mi vida que ya nunca más podré vivir. *(Pequeña pausa.)* No soporto a la gente que dice cosas así.

“Señores Lores, damas y caballeros, utilicé mi vida para batallar en muchos frentes...” Si hubieran podido conocer a mi padre. Tampoco era de los que se unían fácilmente. Decía:

“¡Achhh! No hacen más que decir mentiras y me enferman”. Dalston Junction estaba llena de gente pequeñita que decía asquerosas mentiras y esto lo enfermaba. Solía decirme: “Sepáralos como individuos y serán mejores. Ponlos juntos, y sólo tendrás locura colectiva”. Probablemente heredé de él mi repugnancia por las mayorías. Qué hombre tan adorable era mi padre. Todo lo hería.

Se sacude para alejarse del recuerdo.

“Señores Lores, damas y caballeros, yo tenía un padre”, sí, también las mujeres viejas tuvieron alguna vez padre; tuve un padre que me aconsejaba que fuera escritora y escribiera cualquier porquería. “Sé escritora”, me aconsejaba, “escribe cualquier inmundicia; haz una fortuna para poder mantenernos cuando seamos viejos”. Pero yo no quería ser escritora, ni tampoco hacer una fortuna escribiendo inmundicias. Lo crean o no, yo quería ser maratonista. ¡Sí! Pude correr alguna vez, podía nadar también y zambullirme desde el trampolín, y practicar el salto de altura y el salto largo, y las carreras con vallas... ¡una atleta! Eso es lo que yo quería ser.

“Señores Lores, damas y caballeros, no escritora sino corredora que ganara competencias...” Tampoco lo fui. Me convertí en esposa. Casada con Sir James.

(Grita al lazo.) ¿Y qué es de los que, durante unas relaciones mentirosas, se desgarran mutuamente hasta que la muerte los separa? ¿Qué es de ellos, Dios mío?

Santo Cielo, Betty Lemon, pórtate con seriedad. ¿No puedes actuar con seriedad aunque sea por una vez en tu vida? Te has reído de tu madre, de tu padre, de tu tío, de tu tía, de tu

marido y del partido por el cual vivió, y por el cual se revolcó con cualquiera, por el cual murió... ¡Ya basta!

De pronto, cree haber oído algo.

¿Qué fue eso?

Con sorpresa vemos que está aterrada.

He oído una voz. Algo se ha movido. ¿Quién está ahí? ¿Eres tú, madre? Siempre dijo que volvería. Me decía: "Y cuando regrese, por favor, no tengas miedo..." ¿Por qué no? ¿Por qué no habría de tener miedo? ¡Denme una sola buena razón para que no esté asustada!

Larga pausa.

"Puedes tener la certeza de que nunca querré hacerte ningún daño". Eso dijo mi madre. Bueno, no tengo tal certeza, madre. Una vez me arrojaste un puñado de cucharas. ¡Sí, lo hizo! Estábamos sentados, comiendo y me pidió que fuera a la otra habitación para traer dos sillas más a la mesa. Mis hermanos estaban ahí también y les pregunté: "¿Por qué no traen ellos las sillas?" "Porque te las pedí a ti", me contestó. "Bueno, yo no voy a ir mientras tenga a cada lado a un robusto muchacho, sentado, sin mover un dedo". Y me arrojó las cucharas.

Mira a su alrededor. Escucha.

Madre, ¿tienes cucharas en este momento? Realmente no creo que esté ahí... Bueno, no creo que nadie esté ahí. Ese es otro de tus problemas Betty Lemon, no eres capaz de creer en nadie, no tienes fe.

Suena el teléfono. Batalla para ponerse de pie, sabe que no llegará a tiempo al aparato. Maldice como un niño.

“¡Pis-caca-puto-cabrón! ¡Pis-caca-puto-cabrón!”. Probablemente era mi hija. Siempre llama cuando estoy ocupada en otra cosa. Lo hace a propósito. “Mamá debe estar moviendo los intestinos, voy a aprovechar para llamarla”.

Marca un número. Espera. Oímos el sonido del teléfono que llama, seguido del sonido de una grabadora telefónica que se enciende. Se oye la voz de la hija: “No estoy aquí. Si quiere dejar un mensaje hable después del tono...” Betty cuelga el teléfono con furia.

¡Por supuesto que no estás ahí! ¡Carajo! ¡Crees que no puedo oír que no estás ahí? Ella elaboró cuidadosamente este mensaje para fastidiarme.

No dice: “Este es el 780-2134”, porque entonces uno sabría que ha marcado bien el número. Tampoco dice: “Lo lamento. No estamos en este momento”, o “Lo lamento, estamos trabajando”. O “Lo lamento, no tenemos el ánimo dispuesto como para hablar con la gente”. ¡Nada!
“Conocen mi voz”, me dice. “Sí, pero qué pasa si alguien que te necesita con urgencia no conoce tu voz”.

Marca nuevamente el número. Y de nuevo se escucha la voz de la hija: “No estoy aquí. Si quiere dejar un mensaje. Hable después del tono”. Se oye el tono. Betty cuelga el receptor.

Ni siquiera “por favor, hable después del tono y yo contestaré su llamada”. De pocas palabras. Mi hija es una mujer de pocas palabras. Y ahora quiere ser escritora. Una escritora de pocas palabras, supongo.

(Grita hacia el nudo.) ¿Acaso no sabe que odian a los escritores? (Imitando.) “¿Quién se cree que es? Se toma a sí misma demasiado en serio”. Pero eso es cosa suya. “Basura interminable” le gritó, “escribe interminables porquerías y haz una fortuna, para que me puedas mantener cuando sea vieja”. No. Ella no.

“No estoy aquí”. Inexorable. Intransigente.

“No estoy aquí”. Una escritora de pocas palabras.

“No estoy aquí”. Más lacónica ya no puede ser.

Pequeña pausa.

Recuerda mis palabras. Si no te pones a escribir porquerías, y dejas de molestarlos, no estarás ahí por mucho tiempo; terminarán por vencerte.

Marca nuevamente y se oye la voz grabada de la hija: “No estoy aquí. Si quiere dejar un mensaje, hable después del tono”.

Hola, máquina, ¿cómo te sientes hoy? (Pequeña pausa.) ¿No puedes hablar? ¿No te sientes bien? ¿Acaso estás deprimida? Bueno, máquina, consuélate, hay una cosa que nunca tendrás que soportar: hablar hacia el maldito vacío. Hola, hija. Esta es tu “madre inválida del año” llamándote desde el cielo. Hace ya dos meses que me he muerto. Puedes encontrarme en la nube nueve, extensión 01010101... ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! (Las lágrimas corren por las mejillas. Luego se controla.) Adiós, máquina. (Cuelga el receptor.)

(Grita hacia el nudo:) ¿Y qué pasa con los que están mutilados y atrofiados y arrasados por la desesperación? ¿Qué es de todos ellos?

Se levanta. Camina hacia un bastón que está apoyado en la pared. Cojea hasta ponerse debajo del nudo. Está totalmente deprimida. Mira hacia la silla de ruedas y ésta hace un ligero movimiento hacia atrás. ¿Dejará de perseguirla? Le encantaría dejar de hacerlo. Quizás lo que desea es abandonarlo todo.

Hay algo que nunca fui..., dispersa, distante. Hay algo mezquino cuando se es distante..., una malicia que tensa los labios, una envidia delgada, pegajosa; un engaño rencoroso. Yo nunca fui rencorosa o mezquina; nunca me atormentó la envidia. Un poquito de malicia de vez en cuando, ¿quién puede evitar eso en esta vida? Pero... ¿cuidadosa, por ejemplo? Nunca. Sir James lo era. Caminaba cuidadosamente. Amaba cuidadosamente. Y del mismo modo, odiaba o aprobaba a la gente a la que estaba bien odiar o aprobar; igual que a los grupos marcados o las causas ya enlistadas. Ni un pelo, ni una palabra fuera de lugar. El tono nunca un decibel por encima de lo correcto.

En cambio, yo... Le gritaba, lo perseguía alrededor del mundo. Acepté todos los riesgos emocionales, hice todas las preguntas fuera de lugar. ¡Fatal! Derrochadora, espontánea y estridente en una tierra dura e inflexible. ¡Fatal, fatal! Pero fue a él a quien lo hicieron Caballero Real. *(Pequeña pausa)* Y fue también a él a quien mantuvieron fuera del gabinete de gobierno.

Fue culpa mía. Todo fue por mi culpa. Toda la culpa es mía. Yo los dejé ganar.

“Señores Lores, damas y caballeros. Yo tenía una madre”, sí, también las mujeres viejas tuvieron alguna vez madre, “yo tenía una mamá, que era una cosa adorable, pequeña y fuerte, ella me dio dos consejos maravillosos: “Habla, di siempre las cosas. Seguramente algo se recordará”. Y en otra ocasión, cuando me porté groseramente y ella se alteró

mucho, me excusé diciendo: “Pero, mamá, sólo estaba bromeando.” Y entonces me dijo: “No es cierto. Las bromas no existen. Nadie hace realmente bromas”.

Lentamente una idea se apodera de ella. Cojea para ir a deshacer el nudo. Lo baja a nivel del suelo, lo pliega de una manera especial: ¡lo va a usar para atrapar a la silla de ruedas! Lo que sigue depende del poder de invención creativa tanto de la actriz como del director. Sean cuales fuesen las acciones, tendrá éxito al final. La silla es suya nuevamente. Se sienta en ella, exhausta pero triunfante. Sin embargo el sentimiento del triunfo es efímero.

“Señores Lores, damas y caballeros: no siempre fui así, yo...”

“Señores Lores, damas y caballeros: se nos ha dado solamente una vida..., lo cual...”

“Señores Lores, damas y caballeros...” ¡Carajo! ¡Yo no lo había planeado así!

Las luces se apagan lentamente.

FIN

¿Qué fue de Bety Lemon?

Fue estrenada el 12 de noviembre de 1986 en el Théâtre du Rond-Pont, París.

Reparto:
BETY LEMON:
Judith Magre

Dirección:
Jean Ribes

Se presentó por primera vez en Londres el 17 de febrero de 1987 en el Lyric Theatre Studio, Hammersmith.

En esta ocasión la obra contó con

BETY LEMON:
Brenda Bruce

Escenografía:
Jackie Pillof

Dirección:
Arnold Wesker

¿Qué fue de Betty Lemon? fue publicada en español en 1997 por la Editorial Escenología, como parte del libro *Seis obras para una sola actriz*. La traducción es de Roberto D'Amico.

Arnold Wesker

Nació en Londres en 1932, hijo de inmigrantes judíos de Rusia y Hungría. Antes de dedicarse formalmente a la literatura, desempeñó una multitud de empleos ocasionales, y fue su trabajo como maestro pastelero el que más huella dejó en él. Entre el 1958 y 1960 escribió una trilogía ampliamente elogiada: *Sopa de pollo con cebada*, *Raíces* y *Estoy hablando de Jerusalem*, que refería con dramática elocuencia los anhelos y frustraciones de los héroes y heroínas de la clase trabajadora, tan alejados, en todos los sentidos, de los centros sociales de Londres. Por esa fechas también escribió *La cocina* (1959), un drama de corte social basado en sus experiencias de Chef de pastelería y *Papas fritas con todo* (1962), su éxito comercial más importante, recoge sus experiencias del entrenamiento básico en el ejército. Varias de sus obras tienen que ver con la desilusión y con el compromiso que significa vivir en un mundo hostil. *Estoy hablando de Jerusalem* (1960), *Su propia ciudad dorada* (1960) y *Los amigos* (1970). Sus personajes luchan contra sus propias limitaciones y confines, como la muchacha ermitaña de *Caritas* (1980) o Betty Lemon, la anciana simbólicamente aprisionada en *¿Qué pasó con Betty Lemon?* En México, la editorial Escenología le ha publicado un libro con seis obras para una sola actriz, traducidas por Roberto D'Amico, los títulos son: *Annie Vacilante*, *Venta de garaje* (1984), *Retratos de madre*, *¿Qué fue de Betty Lemon?* (1987), *La amante* (1991) y *Carta a una hija* (1992). Sus obras han tenido importantes éxitos en el Royal National Theatre, de Gran Bretaña y en el Royal Court Theatre, de Londres y se montan prácticamente en todo el mundo.

Segunda parte
Ensayos

En busca de la teatralidad

Del *mongólogo* a la dramaturgia de monólogos³¹

Jaime Chabaud³²

³¹ *Reflexiones en torno al monólogo y los unipersonales*. Los textos fueron tomados de la revista "PasodeGato" números 16-17, año 3, abril-junio de 2004, donde se encontrarán más reflexiones en torno a este polémico tema.

³² Dramaturgo y pedagogo mexicano. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Sin duda el monólogo es la modalidad dramática más difícil. Algunos lo llaman el antiteatro o el *no teatro*. Yo lo calificaría como IMPOSIBLE, casi. Rechazado, incomprendido y descalificado, no sin buenos argumentos, el monólogo representa una posibilidad dramatúrgica poco explorada en sus posibilidades reales aunque su abundancia en nuestros escenarios sea tan extrema.

El predominio de lo que José Sanchis Sinisterra llama “mongólogo” es consecuencia de su desprestigio. Él entiende al “mongólogo” como la forma más elemental y antidramática del monólogo. Es aquella que se lastra en el relato en tiempo pasado ignorando el “aquí y ahora” teatral. En éste, lo que domina es el “allá y entonces” épico-narrativo, quizá un poco aderezado por tareas escénicas interesantes a manos del director (que con frecuencia es el propio escritor); pero tareas al fin, y no acontecimientos en el presente del personaje.

Lo cierto es que los medios de producción exigen la existencia de este género. Ante la precariedad de posibilidades de realizar un proyecto con varios actores y abundante producción, muchos teatreros optan por el monólogo como si fuese una tablita de salvación. Sin embargo, las más de las veces se vuelve en contra de quien cree que hacer un trabajo unipersonal (término que se cree muy moderno pero se instauró a principios del siglo XIX) facilitará las perspectivas del mercado. Esencialmente porque se improvisan los

textos sin ningún rigor dramaturgico o porque se abordan narraciones (que lo son de origen) ausentes de teatralidad.

La opinión de quienes piensan que no se aprende la dramaturgia y que no hay manera de enseñarla me parece negligencia. De hecho, muchos han explotado una pedagogía castrante e imbécil basada en la teoría genérico-estilística que de ninguna manera puede ser prospectiva sino analítica en el mejor de los casos. Y si creo que existen mil y una herramientas en la técnica dramática, con mayor razón pienso en la necesidad de conquistar recursos técnicos en relación con el monólogo.

Este género no es fácil para nada. Se suele pensar que el personaje, por estar solo en el escenario (la noción de un solo logos [mono-logos]) tiene que contarnos algo... Y sí... Todo texto dramático implica un relato (que no una narración) aun en el monólogo. El modo del relato teatral ocurre encadenado a un implacable tiempo presente. Ésa es la condición *sine qua non* del género dramático; detalle que para Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar ha sido imposible entender ante su necesidad de literaturizar lo que es materia del segundo percedero del personaje que duda en el hoy y no en el ayer, que es habitado por el pensamiento (inexpresable en el teatro) y que dice o actúa en contrario. Esa mínima diferencia, que parece idiota y simple, no se ha dejado sentir en el monólogo en términos generales. Ese cambio de interruptor entre el allá y el aquí pareciera una barrera infranqueable.

No creo que tenga nada deshonroso asumir que uno resulta cuenta-cuentos. La determinación de los linderos en los que se trabaja me parece necesarísimo. Monólogo no es narración oral ni es contar lo del “allá y entonces” mientras el personaje fuma mucho o se dirige 15 veces hacia el refrigerador al tiempo que refiere lo que le ha pasado-ado-ado fuera de escena... Cobrará validez el ayer en tanto afecte significativamente al personaje en su “ahorita”.

Es imposible, en el monólogo, huir del pasado del personaje, quizá. Pero existen experimentos muy interesantes en donde ese ayer es una cosa fracturada e incluso dudosamente reconstruible o poco digna de crédito. No es lo referido lo dominante ni la justificación de los actos del personaje, sino, por el contrario, se convierte en un hoyo negro, en una zona oscura de la que sólo vemos algunos elementos poco clarificadores y sí bastantes enigmáticos.

Pero me estoy adelantando no en lo que pienso sobre la ejecución escritural de los monólogos-*mongólogos*, sino en aquello que podría darle la vuelta al género. El monólogo, no es teatro, dicen. Ciertamente deja de serlo cuando desde su génesis escritural se abstiene de la aspiración de una teatralidad poderosa. “Todo monólogo es diálogo”, afirma la teórica Anne Ubersfeld y yo me sumo a su premisa. El monólogo es una opción infernal, complicadísima para que alcance el rango verdadero, el calificativo pleno de teatro. Un primer paso sería renunciar conscientemente al predominio del relato en tiempo pasado. OJO: para mí, “relato” no es lo mismo que narración. Desde *Edipo* de Sófocles hasta *Cenizas a las cenizas* de Harold Pinter (por plantear dos extremos radicales) siempre encontraremos un relato dramático que determina el discurso.

El ayer, en el teatro, sólo es aceptable (que dogmático me estoy sonando) cuando determina en tanto es negado o se puede superar o se vuelve motor en el hoy del personaje. Es decir, se pragmatiza el pasado al dotarlo de una *función* dramática. Deja de ser sólo referencia para convertirse en parte de la interacción en tanto afecta, de la manera que sea, a quien lo rememora. La alternativa entre pasado, presente y futuro en voz del personaje podría conjurar el riesgo de caer en la narración que deviene, sí, en el antiteatro.

Y después de ese primer paso primordial es que comienza apenas el trabajo. Porque si asumimos que toda palabra dramática posee un doble destinatario (el receptor y un personaje B al que interpela A —que puede ser el propio receptor ficcionalizado o no—), tendremos que asumir su carácter eminentemente apelativo. La palabra detona, exige, oculta, cuestiona, demanda, miente y muchas cosas más. El verbo “hace cosas”, es una herramienta irrenunciable para provocarle “cosas” a otro. No es sino la palabra (claro que también los signos paralingüísticos) la que desencadena la interacción humana, materia prima del teatro.

En ese sentido, todo monólogo es diálogo porque nace ya reclamado por el escucha y reclamándolo. Existe, pues, una dialogicidad que se realimenta de las presuposiciones que el personaje hace de lo que piensan o no los otros personajes, de existirlos. ¿Para qué? ¿A quién? ¿Por qué? ¿Desde dónde? Son cuatro preguntas tontas que me encantaría verlas resueltas en infinidad de monólogos que no lo hacen, que no dotan de destinatario ni de objetivo (no necesariamente obvio) a la palabra del personaje, que no activa el espacio-tiempo en el que se transcurre, que asume una logicidad y capacidad ilimitada de organización del pensamiento-discurso, que no crea expectativas ni oculta nada ni miente ni duda ni se repite, que no cuestiona la confiabilidad de la palabra del personaje... El monólogo no es tal si no contesta cuando menos dos preguntas básicas de esas cuatro: ¿A quién se dirige el personaje y para qué?

El silencio del interlocutor funciona o funcionaría como un desencadenante. *La más fuerte* de August Strindberg es un buen ejemplo. El silencio del otro es un silencio habitado y por supuesto el segundo actor y el director tendrían que construir el tren de pensamiento del que calla para conseguirlo.

Destruir la coherencia, la secuencia lógica y lineal del relato también conjura la “literaturidad”. Somos impropios para hablar y nos tropezamos continuamente con la lengua en más de un sentido. Los saltos temáticos bruscos, así como las reiteraciones, interrupciones y contradicciones aportan una “impropiedad” a la boca del personaje, cosa que suma “complejidad”. La discontinuidad de pensamiento es un gesto que rige la vida de cualquier ser humano, y sin embargo en el teatro nos empeñamos en crear una omnisciencia del personaje en donde no le permitimos tal característica.

Ninguno de los lectores, hoy y aquí, puede presumir de continuidad de pensamiento... De hecho, ahora mismo, mientras leen estos renglones, están pensando no en otra cosa sino en varias cosas. La teoría del pensamiento múltiple es una asignatura pendiente para los dramaturgos mexicanos. Los personajes no deberían tener siempre todas las certezas, ni sostener un discurso lineal y lógico... Pero, bueno...

Las cosas nos habitan todo el día: pluma, lentes, hojas, plato, taza, cigarros, mesa, silla, cama, condón... Nos circundan y las usamos a veces sin darnos cuenta y otras nos determinan de una manera insospechada. El espacio que ocupamos también. Hay situaciones que tienen un significado en un espacio y adquieren uno distinto en otro.

Pero las cosas y el espacio pueden resultar solamente juguetes-pretexo para intentar levantar el “mongólogo”. Si fuese monólogo (y no solamente), las cosas y el espacio sumarían y determinarían el devenir del personaje en pro de sus deseos y aun en su contra. Si se usan como adorno, no serán jamás signo dramático. Activar el espacio escénico es simplemente apelar a lo más elemental de la teatralidad.

La dosificación y pragmatización de los enunciados “informativos” es una de las estrategias dramatúrgicas más primarias y ancestrales de la escritura teatral. Sin embar-

go, pocas veces se deja sentir en términos de construcción. Principio de la creación de expectativas y del suspenso es retener los datos y soltarlos únicamente cuando es indispensable para que el espectador siga enganchado. Rehusarle información al público puede ser un riesgo pero al mismo tiempo resulta un mecanismo indispensable para evitar instalarse en lo narrativo.

Género con un brillante futuro
El arte del monólogo

José Sanchis Sinisterra³³

*Una deconstrucción siempre tiene como objetivo
revelar la existencia de articulaciones y
fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades
habitualmente aceptadas como monádicas*

Paul de Man

³³ José Sanchis Sinisterra. Dramaturgo, teórico, pedagogo y director teatral español. Autor de *Ay Carmela*, *El lector por horas* y *Ñaque o de piojos y actores*, entre otras obras escenificadas en México.

Quizás deberíamos empezar por preguntarnos; ¿de qué hablamos cuando hablamos del monólogo? Porque es posible que presuponiendo que el término remita para todos e inequívocamente al mismo objeto referencial, nos encontremos naufragando en el légamo de imprecisiones, vaguedades, lugares comunes, clichés y tics conceptuales que conforman, todavía por desgracia, el territorio de la dramatología. A diferencia de la sólida, precisa y sistemática —aunque también plural y contradictoria, naturalmente— rama de los estudios literarios que constituye la narratología, dotada de un vigoroso y arborescente corpus instrumental, la investigación dramatúrgica arrastra una arcaica estela de preceptos, nociones y patrones analíticos que, además de evidenciar una letal inercia teórica, resultan inoperantes para dar cuenta de la heterogénea y compleja casuística de la producción textual contemporánea. E incluso, en gran medida, para revisar con criterios actuales la dramaturgia tradicional.

De ahí la necesidad de repensar, aun con la mayor modestia conceptual, todos los componentes del sistema dramatúrgico, desde las múltiples articulaciones que pueden establecerse entre la fábula y la acción dramática, hasta cada uno de los parámetros de la especialidad, la temporalidad, el personaje textual, los vectores y grados de la figuratividad, los recursos didascálicos y, particularmente, las muy diversas configuraciones del discurso que se manifiestan en el

habla de los locutores; dicho de otro modo, los enunciados dispuestos por el autor para ser proferidos por los “actores”. (Me resisto desde hace tiempo a llamar diálogos a ese material textual, dado que el término designa, precisamente, una de sus modalidades discursivas.)

En aras, pues, de esa desconfianza que debe presidir el uso de términos y conceptos legados acríticamente por la tradición, preguntémos de nuevo: ¿qué entendemos por monólogo? ¿Debemos seguir ateniéndonos a las concepciones classicistas, reformuladas modernamente por teóricos tan sólidos como Patrice Pavis, que lo identifican abusivamente con el soliloquio y lo definen como expresión de los pensamientos del personaje en situación de soledad dramática, es decir, sin otro destinatario que él mismo? La propia definición de Pavis (“Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta”) justifica su calificación de “anti-dramático”, en lo que coincide con otros muchos teóricos y prácticos de la dramaturgia que no dudan en condenarlo al desván de las convenciones obsoletas.

Pero si nos permitimos ceñirnos a criterios más específicos —e incluso más estrictamente etimológicos: “habla o discurso de un solo locutor”— y abrimos al mismo tiempo la perspectiva para abarcar la gran diversidad desplegada por la dramaturgia realmente existente, podemos considerar como monólogo toda secuencia dramatúrgica en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la “identidad” de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente dramática del monólogo —es decir, su intrínseca y rica teatralidad—, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales.

Porque, como resulta evidente—más que en cualquier otro ámbito— en el contexto teatral, toda emisión verbal instauration automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica (emisor-receptor), fundacional de proceso enunciativo de todo discurso, la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico. Para expresarlo con más contundencia: el YO que habla engendra un TÚ interpelado, y ello hace posible todos los avatares de la interacción verbal. A partir de esta simple constatación, resulta evidente que todo monólogo puede ser vehículo de complejos procesos inter e intra subjetivos, como cualquier otra manifestación discursiva, y —lo que es más pertinente para nuestro propósito actual— es fácil establecer una elemental clasificación de formas y modos monologales que muestre su fértil diversidad. Basta con establecer variantes en el segundo término de la díada comunicacional (receptor/tú).

Este simple criterio clasificatorio nos permitiría diferenciar, en primera instancia, tres modalidades generales:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- II. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- III. El Locutor interpela al Público.

Estas modalidades, a su vez, presentan variantes o submodalidades diversas que pueden incluir categorías particulares, por no hablar de formas híbridas y de tipos “anómalos”, tan frecuentes en la nueva textualidad. Un criterio taxonómico como el que aquí se presenta, es susceptible, pese a su esquematismo elemental, de ampliarse y desarrollarse hasta construir un encuadre similar al del sistema periódico de los elementos químicos, de modo tal que puedan preverse variables monologales todavía no “halladas” o “inventadas”...

I. El locutor se interpela a sí mismo

Nos hallamos aquí, evidentemente, en el territorio familiar del soliloquio, tan frecuentado por la dramaturgia clásica. Y es bien cierto que esta autointerpelación del personaje, tanto cuando se encuentra solo en escena como —y especialmente— cuando, en presencia de otros, profiere un aparte, resulta hoy dramáticamente débil y se percibe como convención anticuada. Y esto es así porque se evidencia demasiado obviamente, no tanto la necesidad que el personaje tiene de expresarse (¿no le basta con “pensar” en silencio?), como la que induce al autor a informar explícitamente sobre los procesos internos más o menos secretos de sus criaturas, que el espectador necesita conocer para seguir adecuadamente la acción dramática... y que no sabe cómo inscribir de otro modo en su texto.

Esta necesidad autoral, más informativa que dramática, unida a la identidad intrínseca de la díada comunicativa (el receptor es el mismo sujeto emisor), suele dar lugar a discursos cuya dialogicidad resulta sumamente atenuada, en especial cuando carecen de lo que la lingüística pragmática denomina intención o fuerza ilocucionaria, es decir, cuando la palabra no aspira a generar acción. Porque, hora es ya de decirlo, este carácter pragmático del habla del personaje (“Decir es hacer”), su mayor o menor incidencia en el progreso de la acción dramática, es el requisito básico del discurso teatral, aquello que permite inscribir los enunciados emitidos por los sujetos en el dinamismo situacional desplegado por el texto. Y, en el caso de esta modalidad del monólogo, cabe preguntarse: ¿qué puede hacerse a sí mismo un personaje mediante la simple exteriorización de un discurso informativo, expresivo, rememorativo, reflexivo, narrativo, etcétera?

Esta debilidad pragmática suele hacerse más patente en aquellos soliloquios que se desarrollan exclusivamente a partir de la primera persona gramatical, que en esta clasificación son denominados “Monólogos del yo integrado”, dado que el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsistente. Quizás vulnerado por dudas, contradicciones, dilemas, arrepentimientos, sospechas, temores... —y tales turbulencias internas son la única posibilidad de instalar un cierto movimiento dramático en el seno del soliloquio—, pero difícilmente capaz de sustraerse a un cierto efecto de retórica convencional y a una carencia cierta de progresividad dramática. Inscrito como secuencia breve en un tejido dramático complejo y dinámico, puede aun este tipo de discurso fonológico atenuar o maquillar su “arcaísmo”, pero cuesta imaginarlo como único recurso de un texto de cierta extensión.

Si, en cambio, se instala la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona gramatical (el personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un “tú”), pareciera insinuarse un mayor grado de dialogicidad, como si este recurso meramente formal, sintáctico, dividiera al sujeto en dos instancias subjetivas, una de las cuales dice y hace —o pretende hacer— algo a la otra. Esta modalidad, que podríamos denominar “Monólogos del yo escindido”, abre efectivamente un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción es posible y, con ella, un arco de dualidades susceptible de generar no sólo movimiento, sino también conflictividad, progresividad y un mayor o menor grado de complejidad situacional: deber/querer, saber/ignorar, desear/temer, negar/aceptar... No es extraño que, en tanto que procedimiento monológico, resulte idóneo para la expresión de una situación tan frecuente en la dramaturgia occidental como el dilema.

Naturalmente, su carácter artificioso se hace evidente en relación proporcional con su extensión, y ni siquiera su combinación con la modalidad del “yo integrado” garantiza su consistencia dramática, lastrada por las debilidades antes mencionadas. Pero cabría incrementarla llevando la convención hasta el límite mediante una variante inusual, que denominaríamos “Monólogos del yo múltiple”. Traduciendo dramáticamente un trastorno psíquico de raíz esquizofrénica, como es el de las personalidades múltiples, podríamos concebir una situación en que el personaje se encuentra internamente habitado por varios “yoes”, diversos y contradictorios, que dialogan empleando indistintamente la primera y la segunda persona gramatical... y quizás también la tercera, sin un yo emisor explícito. Alguno(s) de tales “yoes” podría(n) ser la expresión de otro(s) internalizado(s), con lo cual la complejidad discursiva y dramática llegaría a ser realmente notable. Y ello sin pretender circunscribirse temáticamente al ámbito de lo psiquiátrico: se trata de una opción estética y poética.

(El aludido procedimiento de llevar la convención al límite es, dicho sea de paso, un factor permanente de renovación dramática. Cualquier recurso técnico-formal, por muy obsoleto y manido que resulte en un momento determinado de la evolución teatral, puede adquirir una inusitada juventud cuando se lo emplea en un grado extremo o en un contexto inapropiado. En el dominio del arte, todo es susceptible de ser reciclado...)

II. El locutor interpela a otro personaje

Desde el momento en que la situación dramática instaure un segundo sujeto como destinatario del discurso del locutor, la naturaleza ya de por sí dialógica del monólogo se

concreta en una verdadera interacción dialogal. Interacción que puede ser sumamente asimétrica en tanto que organización discursiva (sólo uno de los dos hablantes hace uso del discurso, o bien sólo el discurso de uno es perceptible), pero no así —o, al menos, no necesariamente— desde el punto de vista dramático: el silencio o la inaudibilidad del otro interlocutor pueden contener o generar una considerable fuerza en la jerarquía relacional. La verbosidad del hablante (Personaje A) es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente (Personaje B).

En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad fonológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de realimentación que rige todo intercambio conversacional. Quiere esto decir que el personaje B no es una simple función receptiva, una figura dramática instalada por el autor como simple oyente de la palabra autogenerada y autosuficiente del personaje A. Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del locutor, desde luego, pero también el enclave del objetivo que justifica su presencia y su conducta; el monólogo es, pues, una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática.

Es la suya, además, una existencia dinámica, es decir, que puede evolucionar a instancias del discurso del Personaje A —o de otros factores—, y esta evolución se refleja y se refracta en el movimiento del monólogo, el cual, por su parte, renuncia a la tentación del monolitismo y del monocromatismo para volverse lábil, discontinuo, zigzagueante, contradictorio, policromo... Cabría afirmar que cuando más nítida y compleja es la “figura” del Personaje B y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar “antidramático”. En último término,

éste podría concebirse como la serie de estrategias verbales (y no verbales) de la máxima diversidad que un personaje se ve obligado a emplear para obtener su objetivo... frente al mutismo de su oponente.

Tal definición sólo sería apropiada para una de las tres variantes que podemos distinguir en esta segunda modalidad: el Locutor interpela a otro personaje presente en escena. Ya que, como resulta evidente, la mera presencia escénica del Personaje B, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio. Riesgos, en la medida en que el autor no se preocupe de justificarlo suficientemente, dramáticamente, y termine por hacerse evidente su naturaleza convencional, más o menos arbitraria según la poética diseñada por el texto. Poderes, en tanto la palabra del Personaje A, además de asumirlo y tratar de romperlo, se estrella una y otra vez contra su naturaleza más o menos enigmática. Como si no se resignara a la soledad del monólogo y quisiera entrar en el territorio del diálogo.

A ello podemos añadir la rica simbiosis producida por la actitud, la conducta, las acciones físicas y las variaciones emocionales del Personaje B, un verdadero “discurso” no verbal que se entrelaza dialógicamente con las acciones verbales del Personaje A y del cual puede desprenderse una nueva serie de variables: ¿el silencio de B implica que no puede hablar, o bien que no quiere hablar? Y, en ambos casos, el factor que le priva de la palabra, ¿es objetivo o subjetivo, externo e interno? ¿Conoce A esta circunstancia o no la conoce? ¿En qué forma y grado gobierna tal saber (o no saber) la estructura de su persistente monologar?

La segunda gran variante de la modalidad que estamos considerando se da cuando A interpela a un personaje ausente de escena, es decir, no perceptible ni visual ni auditi-

vamente por el espectador. Y de nuevo la perspectiva taxonómica permite establecer diversas categorías, según que el Personaje B esté en la extraescena contigua o en una extraescena remota. En el primer caso, la palabra del Personaje A llega directamente a su interlocutor, que puede incluso estar en su campo visual (pero no, repitámoslo, del espectador); en el segundo, la lejanía física de B obliga a recurrir a un procedimiento de comunicación mediata o indirecta, ya sea de naturaleza técnica (y el teléfono ha sido durante mucho tiempo el recurso privilegiado, pero hoy las posibilidades son muchas) o bien de carácter mágico (que en poéticas no realistas apelarían al campo de la telepatía...)

En todas estas categorías, el discurso monologal puede tomar la forma de un diálogo del cual sólo percibimos (y, por lo tanto, escribimos) las intervenciones del Personaje A, determinadas y dinamizadas por las supuestas réplicas de B, deducidas implícitamente de las primeras. Éste es, sin duda, el talón de Aquiles de esta modalidad, ya que la necesidad de proporcionar al espectador indicios del discurso inaudible de B amenaza con sobrecargar el monólogo de A con un molesto lastre de reiteraciones explícitas (que algunos denominan irónicamente efecto cacatúa: “¿Qué dices? ¿Qué vas a llegar tarde porque tu madre se ha roto la clavícula al bajar la escalera del sótano”?...) El único antídoto contra éste y otros riesgos de la compulsión informativa autoral consiste en atribuir al espectador un grado suficiente de inteligencia deductiva y de tolerancia ante lo indeterminado e incierto. Cosa que muchos autores se resisten a admitir...

La naturaleza inequívoca dialogal de estas modalidades del monólogo se derivan, como es evidente, de la reciprocidad de la interacción verbal y/o no verbal entre A y B, es decir, del hecho de que el locutor se ve afectado por el silencio, la conducta física y, en las últimas variantes mencionadas,

por la palabra (inaudible para el espectador) de su interlocutor. Pero, ¿qué ocurre si bloqueamos dicha reciprocidad comunicacional y establecemos una situación dramática en la que el Personaje B no “recibe” la palabra del Personaje A y, por lo tanto, se colapsa el circuito de realimentación discursiva? En nuestra clasificación se abre así una tercera categoría en la que el Locutor interpela a otro personaje presente/ausente; en otras palabras: a otro personaje que está presente en escena, pero ausente del ámbito ficcional al que pertenece el Locutor, bien por hallarse en un espacio otro, bien por poseer una existencia virtual.

Imaginemos una situación en que un personaje interpela a otro, de cuyo entorno escénico, conducta e indiferencia respecto al decir y el hacer del primero deducimos, inmediata o gradualmente, que en “realidad” no está percibiendo dicha interpelación, que no se ve afectado por ella, y no por autismo real o fingido, sino por pertenecer a unas coordenadas dramáticas distintas; o sea, que el locutor se encuentra instalado en un proceso comunicativo imaginario del que no puede esperar —¿o quizás sí, pese a todo?— ninguna reciprocidad. Esta presencia/ausencia del destinatario puede deberse, como hemos visto, a su ubicación “real” en un espacio diferente, más o menos lejano, más o menos accesible para A (primera variante), o a su naturaleza “irreal”: no está vivo, es una figura mítica o fantástica, es el propio Locutor en el pasado o en el futuro, es su “yo ideal”, lo que hubiera querido ser y no es, etcétera (segunda variante).

Aún podemos ampliar la complejidad de este apartado introduciendo la categoría de los “Monólogos del tú múltiple”, que supondría simplemente (pero no es una estructura simple, ni mucho menos) la combinación, en una misma situación dramática, de los diversos tipos de interpelación anteriormente expuestos. El Locutor único desplegaría su

discurso interpelándose a sí mismo en primera o segunda persona (Modalidad I) y a uno o varios personajes presentes en escena, ausentes de escena y presentes/ausentes (Modalidades II).

III. El locutor interpela al público

La dramaturgia occidental ha recurrido secularmente a un tipo de monólogo basado en la copresencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Las diversas raíces histórico-culturales cuya convergencia genera lo que hoy conocemos como Arte Dramático dan testimonio de la universalidad del procedimiento: un actor-personaje (oficiante, juglar, cuentero...) se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. En el teatro propiamente dicho, la inexistencia de la convencional “cuarta pared” hasta bien entrado el siglo XIX hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al público real sus interioridades.

Como es fácil de advertir, esta modalidad monologal se funde y se confunde inextricablemente con el soliloquio... excepto en aquellos textos en los que el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias, a una audiencia colectiva indeterminada. Nos hallamos entonces ante una forma dramática frecuentísima hasta en nuestros días, no obstante su evidente debilidad pragmática. Porque, al igual con respecto al soliloquio, podríamos preguntarnos: ¿qué puede el personaje hacer con su discurso a alguien que no es nadie ni pertenece a su nivel de realidad? Poco, en efecto, aparte de transmitirle la información que el autor necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento de la acción dramática: narración de antecedente, motivaciones más o menos inconfesables, reflexiones

y conflictos morales, sentimientos ocultos, propósitos y determinaciones de acción inmediata, etcétera.

No obstante, y también como en el caso del soliloquio, puede resultar interesante inscribir secuencias de esta modalidad discursiva susceptibles de introducir fracturas épicas en una estructura dramática compleja. Asimismo, es posible crear un movimiento —ya que no acción— mediante las anteriormente mencionadas turbulencias internas. La ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática del Locutor respecto a su “abstracto” destinatario, característica de este tipo de monólogos, no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interacción entre su discurso dramatúrgico (que integra todos los códigos representacionales, además de la palabra del personaje) y la actividad descodificadora del receptor real, instado a movilizar toda su competencia receptiva para integrar un dispositivo semiótico complejo y no inmediatamente descifrable.

Cuando, en cambio, se concreta la naturaleza del destinatario interpelándolo como público real del teatro, es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación, todos los mecanismos de la dialogicidad pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma encontrarse en una situación de “verdadera” interacción (estamos en un teatro, ustedes y yo, y mi discurso pretende hacerles algo). De hecho, como el Locutor convierte al público en personaje-testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las Modalidades II: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrado en ésta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo.

La interpelación monologal está, pues, justificada, motivada por un objetivo que afecta al público, en el que quizás se encarnen determinados obstáculos que el discurso

del personaje debe sortear o vencer mediante estrategias diversas. Y no sólo la palabra es decisiva para su finalidad —manifiesta o secreta—: también su conducta, su aspecto físico y, si fuera preciso, los restantes códigos (plásticos, acústicos, objetales...) que la escena es capaz de desplegar. Como en el caso del destinatario extraescénico, el Personaje A puede articular un discurso con las supuestas reacciones del público, atribuyéndole intenciones, respuestas y cambios de actitud o de conducta que articulen una compleja interacción dramática.

Si avanzamos un paso más en la concreción del destinatario colectivo, establecemos una tercera variante: aquella en que el Locutor interpela al Público en tanto que audiencia ficcionalizada. El discurso atribuye a los espectadores una identidad ficticia definida, y al teatro, igualmente, una naturaleza acorde con la situación que los reúne. Esta opción abre al imaginario dramático un amplio campo de posibilidades. El público puede ser cualquier colectividad que se ha congregado en cualquier lugar para participar en cualquier acontecimiento... que el personaje monologante va a convertir en sustancia de un asimétrico “diálogo”, de una desigual confrontación.

Es innecesario repetir las consideraciones referidas a la modalidad anterior. Resta tan sólo añadir que en ambas cabe un nuevo factor de diversidad interpelativa (y, en consecuencia, de complejidad dramática): el discurso del Locutor puede particularizar en mayor o menor grado la inicial homogeneidad de la audiencia colectiva. Ésta puede, en efecto, definirse como dividida en dos o más facciones diferenciadas e incluso antagonicas, más o menos afines a las expectativas del personaje, que deberá, por lo tanto, integrar en su discurso —y en sus estrategias— tal diversidad. Sus reacciones supuestas serán, lógicamente, divergentes. Y

no hay por qué excluir la posibilidad de personalizar a alguno o algunos de los miembros del colectivo, que adquirirían identidad dramática en la medida en que su función resultara más o menos determinante de la conducta del Locutor y, en último término, de la acción dramática en su conjunto.

Esta tentativa de clasificación del discurso monologal, quedaría incompleta si no subrayáramos su incompletud. Todo marco taxonómico es siempre parcial, provisional y, probablemente, reduccionista. Es importante señalar que éste no pretende ser otra cosa que un mapa. Y el mapa no es el territorio, por muy exhaustivo que aspire a ser. La realidad —geográfica y dramática— es siempre más rica, compleja, multiforme y perversa. La complejidad y perversión de este mapa, de esta clasificación, pueden, no obstante, ser incrementadas por el lector, a poco que revise su memoria teatral e incluya en ella especímenes monologales que no hallen su lugar en las modalidades y variantes en ella recogidas. También practicando el mestizaje e imaginando mixturas, combinaciones y cruces entre las categorías aquí consignadas. El arte del monólogo tiene ante sí, pese a muchas opiniones contrarias, un brillante futuro.

Escribiendo para sobrevivir a la noche...

La palabra en el abismo

Marco Antonio de la Parra³⁴

³⁴ Marco Antonio de la Parra. Dramaturgo y director de teatro chileno, además de ensayista y novelista. Fundó en Santiago de Chile el Teatro de la Pasión Inextinguible. Autor, de entre otras obras. *Lo Crudo, lo cocido, lo podrido, La secreta obscenidad de cada día* y *Madrid-Sarajevo*.

He entrado varias veces al monólogo. Siempre con la sensación del ring, de la final de pesos pesados, de golpes demasiado cortos, la cintura fajada, la palabra en peligro. Una vez intenté lo imposible: el *Cabaret de las palabras en peligro*. Se trataba de un espectáculo a solas conmigo mismo, el público en las mesas, un cabaret, una especie de bar. La consigna era no tener ninguna rutina preparada, nada escrito previo. La consigna era el miedo como motor actoral, hablar desde lo que fuera saliendo. Casi asociar libremente.

Cada vez que me calmaba porque funcionaba un chiste, volvía a la incertidumbre, al miedo. El texto moría apenas se pronunciaba. No hubo grabaciones ni videos. Solamente la mala memoria del artista y la peor memoria del público. Cuando estaba terminando el tiempo, una espectadora gritó que no aguantaba más tanta angustia. Yo quería la pirueta del funámbulo. ¿Qué otra cosa que la cuerda floja es el monólogo? El actor abandonado sobre el escenario, el grado cero del teatro.

Otra vez escribí un monólogo para un actor que interpretara el rol de un magnate que había contratado a ese actor muerto de hambre, como todos los actores, y a ese dramaturgo, casi tan muerto de hambre como casi todos los dramaturgos, para que contara su vida y milagros. La tensión era brutal entre el personaje que poseía y dominaba al actor y el actor no aguantaba más ese trato miserable. Se dio una

vez y fue un fracaso, el actor se lució en exceso, no aceptó la humillación que era la energía de la obra.

Circula por ahí, mal y bien montado, un texto mío en que el monólogo es un falso diálogo con un muchacho sometido. Es cruel como suelen ser los monólogos. Siempre son crueles con alguien. En este caso, con el público. En las comedias de micrófono en mano, a la neoyorquina, ese género tan judío y tan jodido, pero también tan gozoso, la crueldad es sobre el comediante.

José Sanchis Sinisterra ha clasificado los monólogos en un número cerrado. Yo sé que en ellos siempre se le habla a alguien. Hay otro en escena. A veces el mismo público, otras el mismo actor, muchas veces otro personaje que no se ve o calla en la oscuridad. Incluso hay monólogos que son defensas judiciales frente a un coro de actores. *Edipo* podría representarse como un monólogo frente a todo el coro. Casi sobran las escenas restantes. Sería terrible ver cómo se saca los ojos sin entender mucho, como caer de repente en el zapping de la tele, en la anagnórisis, sucede tan a menudo. Por eso el zapping es tan peligroso, se va cayendo de catarsis en catarsis y de pronto terminamos vomitando sobre el cónyuge. Esto se va transformando peligrosamente en un monólogo.

Escribo siempre monologando. La mayor parte de mis últimas obras son de personajes que hablan solos. Dicen que eso es muy alemán o muy francés. A mí me vino de atender pacientes que me cuentan todo sin que yo casi diga nada.

Monologan creyendo en mi escucha. El monólogo en eso es un naufragio, y he ahí el arte mayor del dramaturgo, mantener un naufragio en escena el tiempo suficiente sin que naufrague el interés del público.

Recuerdo con terror el monólogo de la ahorcada en la obra que escribió Sanchis Sinisterra sobre Lope de Aguirre. La hizo a punta de monólogos. Yo creo que hay uno solo y es el parar-

se al borde del abismo y que las palabras nos sujeten como alfileres. Quienes leen el Tarot recuerden la figura del Loco. Ahí va el actor, va el dramaturgo, saltando al vacío. El director es el perro que le muerde el culo. El monólogo puede ser potente o susurrante. Por lo general, una suave composición al estilo de los solos para cello de Bach. Escucho la versión de Yo Yo Ma cuando trabajo con el instrumento único. Ir y venir sobre el arco. Ir y venir sobre la palabra, sobre la historia.

Me he aprendido al pie de la letra la lección secreta de Ricardo Piglia acerca del cuento que en el fondo es una lección secreta sobre el arte de contar. Siempre se cuentan dos historias. Una se cifra, una aparece, la otra se oculta. En el entramado de esas historias se salva el funámbulo. Salta al vacío y cae en la red y el público que, mientras caía quería verlo morir, aplaude agradecido al reconocer signos de vida.

Una utilidad maravillosa del monólogo es la de funcionar como esquema inicial de un borrador. En ese sentido lo uso como un retrato. Parto de cualquier personaje. Que hable varias carillas, largamente, que aburra al público, que se dé el gusto de comportarse como los personajes que escribía Thomas Bernhar para Minetti. Un verso libre infinito, un texto que podría empezar en cualquier parte. Hay un instante en que se consigue el tono y a partir de ese minuto la obra está hecha. El tono y el punto de vista lo dan esos monólogos. A veces le doy el monólogo a varios personajes. Hasta enterarme de quién es la pieza. Quién cruza sangrando la escena. Si no sangra, no vale. Quién me arranca una carcajada que me arroja de mi silla.

Coloco esos retratos en mi oído. Los leo en voz alta hasta conseguir sentir que habla un cuerpo. El monólogo es el arte del cuerpo en carne viva. El artista mancha el tatami con su sangre. En ese momento la palabra es un pedazo de pulmón, el corazón, las vísceras. Se siente la rudeza del monólogo.

Suele suceder que no me preocupe lo que cuenten. Sé que si consigo la carne, la historia vendrá sola. Mientras no haya carne no hay cuento que valga. No es arte de contar el monólogo. El monólogo es el cuento. El actor no es un cuentacuentos. El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado.

Si deja de hablar se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa. No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra.

Eso es, el monólogo es un grito deshilachado en palabras. Arranca de un punto siniestro en lo más profundo del personaje y por eso el actor le teme al monólogo y el dramaturgo lo escribe poco.

Duele. Duelen los nudillos, los codos, duelen las rodillas rotas. El monólogo se escribe desnudo, arrastrándose por el piso. El monólogo suele estar tan cerca de la muerte.

Hay que escribirlo pensando en que no se podría hacer otra cosa que decir eso. Que es lo único posible, que hablar es un acto fatal, que se corre un peligro inminente. Eso es lo más bello del monólogo. De tanto hablar convierte sus silencios en manantiales solares, rayos de luz que atraviesan la caverna. Cada silencio debe oler a peligro, a dolor infinito, a lento movimiento de un animal malherido. Hasta el de comediante. Debe dejar que la risa quede suspendida en el aire. Debe entrenar el peligro del silencio.

Mirar al público como al toro. Bajar el capote, arrojar la espada. Terminar la faena entre los cuernos de la bestia. La carcajada final debe hacer llorar a la concurrencia.

Escribo monólogos casi diariamente. Es casi lo primero que escribo. Son apuntes, retratos, ya lo dije. El otro día encontré un monólogo de Stalin, el de un traidor de mi patria, el de un poeta demasiado manso. De pronto los junto y aparece un tren donde van dos de mis monologantes. Uno

casi no dice nada. Guarda sus palabras para el final. La obra tiene una bisagra entre los monólogos de uno y luego del otro. No me doy cuenta hasta que pongo los monólogos uno junto al otro. Y estallan.

Mis apuntes están llenos de monólogos.

Sumergido en las aguas del Caribe escuché el largo monólogo de Ofelia.

Doblado en posición fetal empecé a hablar como Casandra. Conduciendo he sido un asesino en serie, un carnicero, un hombre que busca la gracia de Dios y la palabra no se la da y se queda para siempre en silencio.

El último monólogo. El del personaje que ya no cree en las palabras. Se sostiene apenas sobre el escenario. En cualquier minuto caerá irremediablemente muerto. No cree en nada. No tiene nada que decir. A ratos nos parece reconocerlo. Tal vez Lear después de la muerte de Cordelia. O Edipo, siempre Edipo, sin saber qué hacer tras la caída del telón. Sueño con esos monologantes que trastabillan, que preguntan con la mirada dónde ir, si hay alguna salida. Sin la histeria de la verborrea de la mujer del teléfono celular que intenta ubicar, parece, a su hija perdida, a su novio maduro, a su ex marido...

El monólogo es un corte de obra. Un corte denso, pesado, como se corta el animal al faenarlo. Un corte sucio, cargado de contenido. El monologante es mucho lo que no dice. Es tan importante aprender a no decir lo más importante.

Quizás sea lo más difícil del monólogo. Que sea un discurso elusivo, de superficie, que oculte una profundidad abisal. No contar casi nada. Actuar.

Las palabras como huesos sin piel, la boca como un hoyo negro, el escenario como la derrota final, el campo de batalla, la noche después de la fiesta, la mañana después de la orgía. O antes, pero que se sienta el olor de la pólvora.

Al actor le da miedo el monólogo. Demasiado tiempo solo en el escenario. No hay de donde sujetarse más que de su caracterización. A veces ayuda un buen cuento, sumergido a la Hemingway, entre las frases. Un guiño al público de vez en cuando, el chiste bien pauteado. Pero el actor también le gusta la proeza del monólogo. Salir a flote de la soledad infinita de la escena.

Callar y sentir el aliento cortado del público. Hablar y paladear el corazón que late apenas. Nadie tose. Nadie se mueve en su asiento. El animal espera la estocada. La palabra más afilada que nunca. La emoción del actor convertida en atmósfera, en material palpable.

Escribí este texto de noche, cansado, al final de un verano. Mi cuñado ha tratado de matarse, un gran amigo se ha muerto de cáncer, hemos hablado de libros toda la noche, mi hija sufre en exceso y no sé cómo consolarla.

Ya lo ven. Estoy en peligro. Escribiendo para sobrevivir a la noche, a la mañana que viene, al dolor en el pecho de cada maldito amanecer.

Mi mujer está muy lejos.

La extraño.

Por eso, quizás, hablo solo.

Me sujeto de las palabras como de malas compañeras. Debería tomarme un buen trago de algo. Quizás me tome ya las píldoras esas que me dejan frito. No tengo nada más que decir.

¿Se dieron cuenta?

No digo lo más importante.

El secreto es la energía del monólogo. Su combustible.

No lo diré.

Me duele el alma.

¿O por qué creen que me dedico a este maldito oficio de las tablas?

Parece que esto va a ser esclarecedor
Un monólogo
es un diálogo sin rayitas.
O todo lo contrario.
O algo así

Rafael Spregelburd³⁵

³⁵ Rafael Spregelburd. Dramaturgo, actor, director de escena y traductor argentino. Autor comisionado del Deutches Schauspielhaus de Hamburgo, del Royal Theater de Londres y de la Schaubühne de Berlín. Dos de sus obras son *La escala humana* y *La estupidez*.

Definitivamente, esto no es lo mío. Escribir acerca de las dificultades de escribir un monólogo es casi tan difícil como escribir un monólogo. Y no es que escribir un monólogo sea particularmente problemático, de hecho más arduo es proyectar un edificio de tres pisos, hablar sueco sin serlo, recibirse de médico o peregrinar a pie a Luján. Lo verdaderamente importante para un escritor a la hora de escribir un monólogo, exactamente igual que para el insólito peregrino, es preguntarse *por qué hacerlo*. Por qué, habiendo otra forma de escritura, llamémosla la del diálogo, que ofrece varias ventajas por el mismo precio.

¿Cuándo nos encontramos los escritores escribiendo un monólogo? Veamos el cliché. Se trata de una situación que es prácticamente una demostración de poder onanista. Es decir: escribo un monólogo porque es el lugar donde sucumben todas las leyes del teatro (que vaya uno a saber cuáles son) y sin embargo, me importa un bledo y aquí estamos mi musa y yo entretejiendo una historia que se le de a uno sobre el escenario... Lo he oído muchas veces. Un cliché alimentado por la aparente falta de rigor con la que muchos monólogos contemporáneos llenan los estantes de las obras nunca estrenadas. Amparados en la supuesta tendencia a lo posdramático, o en un mero regocijo literario (¡y vaya regocijo!), muchos autores pueden encontrar en el monólogo una forma de escritura más liviana, menos atada a las espe-

culaciones de la acción dramática y, por cierto, casi siempre más secreta o abiertamente autobiográfica.

Yo nunca he sentido ese apetito, esa tentación de apartar por un momento el pesado lastre de la responsabilidad de escribir drama (entiéndase momentáneamente un texto con rayitas) y dar rienda suelta a un texto que básicamente tendrá para el lector desprevenido menos rayitas de diálogo que otros...

Nunca he sentido esa tentación. El monólogo me abruma. Me abruma leerlo, me abruma más tener que verlo en escena y, por sobre todo, me abruma mucho más pensar en escribirlo. Porque en el monólogo se acaban algunas de las convicciones que me han llevado a devenir dramaturgo y no otro tipo de escritor. Es decir, el monólogo sólo me trae problemas que preferiría evitar.

He escrito muy pocos monólogos, y ha sido siempre por encargo. Una actriz que se muere por hacer algo escrito por uno, pero que por algún motivo de producción prefiere estar sola sobre el escenario... O un pequeño festival en, digamos la Francia septentrional, que supone que si comisiona la escritura de monólogos es como pedirle a sus autores “algo un poco menos costoso”, menos elaborado, que una obra a pleno. Nada más lejos de la realidad. Porque, al menos en mi caso, escribir monólogos me ha puesto siempre en los límites de la especificidad de mi arte, del teatro, y en el umbral de la hermana mayor Literatura, a quien básicamente desconozco y respeto en oleadas sucesivas y pendulares.

La cabeza del monstruo

Yo suelo entender a la dramaturgia como una forma híbrida, un Cancerbero de tres cabezas, con reglas autónomas y diferentes; con virtualidades específicas: literatura, plástica y música. Este monstruo híbrido, deudor de esas tres artes,

es el teatro, un lugar donde el texto literario no se lee, si no que *se ve y se escucha*.

Si bien la dramaturgia se manifiesta ulteriormente como escritura, sus valores no sólo los de la literatura. Una buena pieza para teatro (tenga uno o varios actores) debe poder estar en el cruce de una buena situación, con unos textos específicamente diseñados, y que además contenga una acabada intuición ligada al ritmo, es decir, *al paso del tiempo en escena*. Al paso del tiempo que se “especta”. En esto difiere fundamentalmente un texto literario (escrito para ser leído, con los tiempos, las pausas, respiraciones e interrupciones físicas y mentales del lector) y un texto teatral (pensado básicamente —al menos para mí— como una situación que se vive en tiempo real, y que está forzosamente ligada al despliegue del tiempo en una única dirección: hacia delante).

Tal como lo señaló Susana Langer, cada expresión artística parece definir una especificidad única y privativa a partir de la creación de una “virtualidad” determinada, de un campo ficcional. Por eso hay *diversas artes* no sólo una. Esa virtualidad, esa ilusión, ese campo ficticio que se inscribe al borde del real, es la del *espacio* en la plástica, la del *tiempo* en la música, la del *gesto humano* en la danza, etc. Y si bien la especificidad en la literatura es la creación de una *vida virtual* ya vivida, esa vida virtual aparece como pasado: “vida virtual ya vivida”, que por eso es narrada por alguien (el autor, el personaje, etc.). Esto que leo *ya pasó*, en algún tiempo, mítico o irreal, pero pasó y por eso está escrito, está escrito hasta el final del libro, hasta su última página, que aún desconozco. El futuro de esta historia ya es pasado, aunque yo no lo haya leído íntegramente todavía. En cambio, la virtualidad del teatro —que también es la ilusión de “vida”— es mucho más acotada: se trata de la ilusión de una vida virtual *futura*, por venir. Es decir, en el teatro, cuya herramienta de

captura es la expectación, lo más importante es lo que está por acontecer. Un presente eterno, preñado de amenazas de lo que vendrá. Porque el lector-espectador comparte aquí con la fábula en movimiento un mismo tiempo, que se dirige hacia delante, un tiempo de entropía.

El teatro es futuro. El *préterito imperfecto* —todo dramaturgo lo ha experimentado— acalla notablemente los decibels de la expectación en teatro. Frases del tipo “Cuando *era* joven, yo *tenía* tal o cual cosa, e *iba* a tal o *cual* lugar”, en teatro sólo demoran la instalación del presente. Se delatan como información, en vez de como vivencia.

El espectador mantiene vivo su pacto de expectación en la medida en que lo atrae la promesa de un mundo por devenir, más que el retiro de una vida pasada.

Porque la poética del teatro, insisto, no radica sólo en las palabras que construyen sus fábulas: es mucho más tóxico, y su poética no es sólo la de la literatura, sino algo más inasible: la “poética de la situación”.

De un modo muy simplificado que no resume toda la verdad del asunto, he terminado por convencerme de que escribir teatro es básicamente *armar una buena situación o un encadenamiento de situaciones que justifiquen sobradamente la presencia del que mira*.

De allí que el monólogo nos presente una cantidad de problemas: su temperatura literaria sube, mientras que su potencial “situacionalidad” tiende a descender a niveles casi por fuera del espectro de lo visible en términos teatrales, si uno no repara en ello a tiempo.

Paso a mencionar los ejemplos de los problemas que me vienen con mayor claridad y que espero poder desarrollar uno por uno. El monólogo: a) complica la acción dramática; b) reduce nuestra garantía de ser sorprendidos; c) suele caer en la solemnidad, por su propia naturaleza; d) produce

una falsa asociación ideológica entre el autor y sus ficciones; e) nos presenta un menú más acotado de procedimientos escénicos.

¿Acción o interacción?

Voy al primer factor más o menos objetivable: el problema de la *acción* en un monólogo. José Sanchis Sinisterra ha desmenuzado esta cuestión, tanto en sus textos teóricos como en sus ejemplos prácticos (sus obras para teatro). Básicamente, siguiendo a Sanchis, podemos entender que la *acción* (palabra tan usada durante siglos en los campos teóricos y las escuelas de actuación para definir un supuesto fenómeno específicamente teatral) podría ahora resultar no tan específica del teatro como pensábamos. Es decir, hay *acción* en otras cosas que no son teatro. Porque después de todo, ¿qué es la acción? ¿Existe alguna chance de que podamos ponernos de acuerdo?

Cuando yo estudiaba dramaturgia, en el taller del maestro Mauricio Kartun, recuerdo con abismal claridad una tarde en la que el concepto de acción se desvistió ante nosotros con enorme y aparentemente inapelable consistencia: “Acción es todo lo que arrastra la pieza hacia su final”. En esta definición clásica de acción (que tanto Kartun como todos sus discípulos tratamos una y otra vez de poner en jaque, a ver si resiste otros estiramientos del concepto) lo que parece oponerse a “acción” es el “movimiento”. Es decir, en una obra pasan muchas cosas, pero algunas de estas cosas que pasan son *acciones* (si contribuyen a irrigar la cuenca de un acontecimiento central que empuja la piezas hacia su desembocadura), mientras que otras cosas que pasan serían meros *movimientos*, acontecimientos a un lado y otro de la cuenca. En esta definición clásica se esconde un principio

newtoniano, reduccionista, y a mi gusto falseante: la suposición aristotélica (o judeocristiana) según la cual las cosas marchan irreductiblemente hacia su final. En este juego, los eventos que puedan explicarse como causas de ciertos efectos por venir serán acciones, mientras que los que no generen efectos quedarán reducidos a sus movimientos.

¿Se puede sospechar por lo anterior que adoro el *movimiento*? No es tan así: es sólo que no creo que en la obra, como en la vida, las cosas marchen en una sola dirección. La lectura de la realidad en términos de encadenamientos causales es una lectura posible, historizante, racional, incluso necesaria. Pero no es la única.

La dicotomía *acción* vs. *movimiento* empezó a quedarme chica. Empecé a disfrutar de la trampa dramática de presentar acciones como si fueran movimientos y viceversa, complejizando de mil maneras la fábula dramática y acentuando por lo tanto la calidad de la expectación; es decir, tornando a mis materiales más específicamente literarios. (Si es que tal cosa como la “especificidad teatral” existe, porque recordemos que es un híbrido infernal.)

Y allí apareció Sanchis a presentarme una nueva dicotomía. A Sanchis no parece interesarle tanto el problema de la acción, de todos modos es algo que también ocurre en la literatura con fábula, o en el cine, o en la televisión, sino un concepto tramposamente parecido y —oh sorpresa— radicalmente opuesto: la *interacción*.

Si la acción es el motor de la fábula, de la forma en la que se organiza su cuento, aquello que avanza con los diálogos de los personajes y el curso de la historia, la *interacción* es en cambio algo que ocurre *entre* los diálogos de los personajes, es un fenómeno extraliterario que ocurre *entre* los actores, y que no necesariamente responde a un patrón causal o racional. La interacción es aquello que alquímicamente (es

decir, de una manera artificial pero que conduce al resultado ideal) dota de vida, de ilusión de vida, a la fábula que se narre, cualquiera que ésta sea. Los actores que mantienen un diálogo saben que hay otras formas expresivas no depositadas en las palabras, que operan en el momento en que éstas son dichas. La interacción nos permite verlos interactuando, como seres de carne y hueso y no como altavoces, por lo tanto, seres con un punto de vista, seres sufrientes, seres que pueden sucumbir o cambiar de rumbo en sus acciones ante el estímulo de otros seres (sus compañeros de escena). La interacción supone que el diálogo es el producto lógico de un compuesto acción-reacción, pero lo que se dice no es todo lo que está pasando. De hecho, no hay actor más aburrido que aquel que ilustra lo mismo que dice. Y actuar es actuar siempre *dos* cosas, nunca una sola.

¿A qué viene todo esto? Simplemente a tratar de explicar que en el monólogo, la interacción —fenómeno intrínsecamente teatral— queda muy limitada. No habiendo otros elementos idénticos al hablante, con su mismo valor de verosimilitud, que le den coherencia interna a ese mundo del hablante, las posibilidades de interacción son menos, o son otras.

Sanchis esboza diversos niveles de “calidad” de interacción para demostrar por qué 90% de los monólogos escritos no cuestionan este aspecto problemático de la literatura dramática: ¿qué hace interactuar a un actor en el monólogo? Normalmente algo autogenerado, es decir, a cuya génesis no asistimos.

Así, Sanchis puede recomendar diversos tipos de interacción, en los que un solo actor en escena puede crear en su entorno la suficiente cantidad de elementos equivalentes a él en términos de verosimilitud, con los cuales establecer una rica interacción. El hablante puede interpelarse a sí mismo en segunda persona, como si se hubiera subdividido;

hablar a un personaje en la extra-escena (que no aparecerá nunca); hablarle directamente a la audiencia, como público real o ficcionalizado, con la cual puede establecer una relación de *afectación no literaria*, etcétera.

El análisis de este elemento fundamental para la vitalidad de la escena puede dar lugar a numerosas obras que si bien cuentan con un solo actor en escena están lejos de parecer monólogos.

La primera vez que tuve que escribir un monólogo —tarea que hasta ese entonces había evitado sistemáticamente— fue a pedido de una gran actriz y amiga, Andrea Garrote. No había opción. Andrea se iba del país y quería tener un espectáculo en la valija, algo que pudiera hacer sin necesidad de encontrarse, allende los mares, con otros actores. Así nació *La extravagancia*, un antimonólogo, un texto para una sola actriz que dice ser ella y sus dos hermanas gemelas. En este texto (uno de los que curiosamente me ha sido solicitado con más frecuencia) tres hermanas gemelas son la excusa perfecta para que una sola actriz interactúe consigo misma, en diferido, con mínimos cambios de escena. Los personajes de este monólogo se hablan por teléfono, se miran en televisión, comparten sus inquietudes existenciales y banales con la masa informe de espectadores y logran —al menos en el caso de Andrea Garrote, que lo hacía con una gracia indescriptible— la magia mayor: que se nos haga impensable que se trata de una sola persona.

El experimento me ayudó a perder muchos prejuicios que tenía para el monólogo: después de todo, era posible escribir monólogos si nos olvidamos de lo que creemos sobre ellos, y en cambio pensamos en buenos términos de dispositivo escénico, aunque dispongamos de un solo actor.

Por lo demás, Andrea finalmente nunca se fue del país, por suerte. Estrenó la obra acá, en Buenos Aires, y desde

entonces ni ella ni yo hemos vuelto a sentir la tentación de volver a incursionar en el género. Al parecer, era espantoso no tener a nadie a su alrededor en el escenario, ni a nadie en camarines con quien compartir el terror indescriptible de tener que salir a escena.

¡Ya no va a aparecer nadie más!

Más allá de este problema de interacción, que puede hacer bajar la condición de expectación de una obra, el monólogo presenta un problema mucho más básico, y por lo tanto a veces invisible para quienes trabajamos en el ramo, pero contundente para un espectador de pocas pulgas: “Ya no va a aparecer nadie más”.

Éste es el verdadero karma del monólogo. Una vez mostradas la piezas del juego (la única pieza, en este caso), el espectador se arrellana en su butaca con la triste certeza de que *no va a aparecer nadie más*. Es un pensamiento tonto, pero decisivo. Lo he escuchado muchas veces en boca de los espectadores más honestos.

Y es que en él se esconde algo de la naturaleza esquiva, económica, del teatro. Si bien es cierto que en nuestro arte lo menos es más, y trabajamos sobre una factura casi artesanal, donde la tecnología siempre se delata como un préstamo no lícito venido de otros lares, no es menos cierto que no por eso vamos a abonar la ilusión de aburrimiento con la que lamentablemente los espectadores suelen acudir a las salas de teatro.

¿Por qué es esto?

Todos amamos el teatro.

El teatro es noble, directo, bello, filosóficamente complejo, verdadero; no es mediático sino interpersonal, no se globaliza sino que se arraiga a las reglas de cada comunidad de sentido, etc. Pero lamentablemente nuestro ojo no está entrenado por el teatro, sino por el cine.

Nuestro modelo absoluto de ritmo deriva del cine. Y también nuestra ilusión de complejidad. El cine permite una operación prohibida para el teatro: el montaje. El montaje no sólo orienta la sensibilidad del ojo hacia donde tiene que ir sin perderse en caminos que poco importan, sino que además lo fuerza a una velocidad de percepción que luego torna lenta, apacible, bucólica, cualquier mirada sobre lo que puede ocurrir en el escenario de un teatro.

Incluso, si pensamos un monólogo en cine, veremos que ninguno de los problemas de interacción que mencionábamos operan en formato filmico, porque allí el hablante, el narrador o quien fuera el que monologa, no de carne y hueso, ergo puede interactuar con otros elementos tan falsos, tan ilusorios como él. En el cine, por ejemplo, uno puede optar por escuchar el devenir de la línea discursiva de quien habla mientras se regocija viendo otra cosa. La posibilidad del montaje, el cual brinda información visual que puede contradecir o complejizar lo dicho por el personaje, hace que el cine permita explotar en mil pedazos la monotonía del monólogo. Ver, si no, lo que hace. Alexander Sokurov en *Elegía de un viaje*, por ejemplo, un largo monólogo de no sabemos quién, enmarcado por la visita extrañada, alucinada, al museo de Róterdam. Una pieza fascinante, donde el hecho de ser una sola voz literaria que nos guía no parece traer ningún problema.

Solemnidad

Agrego un problema más a la larga lista de razones por las que los autores no queremos escribir monólogos: la solemnidad.

No hablo de la solemnidad en términos de su tema: un monólogo puede hablar sobre cualquier cosa, y tornarse muy cómico. Pero hay en el procedimiento básico del acto monológico un profundo, casi irrevocable elemento de solemnidad.

¿Qué entendemos por solemne?

Para mí, se torna solemne todo objeto que no admite miradas que lo refuten; se torna sacro, intocable, inmaculado; es cuando una obra se mira tanto sí misma que no admite miradas laterales, atravesamiento lúdicos productos de la experiencia personal de quien lo mira, o de su azar, o de cualquier desvío que produzca un deseable incremento del sentido.

El teatro es subversivo por su propia naturaleza. Dado un problema sencillo, a diferencia del ensayo, el teatro como género siempre ha permitido presentar (disfrazado bajo la apariencia de “personajes”) múltiples puntos de vista sobre un determinado tema. Allí radica la supervivencia de los grandes clásicos. Podemos leer *Macbeth* de manera prejuiciosa, didáctica, escolar y entonces suponer que las tres brujas que le dicen a Macbeth su destino son exactamente eso: brujas malas que se regodean haciendo el mal. Pero la obra grandiosa de Shakespeare no es jamás solemne: la misma escena permite ser leída de otra forma, a saber: las tres brujas espantosas bien pueden ser tres “buenas señoras” que alertan a Macbeth con tristeza sobre los peligros de un devenir desaforado (y sobre todo, de un pésimo matrimonio con la caprichosa Lady). Es decir, un mismo problema es “visto” por puntos que lo piensan de distinta manera, y simultáneamente.

Así que la pregunta en el tema que nos compete ahora sería: ¿quién diablos refuta el punto de vista del que habla? En el monólogo, esta refutación es más ardua. Debido a que no hay más personajes, al menos de existencia corpórea, y en manejo de una psiquis compleja, el monólogo corre un riesgo enorme: inducir a suponer automáticamente que todo lo que se dice es verdad.

Tanto es así, que muchas veces leemos erróneamente los monólogos como confesiones intelectuales de sus fa-

bricantes. A veces (cuando la vinculación entre el texto y la interpretación es excelsa), de su actor. Es decir, solemos vincular más rápidamente el discurso de un monólogo a las ideas de sus autores, lo cual es más difícil de automatizar en una pieza con varios caracteres, ya que allí podemos encontrar múltiples modos de ver un tema que con razonables y opuestos entre sí al mismo tiempo.

La *multiplicación de sentido*, que a mi entender es nuestra tarea fundamental como creadores de mundos dramáticos, es más ardua en el campo del monólogo, salvo que uno ataque deliberadamente y por tantos frentes como sea posible la obstinada *unidad* del fenómeno monologal. Porque toda unidad, que bien puede ser amiga de la coherencia, es enemiga de la idea de multiplicación.

La firma al pie del monólogo

Empiezo a creer que escribir un monólogo no es el problema real. El verdadero problema es escribir *un monólogo contemporáneo*. Porque a los autores contemporáneos desgraciadamente no se nos permite el lujo de aspirar a ser clásicos.

Vamos a ver: nadie atribuiría a Shakespeare la ideología de sus monstruos, por ejemplo la de Ricardo III. Nadie piensa que Shakespeare se regodee en tener instintos criminales.

Pero parece que los pobres autores contemporáneos sí estamos obligados a pensar lo que piensan nuestros personajes. Es raro. Yo muchas veces ni siquiera comparto sus puntos de vista, o me río secretamente de ellos.

Para colmo, en un monólogo parece que el autor contemporáneo no tiene dónde esconderse. Su monólogo es casi siempre leído erróneamente como algo menos ficticio que si se trata de una obra, más autobiográfico y, por ende, más ideológicamente ligado a uno. Pero esto es falso: no se

puede saber qué piensa un autor sobre el problema planteado en sus obras, siguiendo solamente lo que dicen sus criaturas. Drama no es ensayo. Ni Lírica. Drama es mutación permanente de los acontecimientos en pos de una situación que multiplique el sentido de lo existente.

El procedimiento escénico

En definitiva, son pocos los monólogos contemporáneos en los que los autores resultan ilesos. Casi siempre, la clave está allí donde Beckett lo sospechó siempre: huir del monólogo. Recordemos que los monólogos más acabados y más teatralmente funcionales de Beckett no son monólogos, ya que siempre hay un personaje de más. Beckett comprende que para que el espectador escuche un monólogo debe crear una situación de una verosimilitud “X” según la cual el espectador esté *dispuesto a escuchar*. Alguien habla porque alguien en la escena lo está escuchando. Tanto en *Los días felices* como en la más radical *No yo* (donde sólo vemos del personaje una boca iluminada a una altura anormalmente exagerada sobre el nivel escenario) hay “personajes escuchas”, ingratos como la muerte para los actores que los representan, pero aparentemente muy necesarios para Beckett: los personajes de estas obras hablan porque alguien *dentro del sistema de la obra* los está oyendo. Es básicamente un problema de *procedimiento*.

Y si de procedimiento se trata, me gustaría señalar algunos ejemplos de monólogos con los que me he topado últimamente y, que me gustan mucho, porque funcionan más allá de su literatura, o casi *exclusivamente* más allá de su literatura.

Un ejemplo formidable de procedimiento es la obra de Wallace Shawn *The designated mourner* (*El oficiante del duelo*, en mi propia traducción al castellano). Si bien la obra no es

estrictamente un monólogo, sino tres, avanza en sus largas dos horas y pico de duración sin aburrirme nunca, y más allá de la notable calidad literaria de lo narrado, es el procedimiento narrativo lo que me quita el sueño. En esta obra, Jack, Judy y Howard monologan, de manera indefinida, pero es muy probable que con los ojos brutalmente puestos sobre el espectador, y es en el cruce de sus monólogos que el motor se pone en marcha. Los monólogos no funcionan como pregunta y respuesta, a la manera de *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard-Marie Koltès, sino que simplemente se intercalan sin tener en apariencia puntos de contacto temáticos. Cuando uno de ellos termina de describir algún episodio terrible, o singular, que involucra a otro, éste arremete con otro monólogo que nada dice de lo visto inmediatamente antes. La historia, hecha de las grietas, de las no coincidencias entre estos personajes que tanto se quieren y tanto daño se hacen, es abrumadora; teatralmente inquietante porque el procedimiento de juego detrás de los monólogos hace que no podamos acostumbrarnos a la idea del monologar, y que nunca podamos formular el maldito comentario: “No va a aparecer nadie más”. ¡No es necesario nadie más! El procedimiento en sí multiplica todas las alternativas, y el relato es inesperado y letal.

Otro ejemplo más cercano, y definitivamente más divertido, es la obra *¿Estás ahí?* de un colega y amigo, el argentino Javier Daulte. Resumo el argumento para que entendamos de qué estamos hablando: un hombre acaba de mudarse con su mujer a un departamento, en el que ha quedado, por un lamentable e inexplicable error, un morador. Se trata del Hombre Invisible. No es broma.

La obra es terrena y concreta como un *reality show*. Nuestro héroe espera que llegue su mujer, entre todas las cajas apenas desembaladas, y mientras espera tiene graves pro-

blemas para comunicarse con el Hombre Invisible, porque además de su evidente invisibilidad (que no es perfecta, ya que si uno entorna los ojos y se concentra en un punto determinado, empieza a ver *algo* de él) este extraño ser parece estar muy enfermo, o al menos no se le entiende bien lo que dice, en una suerte de ancestral desesperación. Nuestro personaje dialoga con él durante casi una hora. Nos enteramos de sus agónicas respuestas de una y mil maneras ingeniosas. Y su presencia misteriosa y obstinada empieza a hacérsenos innegable. Aquí el procedimiento es genial: se trata de un monólogo, claro, pero las infinitas formas de interacción —que encima de todo están encuadradas dentro de un inquietante y estricto realismo sin tecnología de ningún tipo— producen magia. El actor no está solo. Y la obra transita desde sus primeros minutos de insólito y risueño desconcierto hasta la tragedia desesperante que surge de la certeza de existir a medias.

O algo así.

En fin.

Siento la vergüenza de haber estado hablando solo durante más tiempo del necesario. No puedo desprender conclusiones de nada de lo que digo, sino apenas ejemplos e intuiciones. Después de todo, no olvidemos que por más que pretendamos hablar de técnica, detrás de todo esto que hacemos hay una enorme sinrazón y un misterio abismal. De su desconocimiento sistemático depende nuestra supervivencia, o al menos, nuestra creatividad. Que es el misterio el primer motor que pone a andar a la musa.

Así que a escribir monólogos quienes puedan, quienes sientan que así se abona esa incierta reserva forestal, ese universo desconocido y paralelo donde se esconden las supuestas verdades sin nombre.

Un yo de voces plurales
El monólogo es una forma...
como las otras

Víctor Viviescas³⁶

³⁶ Víctor Viviescas. Autor, director, maestro de dramaturgia e investigador teatral. Profesor de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

La problemática clásica del monólogo reúne todos los temas de la discusión en torno a dos ejes principales: el de la verosimilitud y el de la dramaticidad. En torno al primer eje se reúnen las preguntas sobre la viabilidad y la credibilidad de un sujeto que habla solo, sin un interlocutor definido o presente. En torno al segundo, aquellos aspectos que se vinculan a la noción de acción: qué quiere y qué hace el personaje con su discurso. Al actuar conjuntamente, los requisitos de verosimilitud y de dramaticidad fundan el espacio del drama clásico: el de la actividad poética como “representación”. Específicamente: la acción dramática como signo que representa la vida de los hombres como un hacer, según postulaba Aristóteles, para la mimesis poética.

Desde su formulación clásica —digamos, desde el neoclasicismo francés de Corneille y Racine— hasta el naturalismo —de Ibsen y Strindberg, pero también de Antoine y de Stanislavski— la representación como “modalidad de la actividad poética en el teatro” —tanto en el nivel de la escritura dramática como en el de la representación escénica— no ha dejado de demandar a la escena teatral su justificación como símil de lo real —verosímil— y como acción —drama o choque conflictual—. Esta demanda afecta a la obra dramática como a un todo, es decir, a la obra dialogada tanto como el monólogo o los momentos de monólogo dentro de una obra dada.

Por lo paradójico del monólogo, estas demandas se hacen más acuciosas en su caso. En efecto, ya desde la definición del monólogo dramático aparece un aspecto paradójico. Por un lado, su unipersonalidad, la unidad del hablante, su condición mono-legal; y por lo otro la condición dia-lógica propia de lo dramático, que hace a Hegel erigir al diálogo como la forma canónica de lo dramático. La condición del monólogo lo hace extraño dentro de las formas dramáticas, puesto que la palabra monologal reclama lo unitario, pero en tanto que teatro toda palabra es por lo menos dual, dia-lógica. ¿Cuál, entonces, sería un verdadero monólogo? Todo monólogo pone en juego una pluralidad de voces; el monólogo, si sigue siendo posible, será en todo caso un monólogo a múltiples voces. Es en el marco de la actividad poética entendida como representación que adquiere todo su sentido el conjunto de preguntas que se hace August Strindberg en el prólogo de *Señorita Julia*, que buscan justificar la pertinencia de esta forma como posibilidad de que el personaje se enfrente con todas las voces que aloja en sí mismo.

Sin embargo, frente a la crisis del drama y lo que se ha dado en llamar las posibilidades posdramáticas del texto teatral, el monólogo es una forma que como las otras debe redefinirse en un espacio que se construye —o en todo caso que ha empezado a construirse— allende el de la representación entendida como doble determinación de verosimilitud y de dramaticidad.

Un conjunto de preguntas clásicas acerca del monólogo y sus posibilidades puede resumirse en las preguntas sobre la pertinencia del monólogo, su competencia para dar cuenta de la situación dramática y la verosimilitud del mismo en las condiciones de la situación dramática y de la identidad del sujeto —léase del personaje—. A este conjunto de interrogantes la dramaturgia clásica dio respuesta enarbolando

las dos formas de monólogo y soliloquio, por un lado, y diversificando las posibilidades del interlocutor, por el otro.

El recurso a la diferencia entre el monólogo y soliloquio permitió separar la dimensión dramática del conflicto en el monólogo y la dimensión existencial de la duda como reflexión del personaje en el soliloquio. En la otra dirección, que podríamos llamar de reconstrucción de la situación dialógica —es decir, dramática— al interior del monólogo, la dramaturgia explora todas las posibilidades de identidad y presencia del interlocutor: personaje que se interpela a sí mismo como una segunda persona, personaje que interpela a un interlocutor presente o ausente en la escena, etcétera.

Nótese cómo ambas estrategias están orientadas a fundar la verosimilitud de monólogo en su dimensión historial y por comparación o puesta en contraste con una situación realista. Incluso la dramaturgia moderna no escapa a esta determinación realista —y aquí podemos pensar en primer término en Strindberg, preocupado por justificar el monólogo de sus personajes naturalistas, como en *Señorita Julia*—, si bien el abanico de monólogo y soliloquio se abre para dar espacio al flujo de conciencia. Es muy interesante comprobar cómo Strindberg intuye la posibilidad de un monólogo —a improvisar por parte del actor— que no influye en la escena, que no está directamente respondiendo a las exigencias de la acción —aunque sí a las de la verosimilitud—: “El monólogo ha sido condenado ahora por nuestros realistas, que lo consideran inverosímil, y, por lo tanto, puedo utilizarlo con provecho”, dice Strindberg para justificar la verosimilitud del monólogo. Y respecto a su independencia de la acción afirma: “Como resulta bastante indiferente lo que se dice en sueños, o al loro o al gato, ya que no influye en la marcha de la acción, un actor dotado (...) puede probablemente improvisar un monólogo mejor que el autor mismo”.

Sin embargo, la problemática contemporánea del monólogo debe tomar en cuenta la crisis de la representación. Crisis de la representación que en teatro se manifiesta como puesta en crisis de la forma dramática y puesta en cuestión de la función mimética del arte —en nuestro caso particular, del teatro—. La puesta en crisis de la forma dramática significa que el conflicto ya no es la forma que funda y garantiza el texto teatral. Por ende, la acción, la pieza como acontecimiento historial no es la forma canónica o, en todo caso, no es la única posibilidad del texto teatral. La puesta en cuestión de la función mimética significa la puesta en duda del poder del referente y la “emancipación” de la función formativa del arte, o del compromiso o la tensión entre la función energética y la función semiótica en el que se produce toda nueva obra de arte.

La puesta en crisis del dominio de lo dramático tiene como efecto inmediato equiparar los problemas del monólogo a los de la obra de interlocutores plurales. Es decir, el monólogo no es ya inverosímil por comparación al diálogo —entendido como más pertinente y natural en el teatro— debido a que la puesta en crisis de la forma dramática despoja al diálogo de su pretendida naturalidad de encontrar su propia legalidad no en el nivel de la historia —que sigue vinculado al poder del referente— sino en el nivel del discurso. La liberación de la función formativa del arte nos vuelve a llevar al descubrimiento de la condición lúdica e inventiva de la obra de teatro. Esta autonomización del imperativo del sentido devuelve a la obra teatral —sobre todo en el nivel de la escritura— todas sus posibilidades inventivas en la exploración de la lengua como acción, como poésis o como flujo de energía.

Dicho a manera de fórmula, el problema —contemporáneo— del monólogo no se plantea en el terreno de las historias, sino en el de la discursividad de la forma teatral. Esto de

inmediato nos pone en la pista de dos problemáticas típicamente contemporáneas: la del desplazamiento de la dramaticidad por la teatralidad y la de la multiplicidad del sujeto y la imposibilidad de garantizar para el drama contemporáneo identidad y unidad del sujeto y su correlato: imposibilidad de garantizar la asimilación sujeto-texto-personaje.

Más que una narración actuada —“Biblia ilustrada” dice Strindberg y “acontecimientos que ocurren directamente a los ojos del espectador en ausencia de un narrador” dice Aristóteles— el teatro es algo que acontece, acontece, en primer lugar como discursividad orientada —ofrecida— desde la platea al espectador. Es teatral lo que contribuye a argumentar este acontecimiento que es el encuentro entre espectador y actor: entre el acto de mirar y el acto de exhibir. Lo que significa que el monólogo —como las otras formas teatrales— es en un principio un acontecimiento, algo que sucede en la platea para el espectador. De allí que este acontecer pueda ser la mera presencia, la presencia como testimonio o aun la presencia como referencia o presentación de algo que afecta al actante: cualquier cosa menos la reproducción inocente de un relato historiado.

En su condición de testigo, el actante nos recuerda que el actor no puede desaparecer detrás del personaje, es decir, la primera función de este actante es la de recordarnos la doble presencia de actor y personaje sin que se proceda nunca a una síntesis exhaustiva—como la que en la dramaturgia clásica reclamaba la asimilación de actor, personaje y texto en una única entidad. Como atributo —y no como falla del sistema—, este nuevo monólogo es imposible porque es dual desde el inicio: ya no sólo porque en teatro toda la palabra es polifónica, sino también porque en una escena que renuncia la representación, la presencia del actor es doble; la del personaje, múltiple.

Este último aspecto vincula el tercer asunto que caracterizaría al monólogo contemporáneo: la multiplicidad del sujeto. Si el drama testimonia el optimismo de unificación del sujeto, mediante la síntesis dialéctica de la lucha de los contrarios, el teatro posdramático apuesta a ser el escenario de expresión de lo fragmentario del sujeto contemporáneo, de su multiplicidad y de su imposible reunificación. El monólogo se vuelve de esta manera el espacio —teatral— privilegiado para explorar los múltiples “yo” que constituyen al sujeto. El monólogo no sería tanto una forma que pone en ejercicio a un único hablante, sino la mesa de disección de las múltiples capas que constituyen al “yo”: monólogo de un yo de voces plurales.

Puestas en suspensión las necesidades de la verosimilitud y de lo dramático entendido como acción o conflicto, las posibilidades que se abren al monólogo son amplias, siempre y cuando éste sepa mantener su renuncia a los límites de la representación. El monólogo se plantea entonces como una forma que es el espacio privilegiado para la exploración de sus posibilidades discursivas, de las distancias irreductibles que separan al actor del personaje en el acto de emisión de la escena teatral, y de las múltiples voces e identidades que nos constituyen en tanto sujetos contemporáneos.

Rectoría

Ing. Roberto Domínguez Castellanos
RECTOR

Mtro. José Francisco Nigenda Pérez
SECRETARIO GENERAL

C.P. Miriam Matilde Solís Domínguez
AUDITORA GENERAL

Lic. Adrián Velázquez Megchún
ABOGADO GENERAL

Mtro. Pascual Ramos García
DIRECTOR DE PLANEACIÓN

Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz
DIRECTOR ACADÉMICO

Mtro. Jaime Antonio Guillén Albores
DIRECTOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

CMF. Juan José Ortega Alejandre
DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.P. Julio César Vázquez Pérez
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

L.R.P. Aurora Evangelina Serrano Roblero
DIRECTORA DE SERVICIOS ESCOLARES

Ing. Luis Antonio Aceituno Gen
DIRECTOR DE TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN

Lic. Noé Fernando Gutiérrez González
DIRECTOR DE SERVICIOS DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

Dependencias de Educación Superior

C.D. Jaime Raúl Zebadúa Picone
DIRECTOR DE LA DES DE ODONTOLOGÍA

Mtra. Érika Judith López Zúñiga
DIRECTORA DE LA DES DE NUTRICIÓN

Mtro. Martín de Jesús Ovalle Sosa
DIRECTOR DE LA DES DE PSICOLOGÍA

Dra. Sandra Urania Moreno Andrade
DIRECTORA DE LA DES DE BIOLOGÍA

Ing. Francisco Félix Domínguez Salazar
Director de la Des de Ingenierías

Mtro. Carlos Gutiérrez Alfonso
DIRECTOR DE LA DES DEL CESMECA

Ing. Javier Balboa Garcíaprieto
DIRECTOR DE LA DES DE OFERTA REGIONALIZADA

Antrop. Julio Alberto Pimentel Tort
DIRECTOR DE LA DES DE ARTES

Lic. Diego Martín Gámez Espinosa
COORDINADOR DEL CENTRO DE LENGUAS

**Colección
Boca del Cielo**



UNICACH

Gente que habla sola Monólogos y unipersonales

Se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2009, con un tiraje de 1000 ejemplares, en los Talleres de Ediciones de la Noche, Madero núm. 687, 44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono: 33-3825-1301. El diseño tipográfico estuvo a cargo de Salvador López Hernández, la corrección de Sofía Santamaría García, la transcripción de los ensayos es de Elizabeth Villatoro y el cuidado de la edición de la Oficina Editorial de la UNICACH, durante el rectorado del Ing. Roberto Domínguez Castellanos.



Gente que habla sola está dividido en dos partes. La primera incluye una selección de ocho obras (cuatro de ellas para actrices y cuatro para actores) y la segunda parte la integran cinco ensayos sobre aspectos teóricos de la dramaturgia de monólogos.

Las obras que se incluyen pertenecen a dramaturgos mexicanos ampliamente reconocidos y sólo un par de piezas están firmadas por autores extranjeros. La mayoría son creaciones recientes, cuyos montajes han recibido el beneplácito del público y la crítica. Los textos son monólogos, unipersonales, obras para una sola actriz y obras estructuradas a partir de monólogos, que constituirán un importante punto de partida para quienes deseen internarse en terrenos tan poco explorados.



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO