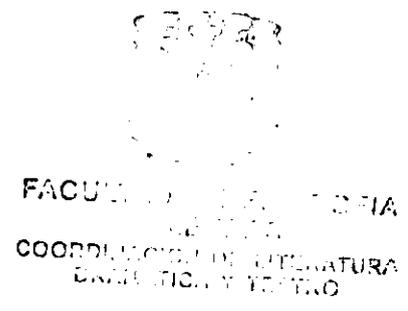


Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro



NOCTURNO DE LOS ÁNGELES
Estudio para el montaje de dos Autos Profanos
de Xavier Villaurrutia



TESINA
Que para obtener el título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro
Presenta
Zuélika Martínez Jiménez

Asesor: Mtro. Lech Hellwig-Górzyński

México, D.F. Octubre 2000

284204



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

NOCTURNO DE LOS ÁNGELES

Integración de tres textos de Xavier Villaurrutia para la creación de un solo universo para la realización escénica

Nota:

El nombre de la tesina cambió en el transcurso de su realización pues a pesar de recibirme en el área de dirección, mi desarrollo dentro del área literaria me hizo optar por esta forma poco usual de redactar la tesina como un poema, así como su enfoque hacia la dramaturgia en la cual se integran ya no sólo dos, sino tres de las obras de Xavier Villaurrutia, pues incluyo en la adaptación también un poema del mismo autor.

El maestro: la guía
La abuela: mis letras
La madre: el silencio
La princesa: el valor

Si habría de nombrar
sólo me permito hacer del amor sonidos,
del respeto silencios,
del camino una eterna alegoría del mar
que es el mayor de los poemas.

Agradezco a quienes me precedieron en la pasión heredada.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
<i>NOCTURNO DE LOS ÁNGELES</i>	10
MARCO TEÓRICO	
I. LOS <i>CONTEMPORÁNEOS</i> Y SU ÉPOCA	13
II. XAVIER VILLAURRUTIA (EL AUTOR Y SU OFICIO)	18
III. VILLAURRUTIA Y SU DRAMATURGIA	24
IV. ANÁLISIS DE <i>¿EN QUÉ PIENSAS?, HA LLEGADO EL MOMENTO Y NOCTURNO DE LOS ÁNGELES</i>	32
V. LA PROPUESTA ESCÉNICA	38
NOTAS	45
ADAPTACIÓN DRAMATÚRGICA	
Nocturno de los ángeles	59
Parte I	62
Parte II	94
Parte III	104
ANEXOS	108
CONCLUSIÓN	115
BIBLIOGRAFÍA	118

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Con *Nocturno de los ángeles* pretendo concluir mi iniciación profesional en el área de dirección escénica en la Máxima Casa de Estudios y someterla al dictamen de los sinodales cubriendo así el requisito académico de presentación de la tesina para poder obtener el título de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro.

Hacer de esta tesina un texto poético; parto de esa premisa y de que, según mi convención, el universo de un escritor, cualquiera que éste sea, se debe hacer propio para poder abordarlo escénicamente. En este caso, me apropio el universo de Villaurrutia y lo manejo casi con sus propias palabras, su forma de escribir que se descubre en sus ensayos, en sus críticas, pero sobre todo en su poesía.

A partir de un estudio previo de Xavier Villaurrutia, su contexto y su obra, me propuse dramatizar dos de sus obras: *¿En qué piensas?* y *Ha llegado el momento* creando un nuevo texto, respetando tan sólo los diálogos pero conformando con las dos obras una sola historia para su puesta en escena.

Con esta propuesta sostengo la idea de que el director debe ser primeramente un investigador para poder, con sus cualidades que debieran ser la objetividad, la crítica y el análisis, respetar y entender la propuesta dramática que reconstruirá como artista, después, en un universo teatral. Si a esto le aünamos la tesis de que el director puede ser también un dramaturgo, la investigación previa a un montaje se acentúa pues habrá de hacer suyo el universo del drama.

La tesina en sí misma fue creada con un concepto meramente poético respondiendo a la historia del poeta Villaurrutia, pues, la influencia más importante en toda su obra proviene de este género literario, lo que es evidente al estudiar sus obras y reencontrar cierto matiz poético, tanto en la forma –como es el caso del uso de repeticiones, retruécanos y otras formas poéticas-, como en el contenido, pues sus ambientes siempre inspiran atmósferas líricas recargadas en “sueños”, colores, palabras o frases de estilo casi narrativo, términos y reflexiones filosóficas, etc.

La organización de la tesina comprende dos partes; la primera parte incluye el marco teórico, y se compone de cinco apartados como está dividido aproximadamente el poema *Nocturno de los ángeles* más uno que he dejado de lado como metáfora de que el poema es completado con la puesta en escena. Cada parte de esta sección incluye uno o dos párrafos largos que inician con la primera frase de la o las estrofas correspondientes a las partes del poema, esto también le da un tono particular a cada apartado pues en conjunto conforman y hacen de este trabajo un poema entero. Es decir, la primera parte que se refiere al grupo los *Contemporáneos*, ese grupo de artistas que nació en 1928 como contraparte del modernismo e incluye su contexto histórico, tiene dos apartados: *Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche* y *Si cada uno dijera en un momento dado* que es como inician las dos primeras estrofas de *Nocturno de los ángeles*. Al siguiente apartado le toca el inicio de una sola estrofa, por lo tanto tiene un sólo párrafo que inicia con la primera frase de la tercera estrofa, y así sucesivamente, apoyando la idea de que la puesta en escena, y por lo tanto su estudio, son un largo poema. Ocupo el *Nocturno de los ángeles* porque a mi parecer no hay mejor resumen de lo que intentan decir las dos obras teatrales que éste, la

alusión es la misma: el amor y sus extrañas formas, el absurdo de las relaciones humanas, el encanto y la duda envuelta en sentimientos humanos, pero que rozan los sentimientos angelicales. Dentro de esta parte se incluyen al término las notas al final de texto que conforman en sí mismas un texto autónomo, a la vez que en ellas se amplía la información, convirtiéndose así en un apartado complementario.

La segunda parte es la propuesta dramaturgica que intercalará trozos del poema en boca de un narrador y de hecho la totalidad de la obra, que es una adaptación de *En qué piensas* y *Ha llegado el momento* llevará su nombre, *Nocturno de los ángeles*. Así pues, la tesina literaria y teatral lleva como índice las partes de un poema, tiene un lenguaje poético, pero abordará el tema con las formas típicas que acepta la academia tales como la investigación, la objetividad, el análisis y sobre todo, la propuesta, que, con la forma de abordarlos, pasa del simple requisito escolar a un relato de integración y vivencia del director frente a un drama para la creación de un universo de dos que pueden ser uno mismo, el director y el dramaturgo. También dentro de esta parte se integran los anexos que son requerimientos técnicos sugeridos para una posible realización escénica.

El contexto histórico, el sociocultural, la vida y obra del autor, así como el análisis de su obra son los temas que son estudiados y relatados desde la supuesta mirada de Villaurrutia que habla por boca del director que, al finalizar el texto, también muestra la lectura del teatro en el que se convertiría ese proceso de transfiguración autor-director.

He aquí, pues, mi mirada a Villaurrutia, donde la Revolución Mexicana no es un hecho histórico sino la negación histórica del autor; el análisis de una obra, metáfora

de un universo perfeccionista del cual el mismo autor se burla; la propuesta de escenografía, dirección y demás elementos teatrales la integración en la matemática del interior humano, su estudio y ejecución, el arte.

La academia en este ámbito cumple sus función si hay obra de por medio, no sólo palabras, no sólo técnicas de actuación y de dirección si no la aplicación personal, matemática y perfecta de cada clase, dentro del cánon particular del artista.

La perfección de este Dios que es el artista, en el teatro, sólo se resumirá en la congruencia de una puesta en escena donde todos los involucrados, el público sobre todo, ríe donde debe reír, llora donde debe llorar, cree en lo que está viendo, sintiendo; derivado de este hecho surge mi sugerencia en los anexos

El reto aquí fue creer en Villaurrutia cuestionando las relaciones humanas y su absurdo, creer en sus diálogos que en el absurdo son poéticos y creer en que el amor, según él mismo, nos convierte en ángeles sobre esta tierra, seres divinos en un mundo humano, como el artista que crea universos, como el teatrista que hace teatro, como el mago que nos hace creer que de su sombrero aparece un conejo, una letra, un silencio.

NOCTURNO DE LOS ÁNGELES

Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.
Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,
el secreto que los hombres que van y vienen conocen,
porque todos están en el secreto
y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos
si, por el contrario es tan dulce guardarlo
y compartirlo sólo con la persona elegida.

Si cada uno dijera en un momento dado,
en sólo una palabra, lo que piensa,
las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa,
una constelación más antigua, más viva aún que las otras.
Y esa constelación sería como un ardiente sexo
en el profundo cuerpo de la noche,
o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida
se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre.
De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres,
caminan, se detienen, prosiguen.
Cambian miradas, atreven sonrisas,
forman imprevistas parejas...

Hay recodos y bancos de sombra,
orillas de indefinibles formas profundas
y súbitos huecos de luz que ciega

y puertas que ceden a la presión más leve.

El río de la calle queda desierto un instante.

Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.

Queda un momento paralizado, mudo, anhelante
como el corazón entre dos espasmos.

Pero una nueva pulsación, un nuevo latido
arroja al río de la calle nuevos sedientos seres.

Se cruzan, se entrecruzan y suben.

Vuelan a ras de tierra.

Nadan de pie, tan milagrosamente
que nadie se atrevería a decir que no caminan.

¡Son los ángeles!

han bajado a la tierra
por invisibles escalas.

Vienen del mar, que es el espejo del cielo,
en barcos de humo y sombra,
a fundirse y confundirse con los mortales,
a rendir sus frentes en los muslos de las mujeres,
a dejar que otras manos palpén sus cuerpos febrilmente,
y que otros cuerpos busquen los suyos hasta encontrarlos
como se encuentran al cerrarse los labios de una misma boca,
a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,
a poner en libertad sus lenguas de fuego,

a decir las canciones, los juramentos, las malas palabras
en que los hombres concentran el antiguo misterio
de la carne, la sangre y el deseo.

Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos.
Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.
En nada sino en la belleza se distinguen de los mortales.
Caminan, se detienen, prosiguen.
Cambian miradas, atreven sonrisas.
Forman imprevistas parejas.

Sonríen maliciosamente al subir en los ascensores de los hoteles
donde aún se practica el vuelo lento y vertical.
En sus cuerpos desnudos hay huellas celestiales;
signos, estrellas y letras azules.
Se dejan caer en las camas, se hunden en las almohadas
que los hacen pensar todavía un momento en las nubes.
Pero cierran los ojos para entregarse mejor a los goces de su encarnación misteriosa,
Y, cuando duermen, sueñan no con los ángeles sino con los mortales.

XAVIER VILLAURRUTIA (1936)

I. LOS CONTEMPORÁNEOS Y SU ÉPOCA

I. LOS CONTEMPORÁNEOS Y SU ÉPOCA

Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche. Nadie recuerda a estas horas cómo fue que la poesía cayó por el asfalto viejo de esta ciudad. Ha habido tantos que derraman sus pesares en la letra... Pero cuando la modernidad nos embelesa en este fluir casi eterno de las calles en la noche, tratamos de hallar quiénes fueron los que rompieron con las formas que sólo en las noches citadinas se pueden apreciar resquebrajadas. Cuando sucedió seguramente ellos eran niños. Tal vez grabaron en sus oídos el sonido de revolución traducido en una 30-30 a media noche sin dormir. Sólo pudieron ser clasemedios, de esos que Madero creyó tenían en sus manos la dichosa Revolución.¹ ¿Habría pensado en sus letras, en sus plumas? Algunos toman las armas, otros prefieren la tinta. Ellos, “contemporáneos²” decepcionados de tanta mentira social, corrieron a su laberinto propio y desde ahí, por las noches, escribían para sí. La historia no les importó y ésa fue su actitud histórica. Triste paradoja. Ellos no querían saber de lo que afuera pasaba. País fue una palabra que no les sabía a nada, y eso conformó su propio país: la nación de la otredad. Ahí vivieron ermitaños hasta que el tiempo casi los borró ¿o los olvidó? Pero en las noches ellos aparecen con el fluir de los sueños, y eso, también es parte de un país. Por que ellos fueron la sombra de la historia. Ahí donde un tal Madero hablaba de Partidos políticos, de no reelección. Ahí donde Obregón³ pasaba de caudillo a mandatario reforzado por la clase media (los más). Ahí donde los campesinos guardaban esperanza en una reforma agraria.⁴ Ahí donde la Iglesia se oponía a la libertad de conciencia.⁵ Donde la educación se renovaba bajo un humanismo Vasconceliano.⁶ Ahí estaba la sombra de los otros, los que observaban. Ahí donde los ideales revolucionarios

se olvidaban poco a poco. Ahí donde se institucionalizaba el poder.⁷ Donde se dividía en ideologías la misma institución y se mataban hombres para enaltecer nombres.⁸ Ahí donde se prefería a un Ortiz Rubio⁹ desconocido en vez de un Vasconcelos humanista. Ahí donde la represión nacía y avanzaba poco a poco invadiendo a todos los integrantes de una nación. Ahí donde se hablaba de plan sexenal¹⁰ para enojo de muchos, justicia para otros. Ahí estaban ellos, los que preferían no ver. También ahí donde hubo una esperanza con apellido Cárdenas,¹¹ que volteaba a ver a los menos privilegiados. Que organizaba otra Revolución a nivel institucional. Que neutralizaba agrupaciones para equilibrar la balanza, que enfrentaba los poderes extranacionales para no quedar en las manos de otros. Ahí, donde un hombre parecía luchar con liberalismo topándose con la pared ideológica del pasado. Porque también para él como para ellos, los otros, los caminos para la otredad nacional estaban cerrados. Ahí también, donde Ávila Camacho¹² destruyó la esperanza, los otros, los poetas de la contemporaneidad, se hicieron sombra de las ilusiones derramadas. Otra vez la injusticia social, la anulación formal de todo lo caminado, la replanteación triste del devenir de una nación y su otredad.

Si cada uno dijera en un momento dado, toda la impotencia que le hereda la pertenencia a un país amado y derrotado, dejaría de lado la historia; estudiaría uno a uno a sus artistas pero nunca a su contexto social. Pero eso tiene un precio, el de la descontextualización, y ese precio lo pagaron ellos, “los contemporáneos”. Cada uno hizo de la poesía una trinchera para acabar con las formas del pasado porque ya no había más que hacer; los modernistas ya lo habían agotado.¹³ Hubo entonces que olvidar la forma y cada uno dijo en un momento dado, lo que recogía en su interior. Así ellos, y otros pertenecientes al país de la otredad, otros que también guardaron en sus mentes los sonidos de dos guerras, fueron quienes quisieron hablar de sí para recordar que en cada uno la palabra guerra implica sonidos diferentes y que todos estos recopilan la misma locura desbordada de los hombres. Si cada uno fuera libre de decir en un momento dado lo que siente, y ese sentir tuviera un halo de sentimiento universal. Pero sólo algunos tuvieron esa suerte (Apollinaire)¹⁴. Pero sólo algunos pudieron desgarrar al mundo (Cocteau). Pero sólo algunos tatuaron su nombre en la conciencia universal (Dalí). Y sólo a través del tiempo el mundo dejó sin culpa a aquellos que dijeron lo que nadie tuvo el valor de decir en un momento dado. Sin embargo, para los *contemporáneos* todavía no pasa el tiempo; su pecado fue buscar en la oscuridad de su noche interior la respuesta al vacío contextual, creer que la pintura era poesía, que la ciencia era música, que el teatro era humor y el humor los abandonó¹⁵, se trocó en melancolía, porque la desilusión en un momento dado, es la única salida en una nación sin puertas y una ideología sin contestación. Cómo entonces trabajar para el sistema si el sistema no eran ellos; pero ellos eran rechazados por el sistema al que regalaban su ideal y por el pueblo que no

entendía su propuesta¹⁶. Ellos eran los otros y los otros no tienen lugar en la sociedad. Si cada uno fuese universal en un momento dado y partiese del principio de sí mismo para intentar hablar de todos, sería efímero, elitista, neutro, librepensador y poeta. Si cada uno mirara por su propia ventana al universo y dijera lo que piensa seríamos ciudadanos del mundo, según Neruda¹⁷, o simples nadie en la ilegibilidad de la memoria del mundo, como Pessoa¹⁸. Seríamos como ellos, los otros, ignorancia y desconocimiento en los libros de hacer historia. Seríamos lo que los *contemporáneos* son, lo que muchos otros en su momento fueron; voz de aquellos que no han nacido y esperanza de todos aquellos que creen en la otredad. Y es que si cada uno dijera en un momento dado todo lo que necesita decir el arte sería para el artista y todos tendríamos algo de poetas, algo de locos, algo de Nietzsche¹⁹ y de Villaurrutia. Abstraeríamos cada sentimiento hasta convertir un país, un hogar, el mundo, en un poema que hable de amor: el corazón una nación, los amantes sus habitantes, el odio parte de ese amor. Si cada uno dijera, la poesía sería pura, el lenguaje sería propio, se viviría en un mundo aparte, otro, el mundo de la otredad. Pero al iniciar el siglo los únicos que tuvieron ojos fueron ellos, los otros, los vanguardistas, los *contemporáneos*²⁰, los poetas del interior, del misterio, de lo que no se dice. Los que decidieron no caminar por una nación que no liberaba si no interiorizar en el laberinto silente de la otredad y decir en un momento dado. Hablar.

II. XAVIER VILLAURRUTIA (EL AUTOR Y SU OFICIO)

II. XAVIER VILLAURRUTIA (EL AUTOR Y SU OFICIO)

De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres. Ésa por donde han pasado los poetas se ilumina con la silueta de uno de tantos que decidió también mirar para sí mismo. Xavier Villaurrutia es alguien de quien se sabe poco, quizá solo eso, que descubrió también las puertas del interior y esas puertas tuvieron sintaxis: poemas, letras, literatura. De pronto esa calle lejana que de momento se puebla de sedientos seres ávidos de hablar parece invadido de formas, sentimientos, palabras que son el espejo de los hombres. Quién es Villaurrutia. Villaurrutia es el poeta, el que primero experimentó con las palabras, el que después sometió sus sensaciones a formas casi matemáticas de poesía y al final, sólo al final, el que es rebasado por sus emociones derramándoseles en tinta.²¹ Pero también es el sediento que se pregunta qué es la muerte. Porque siempre habló de ella, siempre esta pregunta dio cuerda a sus ideas y también ésta fue una actitud ante la vida.²² No hay mentira en la poesía de Villaurrutia porque él arrastraba consigo la muerte por la calle de la angustia, por el puente de la soledad, por el nombre del sueño, durante la noche, por el eco del silencio, por el frío de los muros, por el canto de las sombras, por todos aquellos signos solitarios y nostálgicos que encierra el país de la otredad.²³ Por donde caminaron constantes Rilke,²⁴ Nerval²⁵ dejando sangre de sus cuartos propios, el sediento Villaurrutia vino a caminar.²⁶ Y la muerte para él fue primero, en el río de la calle de sus poemas, un día señalado, después, al llegar a un atajo de la ciudad sin muros del laberinto de lo insondable se convirtió en un signo que nombra y reconoce a la vida misma. Dios fue una palabra entonces que decidió dejar de mencionar para no recargarse en él cuando llegaran las dudas para, tras cada poema, seguirse preguntando lo mismo y no solucionarlo con él, que siempre lo acompañó, pero nunca dijo nada acerca de sus

preguntas.²⁷ El río de la calle de su territorio siguió poblado de Dios y no quiso mencionarlo más por miedo a verlo desaparecer y entonces ¿en quién vertería todas sus cuestiones?. Solo al final de su vida, como los grandes filósofos, decide pedirle perdón con *Soneto del temor a Dios* y éste le agradeció su silencio después de la juventud del poeta mostrándose al mundo como poema solo después de su muerte. La sed de este ser que poblaba las calles de la poesía residía en los colores de familia y cotidianidad que López Velarde²⁸ le heredó, pero el misterio que imprimió a estos lugares propios tomó un giro intimista como ese “poeta que viajaba alrededor de la alcoba”,²⁹ como el poeta que decide poner en claro lo más íntimo y después abarcar con la reflexión el misterio universal. Para él, cada objeto, en el universo de la cotidianidad, es otro bajo la concepción del poeta. Para Usigli³⁰ es Villaurrutia entonces un pintor de poesía por los ruidos sordos de azul, de angustia, de desesperación. Sediento de sensaciones, sí, porque el fluir de la vida es veloz y sólo en ella está la ocasión de vivirla. Después de *Reflejos*³¹ la preocupación de Villaurrutia era asir con palabras todo aquello que se va de las manos como la vida, interiorizar para llegar al nudo de todas las cosas y así, rebasando a la muerte, hacerlas eternas. Esa fue la tarea de sus *Nocturnos*³² y toda la poética Villaurrutiana: pobló de sensaciones la calle de la nostalgia y la preocupación por la muerte. Este fue el camino que lo llevó al lugar de la reflexión y la razón hecha de poesía. El río de las calles del arte se pobló de sedientos seres que al unísono se preguntaron lo mismo cuando se vieron en medio de dos guerras inentendibles y un montón de gente ignorante de esas cosas de otros mundos. El río de sus dudas llevaba los miedos del mundo traducidos en palabras o colores de Cocteau, Giraudoux,³³ Gide,³⁴ y Villaurrutia, los tomó de sus letras para viajar con el pensamiento al centro del mundo

que para entonces era Francia, el viejo mundo y sus culpabilidades, porque allí ,precisamente, los habitantes de la otredad tenían su sitio, su nación propia más allá de fronteras ideológicas y Villaurrutia, solo se nacionalizó de ese lugar con sus ideas, nació ahí desde su poética, se cuestionó el miedo universal desde su trinchera y estuvo solo, porque por la razón partió del principio del ser humano (yo), porque no nació en el centro del universo de la otredad (Francia), porque además también se dio cuenta que desde el día en que nació su muerte ya estaba prevista y este destino igualitario de los hombres lo separó del mundo, sólo porque se dio cuenta. Cuando en su poesía la razón pura y la forma perfecta le rebasan, de su más profundo laberinto apareció *Amor condusse noi ad una morte* y de la manera más sencilla puebla su ser la emoción y la sencillez de quien no tiene nada que decir frente al misterio del amor. Algunos dicen que éste es su momento crítico, yo me atrevo a pensar que justo aquí responde a sí mismo y a la otredad de su naturaleza que es hablar de sí mismo y desde ahí mirar al universo en ruinas. El río de las letras del poeta también se pobló de teatro, de prosa, de crítica, sus rumbos tomaron diversos nombres: Teatro de Ulises (1928),³⁵ Teatro Orientación (1932),³⁶ y sus obras corrieron rumbo al encuentro sutil del juego inteligente del diálogo, las relaciones humanas y la forma poética porque para él el teatro era también poesía, lo reforzó con sus formas, repeticiones, musicalidad, métrica, con imágenes de pintor escénico, de revelador de interiores, de alcobas propias, de cuartos, de espíritus invadidos de metáforas sutiles y danzas vocales.³⁷ El río del teatro se pobló de sedientos seres. Cada personaje una idea, cada lugar un concepto y estos, superpuestos en la realidad circundante, andaban como fantasmas desnudando el absurdo mar donde nadan los humanos. Eso es lo que quiso decir Villaurrutia. Esta realidad es absurda y sólo los

fantasmas de cada quien pueden desde lejos reírse de nuestra irracionalidad. Su teatro habrá pues que ser leído antes de representado porque la idea, el concepto, el valor, el peso de cada situación es la estática del mundo interior varado en cualquier ser humano apesadumbrado por el exterior. Cada frase en el teatro es lo que la palabra a la poesía; el hilo conductor en un poema que podemos ver representado. En su obra el eje poético también existe, escuchamos siempre la misma preocupación, la misma nostalgia, la misma muerte, como si cada letra, cada observación, cada punto, cada verso, cada historia, cada escena fueran en su conjunto un sólo poema, el poema del poeta de la otredad, el poema nostálgico para un hombre que nadie oyó, un nocturno, Nocturno olvido, Nocturno silencio, Nocturno de los silentes, *Nocturno de los ángeles*. Matices de relaciones: sociales, familiares, amorosas. Eso el teatro. Eso la prosa, con las mismas nostalgias. Con *Dama de corazones* (1925-1926) halló las palabras, como él mismo dijo, para desbordarse desde dentro. Y nadie sabe de sus manos, de su voz, de su llanto, de su corazón; porque en la letra estaban las líneas de su rostro, el olor de su camisa, la risa casi nula, la soledad acompañante, el alma de sus viajes, los que nunca hizo, excepto a Yale, uno de tantos soñados, los libros tanto hojeados, el sueño como vida, la muerte que es no hablar. *Dama de corazones*, firmada con disfraz de Hamlet, es la ventana desde donde se observa muerto por su propio silencio, vivo a veces cuando escribe. Desenmaraña de la poesía, descubrimiento de sus miedos, resultado de sus vivencias, prosa desencantada, y a veces resolución de sus manías. Habría que hablar de todo, de todo porque eso es ser poeta: aquel que todo lo ve y ante el todo reflexiona. Porque todo es poesía para el poeta, todo es nostalgia para Villaurrutia, todo es digno de ser observado desde la muerte del observador que no camina. Por ello la crítica aprendida de

Gide, en donde no se dan juicios, se dan fragmentos de creencias, convicciones, reflexiones que vienen de un color, una película, una letra. Qué tengo aquí dentro que me conmueve lo que leí, lo que me dice el artista, lo que me toca aquí en el pecho. Honestidad. Porque eso fue para Villaurrutia hablar de arte. Porque destruirla es no tener en el parámetro personal un lugar donde quepa un pedazo del corazón del otro. El río de los ojos del poeta sólo pedía ser tocado, escuchado, no sólo en el nombre de una nación, un país o una ciudad, si no en nombre del sentir más humano y profundo que cualquier artista quisiera dar, en cualquier latitud, a cualquier hora, en cualquier sed honesta, arriesgada, verdadera. De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres: artistas, críticos, políticos, hombres con nombres grandes, voces fuertes, estilos extravagantes... y Villaurrutia, ahí en sus letras, casi ilegible, inentendible, pero ahí está, con sus letras, el autor con su oficio, el autor que es su oficio.

III. VILLAURRUTIA Y SU DRAMATURGIA

III. VILLAURRUTIA Y SU DRAMATURGIA.

Hay recodos y bancos de sombra, en la obra de Villaurrutia. Los recodos son poemas, las sombras son teatro. En la poesía está su vida, en el teatro está la sombra de la poesía. Todo es poesía para Villaurrutia. Primero habló con el teatro del amor profano por medio de Autos;³⁸ en el amor encontró conflicto, enredo. Razón en el hombre, sentir en la mujer. Debajo de esta máscara, la dualidad sexual que haría en un ser, el equilibrio perfecto, el de los ángeles. Moral en el hombre, paganismo en la mujer. Resoluciones de tipo filosófico en sus obras pequeñas de un solo acto porque la reflexión se advierte en la palabra. La dualidad también en la ficción y realidad del autor en estas obras, recodos y sus bancos de sombra. *Parece mentira* entonces advierte la solución de vivir en armonía con la vigilia y el sueño. Como el autor y su obra. El poeta y su poesía. El hombre y sus múltiples personalidades. La personalidad social que es casi como la conciencia: una vecina en *Ha llegado el momento* y en *El ausente*, el protagonista mismo y sus otros yo en *Parece mentira*. Los títulos de los Autos Profanos no dicen mucho. Hay bancos de sombra en los subtítulos: "Enigma", de una mujer que engaña a su esposo; "Mito", del hombre infiel también; "Misterio", de la mujer que nunca se sabrá qué piensa; "Epílogo", de una relación a punto de morir; "Farsa", referente a problemas sociales sin solución. Muerte siempre acompañante, en éstas y sus demás obras, siempre poética de su obra entera, siempre lugar predominante en el autor: En dos amantes que prefieren morir antes de separarse, en la mente de una mujer para solucionar la infidelidad de su marido. Todas sus obras breves van más allá de la realidad circundante porque todas son reflexiones. Hay recodos y bancos de sombra en el interior del poeta y éste los abstrae bajo su pluma: No hay habitaciones concretas en la escena, hay espacios mentales. El

despacho es el lugar donde los conflictos sociales deberán tener solución al salir de allí; de ahí el ambiente que se refiere irreal. Con luces que relaten la poesía o el misterio o los objetos que son ideas. Concreción de conceptos: un regalo, una tarjeta, una caja de farmacéutico, un vaso con veronal. Las palabras su juego, su sutileza, la necesidad de acomodar el cuarto de las ideas; absurdas, fársicas, risibles, poéticas y divertidas como los enredos amorosos, humanos, misteriosos. En los autos, se explica el conflicto y por la divinidad se llega a la conclusión (de repente llegan ángeles) del círculo vicioso de la contradicción humana, o primero se revela el misterio y después viene la explicación. Aquí nace el germen de todas sus obras porque ya no olvidará, sobre todo, que cada lugar es más que el espacio y que cada palabra es más que un hablar. Después vendrá la muerte otra vez, porque hay bancos de sombra, *Invitación a la muerte* es como el autorretrato que se debía el poeta. El encuentro del autor frente a la única solución a la vida; vivirla en soledad alimentándola de sueño y muerte. Una funeraria no es la muerte, sino la personificación de ésta, tal vez el único burdo lugar donde se toca o se trastoca. Siempre muerte destino de todos los hombres y para algunos, predilección cuando ésta es interior. Destino inalcanzable, *La hiedra*,³⁹ por ejemplo, destino de cuestionamientos interiores, destino de soledad para quien no pueda hallar la verdad dentro de sí. Y la soledad que aprisiona, que no permite, que cierra la reja de la acusación para dejar a una mujer sola, con su sombra y sus preguntas sola y por lo tanto muerta. *La mujer legítima*, que nunca tiene paso libre para el amor, porque ella es el presente y el pasado siempre tiene mayor peso, como en todas las naciones, en todos los tiempos, siempre habrá que poner obstáculos a las nuevas ideologías: una democracia, una nueva actitud social. Igual en una familia, donde una esposa, aunque muerta, siempre tendrá mayor peso que la

amante, que es el amor verdadero. Una familia es una ciudad o un país entero, donde los hombres cargan con su pasado, donde la humanidad sufre sus errores gastados por el tiempo, y éste es un lastre que no deja correr con libertad. Tras el biombo de la cruda observación objetiva, el autor abandona las luces mágicas, porque no hay mentira una vez más en la escena y sólo desnudándola ésta llegará a la conciencia del espectador. No hay más misterio desde ese momento en el teatro de Villaurrutia. Hay una burguesía retratada fielmente casi al estilo expresionista, con sus mitos y sus ridiculeces baratas, con su pensamiento corto y su sentir desmembrado, con sus formas anquilosadas y viejas, pero aún válidas. En escena ya no debía haber colores, si no cada vez más personajes que cuestionaran la absurda decadencia por donde caminaban los burgueses: bancos de sombra. Ahora la familia sería el universo donde deambulan el perdón, la culpa, la reflexión y todo por la vía de las palabras. Palabra, conciencia de los hombres. *El yerro candente* es también la compasión de una hija abandonada por su padre o ¿la compasión de un hombre abandonado por su nación?. Se es benévolo al ser pensante, se es comprensivo al ser consciente, pero nunca se olvida, ¿existe el perdón para los otros, para aquellos que viven inmersos en la otredad que su misma nación les hace cargar?, no en esta obra, ni en la vida del poeta, ni en el pensamiento de Villaurrutia. Los recodos aparecen al huir de la sombra familiar como tema recurrente. En el cine vuelve a haber recodos con el escenario cinematográfico de *La mulata de Córdoba*. Ahora es la pasión la nave donde navegará el poeta y sus reflexiones,⁴⁰ también contrapuesta al matrimonio; las viejas formas sociales otra vez, pero es el amor la salvación de los hombres. Y es el mar como el amor; mudable, vivo, arrebatado. Y es el matrimonio como el campo; sereno, sin cambio, hasta cansado a ratos en su apacibilidad. Y es la pasión parte de

nuevos ojos. Y él se nombra parte de la nueva generación que busca en todo la pasión. Y el pasado anquilosado cubierto de viejas formas de burgués ya cansa como lo sedentario. Huir como la mulata por el mar, es como atreverse a la otredad por la poesía. Y así lo hizo. Solo los demonios guardan tales sombras, en la ópera del mismo guión, entonces, también el autor se nombra demoniaco como la negra, y ángel desde sus alas (siempre la dualidad). Cuando aparece *El solterón*, las palabras frente a estas reflexiones comienzan a hacer sombra sobre la crítica que tiende más al gesto que al diálogo; La palabra acción toma forma por su dramaturgia, ya casi son innecesarias las palabras porque estas se implican en los gestos, en los movimientos, en las actitudes. Ahora sería tiempo de reírse de todo lo antes observado: del matrimonio, de las seguridades inexistentes, de los amores nunca eternos. La broma ante los temores del hombre. Un muerto que cuestiona todas las absurdas instituciones mentales del hombre. Desde la muerte reír. Si no se vive por la imposibilidad de comunicación con este mundo diáfano, habría que reírse de ello. *El pobre Barba Azul* es la mejor muestra de la aguda observación desde afuera de la sociedad y sus bemoles. Aquí el amor como una moda casi. La poca individualidad de las mujeres de la época y el rastro oscuro de la burla del que ve. Si Villaurrutia el joven no pudo con su exterior, después de cierta muerte, tuvo que aprender a reírse de ello. Esas mujeres en la obra, son la sociedad vacía, tonta. Recodos de sonrisa y sombra de conciencia. Necesidades sociales también. Una burguesía ahíta de algo en que creer, algo que combatir: la infidelidad. *Juego peligroso* toma de Shakespeare⁴¹ el estilo perfecto para decir lo justo en su momento. Ésta recarga su sombra en el conflicto del hombre y su prójimo, sus instituciones, sus valores caducos, la mentira en el matrimonio, la infidelidad una vez más. El enredo que es mental y espiritual en manos de quien duda y

ésta forma parte inseparable de aquellos que se mantienen juntos por convención y no por convencimiento. *La tragedia de las equivocaciones* bajo un modelo de abstracción pirandelliano en donde el escenario es sólo un telón, abarca la sombra de la suplantación entre hermanos, digna de reírse, aunque la sombra sea la poca hermandad humana prevista para entonces en la construcción humana. Hay recodos y bancos de sombra en el teatro de Villaurrutia y al volverse más complejo, más profundo, más punzante, regresa a su principio dramático que fueron los *Autos Profanos*,⁴² porque de ahí, vino el caudal inmenso del río de sus ideas.

El río de la calle queda desierto un instante. Villaurrutia habló con teatro y todos dejaron libre el paso a sus reflejos, reflexiones, sarcasmos y verdades. Primero el poeta fue experimentador y en sus *Autos Profanos* de un solo acto invadió de duda, magia, abstracción y misterio al teatro de un país. Después el poeta habló de sí y tendió un puente entre su interior y el exterior que circunscribe. Más tarde vino el reflejo de la familia burguesa de aquellos tiempos de guerra. La relación de Europa y sus naciones hijas, por ejemplo, podrían nombrarse: *La hiedra, La mujer legítima, El yerro candente.* El otro puente fue el escenario cinematográfico y la ópera de la leyenda de la mulata. Porque lo familiar se convirtió en una preocupación de tipo amoroso. Porque la posguerra era más uniones y desencantos de naciones establecidas y porque tal vez era el momento de regresar al punto de partida con los actos únicos: *El solterón, El pobre Barba Azul, Juego peligroso y La tragedia de las equivocaciones.* Porque a pesar de la risa desencantada de sus últimas obras, la soledad, la nostalgia y la muerte seguían siendo las mismas. Así, el amor profano, las luces, el misterio, el conflicto generacional. El pasado muerto (como en la guerra), los hijos predestinados (como los de la guerra), la mentira (como la de la guerra), la lucha de generaciones (como en la guerra). El conflicto familiar, el conflicto pasional. El matrimonio institución cuestionable, la risa ante cuestiones mundanas. Así caminó el poeta para volver al principio de su principio creador. La poesía fue la pasión, el teatro la explicación. El teatro uno más de sus poemas. El río de la calle queda desierto un instante. Hay un silencio vacío que se escucha en los corazones de Paz,⁴³ Snaidas,⁴⁴ Dauster⁴⁵ y otros críticos de Villaurrutia. ¿No habló de su tiempo el poeta?. Silencio. El río de la calle queda desierto un instante. En una sombra perdida se desdibuja una sonrisa. ¿No es la familia una nación? ¿No es la burguesía un hito ya caduco? ¿No son los valores siempre cuestionables? El río de la calle

queda desierto un instante. Silencio.

IV. ANÁLISIS DE *¿EN QUÉ PIENSAS?, HA LLEGADO EL
MOMENTO Y NOCTURNO DE LOS ÁNGELES*

IV. ANÁLISIS DE *¿EN QUÉ PIENSAS?, HA LLEGADO EL MOMENTO*

Y NOCTURNO DE LOS ÁNGELES.

*Pero una nueva pulsación, un nuevo latido se gesta en las manos de quien lee la obra de Villaurrutia. Nadie sabe aún y todos creen saber qué dijo el poeta. Pero el poeta es, en manos de cada lector y sus obras teatrales en el universo mental de cada director. Juego a ser poeta con el teatro del poeta. Tomo “el misterio” y “el epílogo” porque en este último, que precede a la muerte, se encuentran las respuestas de los misterios. El *Nocturno de los ángeles* por la preferencia ambigua que me corresponde como poeta del teatro o teatrista de poesía al modo villaurrutiano; y los ángeles son dos: el hombre, la mujer. El sueño y la vigilia. El teatro y la poesía. El *Nocturno de los ángeles* por la preferencia ambigua que retratan al poeta. Una pulsación misteriosa hay *¿En qué piensas?* Tiene nombre de mujer. El misterio está dentro de un estudio. El estudio de Carlos. El misterio se construye alrededor de María Luisa. Ella es el misterio. Carlos su amor en el pasado. Víctor amante en el presente. Ramón amante en el futuro. Ella es la amada que tiene en su alma los tres tiempos a la vez. Para ellos es algo irracional (como el sentido femenino de la vida). Para ella este egoísmo es algo prejuicioso (como el sentido masculino de la vida). Víctor y Carlos discuten por María Luisa, por celos de ellos mismos, por disputarse a una mujer, por una mujer como pretexto, ¿quién lo sabe? Dualidad en la palabra, en las acciones, en las miradas, en la pasión contenida siempre. ¿Son hombres? ¿Son mujeres? Son enamorados, apasionados. Hombres femeninos en su sentir y mujeres masculinas en su hablar. ¡Son los ángeles! Ellos discuten por María Luisa, en María Luisa. Ramón no existe; es el futuro, es inocente, el que algún día será. Dentro de María Luisa él no opone resistencia, es maleable, va donde el viento lo lleve,*

el viento de las alas de los ángeles. Víctor es más fuerte y eso le cuesta la seguridad; porque el presente no tiene de dónde tomarse, sólo de esperanzas y las esperanzas no existen, son palabras. Y la esperanza sólo le sirve al presente. Él es el presente. Carlos es el pasado, ya pasó; su carácter, su estilo, su hablar tienen toda la raíz de lo que implica el pasado: él no teme y también accede a la teoría femenina de los tres tiempos que implican al ser humano. Juega con la idea de ser uno más en el alma de una mujer, porque tiene su lugar y esta idea es irrefutable. Ellos tres entran al estudio como quienes van a enfrentarse con sus miedos. Ángeles en el purgatorio y un arcángel revelador, María Luisa, para ayudarlos a asumir sus tiempos, sus carencias, sus miedos. Un desconocido después de la consigna aparece para abrir las puertas, para dar movimiento a ese cuadro que por espacio de un momento se mantuvo fijo, lleno de palabras, enmarcado por una marialuisa que observa, enmarca, circunscribe. La pregunta ¿en qué piensas? siempre obtiene la misma respuesta por ello: “en ti”, que no dice nada pero sí enfrenta, sí se repite: poesía. Carácter de poema en el hecho escénico. IX escenas que recorren la confusión de un reclamo entre Víctor y Carlos, la intromisión absurda de Ramón, la llegada de María Luisa, su contacto futuro con Ramón, la deshilvanación del enredo mental de ellos tres, la aceptación de los postulados de María Luisa que piensa con lo que siente y que sólo por eso es mujer. El cuadro dibujado es perfecto: un diván, un sillón, una mesa, sillas, dos cuadros, antesala, una vidriera como una pecera, como un lugar bañado por la luz. Todos son menores de treinta años; esa edad en que aún somos ángeles, cuando las plumas no se caen una a una. Bergson⁴⁶ forma parte del poema del poeta.⁴⁷ Un latido. María Luisa es la intuición misma que toma al amor como una fuerza en el tiempo. Ellos son el intelecto, no se pueden despegar del espacio, pero el tiempo los

aprisiona. Un cuadro bañado por la luz que es un misterio. Todo ocurre en el tiempo de María Luisa que los enmarca, no hay espacio. “¡Ah, eres tú!” Absurdo. ¡”Ah eres tú!” Como las relaciones humanas. “¡Ah eres tú!” Lo inentendible. ”¡Ah eres tú!” Juegos de palabras. “¡Ah eres tú!” Sorpresa. “¡Ah eres tú!” Rítmica. Latido constante de aprisionar el amor a la razón. “¡Ah eres tú!” La muerte contesta también desde un momento elegido: *Ha llegado el momento*. De Mercedes, de Antonio, que han decidido poner fin a su vida si no hallan el momento del reencuentro de sus almas. Se fue el amor. Resolución para huir del desamor. Agobio. Cansancio. Necesidad de algo que no encuentran aquí. Llamarán viaje a la muerte y se despedirán con una cena. Luis y Fernanda cerrarán también con la despedida el círculo amoroso que años atrás se dio entre los cuatro. El viaje en realidad ya está transcurriendo. Cada palabra lo menciona de manera implícita: “Una docena de ángeles han pasado volando entre nosotros”. Ellos son ellos mismos con su pasado. Luis y Fernanda sufren las mismas carencias, los mismos miedos, las mismas actitudes que Mercedes y Antonio hace años. Ésta es su despedida: recordarse. El lugar no especifica más que el departamento de Antonio; que podría ser cualquier lugar con cualquier color. ¿Un tren? Un lugar para el viaje. Una noche. Una cena. En VII escenas observamos desde la ventana del escenario a un Antonio que teme, que no desea la muerte porque ésta es la separación, que casi llora como niño a ratos, que en realidad evita todo el tiempo la cercanía de la muerte. Mercedes en cambio, con el carácter masculino de cierto valor dibujado, pero nunca concreto, con el riesgo siempre en las manos, como el veronal, o como el revólver que le corresponde a él. Mercedes que en realidad tampoco quiere la muerte, que lo único que pide es la exhaltación de la pasión en su amante, y si éste es el precio habría que pagarlo. Es la muerte un buen precio para

la vida. La esperanza es un grito con *Parlez moi d'amour* de fondo, un disparo errado, un abrir los ojos y volver del viaje imaginario en un acto de violenta conciencia. El amor sí existe. Tiene nostalgia y pasado en el fondo de una cena de despedida. Luis y Fernanda lo atestiguan, porque están vivos en la conciencia de ellos mismos. Fernanda es viva, apasionada de la vida, del amor, de los conflictos de pasión que son también parte del amor. Luis es pasivo, tranquilo, risa serena de quien no tiene nada que temer. En el futuro serán como Mercedes y Antonio seguramente. Seguramente. “¡Ah eres tú!”. Mercedes sólo tiene a Fernanda. Antonio sólo tiene a Luis. Todos sólo nos tenemos a nosotros mismos. A ellos se conceden sinceros, porque sólo en ellos está la esperanza de las huellas del pasado que impedirían el desamor. El disparo fallido que reanima la conciencia y el arcángel que ahora es una vecina, saca del mismo purgatorio a otros ángeles ya con su amor desempolvado por las alas de otros que caminan por allí. El pacto es el amor. Una cena es la esperanza. Una cena con nosotros mismos puede salvarle la vida a cualquiera, sobre todo a aquellos que no quieren morir, a aquellos que quieren vida y la vida es el amor. La muerte afirma la vida. La mujer es quien lleva la línea correcta de pensar con el corazón, como María Luisa. El sentido femenino es el que salva al hombre de la duda (¿En qué piensas?), de la muerte (Ha llegado el momento). El ritmo, las palabras, los espacios son poesía. Absurdo imaginario en el alma de quien teme. Los espacios son espíritu. Nadie los advierte porque todo sucede en la memoria, en un viaje interior, en la mirada en el recuerdo. Las dos obras nos hablan de lo mismo, de los mismos, de cualquiera. Las dos obras son poesía: un nocturno revelador dedicado a los alados que en sus almas guardan la melancolía, la duda, el absurdo. Absurdo humano de los miedos. *Nocturno de los ángeles*. Espejo del desierto que fluye dulce en esas calles

con poca luz, como en el estudio de Carlos o en una cena nocturna. *El secreto que todos conocemos* en nuestro interior pero nadie se atreve a develar. ¿El amor? Un secreto *que sólo se comparte con la persona elegida*. El nocturno es un silencio porque nadie dice *en un momento dado* lo que piensa y si lo dijera tendría que hallar a otro con el mismo deseo en la bolsa; eso los haría idénticos, asexuados, amorales, ángeles. Mientras tanto, el mundo sigue su curso. Nadie presta atención al deseo de esos que buscan con quien compartir el deseo. Ellos son los ángeles. Son los que hablan sin miedo. Se nombran de cualquier forma pero la belleza de su libertad los hace diferentes de los humanos; y son tan leves que no buscan ni sueñan con los ángeles, *si no con los humanos*. Absurdos humanos de confusión.

V. LA PROPUESTA ESCÉNICA

V. LA PROPUESTA ESCÉNICA

¡Son los ángeles! ¿El poeta lo quiso así decir? Nadie lo sabe. Silencio. Uno cree que esos fantasmas rondando por el alma de cualquiera son ángeles de conciencias ocultas en cada uno, que discuten entre sí tan absurdo como los mismos humanos; para justificar cada miedo, para justificar las fallas, las mentiras. *¿En qué piensas?* Y *Ha llegado el momento* no tienen un espacio definido porque todo pasa en el tiempo, como la intuición, no en el espacio. De ahí que fragmentos de las dos obras se conjuguen como una misma historia pero con tres referencias válidas en este principio de siglo lleno de historias diversas pero iguales. Sólo hay dos o tres elementos que más que referir un estudio implican la poética de un espacio mental: una maleta que es como lo que se guarda, un reloj de arena que es el tiempo suspendido donde los pensamientos suceden, un diván que es donde las reflexiones se derraman y un biombo que adquiere la sensación de encierro. La puerta cerrada al entrar a esta reflexión acerca de las relaciones humanas es también la idea de la foto fija metaforizada en un flashazo final antes justo de salir estos ángeles del purgatorio donde habrán de limpiarse para después ascender. No importa pues quién abra las puertas. Es tan sólo necesario oír el tocar de alguien como señal de salida o el disparo de alguno que decidió quitarse la vida y no lo logró. La puerta ya se puede abrir y todo volverá a tener movimiento tras la foto que parecía eterna tras las repeticiones constantes del *leit motiv* del tango y las frases del *Nocturno de los ángeles*, así como la sensación circular y minimalista que versa en la frase “Ah, eres tú”. Cuántas veces se repite en el mismo instante a kilómetros de distancia una frase que nos anuncia que el ser esperado ha llegado. Cuántas veces aunque cada vez sea igual por la forma pero otra por la historia. Pasamos pues entre el amor de dos seres nombrados

como Carlos y Víctor o Ramón y María Luisa o Fernanda y Luis o Mercedes y Antonio, en fin, eso es lo de menos, dos seres que en el reclamo delimitan el espacio interlineado entre las actitudes de éstos; la pareja tradicional tiene sus fantasmas, sus ángeles, sus demonios. María Luisa que enmarca como alguien que nunca aparece, no es más que un pretexto para que ellos asuman sus miedos; el de estar solos en contradicción con lo que manda la sociedad, el de encontrarse desnudos frente al espejo del destino, sin manías, sin neurosis, sin todos aquellos privilegios que nos brinda el pertenecer a un contexto social, falso, pero pertenecer a él. Sin embargo, en otro lugar a otra hora hay otros que en la violencia que se respira a diario a través de la ventana del mundo viven la misma historia de palabras pero otra desde la juventud de una pareja que apenas se conforma con los pocos valores que se nos heredaron; la pareja actual es algo que vivimos, conocemos o desconocemos, pero existe. El amor para esta otra pareja de ángeles es enfrentar su ser vuela que no tiene sostén; tras María Luisa, que ahora funge como un hombre y la reflexión que él germinó en ellos, asumen que por ahora no importa, en el futuro hallarán respuestas en ellos mismos sin buscar. Pero en otro lugar a otra hora hay otra pareja también de principio de siglo pero con la valentía de enfrentarse a su androginia; dos mujeres tienen la misma discusión pero para ellas, María Luisa y las decisiones, son sólo una parte reafirmante de un modo de vida que a pesar del mundo tiene validez en cada rincón del mundo que se precie de congruente. Lo que antes fue tabú hoy es un acto de amor, por ello habrá que luchar. Los ángeles y su nocturno. Es la relación humana un *Nocturno de los ángeles* y por ello aparecen las frases que hilvanan todo el espectáculo como un poema. La repetición de esta reflexión existirá por tiempo indefinido. Las historias se repiten y los cuestionamientos son los mismos mientras no

haya cerradura en el círculo de nuestros miedos. En la vida hay escenas que son casi estribillos. Casi como una escena en tres tiempos o como una frase a cada momento acentual en el poema: hay diálogos que no existen porque están en el futuro. Pero si el diálogo está, entonces ¿existe en el interior? Él habla entre nuestra conciencia y lo puramente imaginario que es la repetición a tres tiempos del *Nocturno de los ángeles*, habla de la relación humana a partir del interior. Nocturno es interiores. Inicia la primera escena del poema escénico, se intercala la misma escena pero con otra pareja para finalmente seguir con la misma escena de la última pareja. Así va la historia de cada opción con los mismos diálogos, intercalándose una y otra vez hasta ver cerrar la historia de una y otra y otra historia que tienen las mismas palabras, pero nunca saben igual. Un poema largo, que dice lo mismo mil veces, aquí tres, pero nunca con igualdad de color. Así suena el *Nocturno de los ángeles*. Reforzar la idea de repetición de vida, de reflexión, de alusión y translación en nuestra mente a través de las miles de relaciones humanas de amor y no que circunscriben nuestra vida. Tras la primera escena repetida por tres historias y el flashazo final de cada una, en la misma posición sus personajes, que nos hacen pensar que somos todos los mismos, pero otros, una luz de sueño, como lo propone el poeta y una música atemporal, sensual, armónica y difusa como los ángeles los acompaña mientras caminan, se encuentran y desencuentran al ritmo de un narrador que lleva sus pasos. “Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche...”. Un beso que nunca llega. “Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto...”. Silencios y pasmos que paralizan el alma de los ángeles y su caminar a ritmo de tango con destellos de principio de siglo. “El secreto que los hombres que van y vienen conocen...” . Encuentros entre ellos. “ De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres...”.

Encuentros entre ellas. “ ¡Son los ángeles! Han bajado a la tierra por invisibles escalas...”. Encuentros y desencuentros de humanidad. “Caminan, se detienen, prosiguen, cambian miradas, atreven sonrisas, forman imprevistas parejas...”. Pero con la libertad de las alas, de la inocencia y la honestidad. “Y cuando duermen, sueñan no con los ángeles, si no con los mortales...”. El espacio en este blues de encuentro cambia. Ahora los tres elementos son un tren porque *Ha llegado el momento* es un viaje al interior de otros dos que aquí son los mismos dos, donde ellos mismos se encuentran con su pasado, su vida. Ha pasado el tiempo y si primero fue para las tres parejas una duda el amor, ahora el amor ya pasó o ya cambió y bajo el signo del viaje habrá que reconocerlo o morir. De amor. Todos llevan las mismas ropas, hablan igual, pero en este vagón hay dos caras de la misma moneda. El pasado, el presente. Morir. ¿Morir? Los ángeles mueren de amor cuando llega el desamor. ¿Desamor? Viajar para hallarse. En la maleta se come, las sillas son los asientos, el biombo delimita el infinito tren. Los amantes discuten y a pesar del pacto de amor, nadie quiere morir aunque el amor halla terminado ¿Terminó el amor? En la primera pareja él tiene miedo, no quiere, y ella lo empuja a tener valor. Discusión. Nostalgia de la muerte. Nostalgia de la vida. Otro purgatorio. No importa cómo saldrán de ese vagón porque ellos sólo se fijan en el pasado. La segunda pareja, los jóvenes, tienen un pasado menos amplio, menos viejo también, sin embargo, también les duele. El amor para ellos tampoco se puede acabar, pero si los primeros deciden que uno debe morir, estos deciden que se deben matar, con violencia. Principio de siglo se llama violencia. Los amantes hoy se aman hasta matarse, de otra forma, pero también morir. La última pareja, después del tiempo y el enfrentamiento con un mundo que nunca verá ángeles si no demonios, se cuestiona si hicieron lo que debían. Unos deciden que alguien

habrá de morir, otros deciden que se deben matar a golpes y ellas deciden que dejar de amar es morir. Todos encerrados en un tren del viaje hacia ellos mismos. no importa quién los libere, por ello sólo se escucha un disparo y tras el mismo tango se decide no querer a la muerte cerca. ¿Arrepentimiento? Respuestas. Amor es aceptación. Aceptar la vida, el amor. Cosas de ángeles. Tras la cercana muerte regresar a la imaginación de lo que no existe. Escena repetida para revivir de la incoherencia del amor. La incógnita de la repetición de nuestros demonios. Punto final al poema. Nocturno remate con el “no existes” de la imaginación. Tras un final trifácico una reconstrucción de la logicidad de La historia de tres parejas que siempre han vivido en el mismo edificio. Nuestra historia podría suceder en un lugar cercano y al mismo tiempo. Nuestra historia es la metáfora de cualquier ciudad, cualquier país, cualquier ser con capacidad de amar. Una vez más el cuestionamiento ¿quién existe?. Hay cosas que sólo existen en la memoria de los ángeles, en la mente de los hombres solos, los poetas, poetas del corazón.

Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos. María Luisa, Ramón, Mercedes, Luis, Xavier. Todos y cada uno de estos personajes del interior tienen nombres, pero sí, ¡son los ángeles! Los que en cada quien cuestionan diferentes infiernos. Con esa inocencia que da risa de tan osada. Con esa confusión absurda de las palabras y sus acciones. Absurdo. Absurda forma de no hablar más que con miradas o con sonrisas. ¿Con gritos? ¿Con llanto de niños? Con inocencia. Inocencia. Luz ámbar. Luz azul. Luz naranja. Calles misteriosas. Nocturno. Poesía en el ritmo, en ella escena repetida. El tiempo. Estática absurda. Reflejo interior. El espejo sin espacios. Ángeles referidos al concepto. Escenografía desierta. Ángeles. ¿De blanco? De negro. La contraparte. El otro lado de nosotros mismos. Tímidamente recordar que aquel que lee el poema, aquel que está al otro lado de este papel blanco, al otro lado del escenario, en realidad no existe. Porque el podría no existe y nosotros podríamos ser ángeles pero en realidad, no existimos. Divinamente sencillos, con nombres supuestos.

NOTAS

¹ Para 1910, tras la reelección de Porfirio Díaz (1830-1915), quien fuera un general y político mexicano, presidente de México durante varios períodos durante los cuales intentó llevar a cabo el desarrollo económico y social bajo un régimen dictatorial, se conformaron en México dos corrientes de ideas: la primera integrada por quienes pretendían ser los herederos del porfiriato y la otra que incluía a quienes creían que los mexicanos de ese momento deberían dar el poder a quien a su juicio lo mereciera. Entre estos últimos se hallaba Francisco I. Madero quien fue el primero que promovió la creación de partidos políticos, uno de ellos precedido por él mismo que proponía la no reelección. Esto trajo consigo la creación de períodos de gobierno de seis años y con ello la reconstrucción nacional tras el porfiriato y la Revolución Mexicana, donde, incluyendo a Madero, la clase media tenía en sus manos las armas para fortificar una nueva nación. A esta nueva clase media pertenecieron Xavier Villaurrutia y sus contemporáneos y es sobre ellos sobre quienes recae el peso político del cambio del país.

² Los *Contemporáneos*, generación literaria que hizo de la poesía mexicana un “renovado instrumento de expresión” entre los años veintes y treintas aproximadamente, aparecen bajo este contexto social pues forman parte de tal clase media y quieren ignorar su condición social volteando a ver el contexto mundial pues las condiciones empiezan a ser parciales a favor de este grupo y esto se contraponen al ideal revolucionario basado en una nación para todos. Como en todo país en transición, es evidente que el cambio social sería parcial, no todos podían ser partícipes del cambio ni tenían la misma ideología, la balanza se cargó hacia ciertos elegidos que al tener en sus manos el poder, parcializaron todas las estructuras del país; los *contemporáneos* quedan como la generación decepcionada a quien tras el desencanto sólo les queda idealizar el momento político pero desde la ventana de Europa, donde las guerras, las transiciones y los movimientos sociales dejan honda huella y cambios estructurales políticos mucho más palpables. Este carácter lo intentan retomar los poetas *contemporáneos* con la desventaja de descontextualizarse pues miran hacia el exterior mientras en México, la sociedad misma, los movimientos políticos de ese momento, son distintos, tienen otros móviles y por lo tanto otras soluciones. Mientras en Europa el arte tiene consecuencias sociales, en México son una visión más, no una solución.

³ En 1920 cierta paz se respiraba en la nación. Álvaro Obregón había sido elegido como presidente y su condición de caudillo revolucionario implicaría todo un modelo de hombre digno de llegar a la presidencia. Representaba específicamente a la clase media pues fueron ellos quienes lo eligieron, y con él se inició la idea de que el poder debe pertenecer no a los partidos y sus ideales comunes, como lo proponía Madero con la frase “los hombres son perecederos, las instituciones,

en cambio, son inmortales”, sino a quienes representan estos ideales. Se empezó a elegir personas, no partidos.

Esta atención sobre la clase media iba dejando de lado a los obreros y campesinos que a pesar de permanecer en silencio, no aseguraban la tranquilidad del país. La clase media mientras tanto se imponía como la clase en el poder.

⁴ En 1921, como consecuencia de este olvido por la clase obrera y campesina se tuvo que aceptar la Reforma Agraria como la única forma de identificarse con la clase trabajadora ya que los ideales de la clase media cada vez eran más alejados de las necesidades de los obreros y los campesinos, así apareció el latifundio que más tarde dió paso a la pequeña propiedad y que inició la promoción del reparto agrario conformándose con ello un Estado con fuerza política y también social dándose así, un poco por obligación, una alianza entre el Estado naciente y los hombres de campo. En el caso de la clase obrera la solución fue incorporar a sus dirigentes al aparato estatal y con ello quedó asegurada la solidaridad.

⁵ En 1924 ocupa la presidencia Plutarco Elías Calles quien se encargó del buen funcionamiento de tal acción social del gobierno, sin embargo esta mirada hacia la clase obrera y campesina, en relación a los ejidos y tierras destinadas al campo, no fue de mucho agrado para la iglesia, y produjo el replanteamiento del tema religioso lo cual trajo consigo una reacción de esta fracción social terriblemente cuadrada y ya no funcional para un país en vías de crecimiento. La institución religiosa inició por cerrar el paso a la educación como respuesta a la propuesta de Vasconcelos que sostenía la promoción de un modelo educativo integral; no era conveniente para esta fracción y con ello llega la guerra cristera que a más de haber sido un pasaje doloroso en la historia de nuestro país, no llegó a mayores quedándose así la institución sola, y la libertad de conciencia propuesta por el modelo vasconceliano fue de mayor peso para un Estado en vías de desarrollo.

⁶ Como se mencionó anteriormente, la propuesta de la Iglesia basada en cerrar el paso a la libertad de conciencia quedó de lado gracias a un nuevo modelo educativo que propuso Vasconcelos basado en un humanismo integral por medio del cual se demostraba que el Estado podía ofrecer una enseñanza que no estaba peleada con ninguna de las vocaciones del hombre.

⁷ Sin embargo, poco a poco los caudillos como Obregón y Calles fueron dejados atrás por la misma sociedad que es quien los había enaltecido y el poder tras ellos se institucionalizó hasta que

dejó de ser importante quién lo tenía en sus manos. De esta forma se da la creación de un partido oficial.

⁸ Otra de las características de este momento político fue que al ya no importar los individuos que ostentaban el poder, se inició la campaña por darlos a conocer, las propuestas dejaron de tener fuerza y la de sus partidos también: la lucha era por lanzar la imagen de políticos desconocidos prestos a llevar como bandera solamente el nombre de la institución política que presidían en momentos de elección.

⁹ El triunfo de la institución se reforzó con la elección de Ortiz Rubio sobre Vasconcelos, lo que implicaría una nueva forma de abordar el poder político. El primero era un desconocido pero cuya imagen se agigantó con promesas banas encauzadas a obreros y campesinos, quienes menos información tenían de propuestas políticas concretas, lo cual legitimó su triunfo sobre el segundo el cual con propuestas más ordenadas y objetivas en referencia a la continuación de la reestructuración del Estado, quedó de lado y finalmente perdió.

¹⁰ La primera víctima de este gobierno fue el mismo Ortiz Rubio quien al ser sustituido en el poder por Abelardo Rodríguez, tanto él como las propuestas se convirtieron en meros formalismos sociales. Es en este escenario que aparece Lázaro Cárdenas quien toma como plataforma política la propuesta del Plan Sexenal, el cual, al no haber más opciones de interés, tomó fuerza siendo conveniente para la sociedad a quien no le era de agrado el triunfo cuestionable de Ortiz Rubio y su sucesión.

¹¹ En 1934 toma el poder, elegido por la clase popular, Lázaro Cárdenas quien apoyó arduamente a quienes le eligieron, lo cual implicó cierto liberalismo. Al tomar fuerza esta clase social el gabinete entró en crisis ya que no es lo que se esperaba del nuevo representante del partido oficial. Esto trajo consigo, además del destierro de Calles, la reorganización de la institución basada en un modelo socialista que el nuevo presidente intentaba implementar desde su trinchera política. El gobierno de Cárdenas se caracterizó por la preferencia hacia los movimientos populares, concesión a las grandes masas, neutralización de las anteriores agrupaciones campesinas y de obreros, así como reestructuración del partido oficial, como consecuencia. A todo este panorama habría que sumársele el nacionalismo defensivo con lo cual el gobierno pudo enfrentar el poder de los extranjeros que invertían en el país. A pesar de estos tintes izquierdistas, en la práctica la doctrina del partido liberal seguía vigente y el desarrollo basado en una economía capitalista sólo

que sin injusticias sociales, es lo que subrayó el gobierno de Cárdenas, y esta contraposición llevó finalmente a resoluciones débiles.

¹² Al llegar Ávila Camacho al poder y con el telón de fondo de la segunda guerra mundial, los ideales y avances de Cárdenas languidecieron renovándose las bases del partido oficial; la tarea de su sucesor, Miguel Alemán, era luchar contra la carga del pasado, es decir, la Revolución. Su fórmula fue reinterpretarla como un absurdo.

La campaña política con la que ganó Manuel Ávila Camacho estuvo a punto de convertirse en una guerra civil, sin embargo, no sucedió así y la política del nuevo presidente fue la tranquilidad social; la reforma agraria perdió fuerza así como el movimiento obrero; el capital extranjero volvió a tomar impulso. La sucesión de Alemán fue como la recapitulación de la revolución para resaltar sus errores y justificar con ello la supuesta riqueza monetaria que debía buscarse para el país a pesar de que con tal desarrollo se dejaba de lado a la clase popular una vez más.

¹³ De igual forma que la política de ese momento del país, también los *Contemporáneos* fueron un grupo que se preocupó por luchar con la carga del pasado. Sus antecesores, los modernistas ya habían agotado las formas poéticas clásicas. Desde Manuel Gutiérrez Nájera, hasta Ramón López Velarde el estudio de las formas occidentales de la poética se había ya agotado y ahora peligraba en manos de poetas menores que con base en las formas escribían sin ton ni son, pero con las herramientas en las manos. Este grupo que aparece con el nacimiento de la revista del mismo nombre y que perduró de 1928 a 1931, trató de alejarse de este respeto a las formas reconsiderando los contenidos en la poética. De ahí tal vez el nombre que se les dió inicialmente, *vanguardistas*, el cual encerraba su postura frente a la corriente que iban dejando atrás, en realidad enriqueciéndola. Sin embargo, así como el modernismo tomó sus fuentes iniciales en el afrancesamiento de sus formas, los *Contemporáneos* lo hicieron también pero basados en otro momento histórico del mismo continente europeo; los cambios políticos y por lo tanto culturales que se gestaron en Francia desde 1914 y que fueron los que dieron lugar al surgimiento de las vanguardias. Ésta también fue una actitud que tuvo que ver con la idea de esa generación empeñada en no ver a su país como un ejemplo, pues ya bastantes lecciones les había dado con su comportamiento político tan contradictorio, entonces, era mejor mirar a occidente y sus cambios revolucionarios.

Es evidente, por el nombre mismo que se les dió al principio, que los *contemporáneos* eran herederos de los movimientos de vanguardia europea, estos movimientos artísticos tenían su raíz en la experimentación de las formas establecidas, de igual forma Novo, Villaurrutia, Pellicer,

Cuesta, se sublevaron a las formas del modernismo. Muestra de ello son algunos poemas que publicaron en los inicios de este movimiento casi a imagen y semejanza de los poetas europeos como Guillaume Apollinaire, por mencionar alguno. Otro hito heredado de las vanguardias europeas fue la mirada constante a las artes en general, dejando a un lado la especialización, lo cual da como resultado un grupo multicultural que finca el inicio de lo que hoy llamamos multimedia, la unión de las artes; de ahí también que sean poetas, dramaturgos, críticos, en fin. Vanguardistas e innovadores del arte en ese momento del país, pero también del mundo, contemporáneos de su época y comprometidos con su momento histórico artístico.

¹⁴ Evidentemente la influencia de artistas como Guillaume Apollinaire (1880-1918), poeta y prosista francés preteneciente a las corrientes literarias llamadas de vanguardia creador de los caligramas; Cocteau (1889-1963), poeta y escritor francés miembro de la Academia Francesa conocido por sus obras con sentido psicologista y de una agudeza mental única; Dalí (1904-1989), pintor español impresionista, cubista, dadísta y finalmente propagador del surrealismo europeo, es evidente en las obras de los *Contemporáneos*. El problema fue, tal vez, que ellos sí crearon una conciencia de cambio a partir de su ambiente contextual y los *Contemporáneos* no. Tomaban en cuenta el contexto mundial pero les sobraba el contexto nacional. Mientras en Europa una guerra mundial agitaba las conciencias de los artistas para aprender de la inconciencia de los hombres, en México la construcción de las armas enriquecía al país y evidenciaba las clases sociales. No podían tener la conciencia mundial, el país se los cobraría pues no estaban hablando de una realidad nacional aunque su actitud correspondía a la realidad mundial.

¹⁵ Es de sumo interés observar en las primeras obras de este grupo un humor desbordante e irónico que más tarde se transformó en melancolía. Los poemas del mismo Xavier Villaurrutia son en principio de un tono casi festivo aún en los referentes a la muerte que es el tema que más toca siempre, sin embargo sus últimos nocturnos se muestran como paisajes invernales y de profunda reflexión. Seguramente tiene que ver con la misma actitud que ya se abordó; el principio fue la experimentación, y el final fue el resentimiento por no ser entendido.

Una muestra de los primeros poemas de Villaurrutia con las características mencionadas podría ser *Midnight*, por ejemplo, que es un poema pequeño, donde se incluye este título en inglés y la idea del amor como algo pasajero, o *Cézanne*, una oda al pintor francés y su uso del color, por mencionar alguno. Al final de su vida encontramos los nocturnos que evidencian la nostalgia constante y la recriminación hacia el mundo que los ha hecho parte de una otredad: *Epigramas de Boston*, es una muestra de ello, en el cual recrimina a la sociedad y sus formas, o *Epitafios*, en el

que el resentimiento se confunde con la rebeldía al escribir “Dicen que he muerto. No moriré jamás: ¡estoy despierto!”

¹⁶ Otra característica de la generación de los *Contemporáneos* es que la mayoría de ellos trabajó dentro de los organismos gubernamentales, a pesar de su evidente desacuerdo para con éstos. El resultado casi siempre fue el rechazo por parte de la población, al escuchar sus propuestas, y del mismo sistema, pues su talento no le era de ayuda a los fines gubernamentales. Es decir, fueron en realidad una amenaza tanto para el gobierno como para el pueblo, resultado de su visión sumamente adelantada y universal en diversos rubros como la educación, secretaría de la cual formó parte Villaurrutia durante algún tiempo.

¹⁷ Evidentemente este concepto de universalidad, para aquel momento histórico se vuelve ininteligible, por lo tanto, la idea de ellos de no ser “extranjerizantes”, como los llamaban, si no parte de un contexto mundial, no sólo local, no parecía funcional para el país. La piedra angular del concepto que hoy llamamos aldea global fue ocupado principalmente por Pablo Neruda quien en sus memorias, por ejemplo en algún momento menciona “Soy ciudadano del mundo”. Este principio de siglo condena a quienes no tengan la ideología de globalización, muestra de ello es la creación de la Unión Europea, la búsqueda de derrumbar fronteras, la crítica a la oposición de la igualdad entre naciones. En aquel tiempo no era así, justo lo contrario, justo se juzgó todo aquello que influyese en un nacionalismo inventado por el poder político para sus propios fines, los cuales han sido mencionados en el apartado referente al *alemanismo*.

¹⁸ El precio de esto que algunos optan por llamar descontextualización es paralela a la que vivieron algunos artistas que con el paso del tiempo han sido reconocidos, demasiado tarde, como grandes genios pero que en su tiempo nadie volteó a mirarlos como valiosos poetas de una nación, un caso exacto es el de Pessoa quien años después de su muerte es casi un arquetipo de su patria, Portugal. Sin embargo, falló en la búsqueda del retrato de su momento histórico. Él sólo habló de él mismo, de los paisajes que influyeron en sus heterónimos, de la reflexión, de la filosofía cotidiana. Murió en la nada. Hoy es el sentir de todo Portugal y no importa si no retrata un momento histórico. Hoy ya no importa.

¹⁹ Otro hito de los *Contemporáneos*, como es evidente en algunos números de la Revista *Ulises* que ellos publicaban, en este mismo afán de ser universales y no sólo mirar su propio contexto social que en realidad los había decepcionado, fue éste el mismo ideal de Nietzsche que proponía el

“arte para los artistas”, es decir, el arte por el arte mismo. Cuestión bastante lógica en un momento en que este filósofo alemán cuestiona las formas de relacionarse humanamente en diversos ámbitos, entre ellos el arte. Jorge Cuesta es quien mejor maneja este concepto que en sus primeros textos poéticos notamos como manejo de alta cultura y lenguaje inaccesible para quien no tiene ciertos conocimientos poéticos.

Este tema tan cuestionado y cuestionable, tampoco le fue de gran ayuda a este grupo pues lógicamente recurren a una postura que generó en su tiempo un arte de élite, muy al estilo del grupo de *Bloomsbury* en Inglaterra con la diferencia de que aquellos al tener mecenas y cierto *status* económico, no padecieron el enfrentamiento con una sociedad que los recriminaba. En el caso de los *Contemporáneos* no fue así, el tener la necesidad de trabajar, de enfrentarse con la sociedad de su tiempo, les limitó el alcance cultural que pudieron haber tenido por el simple hecho de tener otro contexto sociocultural que no es comparable con el de la Inglaterra de ese momento.

²⁰ Importante es no olvidar que el equivalente de las vanguardias que se gestan en Europa, son los *Contemporáneos* en México. El cuestionamiento vendría a ser porqué nombres como Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, Octavio G. Barreda, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, por mencionar algunos, no nos suenan a lo que nos suena Dalí, Apollinaire, Giradoux o Giorgio De Chirico. Lo único que le faltó a nuestros artistas vanguardistas, seguramente, fue una patria universal. No la tuvieron y poco a poco de ellos va quedando sólo olvido y uno que otro reconocimiento lejano.

²¹ La poesía de Xavier Villaurrutia se divide, según Paz, Snaidas y Alí Chumacero, la cual es para mí una concepción acertada, en tres momentos: el primero es el experimental, después el creador, y finalmente el emotivo.

La primera etapa, como su nombre lo indica, se caracteriza por el juego y la experimentación con la palabra, prueba de ello son poemas como *Canción*, *Variaciones de colores*, *Esta música o Estío*. La segunda etapa es la más conocida y a mi parecer la más valiosa pues restringe las formas poéticas clásicas al contenido, no sólo como juego de palabras sino como apoyo de los altos contenidos sentimentales, reflexivos, casi filosóficos; de esta etapa son los nocturnos. La tercera etapa es la más intensa pues el poeta cerebral al que conocemos se diluye en aras del contenido emotivo; de este momento son algunos sonetos y los epitafios en los cuales la muerte y el amor son los temas centrales.

De la primera parte de su obra tenemos el siguiente fragmento que demuestra lo anteriormente planteado en el juego de palabras:

*Silencio, silencio
que todo oyes,
como los niños tímidos,
desde los rincones
dame tu consuelo,
dame tu consejo,
¿qué haré si está Ella,
con el cuerpo cerca,
con el alma lejos?*

De la segunda etapa tenemos nocturnos que demuestran mayor precisión y equilibrio en la forma y el contenido poético, el siguiente fragmento octasílabo lo demuestra y maneja de igual forma el tamaño del verso, la musicalidad y el instante poético que en dos estrofas brinda una imagen contundente.

*Tengo miedo de mi voz
y busco mi sombra en vano.*

²² El tema casi repetitivo de toda la obra de Villaurrutia es la muerte. En su poesía y en su teatro la cuestiona, le teme, le añora, pero siempre está presente. De hecho su libro central se titula *Nostalgia de la muerte*, pero también están *Nocturno en que habla la muerte*, *Cementerio en la nieve*, *Muerte en el frío*, *Décima muerte*, *Amor conducesse noi ad una morte*, *Epitafios*; dentro de sus obras teatrales está *Invitación a la muerte*; y estos títulos se complementan con pasajes completos en que anuncia el mismo tema, aún sin llevar en el título de la obra la referencia, como es el caso de las obras dramáticas en la cuales la muerte siempre está presente, se menciona, se busca, o se le huye.

En la obra de Xavier Villaurrutia la muerte siempre es la reafirmación de la vida. De principio es tan sólo el día en que la vida finaliza, pero más tarde se convierte en la evidencia única de que se está vivo.

Casi podría concluirse que la obra en conjunto es un análisis exhaustivo y completo de este tema, que a través del tiempo trae consigo conclusiones casi inamovibles.

²³ Este tema se refuerza en toda su obra con la aparición de signos y metáforas que dan forma a las diversas manifestaciones de la muerte según el poeta como las mencionadas anteriormente.

²⁴ Rainer María Rilke (1875-1926) escritor austriaco nacido en Praga, uno de los grandes líricos alemanes modernos autor de poesía de profundo misticismo y estilo refinado así como diversas obras en prosa es uno de aquellos poetas de los cuales Villaurrutia, así como los contemporáneos todos, reciben influencia. Baste leer el ensayo que hace el mismo Villaurrutia en el que loa su obra llamándolo “uno de los grandes poetas de su país y de su tiempo”, por su obra “construida a base de fantasía, recuerdos familiares y personales recuerdos de adolescencia”, palabras que nos confirman una vez más esta búsqueda de la universalidad desde el interior.

²⁵ Gerard de Nerval (1808-1855) escritor francés aquejado de perturbaciones mentales fue internado y más tarde dejado libre hasta 1851 fecha de su suicidio.

De este autor que en su obra comprende la idea del sueño como una forma de abordar la realidad, también hay influencia en la obra de los poetas contemporáneos; en un ensayo de Villaurrutia acerca del autor leemos: “Nunca como en el romanticismo alemán, nunca como ahora en la poesía moderna y contemporánea que tan naturalmente se enlaza con el verdadero romanticismo y que parece continuarlo y prolongarlo de mil maneras oscuras o luminosas, abiertas o secretas, las relaciones entre la vigilia y el sueño han sido más estrechas ni más profundas.”

²⁶ Interesante es observar en la obra villaurrutiana la influencia de Gerard de Nerval comprobable de una forma específica en las metáforas oscuras y nostálgicas de su poesía, o en la idea de que la vida es la constante destrucción interior. Por otro lado la influencia de Rilke a la que hace referencia Alí Chumacero, también es palpable pues sólo de este autor se puede tomar la idea de la soledad como una muerte. Estas dos posturas son omnipresentes en los diversos poemas de Villaurrutia.

²⁷ Casi al final de su vida involucra la idea de Dios con la de la muerte, esto es innegable en el *Soneto del Temor a Dios* donde como pocas veces lo hizo se refiere a él como el ser que tiene en su manos el otorgar vida o muerte.

²⁸ Ramón López Velarde (1888-1921) poeta mexicano perteneciente a la corriente del modernismo basada en la experimentación de la forma poética cuya obra más sobresaliente alude al amor a su patria.

De este autor que antecede a los contemporáneos toma Villaurrutia la constante aparición de los tintes familiares, palpables en dramas como *La mujer legítima*, *La hiedra*, *Invitación a la muerte*, *El yerro candente*, *El pobre Barba azul* y *Juego peligroso*; basta leer las acotaciones primeras de

estas obras en las que generalmente se indica que las escenas se llevarán a cabo en la sala típica de una familia de clase media, escenario constante de inicio de varias de sus obras.

Otra muestra de la constante influencia en Villaurrutia sería el texto *Ramón López Velarde*, en el que como buen joven literato contemporáneo menciona que le provoca sentimientos alternados: "...gusta y disgusta alternativamente y, a veces, simultáneamente", pero también menciona su admiración y acepta su obra como precursora de la poesía del momento.

²⁹ Usigli hace referencia a ello en sus estudios acerca de la obra de Villaurrutia.

³⁰ Rodolfo Usigli (1905-1979) dramaturgo mexicano dedicado a escribir comedias de costumbres, dramas sociales, psicológicos e históricos.

³¹ Publicado en 1926

³² Publicados en 1931

³³ Jean Giraudoux (1882-1944) novelista y dramaturgo francés cuya obra pertenece a un mundo ficticio creado con total libertad de imaginación.

La influencia que ejerció sobre la obra villaurrutiana, así como en los demás contemporáneos es verificable en el ensayo que Villaurrutia escribe y donde menciona: "Giraudoux puede sintetizar la reacción y la conquista de todos estos nuevos escritores con respecto a la época precedente que sólo daba "ideas empobrecidas, valores agotados, frases hechas"."

De Jean Cocteau (1889-1963), escritor francés autor de *Les enfants terribles* y miembro de la Academia Francesa, toma ni más ni menos la idea de que los seres fuera de este mundo cotidiano y grosero son ángeles, ángeles terribles pero al fin celestiales: "Los ángeles de Milton y de Blake son ahora de Cocteau", apunta él mismo.

³⁴ André Gide (1869-1951) escritor francés cuya obra de tipo analista es una constante búsqueda de la felicidad y una afirmación de la liberación del hombre de todo prejuicio moral. Fue Premio Nobel de literatura en 1947.

Villaurrutia lo denomina como uno de los pocos autores franceses con "conciencia artística".

³⁵ Grupo teatral mexicano creado en 1928 por él, Celestino Gorostiza y Julio Bracho con el cual contribuyeron a crear en el país una nueva dimensión de las artes escénicas como contraparte del

estilo anquilosado característico de aquellos días, sobre todo por la representación de obras de autores españoles y franceses de fin de siglo. Este grupo dio a conocer obras de autores extranjeros contemporáneos como O'Neill, Cocteau y Vildrac, por mencionar algunos.

³⁶ En 1932 Celestino Gorostiza dirige otro experimento teatral llamado Teatro Orientación cuyas preferencias se inclinaron por el teatro culto y que hicieron nacer en México una generación entera de directores, escenógrafos y actores con distintas ideas del teatro profesional. Es en ese movimiento en el que Villaurrutia da a conocer sus primeras obras, y es también en este momento en el que recibe una beca de la Fundación Rockefeller por sus actividades dramáticas, con la cual estudió en la Universidad de Yale en 1935.

³⁷ El teatro fue uno de los grandes oficios de Xavier Villaurrutia, no sólo como autor sino como creador de universos, pues a pesar de lo literario de sus obras, que parecieran más para ser leídas que para ser representadas, la creación del Teatro de Ulises y más tarde del Teatro Orientación, nos hablan de esta actividad como un oficio pues sus obras estaban pensadas para ser escenificadas. Junto a José Gorostiza y Julio Bracho, además de crear un teatro con carácter “nacional”, curiosa contradicción con la crítica que se hace de ellos, ampliaron el repertorio de los tabladros del país poniendo énfasis en el teatro culto y profesional y llevando a escena obras de autores mexicanos como él mismo.

Su dramaturgia se caracteriza por diálogos ágiles, ironía y resoluciones escénicas paralelas al soneto, donde el final refuerza, casi como repetición, el desarrollo dramático de toda la obra.

Importante es mencionar que estos ambientes siempre de interior, de espacios pequeños donde se suceden reflexiones universales, es el principio de lo que hoy me atrevo a llamar “teatro de cámara”, tan usual en nuestros días.

³⁸ Escritos entre 1932 y 1937 y publicados en 1943, los *Autos profanos* fueron escritos por Xavier Villaurrutia en un período de cierta experimentación dramática. A éste pertenecen sus obras en un acto que tocan el tema del amor profano y la sociedad. Las clasifica con subtítulos y pertenecen a este momento creativo las obras *Parece mentira* (enigma en un acto), *En qué piensas* (misterio en un acto), *Ha llegado el momento* (epílogo en un acto), *Sea usted breve* (farsa en un acto) y *El ausente* (mito en un acto). Por los temas que se tratan también entraría en este período la obra *Invitación a la muerte*, ya que sus elementos escenográficos y de ambientación coinciden con los autos, así como el juego en el uso del lenguaje y la reflexión filosófica.

³⁹ El segundo período en la obra dramática de Villaurrutia está identificado por la aparición del pasado como una carga y la brecha generacional de las ideas jóvenes en contraposición con las ideas arcaicas y caducas. A este momento pertenecen *La hiedra* (1940), *La mujer legítima* (1942) y *El yerro candente* (1944) que tocan específicamente el tema de los padres y los hijos, seguramente también como metáfora de la caída de las ideas anticuadas y disfuncionales de una nación o de un continente entero pues coinciden las fechas con la entreguerra en Europa y con los problemas políticos del país mencionados anteriormente.

⁴⁰ El último período se caracteriza, como en su poesía, por la aparición de la pasión desbordada y los conflictos matrimoniales y coincide con la posguerra, dentro de esta etapa está su inmersión en el cine y las obra que escribe son: *La Mulata de Córdoba* (1945), *El solterón* (1945), *El pobre Barba Azul* (1945), *Juego peligroso* (1950) y la *Tragedia de las equivocaciones* (1950)

⁴¹ William Shakespeare (1564-1616) dramaturgo y actor inglés; una de las figuras más eminentes de la literatura universal. Entre sus primeras obras se encuentran *La comedia de las equivocaciones* y *La fierecilla domada*. Tras interrumpir su carrera de actor a causa de una peste por lo cual se debió cerrar el teatro donde trabajaba, se reveló como el mejor poeta lírico de la época isabelina, aunque lo estudiosos aún cuestionan las premisas de su existencia. Más tarde vino el período de las grandes comedias entre las que figuran *El mercader de Venecia*, *Mucho ruido y pocas nueces*, por nombrar algunas. A partir de 1600 los personajes de Shakespeare adquieren una gran humanidad y aparecen *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, como ejemplo, y más tarde se dedica a lo que serían sus dramas históricos lo cual demuestra que su gran genio le permitió abarcar desde el preciocismo y los elementos cómicos más refinados hasta la emoción lírica y la grandeza trágica. Su obra describe con realismo las más intrincadas pasiones humanas.

En *Juego peligroso* Villaurrutia toma la comedia de enredos que Shakespeare promueve sobre todo en sus primeras obras.

⁴² La última de sus obras también es en un acto y vuelve a manifestar ciertos elementos de los autos como el manejo ágil del lenguaje y el humor en el absurdo.

⁴³ Octavio Paz (1914-1999) Poeta y ensayista mexicano, Premio Nobel de Literatura, cuya obra poética tiene como principal generador el uso del erotismo, el carácter conflictivo del lenguaje y la integración con el mundo exterior. Entre sus ensayos más importantes se encuentran *Xavier*

Villaurrutia en persona y obra en el cual a más de mostrar admiración por el autor, condena su supuesta descontextualización.

⁴⁴ Adolf Snaidas, investigador del Douglas College (Rutgers-University) y asiduo estudioso de la obra dramática de Xavier Villaurrutia, su obra más importante es *El teatro de Xavier Villaurrutia* donde analiza una a una todas las obras del autor y al igual que Paz, menciona su descontextualización como un error pues su dotes literarias no pudieron ser enaltecidas en su momento por tal causa.

⁴⁵ Frank Dauster, investigador y crítico literario de Yale University autor de algunos estudios relacionados con la obra de Xavier Villaurrutia y la literatura mexicana en general advierte en la obra de Villaurrutia lo mismo que los autores anteriormente mencionados.

⁴⁶ Henri Bergson (1859-1941) filósofo francés que adoptó la intuición como principal factor del conocimiento y método de su filosofía. Premio Nobel 1927.

El sistema de Bergson está dividido en vida y materia, a grandes razgos. La vida es una fuerza vital y la materia es estática. En el hombre hay una bifurcación entre la intuición, equivalente a la vida y el intelecto, equivalente a la materia. El tiempo es la esencia de la vida y el espacio es la concreción del intelecto. Por lo tanto, el espacio siempre quiere aprisionar al tiempo, tal como los hombres quieren aprisionar a Maria Luisa en la obra *¿En qué piensas?*.

⁴⁷ María Luisa personifica en la obra *En qué piensas*, la idea de que el amor es una fuerza vital que dura en el tiempo, por su parte, los hombres representan el intelecto que está aprisionado por un espacio matemático, pues cada uno es presente, pasado o futuro, mientras para ella todos existen según el tiempo-espacio que habitan.

Si todos los textos de Villaurrutia hablan constantemente de la muerte, es en *En qué piensas* donde habla de la vida y en donde es demostrable que para él la vida no puede asirse pues su móvil es el intelecto, lo cual le impide fluir, metáfora constante de una vida que no puede retener.

ADAPTACIÓN DRAMATÚRGICA

Nocturno de los ángeles

PERSONAJES

Pareja primera

Él. Hombre maduro, de aproximadamente 40 años. Cínico pero no mala persona. Agobiado de la cotidianidad. Bien parecido. Alto y fuerte. A pesar de su tamaño conserva cierto matiz infantil en sus expresiones.

Ella. Mujer de aproximadamente 38 años, muy bien educada pero con destellos de histeria. Sentimental. Bien parecida. Empeñada en aparentar más edad de la que tiene.

Segunda pareja

Él. Joven e inmaduro. De aproximadamente 19 o 20 años. Bien parecido, excesivamente delgado y alto. Con cara de niño y actitud de niño malo. Siempre haciendo alusión al amor profundo que le tiene a ella.

Ella. Joven e inmadura, terriblemente rebelde y con la certeza de no saber qué quiere aún. Guapa, delgada, interesante pero sumamente agresiva. A ratos una niña. Aproximadamente 18 años.

Tercera pareja

Ella1. Mujer joven y guapa de edad madura, aproximadamente 35 años; aparenta menos edad. Vanidosa e imperativa pero siempre cariñosa e imperativa. Enamorada pero todo el tiempo fingiendo no estarlo. Sus acciones siempre delatan su sentir.

Ella2. Joven guapa y de carácter fuerte. Temperamental y por momentos con destellos de niñez aún. Sumamente cariñosa y sin miedo de mostrar sus sentimientos. Muy madura para su edad real de aproximadamente 26 o 27 años.

Nota:

Las acotaciones entre paréntesis se refieren a cuestiones emocionales que se proponen para los personajes; las que están fuera de paréntesis son específicamente acotaciones técnicas de escenografía e iluminación. Las del autor se han omitido pues el carácter de la obra cambia al hacer una adaptación de los dos textos referidos, por lo tanto quedarían fuera de lugar en este nuevo contexto, de ahí que se marquen con cursivas pues son de autoría personal.

Sobre el escenario de cámara negra vemos una maleta antigua, un biombo y un reloj de arena que acomodados conforman un espacio cerrado parecido a un estudio. Se escucha un tango a piano y poco a poco se ilumina la figura de una mujer al piano que toca; tras ella aparece el narrador con un bastón;

Narrador.- Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.

Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,

el secreto que los hombre que van y vienen conocen,

porque todos están en el secreto

y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos

si, por el contrario, es tan dulce guardarlo

y compartirlo sólo con la persona elegida.

En un acorde terminal y mientras el narrador se hace a un lado para colocarse como observador de algo que está a punto de suceder. Salen de las piernas del escenario tres parejas bailando a la par el tango al piano: un hombre y una mujer maduros, una pareja de jóvenes y una pareja de mujeres. Todos visten de negro y llevan el cabello pintado en diferentes colores. De vez en vez cambian de pareja entre ellos a ritmo del tango. El narrador toca con su bastón el piso como si les diera clases de baile dirigiéndolos. Al terminar la música queda el espacio con una maleta en centro centro, un biombo a la izquierda centro, un reloj de arena en el centro abajo y una lámpara de pie en izquierda arriba del escenario donde se encuentra la pareja madura; él leyendo una revista, ella preparándose para salir. Se despide y cuando ella deja la habitación, por la izquierda, él se arregla un poco la corbata y queda sentado en el sillón en espera evidente de alguien con una sonrisa que es evidencia de que era urgente la soledad. Tocan a la puerta. Baja la luz sobre la mujer del piano y el narrador sale de escena sonriendo. Él va a abrir, sin antes revisar su peinado y poner cara de galán de telenovela barata, por cierto.

PARTE I

CUADRO PRIMERO

ÉL.- Ah, ¿eres tú?

(Tristemente se encuentra con la sorpresa de que no es quien esperaba sino Ella misma, su mujer que con la expresión de quien descubre algo terrible, entra a la casa buscando algo o alguien desesperadamente.)

ELLA.- Sí, yo. ¿Te sorprende?

ÉL.- *(Detrás de ella molesto, y con cierto tono de voz que pareciera más un reclamo)* Sorprenderme precisamente, no.

Entran los dos a la habitación al fondo del escenario haciendo mutis

ELLA.- Pero no esperabas a nadie ¿verdad?

ÉL.- Claro que no.

Salen a la estancia, les cuesta salir a juntos y chocan empujándose para salir a escena.

ELLA.- Naturalmente.

ÉL.- Siéntate. *(Amablemente con el fin de explicar algo)*

ELLA.- Pero esperabas a alguien, ¿verdad?

ÉL.- Siéntate.

(Tranquilamente, conteniéndose.)

ELLA.- ¿Porqué no me respondes?

ÉL.- *(Alterado)* ¿Porqué no te sientas?

(Se sienta ella con compostura y con un tono de voz fingido como para ocultar su molestia)

ELLA.- ¿Esperabas a alguien?

ÉL.- Esperar precisamente, no.

(Con un tono noble de obediencia y condescendencia.)

ELLA.- *(Asediándolo mientras va recorriéndolo como descubriendo algo que antes no había observado)* Y, sin embargo, todo en ti y fuera de ti parece estar dispuesto a esperar: la bata, la revista que no has leído, a pesar de que la tomaste para distraer los minutos de espera; el cenicero que muestra los cadáveres de tres cigarrillos apagados antes de tiempo; el nudo de la corbata en su sitio; el peinado perfecto, con todos sus brillos. No puedes negar...

ÉL.- *(Molesto y evadiendo)* Tampoco tú puedes negar.

ELLA.- *(Se levanta)* Yo no niego: afirmo.

(Discuten frente a frente cuidándose constantemente de no subir el tono de voz)

ÉL.- Yo afirmo y tú no podrás negar que espías.

ELLA.- Yo no espío; observo, eso es todo.

ÉL.- Nunca antes de hoy has hecho observaciones tan agudas y tan desinteresadas.

ELLA.- *(Bajando la guardia)* no te enfades.

ÉL.- *(Burlándose e imitándola con sarcasmo)* No me enfado; observo eso es todo.

ELLA.- *(Suplicante)* Pero esperas a alguien, ¿verdad?

ÉL.- *Se separa dándole la espalda*

Sí. Tú me espías ¿verdad?

ELLA.- *Vuelve a tomar asiento y juguetea con los residuos del cenicero*

Sí. ¿Me has visto desde la ventana? Yo te veía recorrer de un lado a otro el estudio, accionando, hablando con alguien. Entonces no pude resistir más tiempo y me impuse la decisión de subir.

ÉL.- *(Voltea estrepitosamente)* ¿Pero se puede saber porqué me espías?

ELLA.- *Arreglándole la solapa de la camisa*

Oh, eso es más difícil.

ÉL.- Y ¿porqué has vuelto tan pronto?

ELLA.- *(Incómodo)* Oh, eso es más difícil aún.

ÉL.- Y, no obstante, has confesado que me espías.

ELLA.- Sí, he confesado.

ÉL.- Y, además, has subido.

ELLA.- También es mi casa ¿no?

ÉL.- ¡A lo que hemos llegado! Tú me espías...

Se sienta

ELLA.- Y tú me mientes.

Se sienta también

ÉL.- *Toma la revista de coches y comienza a hojearla*

Sin embargo, yo podría decirte porqué he mentido, por quién he mentido; no

directamente, sino representando por medio de una letra lo que no es posible nombrar de otro modo. *(Ella emberrinchada saca de su bolso una lima y comienza a limarse las uñas)* En cambio, tú no podrías, ni aún así, decirme porqué razón me espías.

ELLA.- Es verdad, ni aún así podría decírtelo. *(Indiferente)*

ÉL.- Ya lo ves.

ELLA.- Pero en cambio puedo decirte, en cualquier momento, ahora mismo, quién es la persona cuyo nombre pretendes sustituir hipócritamente por un signo algebraico.

ÉL.- Tal vez.

ELLA.- Seguramente. *Rompe la lima*

ÉL.- Seguramente; *(Refiriéndose a la lima)* Ya veo que eres capaz de todo.

ELLA.- Se trata de María Luisa ¿verdad?

ÉL.- Eso dices.

ELLA.- *(Para ella misma)* No lo niega. No lo niega. Luego es ella.

ÉL.- Menos mal que te da gusto que sea ella.

ELLA.- *(Alterada)* ¿Qué me da gusto? ¿He dicho, he hecho algo que te haga pensar que me da gusto? Por el contrario...

ÉL.- Por el contrario, té molesta, ¿no es así?

ELLA.- Desde luego no me da gusto.

ÉL.- Entonces te molesta.

ELLA.- Me molesta, si quieres.

ÉL.- No, yo no quiero, Eres tú la que gusta de atormentarse con estas cosas.

ELLA.- *(Preocupada en tono de melodrama)* ¿La quieres todavía

ÉL.- *(Agobiado)* Ya sabes que entre María Luisa y yo todo ha terminado.

ELLA.- ¿Todo? Y no obstante, ella va a venir a verte.

ÉL.- Sí.

ELLA.- Y tú has dispuesto todo para esperarla como en otros tiempos.

ÉL.- Es la costumbre y sólo la costumbre.*(Deja a un lado la revista)* Tú sabes que yo me arranqué voluntariamente esa pasión por María Luisa. Aquello fue, como tú decías, una mutilación.

ELLA.- Sólo que, por lo visto, del mismo modo que el enfermo a quien han amputado una mano aún siente la presencia de esa mano, te duele y quisieras consolarte, consolándola; acariciarte, acariciándola.

ÉL.- *(Retándola)* ¿Y si así fuera...?

ELLA.- *(Irónica)* Es verdad, yo no tengo derecho a despertarte. Sería inhumano contribuir a que dejes de seguir creyendo que aún tienes la mano que ya no tienes.

ÉL.- *(Con naturalidad)* ¡Imbécil! *(Como a un niño)* ¡Cómo tendré que explicarte que un día me dije: "Todo esto debe acabar", y que desde ese día...!

ELLA.- ¡Ya lo veo! *Con lágrimas en los ojos que seca con un Kleenex*

ÉL.- ¿No me crees?

ELLA.- *(En crescendo llora como una señora histérica)* No. No te creo porque al parecer, cuando se trata de María Luisa, decir: todo se ha acabado, es imposible. Si, por el contrario, cerca de ella todo parece dispuesto a nunca acabar: la mañana, la noche, la conversación, la alegría..., la duda.

ÉL.- Es verdad, es verdad.

ELLA.- *(Termina el llanto de golpe)* ¡Lo ves!

ÉL.- *Se levanta.* Y ,no obstante, yo me dije: “Esto debe acabarse”, y se acabó.

ELLA.- ¿Se acabó?

ÉL.- Se acabó, créeme. Es inútil que espíes... Por lo menos, es inútil que me espíes.

ELLA.- ¿Qué quieres decir? *(En tono de melodrama)* María Luisa en persona me dijo que hoy vendría a verte.

ÉL.- *(Nervioso)* ¿Y tú qué le dijiste?

ELLA.- Que no viniera, porque, de lo contrario, todo acabaría entre nosotros.

ÉL.- ¿Y qué te dijo?

ELLA.- *Imitándola.* Dulcemente, suavemente, me dijo que vendría a verte y que, además, no acabaríamos. *Sube la voz* Si la hubieras visto en el momento en que dijo esto...

ÉL.- *(Callándola)* ¡Y a pesar de eso la espías!

ELLA.- *(Tranquilizándose)* No, no es a ella a quien espío, te lo juro.

ÉL.- No necesitas jurarlo, es a mí a quien espías.

ELLA.- Quería saber si la esperabas.

ÉL. Y cómo la esperaba.

ELLA.- Eso es. *Le arrebató la revista de las manos*

ÉL.- Entonces, ahora que sabes que la espero y cómo la espero, te irás.

ELLA.- *(Desesperada)* No sé.

ÉL.- ¡Cómo “no sé”!

Se percatan de que han perdido la compostura y vuelven a tomar asiento arreglándose para no lucir mal

ELLA.- No sé si podré irme. No sé si tendrás el valor de obligarme a que me vaya.

ÉL.- *(Falso)* No seas tonta. Te he dicho que eso de María Luisa me lo arranqué para siempre.

ELLA.- *(Desesperada)* Pero... ¿no la sientes?, ¿no te duele?, ¿no te hormiguea?

ÉL.- ¿Qué?

ELLA.- ¡Esa mano!

ÉL.- ¿Qué mano?

ELLA.- ¡Ya lo ves! Se te olvida que ya no es tuya, que ya no la tienes. Involuntariamente crees que aún eres dueño de ella, que ella sigue formando parte de ti. Involuntariamente

te has preparado para recibirla como cuando era... *(Tono de melodrama exagerado)*

ÉL.- *(Cansado)* Mía.

ELLA.- Eso es: tuya.

ÉL.- Si te dijera que nunca tuve la sensación de que María Luisa fuera mía, ¿me creerías?

ELLA.- *(Incrédula)* Si lo dices para consolarme...

ÉL.- No lo entiendes. *(Soñando)* Quiero decir que María Luisa se me escapaba siempre, insensiblemente, cuando estaba cerca de mí. Con frecuencia tenía yo la sensación de que se ausentaba en el pensamiento; yo le preguntaba: "¿En qué piensas?", y en vez de contestarme como contesta todo el mundo... ah, olvídale.

ELLA.- Pero ¿Cómo te atreves? *(Le avienta la revista con furia)*

ÉL.- *Se levanta.* Si quieres convencerte, cuando esté sola, pregúntale: "¿En qué piensas?"

ELLA.- *(Horrorizada como quien acaba de descubrir algo horrible)* Nunca se lo preguntaré. Quieres atormentarme.

ÉL.- Por el contrario, pretendo tranquilizarte *La sacude fuertemente* haciéndote saber que ella no me quiso nunca.

ELLA.- Sí te quiere. *(Definitiva)*

ÉL.- ¿Lo dices porque piensa "en mí"?

Quedan viéndose un momento

ELLA.- Si no te quisiera, no vendría a verte esta noche y, no obstante...

ÉL.- Vendrá. Pero eso no prueba que me quiera. Bien puede venir y no quererme o quererme, si me quiere.

ELLA.- Es incomprendible.

ÉL.- Pero así es. No hay remedio.

ELLA.- ¿Estás seguro?

ÉL.- Completamente seguro.

ELLA.- Contigo... ¿cómo era? *Enciende un cigarro*

ÉL.- Tenía otra manera de quererme; es decir, de no quererme. *Imitándola* “Sabes -me decía-, esta noche rehusé una invitación de Antonio. Antonio es delicioso. Estoy segura de que me habría divertido mucho; pero, ya lo ves, te quiero y aquí me tienes a tu lado.” Al poco rato, su imaginación viajaba, y era entonces cuando yo le preguntaba: “¿En qué piensas?”, y cuando ella me respondía: “En ti”.

ELLA.- Pero eso es horrible. *Enciende también su cigarro*

ÉL.- Si, horrible, pero irreprochable. Creo, sinceramente, que si yo tuviera que escoger, prefería, el modo como me quiso, al modo como me quieres.

ELLA.- ¿Qué cosa?

ÉL.- Al menos a mí me decía: “Me voy con otro ; pero pierde cuidado, allá estaré pensando en nuestro amor.”

ELLA.- ¡Si alguien me asegurase que estando ella aquí piensas en nuestro amor...!

ÉL.- ¿Me dejarías solo con ella? ¿Te irías? Ni yo ni nadie puede asegurarte nada. Cuando decimos por ejemplo que María Luisa no piensa lo que dice...

Se sientan en igualdad de acciones como dos investigadores que analizan un tema de suma importancia.

ELLA.- *(Concentrado)* Eso es concretamente: no piensa lo que dice.

ÉL.- Déjame terminar. Damos a entender que en otras ocasiones María Luisa piensa...

ELLA.- *Interrumpiéndolo.* Cuando no dice lo que piensa, por ejemplo.

ÉL.- Pero *(Se voltean a ver a la vez como saliendo de un letargo)* ¿estamos seguros de que María Luisa piensa? *Se rompe la igualdad de acciones físicas, se levanta y camina por todo el estudio desesperado.* Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotros *Mientras tanto, ella poco a poco va tomando la posición de "El pensador" : dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que ella lo hace alguna vez? (Al notar el silencio de ella con desesperación apaga el cigarro y la trata de hacer reaccionar)* ¿Por qué no contestas? No te atreves a decir que lo hace.

ELLA.- Esto es horrible. *(Llora una vez más)*

ÉL.- *(Con naturalidad)* Sí, horrible; pero no hay ningún peligro de que esto suceda.

Tocan inesperadamente tres veces, Se acomodan las ropas para no lucir mal mientras vienen el siguiente diálogo

ÉL.- *(Nervioso)* Pero ¿no has oído?

ELLA.- *(Con fingida dignidad)* Sí, he oído.

ÉL.- *(Bajando el tono de voz para no ser escuchado)* ¡Y no te mueves! Supongo que querrás irte.

Puedes hacerlo por aquí, sin que ella te vea, o bien ...

ELLA.- Puedes abrir la puerta. No es ella.

ÉL.- ¿No es ella? Pero si no espero a nadie más.

ELLA.- Tampoco a mí me esperabas. Te digo que no es ella. Estás inquieto y tienes dos esperanzas que te impiden ver otra cosa: *(A punto de las lágrimas)* la esperas a ella y esperas que yo me retire. Yo sólo espero que ella no venga. Estoy celosa y los celos me dan una lucidez increíble. La llamada que en un principio me pareció, como a ti, de María Luisa, no es, no puede ser suya. *(Vuelven a tocar)* ¿Oíste? Es una llamada fría, indiferente.

ÉL.- *(Excesivamente nervioso)* Te aseguro que es ella.

ELLA.- No es ella... todavía. Si no abres, abriré yo misma y te convencerás.

ÉL.- *(Molesto y resignado)* Está bien, iré.

Se dirige hacia la puerta pero antes de salir de escena ELLA va tras ÉL y lo toma por la espalda; se escucha el piano interpretando el mismo tango al cual responden bailando un acorde y quedan en una posición perfecta para una foto. Se ve un flashazo y hacen mutis.

Desde fuera

¡Ah! ¡Eres tú!

Luz nuevamente sobre la mujer del piano quien toca el mismo tango mientras el narrador aparece por la derecha del escenario.

Narrador.- Si cada uno dijera en un momento dado,

en sólo una palabra, lo que piensa,

las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa,
una constelación más antigua, más viva aún que las otras.

y esa constelación sería como un ardiente sexo

en el profundo cuerpo de la noche,

o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida

se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre.

Para siempre.

Sale el narrador tras la mujer del piano quien termina de tocar, baja la luz sobre ella y queda en escena la pareja joven.

CUADRO SEGUNDO

Ellos ven televisión y fuman marihuana mientras conversan

ELLA.- ¡Y a pesar de eso lo espías!

ÉL.- *(Calmándolo)* No, no es a él a quien espío, te lo juro.

ELLA.- No necesitas jurarlo, es a mí a quien espías.

ÉL.- Quería saber si lo esperabas.

ELLA.- Y cómo lo esperaba.

ÉL.- Eso es.

ELLA.- Entonces, ahora que sabes que lo espero y cómo lo espero, te irás.

ÉL.- No sé.

ELLA.- ¡Cómo “no sé”!

ÉL.- *Fuma un toque.* No sé si podré irme. No sé si tendrás el valor de obligarme a que me vaya.

ELLA.- *(Cariñosa)* No seas tonto. Te digo que ese güey no me late.

ÉL.- *Tomándole el rostro con fuerza.* Pero... ¿no lo sientes?, ¿no te duele?, ¿no te hormiguea?

ELLA.- *Le da un manazo para soltarse.* ¿Qué?

(Se gritan con furia)

ÉL.- ¡Esa mano!

ELLA.- ¿Qué mano?

ÉL.- ¡Ya lo ves! Se te olvida que ya no es tuya, que ya no la tienes. Involuntariamente crees que aún eres dueña de ella, que ella sigue formando parte de ti. Involuntariamente te has preparado para recibirlo como si fuera...

(Tras una pausa se miran, juegan de manera muy tosca y se vuelven a quedar fijos en la televisión. pausa y voltean a verse a la vez)

ELLA.- Mío.

ÉL.- Eso es: tuyo.

ELLA.- Si te dijera que nunca he tenido la sensación de que ese güey sea mío, ¿me creerías?

ÉL.- *(Incrédulo)* Si lo dices para consolarme...

ELLA.- No lo entiendes. Quiero decir que ese güey se me escapa siempre, insensiblemente, cuando está cerca de mí. Con frecuencia tengo la sensación de que se ausenta en el pensamiento; yo le pregunto: "¿en qué piensas?", y en vez de contestarme como contesta todo el mundo, con la sonrisa de quien vuelve a la realidad: "En nada", me responde con la misma sonrisa, volviendo de su ausencia a la misma realidad: "En ti." ¡En ti, en ti! Pero ese ti ¿soy yo? No, seguramente. Ese ti eres tú, es otro, es quién sabe quién o quién sabe qué. Y, no obstante, nada puedo yo decirle, porque su respuesta es irreprochable.

ÉL.- Pero ¿Es posible?

ELLA.- Si quieres convencerte, cuando esté solo, a tu lado, abstraído, pregúntale: “¿En qué piensas?”

ÉL.- Nunca se lo preguntaré. Quieres atormentarme. *Se sienta con las manos escondidas entre las piernas*

ELLA.- Por el contrario, pretendo tranquilizarte haciéndote saber que él no me quiere.

ÉL.- Pero sí te quiere. *Le da un pellizco en la mejilla.*

ELLA.- *Le jala el cabello violentamente* ¿Lo dices porque piensa “en mi”?

ÉL.- *(Adolorido)* Tienes razón: no sé cómo he podido afirmar que te quiere. Si así fuera, no vendría a verte esta noche y, no obstante...

ELLA.- *(Lo suelta)* Vendrá. Pero eso no prueba que me quiera. Bien puede venir y no quererme o quererme, si me quiere.

ÉL.- Es incomprendible.

ELLA.- Pero así es. No hay remedio.

ÉL.- ¿Estás segura?

ELLA.- Completamente segura.

ÉL.- Contigo.. *¿cómo es? Dejan de ver un momento el televisor*

ELLA.- No. Tiene otra manera de quererme; es decir, de no quererme. *Imitándolo.* “Sabes -me dice -, esta noche rehusé una invitación de Mitzi. Mitzi es deliciosa. Estoy segura de que me habría divertido mucho; pero, ya lo ves, te quiero y aquí me tienes a tu lado.” Al

poco rato, su imaginación viaja, y es entonces cuando yo le pregunto: "¿En qué piensas?", y cuando él me responde: "En ti".

ÉL.- Pero eso es horrible. *Vuelven a ver el televisor*

ELLA.- Si, horrible, pero irreprochable. Creo, sinceramente, que si yo tuviera que escoger, preferiría, al modo como me quieres, el modo como ese güey me querría.

ÉL.- ¿Qué cosa?

ELLA.- Al menos a mí me dice: "Me voy con otra ; pero pierde cuidado, allá estaré pensando en nuestro amor."

ÉL.- Si te dejara sola con él, ¿tú estarías pensando en nuestro amor?

ELLA.- ¿Me dejarías sola con él? ¿Te irías? Ni yo ni nadie puede asegurártelo. Nada concreto, nada cierto sabemos de ese güey. *Se acomodan de forma que los dos están viendo al mismo punto y sus posturas son las mismas..* Cuando decimos que no piensa lo que dice...

ÉL.- Eso es concretamente: no piensa lo que dice.

ELLA.- Déjame terminar. Damos a entender que en otras ocasiones ese güey piensa...

ÉL.- *Interrumpiéndola.* Cuando no dice lo que piensa, por ejemplo.

ELLA.- Pero *(Se voltean a ver a la vez como saliendo de un letargo)* ¿estamos seguros de que ese güey piensa? *Se rompe la igualdad de acciones físicas.* Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotros: dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que él lo hace alguna vez? ¿Por qué no contestas? No te atreves a decir que nunca lo hace. Pues bien, yo creo que si ese güey pensara un minuto, un minuto solamente, se le

enronquecería la voz, se le abrirían los poros, le brotaría un vello superfluo en la cara...

ÉL.- *Tomándola de la cara.. Sería horrible.*

ELLA.- Sí, horrible; pero no hay ningún peligro de que esto suceda. *Tocan inesperadamente la puerta tres veces, ninguno de los dos se mueve)*

ELLA.- Pero ¿no has oído?

ÉL.- Sí, he oído.

ELLA.- ¡Y no te mueves! Supongo que querrás irte. Puedes hacerlo por aquí, sin que ese güey te vea, o bien ...

ÉL.- Puedes abrir la puerta. No es ese güey

ELLA.- ¿No es él? Pero si no espero a nadie más.

ÉL.- Tampoco a mí me esperabas. Te digo que no es él. Estás inquieta y tienes dos esperanzas que te impiden ver otra cosa: *(Exageradamente tranquilo)* lo esperas a él y esperas que yo me retire. Yo sólo espero que ese güey no venga. Estoy celoso y los celos me dan una lucidez increíble. La llamada que en un principio me pareció, como a ti, de ese güey, no es, no puede ser suya. *Vuelven a tocar ¿Oíste?* Es una llamada fría, indiferente.

ELLA.- Te aseguro que es él.

ÉL.- No es él... todavía. Si no abres, abriré yo mismo y te convencerás.

ELLA.- *(Molesta)* Está bien, iré. *Sale de escena y se escucha desde afuera*

¡Ah! ¡Eres tú!

Él se levanta muy excitado de donde está sentado haciendo alarde de algo que ve en el televisor.

ÉL.- ¡Rápido, ven, mira lo que está en la tele!

Ella corre hacia él e inician un baile de imitación de un videoclip en donde llevan hasta sus máximas consecuencias sus actitudes evidentemente de imitación. Al terminar se escucha un acorde de tango entra el narrador.

Narrador.- De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres,

caminan se detienen, prosiguen.

Mientras dice estas palabras con su bastón golpea el piso como quien da clases de baile, la pareja joven tras su baile frente al televisor ignorando totalmente las notas al piano, cambia de lugar; baja la luz sobre el piano y el narrador. Desde fuera se escucha

Narrador: Cambian miradas, atreven sonrisas

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

forman imprevistas parejas...

Ha pasado el tiempo. Tras una cena de despedida conformada por comida chatarra que invade varios lugares de la habitación ellos hablan. Durante todo este fragmento se escucha música de Cowboy Junkies al fondo. Baja un poco la luz. Ellos están drogados.

ÉL.- No sé qué tienen estas cenas de despedida que ponen a uno melancólico.

ELLA.- Mientras cenábamos, pensaba yo otro tanto. Los silencios han sido prolongados y repetidos. No menos de una docena de ángeles ha pasado volando entre nosotros. Hasta he sentido que el ala de uno de ellos me quitaba el polvo de la mejilla izquierda.

ÉL.- ¿Quieres un poco más de café?

ELLA.- No, gracias, Antonio. Y no cambies la conversación. ¿Sabes qué es lo que más

me ha sorprendido durante la cena?

Él.- Ya sé lo que vas a decir.

ELLA.- Lo que más me ha sorprendido durante la cena es que...

ÉL.- ¿Por qué no sigues?

ELLA.- Es que tú y yo no hemos reñido como otras veces, como era nuestra costumbre.

ÉL.- No cabe duda que eres amable; no estás contenta si no nos ves reñir. Van saliendo poco a poco de escena discutiendo.

Baja poco a poco la música y la luz sobre ellos mientras se ilumina la parte trasera donde está la mujer del piano quien inicia el leitmotiv del tango, el narrador da un golpeteo con su bastón para dirigir los pasos de los jóvenes. Entra el narrador.

Narrador.- El río de la calle queda desierto un instante.

Luego parece remontar e sí mismo

Deseoso de volver a empezar.

Baja el volumen del piano y la iluminación sobre ellos para dar paso a la imagen en escena de una mujer que lee un libro sentada en el mismo estudio que ahora se encuentra más limpio. Tocan a la puerta y ella se levanta, se arregla y va hacia la puerta. Desde afuera se escucha.

CUADRO TERCERO

ELLA 1.- Ah, ¿eres tú?

ELLA 2.- Sí, yo. ¿Te sorprende?

Entran a escena.

ELLA 1.- Sorprenderme precisamente, no.

ELLA 2.- Pero no me esperabas ¿verdad?

(Todo el tiempo se da un reto combinado con coqueteo constante)

ELLA 1.- Claro que no.

ELLA 2.- Naturalmente.

ELLA 1.- Siéntate.

ELLA 2.- Pero esperabas a alguien, ¿verdad?

ELLA 1.- Siéntate.

ELLA 2.- ¿Porqué no me respondes?

ELLA 1.- *(Alterada)* ¿Porqué no te sientas?

ELLA 2.- *(Sentada)* ¿Esperabas a alguien?

ELLA 1.- Esperar precisamente, no.

ELLA 2.- *(Aseñándola)* Y, sin embargo, todo en ti y fuera de ti parece estar dispuesto a esperar: la bata, la revista que no has leído, a pesar de que la tomaste para distraer los

minutos de espera; el cenicero que muestra los cadáveres de tres cigarrillos apagados antes de tiempo; el nudo de la corbata en su sitio; el peinado perfecto, con todos sus brillos. No puedes negar...

ELLA 1.- *(Evadiendo el coqueteo)* Tampoco tú puedes negar.

ELLA 2.- *Se levanta.* Yo no niego: afirmo.

Discuten frente a frente

ELLA 1.- Yo afirmo y tú no podrás negar que espías.

ELLA 2.- Yo no espío; observo, eso es todo.

(Quedan sus frentes pegadas en un encuentro que ya no es claro si es de discusión o de enamoramiento)

ELLA 1.- Vienes aquí todas o casi todas las noches, y nunca antes de hoy has hecho observaciones tan agudas y tan desinteresadas.

ELLA 2.- *(Bajando la guardia)* No te enfades.

ELLA 1.- *(Burlándose e imitándola)* No me enfado; observo eso es todo.

Se separan y vuelven a sus lugares rompiendo el encanto que se haía dado entre las dos.

ELLA 2.- *(Suplicante)* Pero esperas a alguien, ¿verdad?

ELLA 1.- *(Se separa dándole la espalda)* Sí. Tú me espías ¿verdad?

ELLA 2.- *(En actitud de derrota, persiguiendo a ELLA 1 mientras ésta hace mutis)* Sí. ¿Me has visto desde la ventana? Yo te veía recorrer de un lado a otro el estudio, accionando, hablando con alguien. Entonces no pude resistir más tiempo y me impuse la decisión de subir.

ELLA 1.- *(Voltea estrepitosamente)* ¿Pero se puede saber porqué me espías?

ELLA 2.- *Quitándole el café.* Oh, eso es más difícil.

ELLA 1.- Y ¿porqué has subido?

ELLA 2.- *Quemándose.* Oh, eso es más difícil aún.

ELLA 1.- *Arrebatándole el café.* Y, no obstante, has confesado que me espías.

ELLA 2.- Sí, he confesado.

ELLA 1.- Y, además, has subido. *Toma un poco de café*

ELLA 2.- Ya lo ves.

ELLA 1.- *Se quema también* ¡A lo que hemos llegado! Tú me espías...

ELLA 2.- *Poniendo el café a un lado.* Y tú me mientes.

ELLA 1.- *Sentándose.* Sin embargo, yo podría decirte porqué he mentido, por quién he mentido; no directamente, sino representando por medio de una letra lo que no es posible nombrar de otro modo. *(Ella 2 emberrinchada comienza a raspar el biombo dibujando letras)*

En cambio, tú no podrías, ni aún así, decirme porqué razón me espías.

ELLA 2.- Es verdad, ni aún así podría decírtelo. *(Refiriéndose a sus ralladuras)*

ELLA 1.- Ya lo ves.

ELLA 2.- Pero en cambio puedo decirte, en cualquier momento, ahora mismo, quien es la persona cuyo nombre pretendes sustituir hipócritamente por un signo algebraico.

ELLA 1.- Tal vez.

ELLA 2.- Seguramente.

ELLA 1.- Seguramente; *(Refiriéndose a los rayones)* Ya veo que eres capaz de todo.

ELLA 2.- Se trata de María Luisa ¿verdad?

ELLA 1.- Eso dices.

ELLA 2.- *Para ella misma.* No lo niega. No lo niega. Luego es ella.

ELLA 1.- Menos mal que te da gusto que sea ella.

ELLA 2.- *(Alterada)* ¿Qué me da gusto? ¿He dicho, he hecho algo que te haga pensar que me da gusto? Por el contrario...

ELLA 1.- Por el contrario, te molesta, ¿no es así?

ELLA 2.- Desde luego no me da gusto.

ELLA 1.- Entonces te molesta.

ELLA 2.- Me molesta, si quieres.

ELLA 1.- No, yo no quiero, Eres tú la que gusta de atormentarse con estas cosas.

ELLA 2.- *(Preocupada y provocativa)* ¿La quieres todavía?

ELLA 1.- *(Confidencial)* Ya sabes que entre María Luisa y yo todo ha terminado.

ELLA 2.- ¿Todo? Y no obstante, ella va a venir a verte.

Se va a un rincón como una pequeña que no entiende la situación. Ella 1 la trata como a una niña.

ELLA 1.- Sí.

ELLA 2.- Y tú has dispuesto todo para esperarla como en otros tiempos.

ELLA 1.- Es la costumbre y sólo la costumbre. Tú sabes que yo me arranqué voluntariamente esa pasión por María Luisa. Aquello fue, como tú decías, una mutilación.

ELLA 2.- Sólo que, por lo visto, del mismo modo que el enfermo a quien han amputado una mano aún siente la presencia de esa mano, te duele y quisieras consolarte, consolándola; acariciarte, acariciándola.

ELLA 1.- *(Retándola)* ¿Y si así fuera...?

ELLA 2.- *(Irónica)* Es verdad, yo no tengo derecho a despertarte. Sería inhumano contribuir a que dejes de seguir creyendo que aún tienes la mano que ya no tienes.
(Acariciándola)

ELLA 1.- *Apartándose* ¡Imbécil! *Acercándose nuevamente* ¡Cómo tendré que explicarte que un día me dije: "Todo esto debe acabar", y que desde ese día...!

ELLA 2.- ¡Ya lo veo!*(Un poco triste y descontenta)*

ELLA 1.- ¿No me crees?

ELLA 2.- *(Las dos sentadas como niñas. Soñando)* No. No te creo porque no es posible, cuando se trata de María Luisa, decir: todo se ha acabado. Si, por el contrario, cerca de ella todo parece dispuesto a nunca acabar: la mañana, la noche, la conversación, la alegría..., la duda.

ELLA 1.- Es verdad, es verdad.

ELLA 2.- *(Se voltean a ver y tras una pausa de complicidad)* ¡Lo ves!

ELLA 1.- *Se para.* Y ,no obstante, yo me dije: “Esto debe acabarse”, y se acabó.

ELLA 2.- ¿Se acabó?

ELLA 1.- Se acabó, créeme. Es inútil que espíes... Por lo menos, es inútil que me espíes.

ELLA 2.- ¿Qué quieres decir? María Luisa en persona me dijo que hoy vendría a verte.

ELLA 1.- *(Curiosa)* ¿Y tú qué le dijiste?

ELLA 2.- Que no viniera, porque, de lo contrario, todo acabaría entre nosotras.

ELLA 1.- ¿Y qué te dijo?

ELLA 2.- *(Imitándola)* Dulcemente, suavemente, me dijo que vendría a verte y que, además, no acabaríamos. Si la hubieras visto en el momento en que dijo esto, habrías comprendido que nunca, nunca acabaremos.

ELLA 1.- *(Celosa)* ¡Y a pesar de eso la espías!

ELLA 2.- *(Calmándola)* No, no es a ella a quien espío, te lo juro.

ELLA 1.- No necesitas jurarlo, es a mí a quien espías.

ELLA 2.- Quería saber si la esperabas.

ELLA 1.- Y cómo la esperaba.

ELLA 2.- Eso es.

ELLA 1.- Entonces, ahora que sabes que la espero y cómo la espero, te irás.

ELLA 2.- *(Infantil)* No sé.

ELLA 1.- ¡Cómo “no sé”!

ELLA 2.- *Sentándose otra vez.* No sé si podré irme. No sé si tendrás el valor de obligarme a que me vaya.

ELLA 1.- No seas tonta. Te he dicho que eso de María Luisa me lo arranqué para siempre.

ELLA 2.- *(Desesperada)* Pero... ¿no la sientes?, ¿no te duele?, ¿no te hormiguea?

ELLA 1.- ¿Qué?

ELLA 2.- ¡Esa mano!

ELLA 1.- ¿Qué mano?

ELLA 2.- ¡Ya lo ves! Se te olvida que ya no es tuya, que ya no la tienes. Involuntariamente crees que aún eres dueña de ella, que ella sigue formando parte de ti. Involuntariamente te has preparado para recibirla como cuando era... *(Casi llorando y dando vueltas por toda la habitación)*

ELLA 1.- *(Conmovida)* Mía.

ELLA 2.- Eso es: tuya.

ELLA 1.- *(Va hacia ella y la abraza con compasión)* Si te dijera que nunca tuve la sensación de que María Luisa fuera mía, ¿me creerías?

ELLA 2.- (*Incrédula*) Si lo dices para consolarme...

ELLA 1.- No lo entiendes. Quiero decir que María Luisa se me escapaba siempre, insensiblemente, cuando estaba cerca de mí. Con frecuencia tenía yo la sensación de que se ausentaba en el pensamiento; yo le preguntaba: “¿En qué piensas?”, y en vez de contestarme como contesta todo el mundo, con la sonrisa de quien vuelve a la realidad: “En nada”, me respondía con la misma sonrisa, volviendo de su ausencia a la misma realidad: “En ti.” ¡En ti, en ti! Pero ese ti ¿era yo? No, seguramente. Ese ti eras tú, era otra, era quién sabe quién o quién sabe qué. Y, no obstante, nada podía yo decirle, porque su respuesta era irreprochable.

ELLA 2.- Pero ¿Es posible?

ELLA 1.- Si quieres convencerte, cuando esté sola, a tu lado, abstraída, pregúntale: “¿En qué piensas?”

ELLA 2.- (*En tono de súplica por no continuar con la misma plática*) Nunca se lo preguntaré. Quieres atormentarme. *Se sienta en el piso con las manos escondidas entre las piernas*

ELLA 1.- Por el contrario, pretendo tranquilizarte haciéndote saber que ella no me quiso nunca.

Detrás de ELLA 2 observando sus reacciones

ELLA 2.- ¿Y tú a mí sí me quieres?.

ELLA 1.- (*Acariciándole la nuca como un doctor a un enfermo*) ¿Lo dices porque pienso “en ti”?

ELLA 2.- Tienes razón: no sé cómo he podido afirmar que me quieres. Si así fuera, ella

no vendría a verte esta noche y, no obstante...

ELLA 1.- Vendrá. Pero eso no prueba que no te quiera. Bien puede venir y yo seguir queriéndote.

ELLA 2.- Es incomprendible.

ELLA 1.- Pero así es. No hay remedio.

ELLA 2.- ¿Estás seguro?

ELLA 1.- Completamente segura (*Reafirmando la "a"*)

ELLA 2.- ¿Contigo siempre fue así? *Enciende un cigarro*

ELLA 1.- No. Tenía otra manera de quererme; es decir, de no quererme. *Imitándola.* "Sabes -me decía-, esta noche rehusé una invitación de Antonio. Antonio es delicioso. Estoy segura de que me habría divertido mucho; pero, ya lo ves, te quiero y aquí me tienes a tu lado." Al poco rato, su imaginación viajaba, y era entonces cuando yo le preguntaba: "¿En qué piensas?", y cuando ella me respondía: "En ti".

ELLA 2.- Pero eso es horrible. *Enciende también su cigarro*

ELLA 1.- Si, horrible, pero irreprochable. Creo, sinceramente, que si yo tuviera que escoger, prefería, al modo como me quería, el modo como dices que me quiere.

ELLA 2.- ¿Qué cosa?

ELLA 1.- Al menos hoy me dice: "Me voy con otro ; pero pierde cuidado, allá estaré pensando en nuestro amor."

ELLA 2.- ¡Si alguien me asegurase que eso es verdad, que estando aquí ella tú también piensas en nuestro amor...!

ELLA 1.- ¿Me dejarías sola con ella? ¿Te irías? Ni yo ni nadie puede asegurártelo. Nada concreto, nada cierto sabemos de María Luisa. *Se acomodan de forma que las dos están viendo al mismo punto y sus posturas son las mismas.* Cuando decimos que no piensa lo que dice...

ELLA 2.- *(Concentrada)* Eso es concretamente: no piensa lo que dice.

ELLA 1.- Déjame terminar. Damos a entender que en otras ocasiones María Luisa piensa...

ELLA 2.- *(Interrumpiéndola)* Cuando no dice lo que piensa, por ejemplo.

ELLA 1.- Pero *(Se voltean a ver a la vez como saliendo de un letargo)* ¿estamos seguras de que María Luisa piensa? *Se rompe la igualdad de acciones físicas, se levanta y camina por todo el estudio desesperada.* Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotras *Mientras tanto, Ella 2 poco a poco va tomando la posición de "El pensador" : dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que ella lo hace alguna vez? (Al notar el silencio de Ella 2, en su desesperación la empuja quitándole la ridícula posición. Avienta el cigarro)* ¿Por qué no contestas? No te atreves a decir que nunca lo hace. Pues bien, yo creo que si María Luisa pensara un minuto, un minuto solamente, se le enronquecería la voz, se le abrirían los poros, le brotaría un vello superfluo en la cara... *(Ella 2 a todo esto ha ido tocando las partes de su cuerpo correspondientes a la voz, el vello, etc.)*

ELLA 2.- *Tomándola de la cara.* Sería horrible.

ELLA 1.- *(Un poco humillada)* Sí, horrible; pero no hay ningún peligro de que esto suceda.

Tocan inesperadamente tres veces la puerta (Ella 2 vuelve a tomar su asiento, se da una lucha constante de Ella 1 por sacarla. Nerviosismo y tono de voz muy quedo)

ELLA 1.- Pero ¿no has oído?

ELLA 2.- *(Tranquila)* Sí, he oído.

ELLA 1.- ¡Y no te mueves! Supongo que querrás irte. Puedes hacerlo por aquí, sin que ella te vea, o bien ...

ELLA 2.- Puedes abrir la puerta. No es ella.

ELLA 1.- ¿No es ella? Pero si no espero a nadie más.

ELLA 2.- Tampoco a mí me esperabas. Te digo que no es ella. Estás inquieta y tienes dos esperanzas que te impiden ver otra cosa: *(Exageradamente tranquila)* la esperas a ella y esperas que yo me retire. Yo sólo espero que ella no venga. Estoy celosa y los celos me dan una lucidez increíble. La llamada que en un principio me pareció, como a ti, de María Luisa, no es, no puede ser suya. *(Vuelven a tocar)* ¿Oíste? Es una llamada fría, indiferente.

ELLA 1.- *(Excesivamente nerviosa)* Te aseguro que es ella.

ELLA 2.- No es ella... todavía. Si no abres, abriré yo misma y te convencerás.

ELLA 1.- *(Molesta y resignada)* Está bien, iré. *Sale y se escucha desde afuera*

¡Ah! ¡Eres tú!

Se escucha el tango en el piano mientras Ella 1 regresa y tienen una discusión sorda demasiado cariñosa, hasta que se besan, bailan un paso de tango y se escucha desde fuera el ruido del bastón sobre la duela, vemos

un flashazo, oscuro total y al subir nuevamente la luz ellas están cenando. El espacio cambia a la maleta que ahora se encuentra centro centro, dos bancos, uno de cada lado, el biombo queda en su lugar, así como el reloj y la lámpara. ha pasado tiempo.

ELLA 1.- No sé qué tienen estas cenas de despedida que ponen a uno melancólico.

ELLA 2.- Mientras cenábamos, pensaba yo otro tanto. Los silencios han sido prolongados y repetidos. No menos de una docena de ángeles ha pasado volando entre nosotros. Hasta he sentido que el ala de uno de ellos me quitaba el polvo de la mejilla izquierda.

ELLA 1.- ¿Quieres un poco más de café?

ELLA 2.- No, gracias. Y no cambies la conversación. ¿Sabes qué es lo que más me ha sorprendido durante la cena?

ELLA 1.- Ya sé lo que vas a decir.

ELLA 2.- Lo que más me ha sorprendido durante la cena es que...

ELLA 1.- ¿Por qué no sigues?

ELLA 2.- Es que tú y yo no hemos reñido como otras veces, como era nuestra costumbre.

ELLA 1.- No cabe duda que eres amable; no estás contenta si no nos ves reñir.

Sube un poco la luz sobre la mujer del piano, el narrador aparece triste.

Narrador.- ¡Son los ángeles!

Han bajado a la tierra

Por invisibles escalas.

Vienen del mar, que es el espejo del cielo,

En barcos de humo y sombra,

A fundirse y confundirse con los mortales...

Mientras recita esta estrofa del poema en un tono melancólico se pasea entre ellas y éstas no lo ven.

PARTE II

CUADRO CUARTO

(La pareja primera cena con desgano y tristeza). El lugar se ha convertido en un pequeño comedor

ÉL.- No sé qué tienen estas cenas de despedida que ponen a uno melancólico.

ELLA.- Mientras cenábamos, pensaba yo otro tanto. Los silencios han sido prolongados y repetidos. No menos de una docena de ángeles ha pasado volando entre nosotros. Hasta he sentido que el ala de uno de ellos me quitaba el polvo de la mejilla izquierda.

ÉL.- ¿Quieres un poco más de café?

ELLA.- No, gracias, Antonio. Y no cambies la conversación. ¿Sabes qué es lo que más me ha sorprendido durante la cena?

ÉL.- Ya sé lo que vas a decir.

ELLA.- Lo que más me ha sorprendido durante la cena es que...

ÉL.- ¿Por qué no sigues?

ELLA.- Es que tú y yo no hemos reñido como otras veces, como era nuestra costumbre.

ÉL.- No cabe duda que eres amable; no estás contenta si no nos ves reñir.

ELLA.- No he querido decir eso.

ÉL.- Pero lo has dicho. Y tienes razón. ¡No hay amor sin celos ni disputas!

ELLA.- *(Cansada)* Lo dices como si lo lamentaras. ¿Quieres que organice una en este momento? *(Actúa)* Buscaré un pretexto: imaginaré que miras intencionadamente a

alguien, diré equivocadamente el nombre de la mujer que sospecho, buscaré una tarjeta con un número de teléfono, con una dirección, con una cita a una hora misteriosa.

ÉL.- *(Cansado y sonriente)* Pienso que sería demasiado tarde.

Se da un silencio en el que los dos quedan viéndose con dolor y pesar.

ELLA.- Por mi parte, ya estoy lista.

ÉL.- Creo que yo también.

ELLA.- Siempre se olvida uno de algo que aparece cuando las maletas están bien cerradas.

ÉL.- *(Inseguro)* Las nuestras están definitivamente cerradas. Ni siquiera están aquí. Hemos preparado esto con una anticipación...

ELLA.- Pues al parecer ya no hay nada más que hacer por nuestro amor.

ÉL.- *(Se miran fijamente)* El amor es algo que se nos murió.

Caen desde arriba algunas plumas y ellos salen, se escucha el tango en el piano. Se retoma la música de Cowboy Junkies y entra la pareja joven.

CUADRO QUINTO

Se encuentran tomando una cerveza.

ELLA.- No he querido decir eso.

ÉL.- Pero lo has dicho. Y tienes razón. ¡No hay amor sin celos ni disputas!

ELLA.- *(Cansada)* Lo dices como si lo lamentaras. ¿Quieres que organice una en este momento? *(Actúa)* Buscaré un pretexto: miraré intencionadamente a alguien, diré equivocadamente el nombre de un güey, dejaré caer una tarjeta con un número de teléfono, con una dirección, con una cita a una hora misteriosa.

ÉL.- *(Cansado y sonriente)* Pienso que sería demasiado tarde.

Los dos quedan viéndose fijamente, ponen sus palmas juntas, y en un rompimiento se acaba la música, leit motiv del acorde de tango. Se sueltan y vuelven a la violencia.

ELLA.- Por mi parte, ya estoy lista.

ÉL.- Creo que yo también.

ELLA.- Siempre se olvida uno de algo que aparece cuando las maletas están bien cerradas.

ÉL.- Las nuestras están definitivamente cerradas. Ni siquiera están aquí. Hemos preparado esto con una anticipación...

ELLA.- Pues al parecer ya no hay nada más que hacer por nuestro amor.

ÉL.- El amor es algo que se nos murió.

Caen plumas, un poco más que a la pareja anterior y él se las avienta. Quedan callados, termina la música y se levantan de sus asientos como para salir, pero se arrepienten y siguen la discusión volviendo a sus lugares.

ÉL.- Dime con franqueza, Mercedes, con entera franqueza, ¿al ver a Fernanda y a Luis no sentiste como una emulación, como una envidia, como un deseo de ...?

ELLA.- ¿De seguir viviendo? *Toma un trago*

ÉL.- Eso es. *Toma un trago también*

ELLA.- No. Si Luis y Fernanda se inventan pretextos para distraerse, para dialogar; si aún sostienen conversaciones es porque aún se quieren o se desean. Pero también a ellos les llegará su turno, como nos llegó a nosotros.

ÉL.- Y ese güey... ¿No te dice ya nada? Era tu enamorado más asiduo.

ELLA.- Tú lo has dicho, era mi enamorado más asiduo.

ÉL.- Por el que llegué a sentir unos celos...

ELLA.- Ridículos. ¿No es eso?

ÉL.- Te juro que quisiera haberlos sentido como antes, esta noche. Si así hubiera sido, si él te amara todavía, si tú conservaras afecto por él...

ELLA.- Es inútil, Antonio. Por lo que acabas de decir, me doy perfecta cuenta de que Luis no me ama ya. Ama a Fernanda, eso es todo, y tú bien sabes que nunca quise a Luis. Fue un flirt, un pretexto para hacerte vibrar, para ponerte celoso. Pero ahora te confieso que me ha entristecido que lo hayas invitado a cenar, como para darme una última oportunidad, como si Luis fuera el último recurso para mí.

ÉL.- Has visto que no lo invité a que viniera solo sino con Fernanda.

ELLA.- ¿No será que pensaste en Fernanda como un último recurso para ti?

ÉL.- Ni por un momento *(A punto de aventar la cerveza)*. Fernanda no ha sido para mí ni siquiera un flirt ni el pretexto para ponerte celosa.

ELLA.- Eso quiere decir que Fernanda está, digamos, inédita para ti, lo cual puede ser un incentivo.

ÉL.- ¡Es inútil seguir hablando de cosas sin sentido! *Deja la cerveza y se levanta*

ELLA.- Llevamos días, semanas enteras sin hablar. Y ahora que lo hacemos es para aturdirnos. Bien sabes que Luis no me interesa. *(Molesta)*

ÉL.- Y que Fernanda me tiene sin cuidado. Lo mejor será... No sé lo que será mejor.

ELLA.- Calla, calla hasta que tú y yo digamos...

ÉL.- ¿Qué?

ELLA.- La palabra que nos decida a...

ÉL.- Pero... *Vuelve a sentarse* ¿No has buscado una vez más dentro de ti, Mercedes? ¿No hay nada que te haga retroceder?

ELLA.- ¿Has encontrado, tú, algo que te haya dado otra vez confianza en la vida? ¿Por qué no contestas? Aún es tiempo, Antonio.

Salen con sus cervezas y entran ellas con un libro cada una. Leen mientras hablan.

CUADRO SEXTO

Antes de escena un acorde de tango al piano.

ELLA 1.- Ya estamos solas, solas definitivamente.

ELLA 2.- Dime con franqueza, Mercedes, con entera franqueza, ¿al verlas a ellas no sentiste como una emulación, como una envidia, como un deseo de ...?

ELLA 1.- ¿De seguir viviendo?

ELLA 2.- Eso es.

ELLA 1.- No. Si ellas se inventan pretextos para distraerse, para dialogar; si aún sostienen conversaciones es porque aún se quieren o se desean. Pero también a ellas les llegará su turno, como nos llegó a nosotras.

ELLA 2.- Y la que fue tu pareja... ¿No te dice ya nada? Era tu enamorada más asidua.

ELLA 1.- Tú lo has dicho, era mi enamorada más asidua.

ELLA 2.- Por la que llegué a sentir unos celos...

ELLA 1.- Ridículos. ¿No es eso?

ELLA 2.- Te juro que quisiera haberlos sentido como antes, esta noche. Si así hubiera sido, si ella te amara todavía, si tú conservaras afecto por ella...

ELLA 1.- Es inútil. *Cierra el libro.* Por lo que acabas de decir, me doy perfecta cuenta de que ella no me ama ya. Ama a Fernanda, eso es todo, y tú bien sabes que nunca la quise. Fue un flirt, un pretexto para hacerte vibrar, para ponerte celosa. Pero ahora te confieso

que me ha entristecido que la hayas invitado a cenar, como para darme una última oportunidad, como si ella fuera el último recurso para mí.

ELLA 2.- Has visto que no la invité a que viniera sola sino con Fernanda.

ELLA 1.- ¿No será que pensaste en Fernanda como un último recurso para ti?

ELLA 2.- Ni por un momento (*A punto de aventar el libro*). Fernanda no ha sido para mí ni siquiera un flirt ni el pretexto para ponerte celosa.

ELLA 1.- Eso quiere decir que Fernanda está, digamos, inédita para ti, lo cual puede ser un incentivo.

Ella 2 avienta el libro y las dos se alteran.

ELLA 2.- ¡Es inútil seguir hablando de cosas sin sentido! *Deja la cerveza y se levanta*

ELLA 1.- Llevamos días, semanas enteras sin hablar. Y ahora que lo hacemos es para aturdirnos. Bien sabes que ella no me interesa. (*Molesta*)

ELLA 2.- Y que Fernanda me tiene sin cuidado. Lo mejor será... No sé lo que será mejor.

ELLA 1.- Calla, calla hasta que tú y yo digamos...

ELLA 2.- ¿Qué?

ELLA 1.- La palabra que nos decida a...

ELLA 2.- Pero... *Vuelve a sentarse* ¿No has buscado una vez más dentro de ti, Mercedes? ¿No hay nada que te haga retroceder?

ELLA 1.- ¿Has encontrado, tú, algo que te haya dado otra vez confianza en la vida? ¿Por qué no contestas? Aún es tiempo.

ELLA 2.- No me respondas una pregunta con otra. Seamos, por última vez quizás, enteramente sinceras. Busca en ti, en mí o fuera de mí, algo que pueda aún salvarte, salvarnos. *Se escucha el tango del inicio, con el que todos bailaron* ¿Qué te recuerda esta música?

ELLA 1.- *(Vuelve al libro evadiendo)* Muchas cosas. Aprendimos juntas las palabras, aquí, en este mismo lugar, así como estamos ahora, sólo que más cerca la una de la otra...

ELLA 2.- Eso es: más cerca la una de la otra.

Se acercan dulcemente hasta que Ella 1 rompe con este acercamiento.

ELLA 1.- No me interrumpas. Más cerca la una de la otra, corregías mi mala pronunciación, o bien yo reía del modo como tu voz desentonaba en esta parte de la pieza justamente. *(Tras una pausa sonríen y vuelven a dejarse llevar por el recuerdo)* *Empiezan a bailar y caen plumas.* Después, ponías la mano sobre mi boca para ahogar para ahogar mi risa, y luego...

ELLA 2.- *(Emocionada)* ¿Y luego?

ELLA 1.- ¿No lo recuerdas?

ELLA 2.- Sí, pero quiero que tú lo digas.

Se quita y vuelve a sentarse a leer el libro. Para la música

ELLA 1.- Luego me besabas. Eso era todo.

ELLA 2.- *(Emberrinchada le avienta las plumas con enojo)* No, no era todo. Mercedes. Te besaba

mientras reías, hasta que el disco llegaba a su fin, y luego... (*Decepcionada*)

ELLA 1.-El disco quedaba rayado y ... tenías que comprar al día siguiente otro igual.

ELLA 2.- No era eso, no, Mercedes. ¿Por qué razón, a pesar de que recuerdas todo tan precisamente, te empeñas en presentar helados recuerdos?

ELLA 1.- No es que yo me empeñe en presentarlos así. Esos recuerdos, precisamente porque son recuerdos, están helados ya. Si siguiéramos viviendo, acabarían por borrarse poco a poco hasta desaparecer para siempre. Y eso es justamente lo que debemos, lo que vamos a evitar.

Se escucha desde afuera que otra pareja repite la misma línea desde el punto y seguido

ELLA 2.- Y no obstante, esos recuerdos...

ELLA 1.- *Avienta el libro.* Es inútil que piadosamente quieras hacerme creer que para ti esos recuerdos son carne viva. No: también para ti están muertos, sólo que ahora, por gentileza, quieres resucitarlos, darles un calor que en realidad ya no tienen. Si esa música tuviera un valor presente para nosotros, habríamos gritado o llorado o, al menos, corrido a suspenderla a fin de que no nos hiciera sufrir más.

ELLA 2.- *Como si fuera un secreto.* Lo hicimos.

Se interrumpe un momento el tango.

ELLA 1.- Refiriéndose a la pianista, quien reinicia el *leit motiv*

ELLA 2.- *Retomando.* Tienes razón. He querido darte valor, Mercedes, valor para que, al menos tú, sigas viviendo.

Las dos quedan viéndose, Ella 1 saca un revólver y lo pone sobre la mesa, sube la música. En oscuro se escucha el final del tango. Luz sobre escena

PARTE III

CUADRO SÉPTIMO

Con los mismos instrumentos de suicidio sobre la mesa, la primera pareja.

ÉL.- Creo que ha llegado el momento.

ELLA.- Es verdad.

ÉL.- Entonces...

ELLA.- Entonces...

Él.- Buenas noches, Mercedes.

ELLA.- Buenas noches, Antonio.

Ella se pone el revólver en la cabeza. Oscuro total y vuelve a subir la luz para dar paso a la pareja segunda en la misma posición que la primera.

CUADRO OCTAVO

La segunda pareja

ELLA.- Creo que ha llegado el momento.

ÉL.- Es verdad

ELLA.- Entonces...

ÉL.- Entonces...

ELLA.- Buenas noches, Antonio.

ÉL.- Buenas noches, Mercedes.

ÉL se pone el revólver sobre la cabeza y oscuro total. Sube luz y tenemos a la pareja tercera de igual forma que las anteriores.

CUADRO NOVENO

ELLA 1.- Creo que ha llegado el momento.

ELLA 2.- Es verdad.

ELLA 1.- Entonces...

ELLA 2.- Entonces...

ELLA 1.- Buenas noches.

ELLA 2.- Buenas noches.

Una le apunta con la pistola a la otra. Oscuro total, se escucha un disparo. Luz y entra Él de la primera pareja asustado al departamento de ellas.

Él.- ¿Qué sucede? ¿Qué ha pasado? Hemos oído un disparo en este departamento.

ELLAS se encuentran asustadísimas.

ELLA 2.- *(Asustada)* Se le ha escapado un tiro sin querer, es como una niña y no sabe usar un revólver.

Él.- ¡No imaginan el susto que me han dado! Pero... ¿es verdad? ¿No está alguna de las dos herida?

ELLA 2.- Calma, señor, calma. No ha sido nada. Un susto, un susto como otro cualquiera. Y usted parece estar más asustado que nosotras.

Él.- *(Nervioso)* Es que..., mi esposa y yo estábamos reconciliándonos y...

ELLA 1.- ¡Qué curioso! Nosotras también.

Se escucha el tango y sube la luz sobre la pianista, aparece el narrador en tono festivo.

Narrador: Caminan, se detienen, prosiguen.

Cambian miradas, atreven sonrisas.

Forman imprevistas parejas.

Pero cierran los ojos para entregarse mejor a los goces de su

encarnación misteriosa,

y, cuando duermen, sueñan no con los ángeles sino con los mortales.

Salen las tres parejas bailando y el narrador termina con el poema mientras da golpecitos en el piso dirigiendo a los que bailan.

ELLA 1.- A ELLA 2. Qué tonta eres, a ti no te imagino de modo alguno. Tú...

ELLA 2.- Yo...

ÉL.- No existes.

ELLA 1.- ¿Que yo no existo?

Toca el narrador tres veces con el bastón imitando las veces que han tocado a la puerta todos voltean dirigiéndose a él.

Todos.- Ah, eres tú.

Oscuro total y acorde final del tango.

ANEXOS

REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Cámara negra

1 baúl antiguo

2 bancos

1 biombo

1 televisor

1 mesita

1 piano

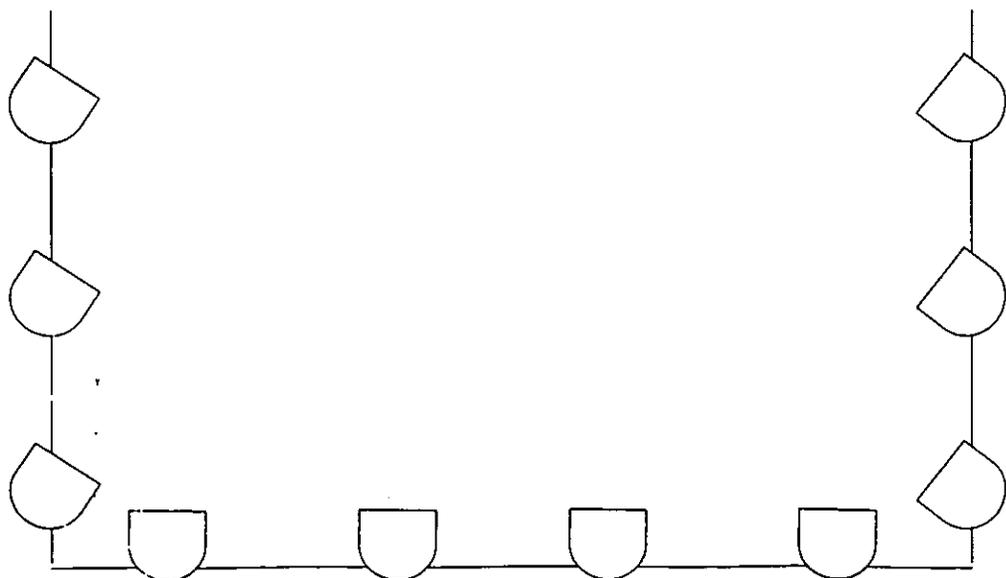
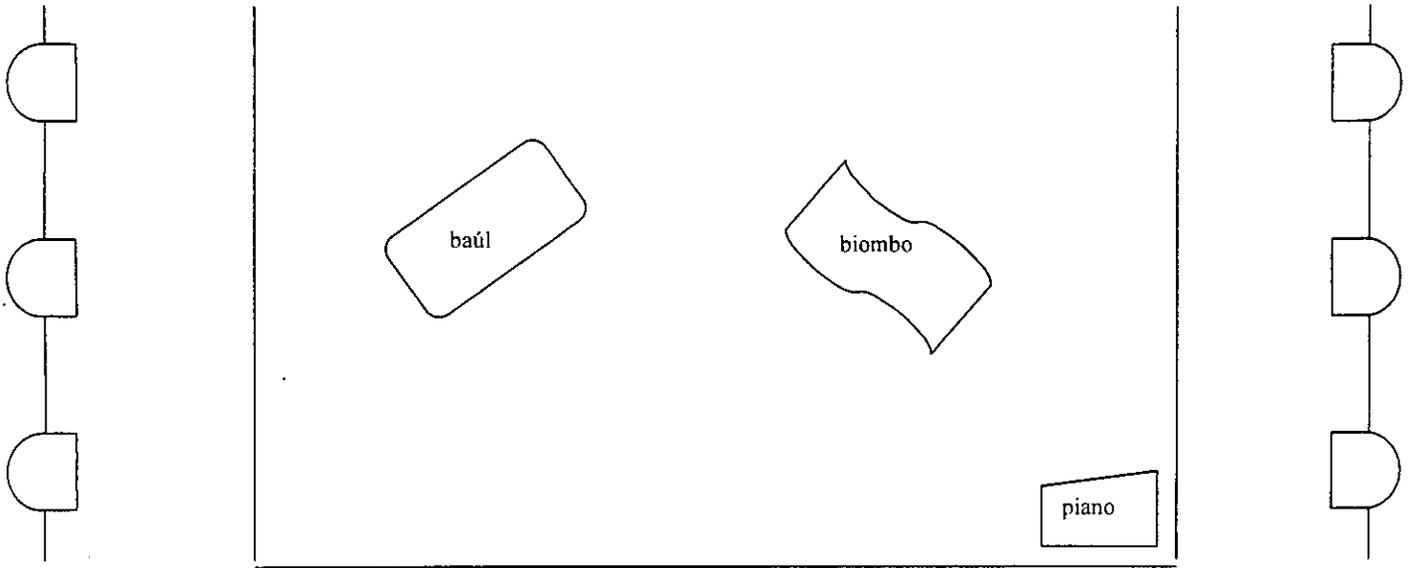
6 par 64

6 lekos

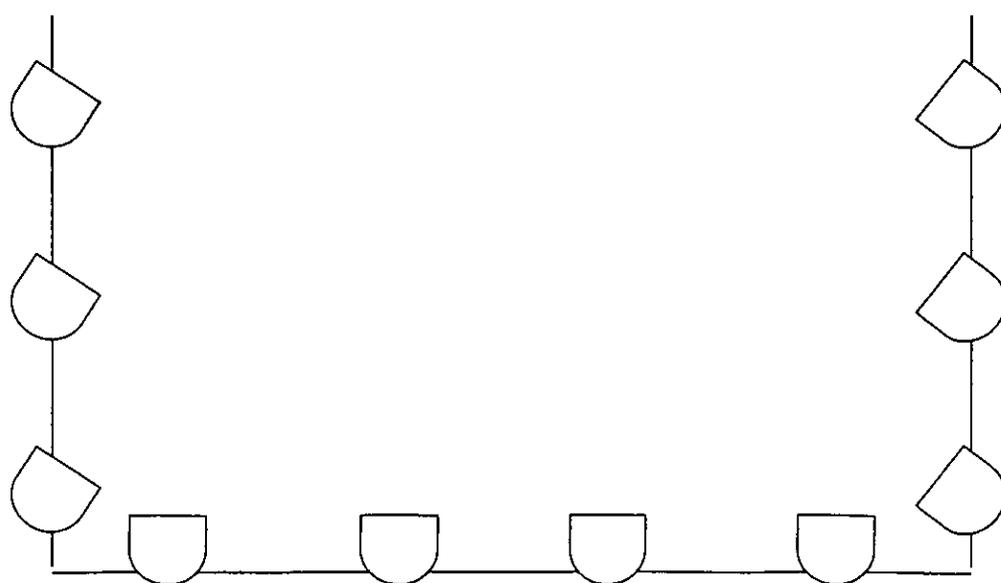
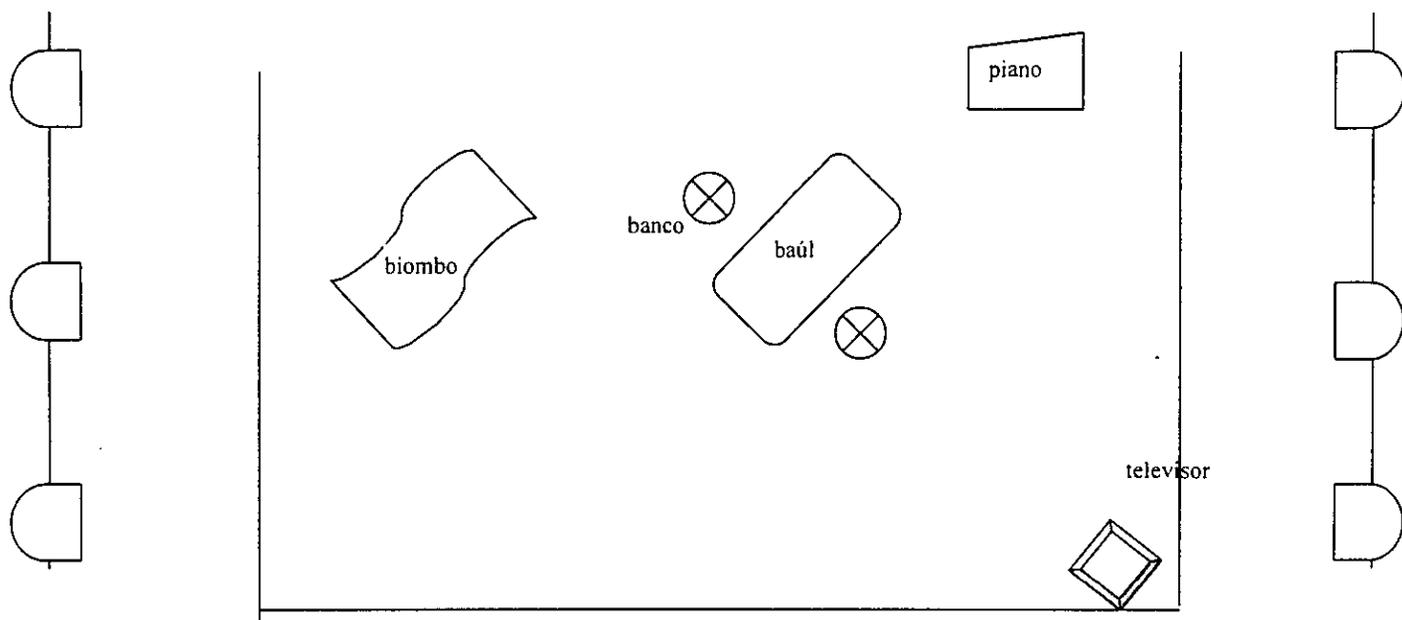
4 fresneles

Filtros de colores: magenta, ámbar, azul, violeta, naranja

ESTUDIO



COMEDOR



GUIÓN TÉCNICO

Oscuro total

Se escucha al piano un tango

Luz ámbar desde las piernas

Cenital sobre una mujer al piano derecha arriba del escenario

Finaliza el tango solo

Luz blanca sobre escenario total y vacío

Desde las piernas salen actores y bailan

Salen actores de escena. Oscuro total. Luz ámbar tenue sobre una habitación como un estudio

PARTE I

CUADRO PRIMERO

Tocan a la puerta al inicio

ÉL.- Sí, horrible; pero no hay ningún peligro de que esto suceda
Tocan a la puerta tres veces

ELLA.- ...No es, no puede ser suya.
Vuelven a tocar tres veces la puerta

Antes de salir de escena los dos actores

Entra el tango al piano

Rayo de luz blanca cuando quedan congelados

Misma iluminación que el principio: ámbar desde las piernas, luz sobre la mujer del piano

CUADRO SEGUNDO

Luz naranja

Intermitencia de televisión

ELLA.-... de que esto suceda
Tocan tres veces la puerta

ÉL.- ...No puede ser suya
Vuelven a tocar la puerta

Acorde de tango al piano cuando terminan de bailar

Luz magenta sobre escena cuando sale el narrador
Música de Cowboy Junkies en todo el fragmento siguiente

Se diluye la música y la luz magenta
Luz ámbar y azul sobre la mujer que lee un libro
Tocan a la puerta tres veces

CUADRO TERCERO

ELLA 1.- ...esto suceda
Tocan tres veces la puerta

ELLA 1.- Ah, eres tú
Entra el tango al piano

Luz intermitente muy blanca cuando quedan congeladas bailando
Oscuro
Luz ámbar
Cambio de espacio, un comedor

ELLA 1.- ...si no nos ves reñir
Cenital sobre la mujer del piano y el narrador

PARTE II

CUADRO CUARTO

Luz naranja sobre la pareja

ÉL.- el amor es algo que se nos murió
Caen desde arriba plumas
Tango al piano
Música de Cowboy Junkies

CUADRO QUINTO

ÉL.- el amor es algo que se nos murió
Caen desde arriba plumas
Termina música de Cowboy Junkies

CUADRO SEXTO

Acorde al piano al entrar ellas

ELLA 2.- ... Salvarnos
Tango del inicio de la obra

ELLA 2.- ... quiero que tú lo digas

Para el tango
Inmediatamente prosigue

ELLA 2.- Lo hicimmos
Se vuelve a interrumpir el tango

ELLA 2.- ...sigas viviendo
Termina el tango
Oscuro
Luz blanca sobre el escenario

PARTE III
CUADRO SÉPTIMO
ELLA.- Buenas noches, Antonio
Oscuro total
Luz blanca

CUADRO OCTAVO
ÉL.- Buenas noches, Mercedes
Oscuro total
Luz blanca

CUADRO NOVENO
ELLA 2.- Buenas noches
Oscuro total
Disparo
Luz blanca

ELLA 1.- ...Nosotras también
Tango al piano
Luz naranja desde las piernas
Cenital sobre la pianista

Todos.- Ah, eres tú
Oscuro total
Acorde final del tango

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

La propuesta se concreta con el texto que tiene su origen en el trabajo dramático y que sirve como puente para un trabajo de dirección. La unión de dos de las obras de Xavier Villaurrutia, la organización lógica de los textos, incluyendo al poema *Nocturno de los ángeles*, así como la propuesta de dirección escénica engloban la mirada a un autor mexicano que basa su obra en la poesía y parte desde esta trinchera para llevarnos por los caminos literarios más complejos y diversos. La organización dramática se realizó con base en la investigación, lo cual sostiene que el director, el dramaturgo, el artista en general, debe ser un investigador; ésta es su herramienta principal. La opción de dar a la obra una unidad también se centra en el silogismo de que la obra de un autor es un conjunto; es decir, para estudiar a un escritor o a cualquier creador debemos contemplar su obra entera como un todo. Queda confirmada esta tesis, pues, en la obra del escritor Xavier Villaurrutia en la que todos los caminos de su laberinto literario llegan al mismo lugar: las relaciones humanas son la piedra angular de un sistema, de un país, del mundo entero, si es posible. Todo gira alrededor de la condición humana, de sus más profundas pasiones, vicios y virtudes.

Se ha dicho que la dramaturgia está a punto de morir, mientras haya autores que centren su mirada en la humanidad, en la poesía del alma del hombre, la dramaturgia no morirá pues el trabajo de dirección escénica también tiene su origen en la dramaturgia que es la organización, análisis y concreción de un texto dramático, ya sea basado en otro o en él mismo; mientras haya teatro, habrá dramaturgia. De ahí que el respeto al texto se mantiene en esta propuesta, no así la historia que será otra bajo la mirada de cada director, en mi caso, aviento la red desde mi barca a la mar de posibilidades escénicas

con la confianza de recoger público, crítica, aceptación o desaprobación; público en fin, a favor o en contra pero siempre con la mirada fija hacia el teatro, la literatura, la poesía... Ésta pues, se convierte en una obra autónoma, donde la recreación es la columna de este templo que llamamos teatro. ¿Qué no es el teatro sino la recreación de un texto? Y bajo la mirada de Villaurrutia, nace una obra más bajo la mirada de un ángel más que aparece en sus poemas, tal vez el autor nos presintió desde antes de conocernos.

Este trabajo dramaturgico con visión de dirección escénica, ha pasado por alto las reglas tanto de la dramaturgia tradicional, que tiene su origen en el método actancial en el cual un sujeto siempre es movido por el objeto que desea alcanzar, hasta los límites académicos profesionales derivados de un protocolo en miras de una Universidad que brinda a su sociedad alguien que habrá de ser productivo para su país. En los dos casos partiríamos de la pregunta ¿no es un ser crítico lo que necesita una nación para ir más allá de sí misma? La pregunta queda en el aire y los poetas la recogen, la sufren como Villaurrutia y la toman para hacer de ella poemas inaudibles a los oídos de los transeúntes que *cambian miradas, atreven sonrisas, forman imprevistas parejas...*

El río de la calle queda desierto un instante, y nadie sabe a estas horas quién habrá de tener la razón. Desde esta trinchera, mi propuesta para el arte que debe ser poesía.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

De Nerval, Gérard. Aurelia. México. Nueva Cultura, 1942.

Gide, André. El regreso del hijo pródigo. México. Nueva Cultura, 1942.

Giraudoux, Jean. Judith. México. Nueva Cultura, 1944.

López Velarde, Ramón. Poemas escogidos. México. Cultura, 1935.

Paz, Octavio. "Cultura de la Muerte". Letras de México, noviembre 1938.

Pirandello, Luigi. La vida que te di. México. Nueva Cultura, 1940.

Valéry, Paul. Aforismos. México. Nueva Cultura, 1940.

Villaurrutia, Xavier. Obras. México. Fondo de Cultura Económica, 1996.

Xirau, Ramón. Tres poetas de la soledad. México. Antigua Librería Robredo, 1955.