



18.02.2002

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Traducción del texto en alemán:

La canción de la patria

de Thomas Hürlimann

con un análisis estructural y temático

TESINA

QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA

EN

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

Cecilia Vázquez Vieyra

ASESOR DE TESINA

Dra. Norma Román Calvo

Ciudad de México 2002

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIO ACADÉMICO DE SERVICIOS ESCOLARES
SECCIÓN DE EXÁMENES PROFESIONALES

TESIS CON
FALLA LE ORIGEN



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.



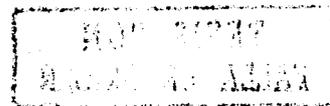
Agradecimientos:

Esta hoja no alcanzaría para agradecerle a todas las personas que me impulsaron para realizar este trabajo, pero cada una de ellas tiene mi gratitud.

Un agradecimiento especial a la Dra. Norma Román Calvo por sus consejos, sapiencia y apoyo.

Agradezco infinitamente a la Mtra. Rebeca Cabañas por su ayuda en la traducción, también a la Mtra. Aimée Wagner, a los profesores Oscar Armando García y Ricardo García, por su cuidadosa lectura que hicieron de este trabajo y sus sabias correcciones.

Gracias familia López Ramírez, a toda mi familia, a Jutta Bähre y a Víctor Miguel G. V.



Índice

Introducción	5
--------------------	---

CAPITULO 1

La traducción

1.1 La traducción en general	7
1.2 Las formas de traducción	7
1.3 El papel del traductor como creador	8
1.4 Dificultades en la traducción	10
1.5 La traducción científica y la literaria	11
1.6 Aspectos de la traducción literaria	13
1.6.1 La traducción poética	14
1.6.2 La traducción en la narrativa	15
1.6.3 La traducción en la obra teatral	16
1.7 Problemas que plantea la traducción de la obra teatral	19
1.8 Problemática de traducción en la obra <i>Das Lied der Heimat</i>	22
1.9 Traducción de la obra <i>Das Lied der Heimat</i>	28

CAPITULO 2

Thomas Hürlimann

2.1 Datos biográficos	97
2.2 Su trabajo en narrativa y teatro	98
2.3 Sus temas	102
2.3.1 Suiza, su interior	102
2.3.2 La muerte	102
2.3.3 La descomposición social	103

CAPITULO 3

Corrientes teatrales en *La canción de la Patria*

3.1 Teatro épico	106
3.2 Teatro épico en <i>La Canción de la Patria</i>	108
3.2.1 Estructura a cuadros	108
3.2.2 Forma abierta	108
3.2.3 Empleo de discursos y canciones	109
3.2.4 Uso de lo burlesco, el contraste y la ironía	112
3.2.5 Lenguaje lógico	112
3.3 Teatro del absurdo	112
3.4 Características del teatro del absurdo en <i>La canción de la Patria</i>	113
3.4.1 Estructura a cuadros	113
3.4.2 Explora la condición humana en vez de contar una historia	114
3.4.3 La acción circular más que lineal	114
3.4.4 El tiempo y el espacio fuera del mundo real	114
3.4.5 Lenguaje distorsionado	114
3.4.6 Personajes arquetípicos	114

CAPITULO 4

Análisis estructural de *La canción de la Patria*.

4.1 Aplicación del modelo Actancial a <i>La Canción de la Patria</i>	115
4.2 Enunciación de la obra	122
4.3 Triángulos e ideología de la obra	123
4.4 Manifestación	125
4.5 Personajes	126

CAPITULO 5

Análisis temático del texto traducido

5.1 La mentira	127
5.2 Falta de identidad	132
5.3 La soledad	135
5.4 La incomunicación	138
5.5 Descomposición social: la ruina humana	140
Conclusiones	144
Anexo: <i>Das Lied der Heimat</i>	145
Bibliografía	225

Introducción

El presente trabajo consiste en presentar la traducción de la obra *La canción de la patria* de Thomas Hürlimann, autor suizo de habla alemana. Y su correspondiente análisis en la estructura dramática con los temas que la integran.

En el primer capítulo nos adentraremos en la traducción. Veremos qué es una traducción y sus diferentes formas. Se expondrá la importancia que tiene el traductor como creador. En general hablaremos de las dificultades por las que se pasa al hacer una traducción en general. Además se verá las diferencias entre la traducción científica y la literaria, para después mostrar el trabajo que se necesita en la realización de una traducción poética, una narrativa, un especial enfoque en la teatral, el último punto será el que nos sirva para llegar hasta la misma traducción del texto dramático. También hablaré sobre mi experiencia y la forma en que resolví los problemas a los que me enfrenté al realizar la traducción.

En el segundo capítulo descubriremos al autor, su trabajo, sus premios, los temas que ha tratado tanto en su obra narrativa como en la dramática y la traducción del texto alemán *Das Lied der Heimat* —La canción de la patria.

En el capítulo tercero veremos las corrientes teatrales que se encontraron en *La canción de la patria*: el teatro épico y el teatro del absurdo, que son las más destacadas. Esto no quiere decir que se cumplan en su totalidad los puntos que conforman dichas corrientes, tampoco que sean las únicas, sino que son las más marcadas en la obra.

En el cuarto capítulo se hace el análisis estructural de la obra, para lo cual se utilizó como herramienta el modelo actancial, una forma más para realizar el análisis dramático y conocer al autor.

El quinto capítulo ofrece el análisis de la obra de teatro de Hürlimann aquí traducida deteniéndonos en los temas que maneja el autor en esta obra; como son: la mentira, la falta de identidad, la soledad, la incomunicación y la descomposición humana.

También en el anexo se encontrará el texto original en alemán para quienes deseen comparar y revisar el trabajo.

Finalmente deseo que el presente trabajo sirva de ayuda a todo aquel que quiera tener la experiencia de ser un traductor dramático. Esperando que le sirva de apoyo.

CAPITULO

1

La traducción

Traduttore traditore

Adagio italiano

1.1 La traducción en general

Es común que cuando tomamos cualquier texto de autor extranjero y comenzamos a leerlo, no nos preocupa la frase que dice "traducido por." En general sólo leemos el título y el nombre del autor para después iniciar la lectura.

Cuando tenemos la fortuna de conocer el idioma en que está escrito el texto original, podemos leerlo y disfrutarlo directamente, lo que resulta excelente, pero lamentablemente no todos tenemos el conocimiento de uno o varios idiomas, por lo tanto, nos vemos obligados a recurrir a la traducción. Una vez terminado el libro, si es necesario, hacemos comentarios o el análisis de la lectura, pero rara vez reflexionamos en el proceso de traducción.

Independientemente del conocimiento lingüístico, el traductor debe integrar cierta comprensión del pensamiento, costumbres, forma de vida, de actuar y reaccionar de los hablantes de las lenguas que traduce, es decir, la cultura del país.

1.2 Las formas de traducción

Hay distintas formas de traducción como las siguientes:

Traducción directa: es aquella en donde no interviene una tercera lengua, esto es, que se traduce de un idioma a otro, como por ejemplo del francés al español, sin que se haga del francés al inglés y después del inglés al español.

Traducción inversa: aquella que se hace de la propia lengua materna a una lengua extranjera.

Traducción literal: la que se hace casi palabra por palabra, la lengua de destino mantiene intacta la sintaxis, figuras y expresiones de la lengua de origen.

Traducción libre: es la que se hace del sentido de un texto, abandonando las características propias que tiene la lengua origen y se adaptan a las de la lengua destinataria.

Traducción simultánea: que es de carácter oral, se da cuando una persona conoce y tiene un dominio mayor de un idioma que no es el propio materno, traduce e interpreta lo que otra persona dice en una conferencia o en una plática normal en el idioma que el traductor o intérprete domina.

Dentro del saber del traductor, es importante destacar el conocimiento de la terminología específica, una estrecha relación con ese campo: biología, matemáticas, medicina, cuento, novela, teatro, etcétera, de lo contrario, puede caer en una traducción equivocada por no conocer el contexto del texto a traducir.

1.3 El papel del traductor como creador

Ahora bien en cuanto al papel que tiene el traductor como creador, diré que en la traducción de la novela, cuento, poesía y teatro, el traductor no sólo es el puente entre dos lenguas, sino que se asume como creador, pues tiene que pensar muy bien lo que va a traducir y adaptar, creando nuevos diálogos que expresen el sentido del texto de origen.

En cuanto a la traducción teatral otro punto crucial es la adaptación. Quizá el término "adaptar" suene un poco chocante, pues se pensará que se están robando las ideas del autor; en cierta manera esto es cierto, ya que traducir es de alguna forma traicionar el texto, porque el traductor en ciertos momentos se ve obligado a crear otra frase, o diálogo similar al propuesto por el autor en su original, toma la idea y crea otra para momentos específicos en la obra. Hay que recordar que una traducción nunca va a quedar como una copia exacta del original. Pero ciertamente el arte del buen traductor radica en traicionar lo menos posible al autor.

Es importante saber que desde el texto hasta la escenificación hay varias traducciones a las que podríamos llamar interpretaciones que se hacen de un texto por distintas personas inmersas en la creación teatral, es decir: el director, los actores y el público.

Cuando estamos ante obras que culturalmente están muy alejadas de nuestra realidad — como público destinatario, como ocurre con obras en donde se tiene profundas raíces en la semiótica, el folclor y en la cultura que la produce —, causa extrañeza e incompreensión de parte de quien la recibe, esto es, si la obra es muy local, si se le traduce con ese entorno de la cultura en que fue creada, al llegar al público no será bien recibida, por carecer de nexos que la hagan integrarse al marco referencial del receptor.

Traductores como Gershon Shaked y Patrice Pavis en *La obra de teatro fuera de contexto* (Scolnicov et al. 1991) dicen que la traducción para este tipo de texto no puede ni debe ser meramente literal; al contrario, debe encontrar un objetivo que sea apropiado y con una relación recíproca en lo que a ambas culturas se refiere: es decir: la de origen y la de destino.

En muchas ocasiones la distancia que hay entre dos culturas no es sólo de lingüística, también implica una estructura de referentes y signos del pasado en donde ya no son descifrados por los espectadores de hoy. Por lo tanto, se tiene que hacer otra adaptación a una época más cercana, como por ejemplo si se habla de una obra de 1710, con los valores y códigos morales, estéticos, etc. de esa época, si se intentara llevar la obra al pie de la letra no se entendería en su totalidad, pues actualmente en los principios del siglo XXI estos referentes ya no tienen el mismo valor y significado, se vuelven extraños para nosotros. Al término de la traslación nos aproximamos a la otra cultura, siempre tendrá que quedar alguna distancia una de la otra y de la misma forma que lo diferente es extraño para nosotros, también nosotros somos extraños para lo diferente. Y esto nos da como resultado una concientización cultural que implica un diálogo, en donde uno acepte aquello que es distinto y a la vez se lucha con lo que es similar, Shaked lo expone así: “La función de todo teatro y del director es la de mantener el equilibrio entre el acercamiento de las culturas extranjeras y la preservación de la identidad de estas” (Schaked 1991:30)

1.4 Dificultades en la traducción

En cuanto a la ética del traductor, nos dice María Esther Elorduy, que son básicamente tres las dificultades a las que se enfrenta el traductor:

1) Los conocimientos temáticos.

Además de otras dificultades resulta muy difícil reconocer palabras cuándo no se conoce el tema o su significado contextual, lo que da por resultado una mala traducción.

2) Encontrar la traducción adecuada en la lengua de destino.

Encontrar la expresión correcta es una responsabilidad que debe ser asumida por el traductor. Él debe decidir si acepta o no la solicitud de una traducción dentro de sus convicciones, independientemente de contar con un estudio amplio de las lenguas y de las culturas correspondientes.

3) Hacer entender al receptor lo que se quiere decir.

El traductor adquiere una gran responsabilidad con respecto a sus interlocutores, debido a que es él, quien se encarga de la traducción ante un público receptor y ante el autor del texto original. Por lo tanto es su deber tratar de hacer una traducción lo más cercana a la intención del autor.

Por otra parte, el traductor no debe perder de vista la individualidad de cada lengua, la sintaxis, además debe conocer las particularidades de cada género literario.

Si ahora nos preguntamos ¿qué conocimiento es más importante para el traductor, el de la lengua origen o el de la lengua terminal? Consideramos que ambos son importantes, ya que sin el primero no es posible la comprensión y sin el segundo la capacidad expresiva del traductor carece de un instrumento adecuado. Por lo tanto no se debe descuidar ninguno de los dos aspectos.

Otra cuestión que es digna de observarse es el método o los métodos que debe utilizar el traductor, aunque cada traductor desarrolla el propio. Cabe aquí mencionar lo dicho por la traductora Dogmar Ploetz;

Empiezo a hacer una traducción en borrador y trato, en ese borrador, de ser lo más exacta en lo que se refiere al español que traduzco. Después dejo aparte el libro y,

trato de hacer, de ese borrador, un texto alemán. Lo hago para poder distanciarme un poco del original. Y luego hay un tercer paso que es cuando vuelvo al original: lo pongo delante y entonces tengo que ser muy severa, para ver si eso que suena muy bien en alemán, realmente coincide con el original. (Campos. 1998:8)

1.5 La traducción científica y la traducción literaria.

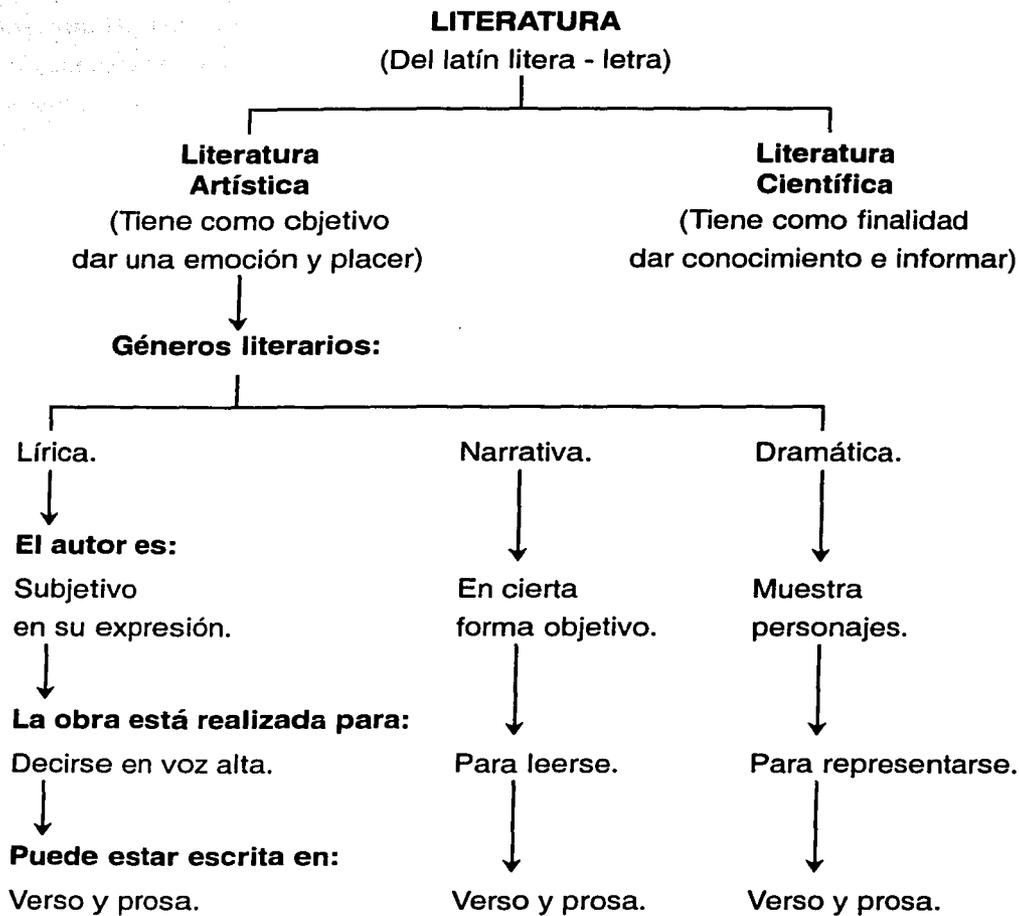
La ciencia se refiere al conocimiento sistematizado en cualquier campo, no obstante suele aplicarse principalmente a la organización de la experiencia sensorial objetivamente verificable. A la búsqueda de conocimiento en ese contexto se le conoce como ciencia pura, para distinguirla de la ciencia aplicada la búsqueda de usos prácticos del conocimiento científico y de la tecnología a través de la cual se lleva a cabo las aplicaciones.

La literatura es un arte —arte: método, conjunto de reglas para realizar bien algo— y sus manifestaciones son las obras literarias, es decir, son creaciones artísticas expresadas con palabras, aún cuando no se hayan escrito, sino extendido de boca en boca por la cultura popular. Esto no quiere decir que un libro sobre Psicología no sea una obra de arte, como lo dice el término arriba mencionado, simplemente, la ciencia requiere y hace uso de la letra para mostrar su conocimiento, mientras que la literaria busca dar una emoción. La existencia de la literatura científica y la literaria tienen formas y objetivos distintos. García Yebra nos dice respecto a la traducción científica que:

El fin, el objeto de la traducción científica es la reproducción, idéntica en cuanto al contenido, de una estructura funcional, (estructura puramente conceptual) por medio de otra estructura equivalente, por eso el concepto central de la teoría de la traducción científica es la invariancia. (García Y. 1996: 47)

Cabe aclarar que no me adentraré en la traducción científica, debido a que es una rama aparte, la cual nos lleva a otros caminos y en esta tesina el que nos interesa está relacionado a la traducción literaria.

Cualquier texto escrito como una instancia, un reporte de finanzas o una lista de compras no es literatura, sólo lo es aquel que esté realizado con arte. Una obra literaria tiene un valor estético en sí misma, lo que la hace valorable en cualquier momento, pero también está sujeta a los valores estéticos de su época, del lector o del crítico. Veamos el siguiente esquema:



En el esquema observamos cómo la literatura científica y la literaria son distintas, pues cada una de ellas tiene una finalidad distinta. Las obras artísticas se subdividen en géneros, en el esquema se muestran principalmente las ramificaciones de la literatura artística por ser el punto que nos interesa, en ella vemos que el objetivo de la lírica, la narrativa y la dramática son distintos. Por lo tanto el trato que se da a la literatura científica y literaria no será el mismo en su traducción, debido a que ambas tienen un enfoque diferente; en la primera la exactitud de términos y conceptos debe mantenerse, pues los conocimientos deben transmitirse con fidelidad, pero en la segunda no son sólo conceptos e ideas sino sensaciones, sentimientos y emociones, lo que le da un poco de libertad y flexibilidad, requiriendo de un trato especial y distinto a la traducción científica.

Los géneros que abarca la literatura literaria se encuentran principalmente en tres grupos:

La lírica es una forma poética que expresa tradicionalmente un sentimiento intenso o una profunda reflexión y la encontramos básicamente en la poesía.

La narrativa tiene el propósito de referir o relatar una sucesión de hechos, con un número variable de personajes en un tiempo y un espacio determinado, en ella encontramos a la novela, al cuento, al mito, la leyenda y la epopeya. Y son obras que relatan una historia, muy al contrario de la poesía que expone formas de sentimientos.

La finalidad de la obra dramática es convertirla en espectáculo. En el texto dramático se recogen los diálogos que ejecutarán los actores y las didascalias o acotaciones que sirven para organizar la puesta en escena. La literatura dramática carece, a diferencia de la narrativa, de detalles, no nos va llevando de la mano en el relato, sino que nos da una síntesis de una historia. Además, se tienen ciertas limitaciones espaciales; en el discurso, los hechos no son para ser narrados sino representados, aunque se pueda leer el contenido tendrá que hacerse en forma distinta a como se hace con los otros géneros literarios. La novela o el relato están dirigidos a un lector, en donde se puede tomar y dejar la lectura por algún tiempo, —horas, días, etc.— después volver a retomarla y no habrá problema, de igual forma sucede en la lectura del texto teatral, pero en la representación sólo se presenta una vez en un lapso de tiempo —una hora, hora y media, etc. — y es irreplicable con exactitud.

1.6. Aspectos de la traducción literaria

El lenguaje literario está fundamentalmente vinculado a la lengua materna del autor, también al gusto, la moda de su época y a una manera peculiar e individual de expresarse.

La traducción literaria depende de la posibilidad de comprender la obra, hay que entender la intención de la misma, lo que nos dice tanto el autor como la obra, lo que nos expresa aunque la comprensión no sea aún la traducción, al leerla quedaría en la lectura del traductor, pero su trabajo de traducción se da cuando empieza a trabajarlo y termina cuando lo pone al alcance de los demás.

1.6.1 La traducción poética.

Dentro de la traducción literaria, la realizada en poética es una de las más complicadas y difíciles, tiene un mayor grado de dificultad debido a que se manejan sentimientos e impresiones, y éstas son difíciles de describir y expresar en letras, más aún de interpretar y de traducir. Gelhaus nos dice que

Una traducción poética es ante todo, la interpretación de un texto cuyo significado no se revela en el ámbito del uso funcional de la lengua. Es un proceso de lectura de un texto y al mismo tiempo, su fundición y nueva configuración: es el documento de una recepción y de una creación. (Gellhaus, 1998:2)

Es importante que la persona que decida traducir una poesía tenga una sensibilidad en el trato al texto, también se aplica para cualquier tipo de literatura literaria. Esta sensibilidad no es otra cosa que tener un buen canal de recepción y de expresión. En ella, este aspecto se hace más evidente si se tiene una buena recepción o mejor dicho, sensibilidad para leerla y sentirla, además de tener un buen conocimiento y dominio de la misma, lo que brindará una traducción más placentera. En una entrevista le preguntan a la traductora Dogmar Ploetz, su opinión sobre si la poesía debe o no ser traducida sólo por poetas y ella responde:

Pues ¡adelante los poetas! Siempre me parece bien que sean poetas los que traducen poesía; pero tengo la impresión de que no abundan los que quieren hacerlo, o los que conozcan lo suficiente el idioma extranjero como para aventurarse en tal empresa. (Campos, 1998:9)

Y ¿cómo deben traducirse la poesía, en prosa o en verso? Esta pregunta se plantea frecuentemente ante cualquier poema. Valentín García Yebra considera que: "Vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa" (García Y. 1986: 140)

Goethe comenta al respecto que:

Débase apreciar el ritmo y la rima, caracteres primitivos y esenciales de la poesía. Pero lo que hay más importante, más fundamental, lo que produce la impresión más profunda, lo que obra con mayor eficacia sobre nuestra moral en nuestra obra poética,

es lo que lo que queda del poeta en una traducción en prosa; pues eso sólo es el valor real de la obra en toda su pureza, en su perfección. (Goethe 1921:7-8.)

Aurelio Espinosa Pólit, traductor de Sófocles, comenta:

“No es capricho ni alarde; es necesidad. Si se quiere dar de Sófocles una idea que se aproxime a lo que en realidad es, no hay sino un remedio: tratar de conservar su carácter poético, traducirle en verso. Si no, se le quita algo que le es esencial” (Espinosa A. en 1986: 138)

Opino que son muy justificadas todas las expresiones anteriores, cada una definiendo su punto de vista. Es magnífico traducir un buen verso, una buena poesía, pero no siempre se puede, el tiempo y las circunstancias lo pueden impedir, además, como sucedió en mi caso, lamentablemente uno no tiene ese don con la poesía, por lo que se debe tratar de poner en prosa lo más cercano a esa esencia pura de la poesía. Lamentablemente no siempre se dan esos casos y hay que procurar hacer una buena prosa de esa poesía, tratando de acercarse lo más posible a su esencia.

Es importante mencionar que entre los riesgos que se corren al traducir poesía en verso, se encuentra la omisión forzosa de muchos valores expresivos de la lengua de origen, a fin de poner en la traducción otros de la cosecha del traductor, principalmente cuando hay expresiones no traducibles a otro idioma, lo que puede ocasionar una oposición a los propósitos del autor. Con lo que el traductor termina pecando doblemente tanto por omisión como por acción, de esta manera perderá todo vínculo con el verso, que es esencial para el poema.

García Yebra comenta que a pesar de que en el poema original los versos se ajustan a una medida exacta, en la traducción no aparecerá rima de ninguna clase a no ser de casualidad, tampoco habrá un número determinado de sílabas consonantes, normalmente se caerá en una prosa, que al tratar de reproducir lo más exactamente posible el sentido original, recibe de éste una chispa de poética y quizá presente una distribución en líneas que asemejará a los versos.

1.6.2 La traducción en la narrativa

Antes de pasar a la traducción en la obra teatral veamos algo sobre la traducción en la narrativa, a fin de comprender un poco más las similitudes y las diferencias con respecto a la traducción de la obra dramática.

En la traducción de la novela y el cuento hay ciertos puntos que se deben cuidar, independientemente de la traducción lingüística, en la novela hay que contemplar principalmente el estilo, el tipo de narrador, los tiempos verbales, la narración y sobre todo, los personajes que son quienes nos conducen en la lectura y deben de tener un cuidado especial, así nos dice la traductora Von Schweder: "Dotar a cada personaje de un idioma fue seguramente más fácil para el autor de lo que resultó ser para mí" (Von Schweder. 1998:4)

Cuando un escritor crea a sus personajes le da un idioma, una personalidad y una forma de expresarse que normalmente está en el idioma del autor, y que son quienes lo leen primero, pero esta tarea es más complicada para el traductor al dotar a los personajes de un idioma y expresiones distintas a su lengua de origen, para lograr que sean entendibles a los nuevos lectores de la traducción, y que conserve la intención que puso en su obra el literato.

Schweder anota lo siguiente respecto a su trabajo de traducción con la novela *Ana en Venecia* del autor Brasileño Joao Silvério Trevisan:

...a lo largo de la traducción, siempre tenía presente una finalidad: el lenguaje de Ana debía ser lo más natural posible y por ningún motivo asemejarse a aquello que en este país despectivamente llamamos el alemán de los trabajadores extranjeros. (Von Schweder, 1998:4)

Dar un nuevo lenguaje a un personaje de novela o cuento es difícil, debido a que no sólo se habla de una forma de expresarse, sino que justamente por ser un medio de expresión, el personaje nos transmite su forma de ser y pensar — lo mismo que la de su autor — la manera en como se expresa nos muestra ambientes. Por ello, la traducción narrativa tiene sus propias reglas o formas especiales. Muchas veces, una novela debe su buena aceptación a su traducción, si se comprendió al autor en lo que él quiere decir, se dará una mejor interpretación, por lo que una traducción puede ser ágil o no dependiendo del lenguaje que le haya dado a los personajes el traductor.

1.6.3 La traducción en la obra teatral

Ya hemos visto que tanto la traducción de la poesía como la narrativa tienen necesidades especiales, ahora veremos qué implica la traducción del texto teatral.

La mayoría de las veces al traductor de literatura narrativa —cuento y novela—, se le encomienda traducir una obra dramática, pero carece del conocimiento de la dinámica teatral y cae en la deformación del texto. El traductor de narrativa puede poseer un buen talento, pero si trabaja sin el conocimiento teatral, el trabajo estará incompleto. Como es el caso de la edición de Bruguera en su publicación de las comedias de Shakespeare, en donde encontramos en la obra *Sueño de una noche de verano*, una curiosa nota del traductor. La nota, transcrita enseguida, se refiere a los parlamentos del artesano Quince cuando, haciendo de prólogo, presenta la historia de *Píramo y Tisbe*.

En el texto original inglés, el parlamento de este personaje está lleno de palabras de doble sentido y contrapuestas, las cuales, dichas con singular gracejo por el actor sirven para despertar la hilaridad de los espectadores. A fuer de sinceros, hemos de decir que, hallándonos ante la alternativa de tener que expresarnos con el lenguaje ficticio y figurado del original, cosa que convertiría él, al discurso en poco menos que incomprensible o simplificar los términos tomándolos por su recto sentido para hacerlos asequibles a los lectores, hemos creído oportuno sacrificar la parte jocosa de la peroración a fin de hacer comprensible su verdadera intención. (Shakespeare, 1977: Nota 44)

La narrativa difiere del texto dramático principalmente en que en la primera, los hechos son narrados, hay una gran extensión al describir los hechos, en cambio en el texto dramático estos son sintetizados y no hay una descripción tan minuciosa como en la narrativa. En este caso, el traductor omitió el lenguaje singular que da Shakespeare a sus personajes, al traducirlo se le dio un carácter serio y se perdió esa chispa de la obra en este punto. Porque precisamente ese tipo de expresiones que no le pareció al traductor tiene su razón de ser. Por lo tanto se debe tener cuidado al cambiar una palabra o una expresión que pueda restarle sentido a la obra.

Ahora veamos un ejemplo de las distintas formas en que se da la traducción dramática. Con frecuencia se da el caso de un director teatral que se topa con una obra dramática que le agrada mucho y desea llevarla al escenario, ya sea porque la vio, la leyó, resulta que la obra está en un idioma extranjero, surge un problema, el director la entiende, quiere representarla en su país, es una posibilidad, pero habrá que seguir algunos pasos antes de lograrlo, tales como conseguir la autorización para traducirla y montarla, después cuando el director se encuentra en el dilema de ¿quién lo traducirá? En un caso afortunado en que el director tenga la confianza y

conocimientos suficientes para realizar la traducción, el problema está resuelto, pero ¿si no es así? Habrá que conseguir a un traductor. En el caso de nuestro director-traductor, el trabajo se le multiplicará, tendrá que hacer trabajo de mesa, y todo lo que le sigue dependerá del talento y las energías que tenga. En cambio, si se decide por buscar a otra persona que haga este trabajo, lo hará con el traductor y su labor será también ardua.

En el proceso de la lectura surgen situaciones que merecen atención: mientras se lee el texto ¿se está traduciendo? ¿Podremos comprender las obras de teatro que son ajenas a nuestra propia cultura? ¿Por qué su comprensión es limitada? A esta pregunta Gershon Shaked dice:

Esto se debe a que al leer o presenciar es el proceso constante de traducir una experiencia ajena, que tiene sus propias memorias y asociaciones, este proceso de traducción deja huecos e intersticios entre nuestro mundo propio y la imagen del mundo que crea dentro de nosotros aquello que se lee o se presencia. (Shaked, 1991:17)

Al leer, se pueden tener varias lecturas de un texto, debido a que cada lector dará una forma propia de asociación e identificación de él, de la misma forma sucede en el teatro, o cuando vemos una película, una pintura, etc. Todo dependerá del estado anímico en que el observador o el lector se encuentre, además de la información que se tenga acerca del tema o la circunstancia sobre la que se esté tratando. Es fundamental que se pueda asimilar o entender una información presentada, debido a que si no tenemos referencia acerca de lo que se nos presenta, si somos ajenos a esa situación, no nos llegará con la misma intensidad que a aquellos que sí están involucrados en la materia.

Si carecemos de información e identificación con la obra, esto nos produce un efecto totalmente distinto con respecto a quienes conocen bien o tienen una idea del tema tratado o la circunstancia, lo que se ve reflejado en la traducción. Recordemos que, cuando traducimos, manejamos códigos lingüísticos distintos a los nuestros, que tienen un significado, una ideología, y el resultado puede ser extraño para los destinatarios más ajenos.

Por su naturaleza, el texto dramático es tridimensional, es para ser palpado. Aún si lo leemos y no lo representamos, la finalidad sigue siendo escenificarlo, independientemente que sea o no llevado al escenario. El teatro es una síntesis de la

vida, por lo que en muchas ocasiones una frase nos revela el estado de ánimo, psicología, nivel sociocultural y el pensamiento del personaje. Por lo tanto si cambiamos esa frase y no lo hacemos de forma adecuada cuando hacemos una traducción, podemos cambiar todo el personaje y todo el sentido de la obra.

1.7 Problemas que plantea la traducción de la obra teatral.

Como pude darme cuenta a través del trabajo realizado en la traducción de *Das Lied der Heimat — La canción de la patria —*, son muchos los problemas que surgen a lo largo del camino. Ya hemos visto, que son varios los requerimientos para realizar una buena traducción. ¿Cuántos de estos tengo yo? Son varios, aunque estoy consciente de que todos son a desarrollar. Si algo me quedó muy claro en mi experiencia en el segundo encuentro de traductores de teatro al que acudí como oyente, fue que el traductor se va formando en el trayecto, con cada trabajo. Además, nunca se acaba de aprender un idioma, aunque cada vez se logran avances. Oír las experiencias de gente que hace traducciones teatrales me quitó el miedo a traducir, ¿cuál era el motivo de mi miedo? No era uno, eran varios. Entre ellos que estaba aprendiendo el idioma, nunca había realizado una traducción, no sabía por donde empezar e intuía que me metería en problemas. El panorama se veía muy oscuro.

Después de haberme quitado un poco el miedo, me decidí a realizar la traducción. Lógicamente no sabía que me estaba metiendo en muchos problemas, unas personas me dirían que estaba loca o bien que era muy valiente. Creo que hubo algo de ambas cosas, tal vez había más de locura. Mi primer problema — de varios que me fueron surgiendo — radicaba en la elección del autor y de la obra. Por ese tiempo llegó a mis manos la revista Theater Heute, en donde aparecía la obra de Hürlimann. La leí y aunque en ese momento no entendí todo, me pareció interesante, ese es el primer impulso que normalmente tiene el director para montar una obra— el interés—. Es cierto que yo no pensaba llevarla a escena, sino traducirla, pero el primer problema ya estaba resuelto. A esto siguió una serie de lecturas, para entender la obra. Al lograrlo, siguió otro cuestionamiento ¿cómo voy a transmitir lo que entiendo a otras personas? Respuesta que fui obteniendo en el transcurso de la traducción.

Lo primero que realicé al comienzo de la traducción y siguiendo los consejos orales y escritos de personas con experiencia, fue pensar ante qué público iba a

ser presentada; en este caso, el público mexicano, luego, si el texto necesita de una adaptación de circunstancias, es decir, si es una obra que por no tener signos asequibles al público receptor de la traducción se tiene que crear un punto de referencia para que esa obra sea entendida, esto es, si en una obra se habla de una situación de cristianismo en un país musulmán, es muy probable que no sean comprendidos muchos términos, reacciones o circunstancias, pero si se traslada a la musulmana, el entendimiento del público puede mejorar. En el caso de *La canción de la patria*, no había signos incomprensibles, es cierto que pueden existir circunstancias que se entiendan de distinta forma, sobre todo en la magnitud en que se vivió la Segunda Guerra Mundial, o el convivir con inmigrantes, pero es entendible porque aunque escasas, hemos vivido experiencias que nos conectan a dichas situaciones. También sabemos lo que es una figura nacional con todas sus circunstancias. Además, sabemos como son la gente que vive usurpando vidas ajenas, sobre todo, vivimos, sabemos y entendemos lo que es la corrupción, la mentira, la soledad, la mala calidad en la comunicación, todos ellos son términos entendibles en nuestro país y en el mundo.

Cabe hacer mención que el idioma alemán, en mi opinión, tiene más complicaciones que por ejemplo el idioma inglés, esto no quiere decir que la lengua inglesa no tenga sus propias dificultades, sólo expongo que el idioma alemán maneja una sintaxis más elaborada, había momentos en que no entendía nada, además, el alemán que maneja en algunos momentos Hürlimann, no es el alemán que se maneja en Alemania, el alemán alto, que se habla entre académicos y el coloquial o incluso el de dialectos, sino un alemán suizo, motivo por el cual, tuve que invertir más tiempo en investigación de palabras, expresiones y significados de algunas ideas, ya que en muchas ocasiones ni los mismos alemanes — a mi alcance — entendían este tipo de alemán suizo. Después al acercarme a dos suizos y preguntarles sobre este tema, no me dieron una definición única, porque una expresión no significaba lo mismo para un suizo de Zürich que uno de Zug. Así que me vi en la necesidad de decidir cual sería el más comprensible a mi público receptor. De cualquier forma, comprendí que no sería una tarea fácil.

Debo decir que el mayor aprendizaje lo realizaba con cada adelanto en la traducción. Aprendía más sobre la estructura gramatical alemana y principalmente de la española. Es cierto que este aprendizaje se hizo evidente con los errores, en muchas ocasiones, por querer avanzar rápido, leía mal el párrafo a traducir, en otras entendía la idea, pero al momento de pasarla al español, me quedaba forzada o se

oía muy raro. También al buscar en el diccionario palabras que desconocía, me encontré con el dilema de decidir cual sería el mejor significado para cada una de las partes del texto. Tuve que leer muchas veces el texto original, cotejarlo constantemente con lo que llevaba traducido; sin embargo en la mayoría de las oraciones salía algún error. En otras ocasiones era muy complicado transmitir una idea, o una expresión porque no había su similar en español. Conforme avanzaba en mis estudios del alemán, entendía mucho mejor su sintaxis y tenía más elementos para seguir con mi traducción, pero al momento de volver a cotejar mi traducción, el significado de muchas palabras, verbos u oraciones, cambiaba con mis nuevos conocimientos. Por lo que tuve que volver a empezar mi trabajo, pero con los nuevos conocimientos. De nuevo me detenía un poco. De esta forma fui avanzando cuadro por cuadro de la obra. Cuando terminé de traducir la obra en su totalidad. Aún tenía ciertos diálogos que carecían de sentido, al volver a comparar el texto original y al traducirlo me di cuenta que faltaban diálogos. Los corregí y parecía que todo había quedado bien. No volví a revisar el texto por un tiempo, esto, por necesidad —la obra me llegó a fastidiar— y por que así lo recomendaban los traductores en algunos libros. Cuando la daba a revisión, los errores salían a la luz. Hacía las correcciones pertinentes y volvía a guardar por un tiempo el texto trabajado. Más adelante io volvía a tomar con esa separación, con la mente más despejada realizaba una nueva revisión. Siempre salía algo nuevo para corregir.

No fueron dos o tres los borradores que realicé, fueron muchos, el aprendizaje continuaba. Debo decir que hubo momentos en que me desesperaba y deseaba dejar botado el trabajo, sin embargo días o semanas después lo retomaba.

Sólo cuando realizaba la traducción me di cuenta de lo laborioso que es. Más aún, cuando al terminar la traducción preparé una lectura dramatizada de la obra concluida, para escucharla en español, de dicha lectura salieron muchas observaciones de actores que la realizaron, de ahí tome algunas, otras no las consideré por que no se ajustaban a la obra. En ese momento comprendí que el traductor siempre decide, tal vez de manera cortante — si algo va de acuerdo a la obra o no, porque hasta ese momento es el único — a menos que colabore con otra persona— que sabe que trata la obra. En cierto momento, uno se llega a sentir el autor. Uno entra en el papel del creador, justamente cuando comienza a moldear el texto dramático. Esto es, cuando empieza a pulir el texto que ya se tradujo.

1.8 Problemática de traducción en la obra *Das Lied der Heimat* (*La canción de la Patria*)

A continuación explicaré con más detenimiento, el tipo de dificultades y como las solucioné. Las muestro con algunos ejemplos— me gustaría mostrarles paso a paso cada uno de las contrariedades por las que pasé, pero creo más pertinente resumirlas, ya que si se desea saber cada una de ellas, la práctica es la mejor forma de vivirlas. Comencemos por:

a) La tercera lengua

Que es cuando sentimos raro un párrafo, una oración o un texto. ¿Porqué se produce esta tercera lengua? Porque al estar comparando las estructuras y los sistemas lingüísticos de dos idiomas, se pueden producir colapsos o interrupciones en el hilo del pensamiento, los cuales se manifiestan formalmente en incoherencias sintácticas y semánticas o estilísticas. Respecto a este punto Rossel comenta que:

Cuando leemos un texto traducido a nuestra lengua materna, tenemos una extraña sensación que hace incómoda la lectura, aunque no sabemos en que consiste exactamente. No se trata de que tengamos la más mínima dificultad en entenderlo. Simplemente decimos que <suena mal>. (Rossel, 1996:19)

Ejem.:

Der Dichter: Zeit meines lebens bin ich wie ein Köter um die langsten Weiber herumgestrichen. Zeit meines lebens habe ich Feiern gehaßt!

Versión con la tercera lengua:

Poeta: Gran parte de mi vida, he andado como un perro sobre las mujeres de la clase alta. ¡ He odiado los festejos el tiempo de mi vida!

Versión sin tercera lengua:

Poeta: La mayor parte de mi vida, he andado como un perro sobre las mujeres de la clase alta. ¡Toda mi vida he odiado los festejos !

Otro ejemplo sería:

Alí: Unter diesem Sessel hat Mutti ein rotes plastikbecken. Haben Sie auch solches Becken?

Versión con tercera lengua.

Alí: Mami tiene una palangana roja debajo de este sofá. ¿También tiene usted una palangana así?

Versión sin tercera lengua.

Alí: Debajo de este sofá, Mami tiene una palangana roja de plástico. ¿También usted tiene una palangana semejante?

b) Los falsos amigos (falsos cognados)

Cuando un texto en otra lengua tiene palabras que nos "suenan" conocidas — amigas o familiares— a nuestra lengua es lo que se conoce como *falsos amigos* y son una trampa constante, debido a nuestra tendencia a asociar palabras supuestamente identificadas con un significado en nuestro idioma. Y por supuesto hubo muchas en mi camino. Palabras que yo suponía con un significado, pero que al ver el contexto no coincidían. Tuve que verificar su significado real en el diccionario o hacer consulta a hablantes nativos del alemán para cotejar su relación en el contexto.

Ejem:

Lampions: Faroles de papel

A primera vista, su significado sería lámpara, y aunque similar, se refiere a los faroles, típicos en una fiesta de la época de Keller o a los que se usan en navidad.

c) El diccionario visto como un enemigo.

Como no tengo un vasto dominio de vocabulario tuve la necesidad de apoyarme algunas veces en el diccionario, ya que constituye una herramienta básica para el traductor, pero eso también es un riesgo y puede volverse en nuestra contra, pues no siempre el significado que nos da el diccionario coincide o se refiere a la idea general de la oración y el texto. Para su solución hice varias cosas; la primera, ver

las distintas opciones que me brindaba el diccionario y ver cual de todas ellas era la más adecuada al contexto y que no causara conflicto en el sentido general del texto: la segunda y muy valiosa fue consultar a personas nativas de la lengua alemana para conocer la estructura y el contexto. También pedí ayuda a personas con un mayor conocimiento de la lengua alemana. Este punto necesitó que yo invirtiera más tiempo, ocasionando lentitud en la traducción

Ejem:

Was darf es sein?

Mi primer impulso fue traducir casi palabra por palabra:

Was: que.

darf: pasado de dürfen.

dürfen: tener permiso para. Derecho de, estar autorizado a od.
Habilitado para.

sein: ser o estar

Sólo que cuando indagué más resultó ser una expresión:

¿Qué se le ofrece?

Por ello en los casos que más adelante me fui encontrando, tomé el diccionario con precaución.

d) Perder el punto de referencia

Perder el punto de referencia fue una trampa constante. En algunos de los diálogos caía en ella al buscar en español el vocabulario y las estructuras más similares al alemán, teniendo como consecuencia expresiones en un texto forzado, ya que hay una fuerte tendencia a buscar automáticamente un punto de referencia parecida. Y más cuando se comienza a caminar en el sendero de la traducción. Rossel, dice sobre este tema que:

Sucumbimos a esta tiranía al buscar en la lengua de llegada el léxico y las estructuras formalmente más similares a las que nos sugieren los del original, aún a costa de forzar la expresión natural de nuestra lengua. Tendemos pues a buscar automáticamente

un punto de referencia formal común o parecido. ¿Pero qué ocurre cuando la coincidencia formal se nos resiste? Habremos perdido el punto de referencia. (Rossel, 1996:55)

Aquí hablamos de vocablos con mucha dificultad, en este caso del alemán, y más específicamente del alemán-suizo, debido a que no existe una correspondencia en español que cubra el significado deseado, lo que me obligó en algunos casos a adaptar esas ideas a las referencias de mi público receptor, lo que dio como resultado el cambio de la estructura o parte de ella al español. La traducción de esta parte fue realizada con ayuda de una alemana, quien afortunadamente entendió el texto y me ayudó a descifrarlo.

Ejemplo:

Wenn i ame Summerabig ime Schiffli zmitzt im See S Abigrot uf lyse Wälle grad wie Rose ligge gseh, Und de Seelisberg umrandet vorne goldig helle Schy Ernst und fyrli abelueget, lan i myni Rueder sy. Ruhig lani s Schiff la trybe, lan es gab wohl dass will. Alli Sorge, alli Schmärze werdet für es Wyli still. Übers Wasser schwebt de Fryde bald i färne Gloggetön 0 wie isch das Uferlüüte um myn Abigsee so schön. Streit en stille, linde Säge mit sich furt vo Hus zu Hus, S streut en über alli Länder, über alli Mänsche us. S Schiffli tryt ein Land entgäge, dunkli Schatte styged sscho. Aber tüüf im Härz do singt mys Lied und treit my immer no.

Traducción al español:

Cuando navego al atardecer del verano en medio del lago, se refleja el cielo rojizo sobre las olas como una rosa y rodea la montaña Seelis con un dorado claro. El bote está tranquilo, ahí estaba bien lo que quería. Todas las penas, todos los dolores se callan por un momento, sobre el agua flota la paz y el sonido de las campanas. ¡Ah! Cómo amo la orilla alrededor del lago al atardecer. La disputa está calmada. La bendición se lleva de casa en casa, se esparce sobre todos los países, sobre todos los hombres. El barquito se va solo hacia una tierra, ya se elevan sombras oscuras. Pero en el fondo de mi corazón, allí canta mi canción, y está siempre cerca de mí.

e) El calco estructural

Siempre existe la tentación de dejarse llevar más por la apariencia formal del lenguaje que por el sentido del mensaje que se está transmitiendo. El calco estruc-

tural era como un papel pegajoso que constantemente se aferraba a las estructuras en español. El manejo de ambos idiomas en cierto momento es difícil, en especial cuando se lee algo en un idioma y luego se traduce.

En mi caso, al leer el texto en alemán con una composición estructural de su lengua muy particular y pasarla a la estructura española me ocasionaba en ciertos momentos, especialmente cuando llevaba trabajando en la traducción un tiempo considerable, una copiar de la sintaxis alemana con las palabras en español. Después de leerlas había dos posibilidades, que no me percatara del calco, entendiendo el sentido del texto, o bien que con esa nueva lectura notara lo forzado de la traducción. Teniendo que darle el sentido correcto en español y olvidarme de la estructura original, además de formular la misma idea pero de otra forma, fue necesario pedir que otra persona que conocía el idioma alemán que lo leyera y me hiciera observaciones, y fue allí donde salieron más calcos a la luz. Acerca de este tema Rossel menciona que:

El fenómeno del calco se produce con tanta frecuencia que pudiera decirse que se tiene miedo a dejar la estructura conocida que nos viene servida por el texto original, parece como si separarnos de ella supusiera un salto al vacío, y es precisamente ese salto el que debemos dar para desprendernos de modos de hablar y de escribir que no son genuino castellano. (Rossel.1996:84)

Ejem:

Alí: Wir haben eine Wohnung in Turm 33. Nicht 35-33.
(*Er versucht lächeln*) Wir haben die gleiche Wohnung.

El calco quedo así:

Alí: Nosotros tenemos un departamento en torre 33. No 35.33.
(*Él intenta sonreír*) Nosotros tenemos iguales los departamentos.

Traducción sin el calco:

Alí: Nosotros tenemos un departamento en la torre 33. No en la 35, 33.
(*Él intenta sonreír*) Nuestros departamentos son iguales.

f) La traducción de locuciones y refranes

En cuanto a la traducción de locuciones y refranes, hubo varios casos en que los que se utilizan en idioma alemán —incluso alemán-suizo— tienen otro sentido en español; otros dejan ver el sentido, pero suenan muy raros en español, en especial en nuestro país. También fue necesario acudir a alemanes o a personas con más contacto con estas expresiones o refranes para poner su similar en español. Al respecto Rossel nos dice:

Al tratarse de formas fijas que se insertan en el lenguaje como pieza única, las locuciones del texto original plantean en traducción el problema de buscar en la lengua terminal, una correspondencia que en general poco tiene que ver con las unidades léxicas que constituyen las piezas de aquellas (Rossel. 1996:167)

Ejem:

Der Dichter: Nichts. Nichts. (Er lächelt) Heute läßt mir der Vogel in Ruhe.

En alemán el pájaro se refiere a la melancolía. Como un cuervo que picotea su alma.

Poeta: Nada. Nada. (Sonríe). Ahora sí, el pájaro me deja en paz.

En español, y con diálogos anteriores y bajo la picardía mexicana, se puede entender al pájaro como el pene, para referirse a que ya no es activo sexualmente. Y también se da a entender la melancolía de la que habla. Así lo dejé, porque Hürlimann juega con la ironía y el sarcasmo. Y una forma para conservar ese juego fue de la manera anterior. Aquí también interviene la adaptación de circunstancias o códigos.

g) Vicios contra la sencillez.

Cuando se da un lenguaje elevado y rebuscado en un texto, el resultado puede ser la incompreensión, una molestia al leerlo o bien se trasforma el sentido de la obra. En este caso tuve que tener mayor cuidado, ya que cada uno de los personajes en la obra dramática tiene un lenguaje propio, el cual denota su nivel socioeconómico, su psicología, el físico que integra su personalidad, por lo que era indispensable no dar un lenguaje incongruente a los personajes. Rossel hace referencia a esto:

Son diversas las razones por las que puede afearse el estilo, pero casi todas tienen el denominador común de atentar contra la sencillez: la expresión es a menudo poco concisa; a veces porque ocupados con los detalles de problemas de traducción más aparatosos — no prestamos suficiente atención al estilo, otras porque quien traduce se deja llevar por el falso convencimiento de que el texto va a aparecer más culto, si recurre a circunloquios de todo tipo, si hecha mano de expresiones ampulosas o si utiliza un léxico o una expresión pedante, etc. Todo ello complica al lenguaje innecesariamente. (Rossel.1996: 189-190)

Cabe decir que a lo largo de este trabajo de traducción que mostraré, aprendí lo difícil y laborioso que es ser un buen traductor y lo complicado que es hacer una traducción de una obra dramática, pero también comprobé como ayuda tener conocimientos del mecanismo teatral. Tal vez se vea como algo muy sencillo cuando leamos la traducción, pero atrás de ella hay tiempo, investigación, conocimiento y dedicación. Tal vez se lleguen a encontrar fallas, pero sigo aprendiendo el idioma y es seguro que con los años mejoraré. Un idioma, incluso el materno, nunca se termina de conocer.

1.9. Traducción de la obra “ *Das Lied der Heimat*” (La canción de la Patria)

En este punto se muestra el trabajo central de la tesina. Una traducción de un texto alemán que es *La canción de la patria*, texto dramático de Thomas Hürlimann, autor que conoceremos mejor en el siguiente capítulo.





LA CANCION DE LA PATRIA

de Thomas Hürlimann

Traducción del alemán al español por Cecilia Vázquez Vieyra

Personajes

Gottfried Keller, el poeta
El mesero
Victoria, actriz
Herminia: Amiga de Victoria
Gerente
Mozo
Huéspedes del hotel
Hans Indergand, el sargento
Olga María Kwiatkowska, la polaca
Un cabo
Ali
Lola
Fisch
Mami
Mujer
Hombre
Enfermera Vroni
Enfermera Luci
Doctor
Pacientes del sanatorio

Cuadro I

Tarde del 18 de julio de 1889, en la terraza del gran hotel Sonnenberg, situado en lo alto del lago de los cuatro cantones. En el bar del hotel, Gottfried Keller— el poeta—sentado en una silla de mimbre. El mozo de pie. El poeta bebe. A lo lejos se oye un barco de vapor. Dos jóvenes mujeres, Victoria y Herminia, entran apresuradas a la terraza.

Herminia:

¿Lo amas?

Victoria:

¡Claro!

Herminia:

¿En serio?

Victoria:

¡Claro que no! *(Ambas se ríen)*

Mesero: *(Con una manta escocesa)*

¿Me permite? *(El mozo pone la manta escocesa sobre las piernas del poeta. Enciende una linterna. De nuevo se oye el barco de vapor. Sonidos distantes de un corno de los Alpes. (El mozo carraspea ligeramente sobre su guante blanco) ¿Algo más señor?*

Poeta:

Me da gusto que ya no me piquen las pulgas de la pasión.

Mesero:

¿Perdón?

Poeta:

Nada. Nada. *(Sonríe)* Ahora sí, el pájaro me deja en paz.

Mesero:

¿Qué pájaro?

Poeta:

La melancolía. (*Silencio*) El lago.

Mesero:

Hermoso.

Poeta:

Así lo pinta Böcklin. El pintor de la isla muerta. (*En el fondo se oye el repicar de campanas.*)

Entran Victoria y Herminia que pasan al bar

Victoria: (*Llama hacia adentro*)

¡Humberto venga usted! ¡Humberto!

Herminia:

Yo creo que el señor director aún tiene muchas cosas que hacer en la barra.

Victoria:

¡Saca a esos señores de ahí! Diles que las montañas están ardiendo. Que hay un fuego enorme. Allí, allá también.

Herminia:

¡Dios mío, que hermoso!

Victoria:

¡Sobre todas las cumbres!

Herminia:

No te vayas a resfriar, Victoria.

Victoria:

¿Por ver los fuegos?

Herminia:

Pasado mañana interpretas a María Estuardo.

Victoria:

Para los lucerniencas.

Herminia:

El señor director debe tenerte mucho, pero mucho cariño.

Victoria:

¿Mi Humberto? Él se sentará con los productores en el palco y con la tortuga de su esposa al lado.

Herminia:

Él nos dio la tarde. ¡Oh, estoy tan contenta, Victoria!

Victoria:

Trabajo, mi niña. Uno no recibe el papel de la Estuardo por nada. Vamos, Humberto nos invitará un chocolate. (*Victoria sale, Herminia la sigue, ambas entran al hotel.*)

Poeta:

¡Me sorprende que de nuevo estos idiotas tengan algo que celebrar!

Mesero:

Se supone que un poeta cumple 70 años.

Poeta:

¿Cómo?

Mesero:

Sí, apenas y se puede creer, pero es la verdad. Tanto gasto de madera, fuegos artificiales y repique de campanas por un tal Keller, Gottfried, un poeta de Zurich que es homenajeado y festejado en su septuagésimo cumpleaños.

Poeta:

¡Ah sí!

Mesero:

Qué exagerado.

Poeta:

¡Ajá!

Mesero:

(*Burlándose*) "¡Beban oh ojos, lo que la pestaña capta de la abundancia dorada del mundo!" El verso ha sido publicado en todos los periódicos esta mañana. ¡Ojos bebiendo! ¡Pestañas captando! Por favor.

Poeta:

¿Sí?

Mesero:

Poesía. (*Él toma la botella vacía de la mesa*) ¿Otra?

Poeta:

Sí.

Mesero:

Excelente esta chela. ¿no?

Poeta:

Sí.

Mesero:

De veras, excelente.

Poeta: Por eso chupo de ésta (*Al mozo*) <Ojos bebiendo>... sí, la pestaña capta. (*Gruñe*) <¡Pestañas captando!> (*Sacude la cabeza*) pestañas captando. (*Se quita los lentes, intenta observar las pestañas a través del vidrio.*) Pájaro, suéltame del cuello. Déjame en paz, por lo menos hoy. En mi septuagésimo cumpleaños.

Mesero:

(*Con la botella*) ¡Él está aquí!

Poeta:

¿Quién?

Mesero:

¡Ese poeta! (*Abre la botella*) ¡Con nombre falso! Allí, se ve de nuevo.
¡Un típico capricho de artista! Claro que pensó en ser reconocido tarde o temprano.

Poeta:

No lo creo.

Mesero:

¡Yo, sí! Yo conozco a esos tipos. Superficiales de pies a cabeza.

Gerente: (*Entrando exaltado, aparte al mesero*)

¡Saque a ese tipo!

Mesero:

¿Monsieur gerente?

Gerente:

El viejo gruñón de la silla. ¡Sáquelo! ¿Está sordo? ¡Tiene que irse! ¡Dios mío!
¿Y los faroles? ¿Por qué no han colgado los faroles? ¡Todos deben estar encendidos Wendelin, tout de suite!

Mesero:

Enseguida, Monsieur gerente.

Gerente:

Ya lo deberían de haber encontrado.

Mesero:

¿A quién?

Gerente:

Al festajado. ¿Es estúpido o qué? ¡Este terrible héroe de la tinta! ¿No lee el periódico? ¡Beban ojos, lo que la pestaña capta de la abundancia dorada del mundo!" ¡Repugnante, Wendelin, repugnante! Y un tipo así se considera poeta nacional, por favor, nosotros hemos pasado cosas peores. En cuanto

lo encuentren, la administración quiere escoltarlo a la terraza. ¡Ojos bebiendo! ¡Pestañas captando! ¡Abundancia dorada! (*el gerente entra al hotel*)

Mesero: (*Aparte*)

A propósito, era un viejo del 48.

Poeta:

¿Eh?

Mesero:

El festejado. (*Ofrece a probar*) ¿Quiere más? (*Keller prueba*) Los viejos barbudos y malhumorados, los señores exrevolucionarios. Tempestades contra el Gran hotel y los ferrocarriles. ¿Sabe qué es lo peor? (*El mesero le sirve, Keller, bebe*) Que beben tanto vino como agua las vacas. ¿Es burócrata?

Poeta:

¿Yo?

Mesero:

Sabe, con el tiempo, uno se da cuenta del tipo de huéspedes. Así de tranquilos sólo se sientan los burócratas.

Poeta:

¿Ah sí?

Mesero: Y los paisajistas, éstos se sientan para mirar el mundo desde su interior. Concentración, ¿entiende? Con los burócratas, por el contrario, estar sentado es cuestión de convicción. Lo importante es que nada cambie. (*Da un golpecito a un mozo*) Las guías. (*El mozo entra a la cocina. El mesero al mozo*) Nuestros meseros son de otro nivel, allí. ¡Son reconocidos como capitanes o gerentes! ¿Es de Zurich?

Poeta:

Sí.

Mesero:

Entonces lo conocerá. Me refiero al poeta. Aunque...

Poeta:

¿Sí?

Mesero:

Arte y burocracia no se llevan bien. *(El mozo trae la escalera y los faroles).*
Tenemos que iluminar, tout de suite! ¡Vamos, hay que hacer todo! ¡Cuelguen
y enciendan!

Mozo:

¡El gerente llama!

Mesero

¡Aquí estoy!

Mozo:

¡Ya viene el poeta! *(Llama al interior)* Ya voy, Monsieur gerente! *(Baja)*

Mesero: *(De pie con los faroles)*

¿Me ayudaría?

Poeta:

¿Cómo?

Mesero:

¡Vamos, que ya viene el poeta!

Poeta:

Soy un hombre viejo.

Mesero:

Podría por lo menos sostener la escalera. *(El poeta se levanta con trabajo de la silla, sostiene la guía)* Allí en alguna parte debe estar un alambre.

Poeta:

Hummm.

Mesero:

¡Y todo por ese viejo bufón de la tinta!

Gerente: *(Superapurado)*

¿Qué pasa con esos faroles? ¿Por qué no han colgado los faroles? ¡En dos minutos empieza, Wendelin! ¡en un minuto y treinta segundos!

Mesero:

Monsieur gerente.

Gerente:

¡Nada de discusiones, Wendelin! Ahora no. ¡Yo también lo encuentro repugnante, casi indescriptible! ¡Pero aquí está, mon dieu! —En menos de un minuto él será homenajeado, aquí afuera, será recibido con una gran ovación!

Mesero:

¡Monsieur!

Gerente:

¡Los faroles, ignorante! *(Sale)*

Mesero: *(Mirando hacia arriba)*

¿A usted no le da vértigo? Francamente a mí, sí.

Victoria y Herminia salen del hotel

Victoria:

¿Se cree que se puede permitir todo? Cree que por tener un tren y en cada dedo diez productores, puede dejarla a una de lado

Herminia:

¡Victoria!

Victoria:

Cree su alteza, que porque nos alimenta con paté de perdiz...

Herminia:

¡Y con caviar de Astrachaner!

Victoria:

¿Acaso uno tiene que hacer su voluntad!?

Herminia:

Se te olvida María Estuardo, Victoria. El señor director pone a Lucerna a tus pies.

Victoria:

¡Ah! ¡Lucerna! ¡Como si yo dependiera de Lucerna! ¡Semejante monstruo!

Herminia:

¿Yo no noté nada! ¿Acaso te ha tocado de manera comprometedora?

Victoria:

Su alteza es de hierro. Como sus ferrocarriles.

Herminia:

¡Por favor, por favor, te lo suplico, ¿dime que es lo que te indigna tanto tanto? ¡Díselo a tu hermana del alma!

Victoria:

¡Es él!

Herminia:

¿Quién? ¿Qué?

Victoria:

¿Estas ciega Hermanita? ¡Aquél hombre que habla de finanzas con Humberto. Es él

Herminia:

Me desmayo, Victoria. ¿Ese gran genio?

Victoria:

¡Ese de las sienes canosas!

Herminia:

Es el festejado....

Victoria:

Gottfried Keller.

Herminia:

¡Con tu director en el bar...!

Victoria:

¡Y no piensa presentarme al poeta! ¿A caso me considera una joven tonta y necia. ¿Sabías que he calentado mi horno con cartas de amor? En Olmütz, apenas y podía cruzar el camerino—¡Todo lleno de camelias! ¡Este asno rey del tren! Al fin podría uno hablar con un poeta, pero no. ¡Su alteza se lo guarda para él solo.!

Herminia:

Su aura Victoria — la he persivido formalmente: es él. La cumbre le resplandece. La patria lo llama.

Victoria:

Y Humberto nos pasa de largo. ¡Herminia, nos vamos de viaje!

Herminia:

¿Ahora? ¿A media noche?

Victoria:

A más tardar, mañana por la mañana. *(Ambas entran al hotel)*

Mesero: *(Mirando finalmente hacia arriba)*

Es un total y profundo horror al abismo. ¡Yo no le podría pedir a usted, a su edad!

Poeta:

¡Deme eso! *(El mozo sostiene la lámpara y el poeta sube con los faroles)*

Mesero:

¿Funciona?

Poeta:

¡Agárrela bien!

Mesero:

¿Lo oyó? Hasta el gerente Müller lo encuentra repugnante. ¡Cuidado!
(Mientras acomoda la guirnalda del farol)

Poeta:

El mundo está de cabeza.

Mesero:

¿Qué dijo?

Poeta:

¡Siempre sucede todo al revés!

Mesero:

¿Qué?

Poeta:

¡Todo!

Mesero:

¿Al revés?

Poeta:

Sí.

Mesero:

¿Qué puede estar al revés allá arriba? Sólo necesita colgar estos faroles.

Poeta:

La mayor parte de mi vida, he andado como un perro sobre las mujeres de la clase alta. ¡Toda mi vida he odiado los festejos!

Mesero:

¿Oiga, qué tanto rezonga?

Poeta: *(Mirando hacia el campo)*

¡En realidad, tiene razón!

Mesero:

¿Sobre qué?

Poeta:

¡La pestaña que capta!

Mesero:

Para mí que eso es una chifladura.

Poeta:

Uno mira en lo profundo, y uno preferiría cerrar los ojos...

Mesero:

¡Aprisa, Monsieur!

Poeta:

De hecho tiene que ser sostenida.

Mesero: *(Junto a la escalera)*

¡Sí, ya la sostengo!

Poeta:

¡No la escalera!

Mesero:

¿Entonces qué?!

Poeta:

¡La pestaña! *(Él jala la guimalda)*

Mesero:

Si por mí fuera, no movería ni un solo dedo por ese charlatán.

Poeta:

Muy su opinión.

Salen del hotel Victoria y Herminia.

Herminia:

¿Siempre se hospedan aquí muchos artistas?

Victoria:

El arte y las altas esferas financieras. Pero Gotfried Keller no es ningún huésped habitual, lo sé por el gerente, Herminia, él sólo ha hecho escritos de segunda, nada para teatro.

Herminia:

Y todos quieren pagarle con un homenaje.

Victoria:

¡En el aniversario de Schiller estaban todos allí abajo celebrando con el consejo federal en pleno! ¡Eso sí que era una celebración!

Mesero:

Queridas señoras, Schiller también fue un poeta.

Victoria:

¡A quién se lo dice usted! (*Camina al barandal y recita*)

Truenan las alturas, tiembla la pasarela
El arquero no se aterroriza en el camino vertiginoso
avanza audazmente
En campos de hielo
Allí ninguna primavera brilla.
Allí no reverdece ningún retoño.
A sus pies un mar nebuloso
Ya no reconoce las ciudades de los humanos,
sólo a través de la grieta de las nubes,
percibe el mundo
Muy profundamente debajo de las aguas,
el campo reverdeciente.

En la terraza brilla la guirnalda de faroles de los farolillos. Keller baja

Mesero:

(*A Keller*) Gracias. (*Pone la botella en la bandeja*) En el salón puede seguir tomando

Poeta:

Está bien.

Mesero:

Vamos.

Poeta:

Señor mozo: ¿Cómo supo la gerencia que él estaba aquí? ¡Dígame! ¡Cómo es que hay tanto alboroto!

Mesero:

Por el alto gobierno estatal.

Poeta:

¿Cómo?!

Mesero:

A las 18 horas llegó un telegrama dirigido a Monsieur Gottfried Keller con residencia actual en el ahora Gran Hotel Sonnenberg.

Poeta:

Así que el alto gobierno.

Mesero: *(En voz baja)*

Ellos saben todo, tienen agentes por todas partes. ¡Pero shh! Monsieur, yo no he dicho nada, ni una palabra!

Poeta:

¡Este estado no tiene aún 50 años, ni siquiera cincuenta, y ya tiene todo un sistema de espías que funciona tan perfectamente como el del zar! ¡Es para vomitar!

Mesero:

¡Cuidado!

Poeta:

¡Es para vomitar Y una cosa le digo señor mesero, no pienso ser sorprendido por las tontas alabanzas de estos señores. Por eso me refugié aquí. Yo no quería nada de alabanzas, ni discursos, ni falsos hurras. ¡Rompa el telegrama! El estado que hemos pensado los del 48, es liberal. Es revolucionario y permite que cada uno piense, diga y escriba lo que quiera. Está claro. Una burla. No hemos trepado las barricadas y lo que era peor, no pasamos por oficinas y despachos, para que al final de nuestras vidas seamos perseguidos por la policía secreta. Nuestra meta era la libertad, señor mesero, un estado liberal. Una verdadera democracia. ¿Y qué ha sido de nuestros ideales? ¡Un salón de fiesta! ¡Para cada ocasión una celebración, lo que es un viejo servilismo, una tomada de pelo, elevan la paz ligeramente y mienten con fervor y fantasía. ¡A donde uno mira, grandes fuegos artificiales! Es de risa, señor mesero. ¡Un vértigo festivo! Los señores revolucionarios saludan como en un paseo de domingo y los señores representantes del pueblo regatea en la penumbra de la cantina los puestos y las finanzas. En los despachos tenemos rateros. Asquerosas y astutas cabezas que estafan al pueblo en torno a las finanzas, aún cuando todos lo hacen, su acción de lealtad también es una estafa. ¡Fiesta y dinero! ¡Ah, pero primero la política! Que defiende al estado y los amigos. ¿Qué han logrado las sociedades y estados verdaderos? Desde hace tiempo ocultan sus ambiciones, como meseros, a medias. Propongo que esta tarde, al anochecer en nuestro país, únicamente ardan grandes llamas, sobre los mojigatos y fariseos. Las cabañas en fiesta serían tragadas por las llamas, Sodoma y Gomorra. Mala suerte y azufre sobre estos adinerados. Unos asnos encima de una república que aún es un bazar, una oficina capitalista. ¡Llamas fuera! ¡Llamas!

El Mesero:

Ya lo sabía. Lo supe todo el tiempo. ¡Usted es él!

El Gerente: (En total excitación)

¡Wendelin! ¡Saque de una vez por todas a este borracho! (El mozo gesticula ferozmente. Quiere dar a entender al gerente que: el de allí, el borracho, es el poeta) ¿Se ha vuelto loco?

El Mesero:

¡É! ¡É!

El Gerente:

¿É!, se ha vuelto loco? ¡Vamos! ¡Sáquelo!

El Mesero:

¿Cómo?

El Gerente:

¡Cómo! ¡De que cómo puede lanzar al tipo con todo y silla por el barandal de la escalera, no somos ninguna burla, somos el Gran Hotel y en los próximos diez segundos, seremos el centro del mundo literario!

Mesero:

Señor gerente.

El Gerente:

Señor Wendelin, los músicos ya afinaron los instrumentos. Se están entregando los programas de mano a los invitados.

Mesero:

¡Señor!

El Gerente:

¿Quiere que hagamos semejante ridículo?

Mesero:

¡Ha dado usted en el clavo!

Gerente:

¡Ah sí! ¡Llévese eso! ¡Fuera!

Mesero:

Es él, el de allí

Gerente:

¿El poeta?

Mesero:

Sí.

Gerente:

¡Maestro!

Mesero:

¡Qué feliz coincidencia!

Gerente:

¡Cuánto honor para nuestra casa!

Mesero:

Maestro, usted, en persona.

Gerente: *(Saca una hoja con el discurso preparado)*

Permítanos decirle, cuán orgullosos nos sentimos de poder llamarlo en este día, el de su septuagésimo aniversario, nuestro huésped. Usted ha puesto a cantar a este país. Usted nos ha cubierto de versos inmortales. Para expresarlo con las palabras de su amigo Sturm: Usted, el gran y admirable festejado, es el oro más puro de la poesía.

Mesero:

Sublime.

Poeta:

Mierda de salamería.

Gerente: *(Recita)*

“¡Pestañas que captan!” *(El gerente y el mozo)* “¡Dorada abundancia del mundo!”

Poeta:

¡No, amigos míos! Todo es gris, gris, y empañado.

Mesero: *(Al gerente)*
¡El pájaro!

Gerente:
¿Qué?

Mesero:
La melancolía.

Poeta:
La vida *(El gerente entra al hotel)* no, no fue una vida. Las mujeres a quienes yo deseaba, me sonreían con desprecio. Mis favoritas están muertas. De noche, el pájaro negro pica junto a mi alma, una pregunta nunca contestada, cada picotazo es una imputación. ¿Por qué eres como eres? Sin embargo, en mis libros yo he vivido a través de mis creaciones. He amado. ¡En mis versos está la vida que yo fui capaz de vivir! Está en mis versos. ¿Y qué queda? ¿Qué queda? Pestañas captando. *(Keller toma de la mano al mesero)*
Tengo miedo.

Mesero:
No le van a hacer nada, sólo van a festejarlo.

Poeta:
Tengo miedo del pájaro.

Gerente: *(Sale del hotel con los invitados. Les muestra al poeta)*
La pluma de nuestra república. ¡El maestro que puso a cantar a este país!

Huéspedes:
¡Hurra! ¡Hurra! *(Gotfried Keller se sienta de nuevo en la silla y sostiene la mano del mesero. Los demás se han reunido al fondo del escenario).*

Poeta:
Aún no he pagado.

Mesero:
Por favor, la casa invita.

Poeta:

Señor mesero, ¿Cuánto debo?

Todos: (Cantando)

Ojos, mis queridas ventanitas
Que ya me dieron tanto tiempo encantadora luz
Dejen entrar dulcemente imagen tras imagen
Que un día se apagarán
Si en otro momento se cierran los párpados cansados
Se apagan y el alma tiene tranquilidad.
A tientas quitando los zapatos de viajero,
también se acuestan en su baúl sombrío.
Pero todavía deambulo en el sembradío al atardecer,
sólo acompañando al astro que se oculta
¡Beban oh ojos, lo que la pestaña capta,
de la abundancia dorada del mundo!

Cuadro II

*En el campamento. Invierno de 1942.
Cuartel de un campamento en la montaña,
afuera cae una ventisca.
Está en la escena Hans Indergand,
el sargento.*



El Sargento:

Viento, nieve, tormenta. Sí, preferiría estar afuera. ¡Valor de hombre! ¿Y que pretenden de mí? ¡Una canción! Música. En el campamento. Una canción. No puedo. Es la última oportunidad para escapar. Nada de canción, ningún avance. Sí, seguiré siendo lo que soy, un semental de escritorio. El jefe de las regaderas. El encargado de los grifos. Debo evitar el goteo de las regaderas y quitarles el sarro. El repartidor de la raciones. El administrador de los tubérculos. Trenes nevados.

Entra el cabo con la prisionera polaca

Cabo: *(Informando.)*

Cabo con la interna...

Polaca: *(Mascullando)*

Kwiatkowska Olga María.

Cabo:

Kwiatkoska Olga María.

Sargento:

¡Retírese! *(El cabo saluda, sale)* La compositora. Pero, por favor, tome asiento señora...

Polaca:

Kwiatkowska.

Sargento:

¿Toma una tacita de té conmigo? Hace un maldito frío hoy. Como si quisiera caerse el cielo *(Llamando desde la puerta)* Cabo. ¡Una jarra de té! *(A la polaca)*. Polonia debe ser un país hermoso. Llano, pero hermoso.

Polaca:

Sí, en efecto.

Sargento:

Es condenadamente duro construir una calle con este tiempo.
¿Qué instrumento toca? ¿Piano?

Polaca:

Sí, también el piano.

Sargento:

Yo toco el acordeón. Claro que en mis ratos de ocio. Como pasatiempo. Ellos ya no necesitan salir del cuartel, señora...

Polaca:

Kwiatkowska.

Sargento:

Puede sentarse junto al fuego, tomar una tacita de té, comer una sopa, tal vez con un pedazo de pan, como usted guste. Sólo le pediría una cosa, señora...

Polaca:

Kwiatkowska.

Sargento:

Nuestro comandante tuvo un bebé. Y queremos organizarle una pequeña fiesta, una reunión social. Para el acontecimiento... cómo le digo

Polaca: (*Medrosa*)

Sí.

Sargento: Olga María, yo no, al contrario. ¿Puedo decirle Olga María?

Polaca: Por supuesto

Sargento:

He visto su expediente, de pura casualidad, y pensé... (*Llama desde la puerta*) ¿Dónde está el té? ¿Estará pronto? (*A la polaca, jovialmente*) Los alemanes están cerca de Moscú. Y los tiempos son difíciles. Por otra parte (*Abre el armario y saca el acordeón*) Herencia de mi padre, el cual desgraciadamente se ha llevado el talento a la tumba. Yo soy igual de melodioso que un burro. (*Va a la ventana*) ¡Sí, todos son unos hipócritas! ¡Saboteadores! ¡Cabo! (*Llama hacia afuera*) Cabo, ponga a esa chusma judía a hacer pier-na, o haré que el campamento se quede en la ventisca, hasta que las narices se les caigan de la cara como ciruelas maduras. (*le muestra a la polaca una hoja de papel*) Versos, poesía. Los he encontrado en un libro de poesía. Y me he dicho, tal vez nuestra Olga María les acomoda una bella y animada melodía.

Polaca:

Bella.

Sargento:

Animada.

Polaca:

Bella y animada.

Sargento:

Así es.

Polaca:

Una...

Sargento:

Bella y animada melodía popular. Nacida del espíritu de nuestro país.
(*El cabo sirve el té*) ¿Tal vez un pequeño trago de Coñac en el té? ¿Prefiere una sopita ?

Polaca:

Sí, claro.

Sargento:

¿Escuchó, cabo? Nuestra compositora desea una sopita caliente.

Cabo:

Una sopita.

Sargento:

¡Retírese! (*El cabo saluda, sale*) Me parece querida que nos hemos entendido. Usted sólo le pone algunas notas a estos versos. ¿Preguntas, Olga María?

Polaca:

No.

Sargento:

Bien, muy bien. Pasado mañana tendrá lugar nuestro festejo. Para entonces deberé tener hecha su obra en mis manos y podré acompañarla con el acordeón.

Polaca:

No.

Sargento:

Aquí tiene lápiz y papel, aquí están los versos. ¿No?

Polaca:

Claro que no.

Sargento:

¡Le puso azúcar!

Polaca:

Soy fiel a las ideas de Arnold Schönberg.

Sargento:

¿Un judío?

Polaca:

El descubridor del décimo segundo tono musical.

Sargento:

Nos ocuparemos.

Polaca:

¿Puedo irme, señor sargento?

Sargento:

¿Salir con este tiempo? Puede ser su muerte.

Polaca:

Así es.

Sargento:

Yo le ofrezco la vida. Le ofrezco calor, té ¿Qué le pido por ello? El sargento Indergand, Hans, querida, es un alma de hombre. El ama a su ejército y a su país. El quiere regalarle una canción a su comandante, una humilde y hermosa canción. ¿Y qué dice? No.

Polaca: Así es.

Sargento:

Querida, el sargento Indergand, también puede ser diferente. Tome ahora el té y componga la canción, o la arrastro por la nieve. ¿Está claro?

Polaca:

La música es sagrada para mí.

Sargento:

¿Es su última palabra?

Polaca:

Sargento, yo he perdido todo. A Polonia, a mamá, a papá, la casa, el jardín, los libros, el piano. Pero quiero conservar la música. Mi música. Su canción popular, sargento, tiene que escribirla usted mismo.

Sargento:

¿Yo? ¡Oiga, yo! Ni siquiera puedo leer las notas.

Polaca:

Entonces no se meta en eso.

Sargento:

Qué más debo ofrecerle ¿Un puesto de mando? *(El cabo con la sopa. La polaca la rechaza. El sargento se pone una servilleta)* Está usted a punto de cometer el error de su vida. ¿Desea eso? ¿Quiere tener al sargento Indergand como enemigo? *(Le indica al cabo que salga y el se come la sopa)* Mañana temprano sale con el segundo tren a la montaña.

Polaca:

De acuerdo.

Sargento:

Quiero enseñarles a ustedes, lo que es música. ¡Traiga el té aquí! (*Ella le sirve el té*) Gracias. ¿Insiste en su negativa?

Polaca:

Sí.

Sargento:

¿Es su última palabra?

Polaca:

Sí.

Sargento.

Puede irse.

Polaca:

Bien.

Sargento:(*Sorbiendo, masticando, saboreando*)

En su humanidad, siempre digo, uno sólo se decepciona (*de repente, ella lo mira con curiosidad*) ¿Qué tanto me ve? ¿Nunca ha visto comer a alguien? (*él continúa comiendo, ella mira*) ¿Me ensucie?

Polaca:

No, no.

Sargento:(*Quiere comer más pero se detiene*)

¡Dígame, qué pasa!

Polaca:

Sólo lo veo comer.

Sargento:

En estos tiempos, uno no rechaza una sopa. El país vive en austeridad. Vive de recolectar frutillas. Es Titánico lo que aguantan. Y ni hablar de los soldados alemanes. Es titánico lo que hacen. Cuarenta grados bajo cero y así marchan las fuerzas armadas.

Polaca:

Disculpe, sargento. ¿Podría seguir comiendo?

Sargento:

Puedo hacerla arrestar inmediatamente.

Polaca:

Si quiere una canción de mí.

Sargento:

¿Qué tiene que ver eso con la sopa?

Polaca:

Usted coma, yo lo miro.

Sargento:

¿Con el hambre que tiene?

Polaca:

En el arte uno tiene que sufrir.

Sargento:

Yo sólo quiero un poco de folklor de usted. ¡Una canción popular!

Polaca:

Precisamente, si debo escribir la canción, tengo que conocer al pueblo.

Sargento:

Para mí sería imposible: estar hambriento y observar cómo come alguien. Pero usted tiene la culpa, sólo me como la sopa porque usted no la quiso.

Polaca:

¿Cómo era la palabra?

Sargento:

Animada.

Polaca:

Bonita y animada.

Sargento: (*Por la sopa*)

Me gusta. Estoy lleno, pero me gusta mucho.

Polaca:

No lo demuestra.

Sargento:

¿No?

Polaca:

Usted mira el plato, como si estuviera lleno de moscas.

Sargento:

¿Le parece?

Polaca:

¡O como si estuviera ante un abismo!

Sargento

¿El plato?

Polaca

¡Sí! ¡JesusmariayJosé, eso es!

Sargento

¿Un abismo?!

Polaca:

Ahora puedo escribirla.

Sargento:

No entiendo ni una palabra.

Polaca:

¡Voy a escribir una bella y animada canción, profundo abismo lleno de buena sopa! (*Ella toma la hoja y lee en voz alta:*) Cuando navego al atardecer del verano en medio del lago, se refleja el cielo rojizo sobre las olas como una rosa y rodea la montaña Seelis, con un dorado claro, el bote está tranquilo y ahí está bien lo que...

Sargento:

¿Qué significa eso? ¿Profundo abismo... lleno de sopa...?

Polaca:

Música.

Sargento:

¿Se burla de mí?

Polaca:

No. (*Se miran.*)

Sargento:

¿Cómo suena esa melodía? (*Silencio*) ¿No quiere un plato? (*Ella sacude la cabeza*) También puedo cambiar de tono. No somos ningún hotel, señora, y usted... usted ha venido voluntariamente. Incluso hay gente, gente arrodillada en la frontera que deja suplicar a sus hijos. Eso es peor. Aquello da náuseas. No soporté estar más tiempo en la frontera. ¡Verme reflejado en las miradas de esos niños y enviarlos fuera, enviar niños a la muerte! Se le rompe a uno el corazón. (*Él rompe el plato. Ella toma el acordeón, improvisa un par de tonos*)

Sargento:

¿Lo hará Olga? ¿Crearé una melodía para mí?

Polaca:

Con una condición. Mande una jarra de té a nuestra gente.

Sargento:

Por supuesto.

Polaca:

Y luego un plato de sopa.

Sargento:.

Un plato de sopa, por supuesto.

Polaca:

Sin sustitutos.

Sargento:

Claro.

Polaca:

Y déjeme sola.

Sargento:

A la orden.

Polaca:

Algo más sargento. Para componer necesito cigarros.

Sargento:

Por supuesto. Ahora puede empezar a componer, Olga. ¡Ahora muéstreme lo que puede! (*Ella toca*) ¡Sí, sí, sí. ¡Sí!

Cuadro III

Escena I

(En la metrópoli. Departamento en un edificio de la ciudad. Dos personas desayunando. El hombre unta el pan; la mujer lee el periódico.)

Lola:

¿Otra taza de café? (Alí no reacciona y sigue untando su pan. Ella voltea la página)

Ali:

¿Dormiste bien? (Ella voltea la página) ¿Cómo está el clima? (Ella sigue hojeando el periódico). Lo siento se hizo tarde.

Lola:

Desde cuando te disculpas. Contigo siempre se hace tarde.

Ali:

Fue la primera vez desde hace años. (Ella levanta la vista, se queda paralizada)

Lola:

*¡Auxilio! (El se atraganta, también se paraliza) ¿Quién es usted?!
¡Que hace aquí! ¡Auxilio!*

Ali:

¿Dónde está Mami?

Lola:

¿Quién?

Ali:

*¡Mami! (Él va hacia la recámara, descubre una máscara en la pared)
¿Un regalo?*

Lola:

¿La máscara?

Ali:

Un bonito regalo.

Lola:

El tipo está totalmente loco. ¡Esa es nuestra máscara!

Ali:

Disculpe, pero usted entró a nuestro departamento y... (*Él sonríe*). y... *cuelga* está máscara.

Lola:

Hace años que está colgada allí.

Ali:

(*Mira hacia la recámara, parece no haber nadie*).

¿Está en el baño?

Lola:

¿Quién?

Ali:

¡Mami! Yo le digo Mami a mi mujer.

Lola:

¿Debería estar ella en nuestro baño?! (*Ali asiente con la cabeza, no entiende nada*) ¿Quién lo ha dejado entrar a Usted?.

Ali:

¿Dejarme entrar? Este, es mi departamento. ¡Nuestro! ¡El departamento de Mami y Ali!

Lola:

Ali....

Ali:

Sí.

Lola:

No puede ser. De repente se mete un refugiado durante el desayuno y afirma que este es su departamento. Entienda, este es nuestro departamento.

Ali:

Me gusta tener visitas. Todo les pertenece. Tome asiento. Beba. Y el poderoso Alá, me brindará finalmente su corazón en amistad. (*Él contempla la taza*) ¿Su taza?

Lola:

¡Claro!

Ali:

¿Trae la taza con Usted?!

Lola:

¿Qué dice? ¡Traer tazas a mi departamento! ¿Esto es el colmo? ¡Este es mi departamento, mi taza, mi café y si no lo entiende de una vez por todas, llamo a la policía.

Ali: (*Mira fijamente al sofá*)

¡El sofá!

Lola:

¿Eh?

Ali:

Nosotros no tenemos ningún sofá.

Lola:

Ese es mi sofá.

Ali:

¿En nuestro departamento?!

Lola:

Se lo digo por última vez. ¡Es el nuestro!

Ali:

¡Momento! (*Entra en la recámara*)

Lola:

Hey, Usted. ¡Esa es mi recámara!

Ali:

(*Regresa con chaqueta y con sombrero. Saca su cartera*)
Yo tengo papeles. Yo vivo aquí. Con mami.

Lola:

Entonces podría explicarme (*Ella le muestra una fotografía*).....
¿Quién es esa?

Ali:

Bella como la luna en su decimocuarta noche.

Lola:

Oh

Ali:

Pero si es usted.

Lola:

Esa es la prueba.

Ali:

¿Prueba?

Lola:

De que este es nuestro departamento. ¿No lo entiende?

Ali:

No.

Lola:

Esta máscara me pertenece. También el sofá. Y ésta también (*ella le muestra la fotografía*) Esa soy yo. ¡Y éste es mi departamento!

Ali:

Bueno, tal vez sea cierto. Su taza, su cuadro, su máscara.

Lola:

Sí. Y ahora ¡Lárguese!

Ali: (*Va hacia el sofá frente al televisor*)

Mami, está todo el día parada en la tienda de paraguas. Por eso tiene los pies destrozados cuando llega a casa, y entonces toma un baño de pies.. ¿Debo probarlo?

Lola:

Un loco.

Ali:

Debajo de este sofá, Mami tiene una palangana roja de plástico ¿También usted tiene una palangana semejante?

Lola:

¿Yo? No.

Ali:

Bueno. Si encontramos una palangana de plástico, este es mi departamento. Si no encontramos nada.... (*él jala una bota de mujer*) ¿Es suya?!

Lola:

¡Claro que es mía!

Ali: (*Muestra sus documentos*)

Mire, por ellos he luchado y sufrido, por ellos me casé con Mami, por ellos he tomado el negocio de los paraguas de mami, por ellos he olvidado la patria ¿y ahora me dice que mi departamento es suyo?

Lola:

¿Puedo verlos de nuevo?

Ali:

Por favor. *(Lola revisa los papeles)* Yo vivo aquí. Torre 33. Departamento piso 17. En el centro. Con Mami.

Lola:

Usted vive en la torre 33.

Ali:

Torre 33, piso 17. Centro.

Lola:

Esta es la torre 35

Ali:

35

Lola:

Sí. Torre 35 piso 17. Centro.

Ali:

35.

Lola:

Sí

Ali:

35

Lola:

¿Se siente mal?

Ali:

¡Ésta es la torre 35..!

Lola:

Claro que es la torre 35.

Ali:

Nosotros tenemos un departamento en la torre 33. ¡No en la 35! 33
(*Él intenta sonreír*) Nuestros departamentos son idénticos.

Lola:

Se olvida de la máscara.

Ali:

Y la hermosa fotografía.

Lola:

Ahí era más joven.

Ali:

Le pido disculpas. Yo estaba seguro de que, ¡yo estaba acostado con Mami!

Lola:

¡Dios mío! Cuando Fisch se entere

Ali:

¿Fisch?

Lola:

Mi novio (*Se oye roncar a alguien en el sofá*) ¡Está allí acostado!

Ali:

¿Quién?

Lola:

¡Fisch!

La voz de Fisch: (*Desde el sofá*)

Oigo voces.

Lola: (a Fisch)
Bebes demasiado.

Ali:
Sólo ayer.

La voz de Fisch:
¿Qué?!

Ali:
Soy turco.

La voz de Fisch:
¿Qué soy qué?!

Lola:
Sigue durmiendo querido Fisch. (*Ali quiere salir en ese instante: la cabeza de Fisch aparece de nuevo sobre el respaldo del sofá.*)

Fisch:
Tengo una cabezota.

Lola:
Ah, Fisch, buenos días.

Fisch:
Lola, ¿por qué estoy aquí? (*Fisch sigue acostado en el sofá*)

Lola:
¿Estabas en el bar de Joe?

Fisch:
Sí. Sí, recuerdo que estaba en el bar de Joe.

Lola:
Entonces todo está claro.

Fisch:

¿Entonces que, Lola? ¿Qué me debe quedar claro?

Lola:

Sigue acostado, Fisch, duerme otro poco. *(La cabeza de Fisch desaparece detrás del respaldo. Lola empuja a Ali hasta la entrada, él trata de decirle que todavía olvida algo. Un paraguas. La cabeza de Fisch aparece de nuevo)* Fisch.

Fisch:

¿Lola? Lola. ¿Qué haces?

Lola:

¿Yo?

Fisch:

¿Recoges el periódico?

Lola:

Sí

Fisch:

¿Ahí está?!

Lola:

¿Quién?

Fisch:

¡El periódico! Allí, sobre la mesa.

Lola:

Qué tonta. ¿Y? ¿Qué tal estuvo?

Fisch:

¿Dónde?

Lola:

El bar de Joe.

Fisch: *(Se sienta en el lugar donde comió Ali y mira sorprendido el pan untado por Ali.)*
¿Me untaste un pan?

Lola:

A ti no te gusta el pan. *(Lola vigila a Ali que quiere salir. Mientras tanto)*

Fisch:

No, no me gusta el pan.

Lola:

¡Ah, eso! Sí, es un pan. Quieres acompañarlo con una buena cerveza.

Fisch:

¿Y yo qué hago con el pan?

Lola:

Era una broma.

Fisch:

Una broma. De broma ella me unta un pan. *(De pronto se da cuenta de que algo cae)* Soy un idiota, un imbécil. *(Fisch mira hacia la recámara)* Llego a casa y ¿quién está acostado con mi Lola? Pues yo. ¡Lógico! Supuse, yo debo estar acostado con ella.... No era ningún delirio, todo lo contrario. *(Lola mira el periódico.)* ¿Qué hay en el periódico.

Lola:

Lo mismo de siempre.

Fisch:

Lo mismo de siempre. *(él se lía un cigarro)* ¿Y qué es eso de: lo mismo?
¿Qué hay de nuevo?

Lola:

El de siempre.

Fisch:

Aquí está tu bota.

Lola:

¿De veras?

Fisch:

Las huellas van hacia el dormitorio. (*él se levanta y echa un vistazo hacia adentro*) ¿Cómo se llama él?

Lola:

¿Quién?

Fisch:

El turco en tu cama, Lola.

Lola:

¿En mi cama? ¿Un turco?! Pero ahora, tú exageras.

Fisch:

Exagero

Lola:

Y de qué manera

Fisch:

¡Y por qué crees tú que he dormido en ese maldito sofá!

Lola:

Fuera de nosotros, no hay nadie en este departamento, querido Fisch.
(*Alí deja caer su paraguas*)

Alí:

Disculpen

Lola: (a Fisch)

¿Tú lo dejaste entrar?.

Fisch:

¿Yo? Dime, ¿estás loca?

Lola:

Yo no fui, Fisch. ¡Te lo juro! De pronto él estaba sentado allí.

Fisch:

¿Dónde?

Lola:

Allí

Fisch:

Aquí estoy sentado yo.

Lola:

El estaba sentado antes.

Fisch:

¡Maldita embustera, pedazo de puta! ¿Y por qué dormí en ese sofá?
¿De broma.?

Lola:

Fisch –

Fisch:

¡Cuando llegué a casa, él estaba dormido en tu cama, allí.! ¡En el dormitorio.
Contigo!

Lola:

Yo no lo dejé entrar, Fisch, te lo juro. Te lo juro, Fisch, te lo juro. Yo no dejé entrar a ese hombre.

Fisch:

Por todos los cielos, ¿Quieres verme la cara de estúpido?! ¡Sí él está aquí, de alguna manera tiene que haber entrado! ¿o no?

Ali:

Sí.

Fisch:

Entonces explícame, cómo. ¡Cómo!

Ali:

Idéntico departamento, otra mujer.

Fisch:

Idéntico departamento, otra mujer.

Lola:

Sin olvidar el sofá.

Ali:

Sí, ustedes tienen un sofá, Mamí y yo no tenemos ninguno

Lola:

En cambio, ustedes tienen una palangana de plástico.

Fisch:

¿Es esto un manicomio?! ¡Claro que tenemos un sofá. Allí está.!

Lola:

Él entró a la torre equivocada. Eso también me ha pasado. A algunos les pasa todo el tiempo. (*Fisch se sienta ante la ventana en silencio*) Antes, por lo menos la llaves eran diferentes

Fisch:

Los dientes.

Lola:

Sí. Por lo menos un diente por llave.

Ali:

A veces Dios utiliza a un débil para revelar sus secretos (*Oscuro*)

Cuadro III.

Escena 2

Cuando se aclara de nuevo: el mismo cuadro- otro departamento, pero sin el sofá y sin la máscara. Por la tarde. Mami sentada en la sillón, con los pies en la tina con agua.

Mami:

¿Por qué así de complicado? Porque simplemente no dices: ¿Ya estas muy vieja para mí? Los impulsos de afecto se acaban, también lo dicen los de la televisión, una cama matrimonial tiene dos almohadas, sobre cada una, una cabeza, la soledad los une. ¿Ya pusiste el agua? Aquí, mira mis pies. Envejecen más rápido que el resto, las piernas engordan, los dientes son escasos, qué se debe hacer, somos listas de detalles, todo es comido en la sombra y en la caja del Migros¹. Ah, si aquí está el termo (*vierte agua en la tina*) ¿Llamó otra vez esa Lola.? ¿O tú en su casa? (*se moja los pies en la tina con agua caliente*) ¡Ay! Así son los hombres. En todo momento quieren unos discípulos, que dice sumar, mira esa torre, las lámparas, por cada conjunto habitacional una soledad, y donde está una pareja, la soledad se multiplica. De nuevo la calma en el negocio, en cualquier caso el detalle del negocio está al final; hundirse en pie, papá había dicho siempre, quién habla de triunfos, todo está en estar de pie. Pido mucho, con estos pies lo comprendo, pero ¿por qué esta disculpa orientalista? ¿Por qué esta fantasía? Tú no eres el borracho habitual, ella te ha remolcado, lleno como ella lo estaba, una escapada, punto. Con todo y ello aquí la fuerza de gravedad no eleva igual, sólo para los pájaros, a donde llegamos, Allí, acéptalo, es cierto. Tam-

¹ Nombre de un supermercado.

bién cuando te has perdido en los aires y subes a la cama en la alfombra voladora, primero aún en la oscuridad, uno tiene que percatarse, si uno se acuesta con su Mami o con una tal Lola. Allí, ¡Uno lo percibe! (Allí sale de la recámara con dos maletas llenas.). Ven, dímelo. Dime: Mami eres bella como la luna en la catorceava noche y yo seré bella. Dime: tú eres mi oasis y me llenaré de palmeras, cantarán las fuentes. (*Ali parado, suena el timbre*) ¿Pediste un Taxi?

Ali:

No. (*Entra en la recámara*)

Mami:

Lo mismo todo el día y la noche, pero la noche está oscura. (*Ella enciende la televisión: Un especial patriótico*) Sólo está la soledad en el peor de los casos. (*De nuevo suena el timbre. Ella baja el volumen y va a la puerta. Regresa con Lola y Fisch*) ¿Qué quieren?

Fisch:

Fisch

Mami:

¿Fisch?

Fisch:

¡Es mi nombre!

Mami:

Ah, vaya. (*Ella llama dentro de la recámara*) ¡Un tal señor Fisch!

Lola:

¡Qué bonito está aquí!

Mami:

¿Qué se les ofrece?

Fisch:

Sí, muy bonito. La cosa es que...

Lola:

(Descubre la fotografía) ¡Oh!

Mami:

Aquí estaba más joven.

Lola:

Yo también. Nosotros tenemos el mismo marco. Yo también estoy de pie en la foto. Me refiero en nuestra casa. Naturalmente, en nuestro departamento, ahí, al otro lado. Allí en la siguiente torre, torre 35, también estoy parada igual, aquí. (Mami contempla a Lola)

Lola:

En principio, no tenemos nada en contra de los extranjeros.

Mami:

Me lo imagine...

Lola:

Pero la máscara era un recuerdo.

Fisch:

De Brindisi.

Lola:

Bombasa.

Fisch:

Brindisi.

Lola:

En todo caso genuina y por eso le queremos preguntar, si quizá él...

Mami: (Gritando)

¿Allí?

Fisch:

Él, estuvo esta mañana con nosotros.

Mami:

Alí ¿Puedes venir por favor?

Fisch:

Esto es como una casa de los Obondern, un piso igual al otro.

Lola:

Menos la máscara. Nos gustaría tenerla de vuelta. *(Ali viene con una tercera maleta de la recámara.)*

Mami:

Ellos sólo quieren la máscara

Lola:

Aquí la había colgado.

Alí:

¿Aquí?

Lola:

En nuestra casa, naturalmente.

Fisch:

¡No precisamente!

Lola:

Bueno, desde hoy, ya no. Desde esta mañana. La máscara nos fue sustraída. Sí, ¡alí está la tina de plástico! *(A Fisch) Mami se remoja los pies todas las tardes. Alí, le dice Mami a su esposa.*

Fisch:

Mami.

Mami:

Sí, Mami.

Lola:

Cómo es que él ha llegado a nuestro departamento, no sabemos...

Fisch:

Si, tal vez..

Mami:

Con la alfombra.

Fisch: (A Lola)

¿Él te colocó una alfombra?!

Mami:

Alí no vende, Ese es el problema. Mami está todo el día en la tienda, se hace polvo los pies y él vuela.

Fisch:

¿Vuela?

Mami:

¡Vuela! Sabe, él vuela en su alfombra cerca de las casas. ¿Has vuelto ha perder el rumbo Alí?

Ali:

Sean nuestros invitados y Dios el grande, tocará su corazón para brindarnos su amistad.

Fisch:

Nosotros sólo queremos la máscara.

Mami:

Para eso están en el lugar equivocado.

Fisch:

Él es turco.

Mami:

¡Cuidado, señor! Desde hace varias generaciones estamos en el negocio de los paraguas. ¿No es cierto, Ali?

Ali:

¿Qué les parecería una sombrilla de jardín? Ustedes también tienen un balcón.

Fisch:

Claro que tenemos un balcón.

Lola:

Todos tienen uno.

Mami:

Por el momento tenemos tres modelos diferentes.

Alí:

Diez por ciento de descuento en cada uno.

Mami:

¡Alí!

Alí:

Siete.

Mami:

Dios mío. ¿Cuántas veces lo tengo que decir? No somos mercaderes.

Alí:

Cinco. El señor Fisch es nuestro vecino.

Mami:

Pero nosotros no regateamos. Somos comerciantes honorables ¡No un bazar! *(De repente señalando la televisión)* ¡Ese es Indergand!

Lola:

¡El sargento!

Mami:

¡La canción de la patria! *(Mami sube el volumen. La canción de Indergand comienza)*

Fisch:

Ya viene su canción, así surge cada vez en uno un sentimiento de...

Mami:

¡En nosotros también! ¿No es extraño? *(Todos miran fijamente el televisor)*

Fisch:

Es un sentimiento de...

Ali:

Patria.

Fisch:

Patria. ¿Tú?

Ali:

Patria. **(Oscuro)**

Cuadro III

Escena tercera.

Quando se aclara de nuevo: mismo cuadro- otro departamento. Por la mañana. Una pareja en el desayuno.

Mujer: *(Lee el periódico)*

¿Otra taza de café? *(Él no responde y unta su pan. Ella cambia la página)*

Hombre:

¿Has dormido bien? (*Ella cambia la página*) ¿Cómo estará el clima?
(*Ella cambia la página*) Por desgracia se hizo un poco tarde.

Mujer:

Lo noté.

Hombre:

Un hombre no puede deslizarse sin hacer ruido. (*Él sigue untando su pan. Ella levanta la vista, queda atónita.*) Es absurdo, uno espera durante años que finalmente uno lo logre-

Mujer:

¡Auxilio!

Hombre:

Tengo que hablar.

Mujer:

¡Auxilio!

Hombre:

¿Quién es usted?

Mujer:

¡Quién es usted! ¿Qué hace en nuestro departamento?!

Hombre:

¿En su departamento? ¡Está loca! ¡Por los dioses! ¿Dónde está mi esposa?

Mujer: (*Grita*)

¡Peter! ¡Peter!

Hombre:

¿Su marido?

ESTA TITULO NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Mujer:

Sí

Hombre:

Qué extraño. Yo también me llamo Peter. Peter Müller.

Mujer:

Yo también

Hombre:

¿Müller?

Mujer:

¡Sí! ¿Lo ha traído mi esposo?

Hombre:

No. ¿Cómo que traído? ¿Qué quiere decir? Este es nuestro departamento.
Yo vivo aquí.

Mujer:

Nosotros vivimos aquí. ¡Auxilio!

Hombre:

¡Por favor, cálmese!

Mujer:

¿Qué quiere de mí?

Hombre:

Nada. Absolutamente nada. Esto es..., ...Esto debería ser, le pido mil disculpas, pero... ¿No es este el piso diecinueve? ¿Diecinueve y centro?

Mujer:

Naturalmente

Hombre:

¿Está segura?

Mujer:

Por supuesto que estoy segura. Iris y Peter Müller

Hombre:

¿Usted se llama Iris?!

Mujer:

¡Sí!

Hombre:

¿Dijo Iris? ¿Iris Müller? ¿Iris? Dios mío, esto es... es terrible. Mi esposa también se llama Iris.

Mujer:

¿Iris?

Hombre:

Igual que usted. Yo me llamo Peter.

Mujer:

Como mi marido.

Hombre:

Nuestras mujeres se llaman Iris.

Mujer:

Nuestros hombres se llaman Peter. (ella lanza un grito) ¡No!

Hombre:

¡Sí! ¡Sí! Ya. En efecto, creé firmemente haberme acostado con mi Iris.

Mujer:

Con su Iris...

Hombre:

¿Cómo? Oh eso. No, no. Eso no.

Mujer:

¿Está usted seguro?

Hombre:

Nuestros buenos tiempos ya pasaron.

Mujer:

También los nuestros.

Hombre:

Así es la vida.

Mujer:

El desgaste natural.

Hombre:

Yo estaba muy cansado.

Mujer:

La mayoría de la veces Peter me daba un beso en el hombro.

Hombre:

¡Precisamente!

Mujer:

Entonces, se voltea. Y luego ronca.

Hombre:

Con nosotros pasa igual

Mujer:

Qué triste. (*se miran fijamente*)

Hombre:

Nos hemos vuelto unos extraños, Iris y yo.

Mujer:

A Peter y a mí nos pasa igual.

Hombre:

Es probable que a la mayoría le suceda lo mismo.

Mujer: (De pronto)

¡Peter...!

Hombre:

Iris, Iris, eres tú.

Mujer:

Sí. Soy yo. Pero tú... ¿eres realmente... Peter? ¿Mi Peter?

Hombre:

Quien más. Claro que soy tu Peter. ¡Yo! ¡Soy yo!

Mujer:

¡Por los dioses! Soy yo... estaba convencida... y estás casado con una mujer.

Hombre:

Que se llama Iris y hoy en la tarde va a ir con la señora Eibenschütz a la fiesta de gala de Indergand.

Mujer:

Esa soy yo.

Hombre:

Esa es ella

Mujer:

Quién...

Hombre:

Mi Iris.

Mujer:

Mi Peter.

Hombre:

¡Somos nosotros! Tenemos que serlo. En nuestro departamento... Iris. Uno no lo soporta: el departamento, el departamento entero, a su mujer, una mañana, uno no lo soporta más. Uno estalla Quién lo ve todo una vez más estalla. ¡Por eso tenemos que señalarlo. Abarcar con la vista las cosas. Poder ser vida, ser resuello, deber vivir!. Sólo piensa en una regadera. ¡Drip! Has visto una regadera, creo realmente importante haber visto una regadera por completo. ¡Drip! Bueno, una regadera es una regadera. Pero: ¿cuántos agujeros, cuantos chorritos y cuando la cierras, cierras y gotea aún más, allá arriba.

Mujer

¡Tu ojo!

Hombre

¿Mi ojo?

Mujer:

Quiero ver tu ojo. O una pestaña. Una pestaña de tu ojo. ¿ Tienes realmente pestañas? Puedo verlas. ¿Tengo que estallar, cuando veo tu ojo? ¿Veo tu ojo?

Hombre:

Sería un acto digno de celebrar cuando cierras la regadera. Cerrar, ¿Entiendes? Ya no puedo oír más este Drip. Quizá no se llama de ningún modo, es Drip, pero yo salgo de esto. Cuando te has bañado, Drip, ninguna pregunta, entonces Drip.

Mujer:

Tal vez tenemos que cambiar. ¿Qué dices de esto? Quizá seríamos felices en otro departamento. (*Él unta su pan*). Te he preguntado algo, Peter.

Hombre:

Disculpa Iris.

Mujer:

Estabas justo en mis pensamientos.

Hombre:

Sí.

Mujer:

En la siguiente cita.

Hombre:

Maldición, otra vez, cuando quiero progresar, tengo que permanecer aquí, ¿entiendes? ¡Tengo que permanecer día y noche, día y noche! ¿Qué me ves?

Mujer:

Todo está en orden. (*Ella cambia de pagina, él unta el pan*)
¿Otra taza de café?

Hombre:

De nuevo el Drip.

Mujer:

He cerrado la regadera. Cerrado.

Hombre:

¡Oigo el Drip! ¿No oyes? ¡El Drip!

Mujer:

¡Drip!

Hombre:

¡Drip!

Mujer:

No.

Hombre:

Sí.

Mujer:

¿Drip?

Hombre:

¡Sí, drip, yo oigo drip, drip!
(*Oscuro*)

Cuadro IV

En Sonnenberg. Otoño. Sobre la terraza del sanatorio Sonnemberg, en la parte alta del lago de los cuatro Cantones. El viejo Indergand, de esmoquin se sienta en el sillón, la enfermera Vroni y la enfermera Luci, ambas con guías en las manos cuelgan los faroles al atardecer.

Enfermera Vroni:

¡Viene hasta la televisión! Saldremos en las noticias. ¡Usted hace adelante, Luci, dese prisa!.

Enfermera Luci:

Él estuvo casado tres veces. Y su tercera esposa era treinta años más joven.

Enfermera Vroni:

Sí, sí, con la canción, él se ha hecho rico y famoso. Se habla de millones, casas y villas. Todo de las regalías. Así le dicen a las ganancias de un artista. (*En voz baja*) ¿Me promete no decirlo a nadie? Él quiere dar a conocer algo muy, de suma importancia al público.

Enfermera Luci:

David Bowie y todos esos tipos sacan un álbum por año.

Enfermera Vroni:

Seguro, pero cuando los hombres nos recuerden en cien o doscientos años, Luci, entonces cantarán su canción. Cuando estoy triste tengo que oírla. Así una canción tiene éxito del mejor compositor.

Enfermera Luci:

Se ve elegante.

Enfermera Vroni:

Y siempre respetable.

Enfermera Luci:

¡Creo que ella viene! Ellos casualmente lo oyeron ¿ quién es ella?

Enfermera Vroni:

Una invitada al festejo.

Enfermera Luci:

Hoy, él cumple ochenta. Aquí todos lo felicitan. Aquí todos lo felicitan. ¡Vroni, soy como una tumba, palabra de honor! ¿Quién es?

Enfermera Vroni:

Una mujer de Polonia.

Enfermera Luci:

¿De Polonia?

Enfermera Vroni:

¡Pst!

Enfermera Luci:

Tanto dinero y ningún heredero. ¡Qué cosa!

Enfermera Vroni: (*Baja, muestra unos faroles*)

¡Los rojos aún más a la izquierda! (*el doctor lleva a la polaca a la terraza*)

Doctor:

¡Señor Indergand, su visita está aquí!

Polaca:

¿Puedo fumar?

Doctor:

Pero por favor. (*A Indergand*) ¿No es esto un maravilloso regalo de cumpleaños? La mujer que usted había buscando tanto tiempo. Aquí parada ante usted.

Indergand:

Sí.

Doctor:

Entonces debo dejarla sola. Señora eh...

Polaca:

Dobijanka- Witzzakowa.

Doctor:

¡En breve usted lo animará! Él nos ha regalado infinita alegría a través de su canción. ¡A través de su melodía! Sí, estoy tan orgulloso, señor Indergand, que podamos tenerlo aquí con nosotros.

Enfermera Vroni:

Yo también

Enfermera Luci:

Todos nosotros.

Doctor:

Orgullo y felicidad. Pero ahora usted quiere con la señora. eh...

Polaca:

Dobijanka Witzzakowa.

Doctor:

Hablar de sus cosas. *(A la polaca)* Su palabra, Una vez más nosotros los médicos no sabemos más..

Indergand: *(De pronto)*

Por favor, ¡Váyanse! ¡Váyanse! *(Ella lo mira fijamente)* ¡Todos ellos!
¡Por favor! *(El doctor y las dos enfermeras salen)*

Polaca: *(A Indergand)*

Su carta me ha sorprendido mucho. ¡Mucho! Mi madre nunca me había contado nada de Suiza. *(Silencio)* Ella estaba en el campamento... *(silencio)*

Indergand:

Sí. ¿Cuándo murió ella?

Polaca:

Lleva ya largo tiempo..

Indergand:

Como... ¿Cómo le fue?

Polaca:

¿En la vida? Ella no era tan famosa como usted.

Indergand:

Compositora.

Polaca:

Sí. Pero fue duro después de la guerra en Polonia. En especial para una mujer con un niño. Mamá murió prematuramente. El pulmón ¿Conoció a Mamá, Señor Indergand? *(él asienta con la cabeza)* ¿Bien? *(él asienta con la cabeza)* ¿Muy bien?

Indergand

No

La polaca

¿Amante? *(él niega con la cabeza)* Oh, yo pensé. *(ella ríe, silencio)* Dígame-lo. *(el asienta con la cabeza, silencio)* Entonces ya pasó. Para ambos.

Indergand:

Uno podría pensar que, su madre está aquí. *(lucha con si mismo)* Estoy tan avergonzado.

Polaca:

¿Le tuvo mucho, mucho cariño a mamá?

Indergand:

No.

Polaca:

Pero usted ha dormido junto a...

Indergand:

No.

Polaca:

¿No?

Indergand:

¡No!

Polaca:

Señor Indergand, me han buscado en toda Polonia. Me ha dicho, que era una cosa muy, muy importante.

Indergand:

Sí.

Polaca:

Una antigua historia, importante para mi vida. (*ella ríe*) Aquí estoy señor Indergand..

Indergand:

Sí. Una historia antigua... pero ella era... es... (*Él sonríe tímidamente*)

Polaca:

¿Quiere hablar más tarde? ¿Cuándo esté oscuro?

Indergand:

No.

Polaca:

¿Ahora?

Indergand:

Sí.

Polaca:

Me llamo Olga.

Indergand:

Olga. (*Él suspira*) Un hermoso nombre (*silencio*) Olga.

Polaca:

¿Debo ayudarle? ¿Debo decirle, lo que pienso?
(Él la mira desesperadamente, ella intenta sonreír valientemente)

Polaca:

¿Usted es... eres... eres...?

Indergand:

No.

Polaca:

¡Dígalo! Soy su... ¿tu hija?

Indergand:

No.

Polaca:

Nunca he visto a mi padre.

Indergand:

Olga, ¿entonces? ¿Ella, no le contó absolutamente nada del campamento?

Polaca:

Que era frío.

Indergand:

Sí, castigaba el frío. Allí incluso era invierno en agosto. Viento. Tormenta.
Nieve.

Polaca: (Ve en la ventana)

Me agradan estas montañas. Tienen que ofrecer peligro. Escarpadas, pero hermosas.

Indergand:

Tuve que ver con su madre sólo una vez.

Polaca:

Entiendo.

Indergand:

No, usted no entiende. Su madre, Olga, era una gran artista.

Polaca: *(Ella busca cigarros en el bolso)*

En el avión, he leído el periódico. Su cumpleaños será festejado enormemente en Suiza. Usted ha escrito La canción de la patria.

Indergand:

Sí.

Polaca:

En los periódicos está que algunas veces usted había tocado mal. *(Él se sobresalta)* Tonos equivocados.

Indergand:

Ah sí. Sí, a veces.

Polaca:

Era su famoso humorismo

Indergand:

Ah, sí.

Polaca:

Dios mío... ¡Lo sé!

Indergand:

¿Sí?

Polaca:

¡Sí! ¡Los cigarros!

Indergand:

¿Qué?

Polaca:

¡Usted le había dado sopa a mi madre! ¡Y cigarros! ¡Ese era Usted!

Indergand:

¿Quién?...

Polaca:

El buen hombre. El hombre que le dio sopa y cigarros a mi madre.

Indergand:

¿Eso le ha contado ella?

Polaca: *(Se da fuego)*

¿Qué había usted recibido por ello?

Indergand:

¿Por la sopa?

Polaca:

¿Amor?

Indergand:

Nuestro comandante tuvo un bebé. Nosotros quisimos organizarle una pequeña celebración. Allí se me ocurrió, que su madre compusiera. Teníamos muchos artistas en el campamento. Alemanes, polacos, comunistas...

Polaca:

En ese tiempo mamá era un poco más joven que yo.

Indergand:

Tengo que corregirlo todo. Le debo mi vida... mi vida entera... por no aclararlo. Mi fama... mi humorismo... mi dinero; todo es únicamente prestado, Olga, *(Él muestra un vehemente dolor)* De la canción he vivido cincuenta años. Más de cincuenta años. No ha pasado un día sin que yo la cantara en cualquier parte. Ellos quieren oírlo de nuevo y siempre de nuevo. Y yo... *(Él toma su mano)* Tengo miedo. Olga

Polaca:

Todo está bien.

Indergand:

Tengo miedo ante usted.

Polaca:

¿Ante mi?

Indergand:

Ante la canción.

Polaca:

No debe agitarse, señor Indergand

Indergand:

Sí. No Olga, entonces ¿quién soy, cuando no era Indergand el compositor de mi canción?

Polaca:

¡Pero eso es usted!

Indergand:

Si... yo fui

Polaca:

¡Lo es!

Indergand:

Nunca más he comido sopa. Nunca más. Ella tenía razón. Eso era un bello y animado abismo lleno de buena sopa. Y yo...

Polaca:

Tiene fiebre.

Indergand:

¡Todo era tan sólo un fraude!

Polaca:

¿Eso es su humorismo?

Indergand:

Sí. ¡Es verdad, Olga! Olga, es la verdad, que su madre. No pude saber que tendría tanto éxito de golpe.

Polaca:

¿El amor?

Indergand:

¡La melodía!

Polaca:

Disculpe. Pero no entiendo.

Indergand:

¡No quiero morirme así, Olga! Usted, debe saberlo ahora, ante todo el mundo, debe saber que esta canción... la canción... la canción de la patria... *(El doctor, las enfermeras Vroni y Luci, así como los internos del sanatorio Sonnenberg, viejos y enfermos, él luce en la terraza.)*

Doctor:

Señor Indergand, le aviso que el Sonnenberg le prepara una serenata de cumpleaños. Todos nosotros le deseamos suerte, salud y que la vida artística de grandes méritos le llene la noche. Y ante todo. Señor Indergand, ante todo queremos agradecerle de corazón por su canción. Esto es el oro más puro – el alma de este país. ¡Lírica! ¡Música! ¡Poesía! Eso permanecerá. Su canción permanecerá.

Indergand:

Olga... Olga... la canción...

Polaca:

¿Sí?

Indergand

¡La canción...!

La polaca

¡Sí!

Indergand:

La canción de su madre...

Doctor:

¡Todos juntos, dos, tres, y!

Todos:

Cuando navego al atardecer del verano en medio del lago, se refleja el cielo rojizo sobre las olas como una rosa y rodea la montaña Seelis con un dorado claro. El bote está tranquilo, ahí estaba bien, lo que quería. Todas las penas, todos los dolores se callan por un momento, sobre el agua flota la paz y el sonido de las campanas. ¡Ah! Como amo la orilla alrededor del lago al atardecer. La disputa está calmada. La bendición se lleva de casa en casa. Se esparce sobre todos los países, sobre todos los hombres. El barquito se va hacia la tierra, ya se elevan las sombras oscuras, pero en el fondo de mi corazón, allí canta mi canción. Y esta siempre cerca de mí.

Polaca:

Señor Indergand usted le dio un plato de sopa a mi mamá. Sopa y cigarros en el invierno de 1942. En el campamento. ¿Él era tan buen, buen hombre?

Doctor:

El corazón.

Polaca:

La canción de la patria.

OSCURO

CAPITULO

2

Thomas Hürlimann

2.1. Datos biográficos



Thomas Hürlimann nació el 21 de diciembre de 1950 en Zug Suiza, un cantón en donde la mitad de su superficie es una región agrícola y una cuarta parte es bosque cuidado, además se encuentra rodeado por varios monasterios y por el convento de monjas de Menzingen.

Hijo de Hans Hürlimann, un sobresaliente miembro del confederado suizo, tanto del departamento interior como del consejo federal. Sus estudios primarios los realizó en Zug, en el internado de Einsiedeln. Cursó el Gymnasium — equivalente al bachillerato — en el Stiftsschule de Einsiedeln de 1963 a 1971. Estudió Filosofía en Zurich y en la Freie Universität von Berlín - Universidad abierta de Berlín — hasta 1978 momento en que in-

terruptió sus estudios en el catorceno semestre — el motivo o los motivos de abandono de los estudios no se especifican en las distintas informaciones -. Vivió de 1974 a 1985 en Berlín y vive después en Ebmatingen en Zurich. Trabajó de 1978 a 1981 como asistente de director y como asesor artístico en el Schiller-Theater junto a Hans Lietzau en Berlín, antes de comenzar su carrera de escritor. Vive desde 1989 en Suiza con la actriz Kathrin Brenk en el cantón Schwyz. Es parte de una generación de escritores suizos como Helen Meier, Matthias Zschokke, Alain Claude Sulzer, Hansjörg Schertenleib, los cuales hacen una crítica de la situación en Suiza y sus tradiciones con un nuevo estilo.

2.2 Sus trabajos y premios en narrativa y teatro

Se presenta en seguida los trabajos que ha realizado Thomas Hürlimann en forma cronológica, cabe aclarar que gran parte de la información vertida a continuación es tomada de el trabajo de investigación de Pia Reinhard.

- 1981 Hürlimann escribió su primer serie con seis narraciones en el libro ***Die Tessinerin*** —*La Tesinerin*—. En el mismo año se inicio como dramaturgo con su obra de teatro ***Grossvater und Halbbruder*** —*Abuelo y medio hermano*— estrenada en el mismo año en el teatro de Zurich, bajo la dirección de Werner Düggelin, el 15 de octubre. Gana el Aspekte Literaturpreis - premio Aspectos en la literatura - fundado en el año de 1979 por la segunda gran televisora alemana, por su obra ***Die Tessinerin***. — *La tesinerina*—. El premio es considerado un buen promotor de la lengua alemana divulgando las obras de los debutantes en la prosa.
- 1982 Le otorgan el Rauriser Literaturpreis — Premio Rauriser de literatura— por su trabajo literario Preis der Frankfurter Autorenstiftung —Premio Fundación de Autores de Francfort fundado en 1979 — por su obra de teatro ***Grossvater und Halbbruder***.—*Abuelo y medio hermano*—. El premio es otorgado por las editoriales. Se otorga a escritores de teatro, de guiones para cine y radio.
- 1984 Presentó en el escenario su segunda obra de teatro ***Stichtag***, simultáneamente en dos lugares: Teatro de Düsseldorf, con el director Thomas Michels, y en el teatro estatal de Stuttgart con el director Berndt Renne, el 2 de noviembre.
- 1985 Incursiona con el cuento con ***Der schwarzer Tanner und andere Erzählung*** — *el negro Tanner y otros cuentos*.— Obtiene el Gastpreis des Luzerner Literaturpreis. — Premio de literatura de los habitantes de Lucerna — por ***Der schwarze Tanner und andere Erzählungen***, en narrativa.
- 1986 Realizó el cuento ***Der Ball***— *La pelota* .

1989

Creó la novela **Das Gartenhaus** —*El pabellón*— y una obra de teatro: la comedia titulada **Der letzte Gast** - *El último invitado*- estrenada en el teatro de Zurich nuevamente bajo la dirección de Achim Benning, el 22 de febrero de 1990 y reestrenada en 1991. La comedia transcurre a lo largo de varias microhistorias. En donde se ve la influencia de Dürrematt, Strindberg y Bernhard.



1990

Continuó su trabajo teatral con la obra **Claus Lymbacher**, la cual se presentó por primera vez en el teatro de Zurich, dirigida por Thomas Koerfer, el 5 de mayo de 1990.

Der Gesandte, 1991. Foto Helmut Blatter

Gana el Kritikerpreis des Südwestfunks - Premio de crítica de la radio del suroeste — Y le dieron el premio suizo Schillerstiftung U. d. M Fleisser—. Fondo Schiller U. D M Fleisser —por su obra teatral **Der letzte Gast**.

1991

Compuso otra obra dramática titulada **Der Gesandte** —*El ministro*— cuyo estreno fue en el teatro de Zurich el 14 de mayo de ese año, con la dirección de Achim Benning. Además de una trilogía llamada **Innererschweizer** — *provincia Suiza* — que está integrada por dos obras de teatro y una novela, las dos obras dramáticas son las comedias: **Der Franzos im Ybrig** — *El francés en Ybrig*— realizada en *dialecto tirolei* estrenada el 7 de agosto de 1991 con el grupo de teatro Chärnehus bajo la dirección de Barbara Schlumpf en el teatro Ropsstallhof de Kloster en Einsiedeln Suiza, y el drama **Lymbacher**, una obra dedicada a *Meinrad Inglin* llevada a escena también por el grupo de teatro Chärnehus. Por último **Dämmerschoppenen** - *Aperitivo* - una novela corta que cierra la trilogía. Además **Der Franzos im Ybrig** fue llevada al cine, con el guión adaptado por el propio Hürlimann.

- 1992 Publicó varios cuentos bajo el nombre de **Die Satellitenstadt** —*Los Suburbios*—Obtiene el Berliner Literaturpreis - Premio berlinés de literatura.—para los géneros de narrativa y poesía con esta obra, otorgándole la medalla “Premio berlinés para la literatura en lengua alemana”. Creado en 1989. También gana por el mismo escrito el Preis der Stiftung Bibel und Kultur,— Fondo Biblia y Cultura- el Marieluise-Fleisserpreis —premio activo María Luisa — y el Innerschweizer Literaturpreis —premio literario de los cantones suizos.
- 1993 Realizó la obra teatral **Güdelmäntig** representada por el grupo de teatro Chärnehus en Rosstalhof de Kloster Eisendeln. Le otorgan el Preis Mozart de la Fundación Wolfgang von Goethe por su obra de teatro **Güdelmäntig**.
- 1995 Hizo la versión de **Der franzos im Ybrig** — *El francés en Ybrig*—, en alto alemán, esta obra es una versión del ensayo de Martin Walser sobre el *Vorhängnisforscher in Zürich* —*El investigador de la fatalidad en Zurich* — el 31 de diciembre en el teatro de Zurich. También presentada el 1 de julio. Es una comedia escrita en el dialecto ermitaño. El autor la saca de una farsa de 1824 que habla sobre muchas asociaciones religiosas, escrita por Gall Morell, un clérigo del monasterio de Eiseldeln y representada en el pueblo. La obra sucede en el año de 1798 en el marco de la conquista de la vieja Suiza por los franceses. La segunda obra es **Limbacher** escrita en dialecto schwyzer. En donde el ambiente aburguesado y maltrecho del pueblo, llega a ser contrastante con la mentira del fanfarrón Lymbacher, quien rompe el aire viciado con las historias creadas sobre la estrechez y la moral del aldeano. El título y la esencia de la fábula son tomados de la comedia **Claus Limbacher** de Meinrad Inglin. Hürlimann, monta en el punto culminante del acto y transforma el hermoso cuento **Die Furggel** sosteniendo la forma de Inglin e integra al final las frases del **Ballonfahrt** de Robert Walser tomando de la comedia de Meinrad Inglin “Claus Lymbacher”. Pero Hürlimann, obtiene su propia y permanente obra de teatro, en la que agrega el cuento de Inglin La sátira del pueblo sucede en los años cincuenta en el tiempo de la sublevación húngara, ironizando el miedo ante la invasión rusa. Le otorgan el Weilheimer Literatur

— Literatura de Weilheimer. Por *De Franzos im Ybrig*. Premio Fundado en 1986. Otorgado por el estado de Weiheim, los bancos y las empresas del mismo estado. Se da a la literatura, abarcando todos sus géneros.

1996

Continúa haciendo teatro y escribe la obra **Carleton** que es una adaptación sobre el caso del agrónomo americano Mark Alfred Carleton (1886 – 1925) Su estreno fue el 14 de septiembre en el teatro Neumarkt de Zurich bajo la dirección de Volker Hesse y su estreno en Alemania se realizó el 15 de septiembre en el teatro estatal de Hannover con la dirección de Hartmut Wickert.



Carleton. Foto Koni Nordmann.

1997

Escribe la narración **Das Holztheater** —*El teatro de madera*; **Gechichten und Gedanke am Rand** —*Historia y pensamiento en el Rand*. Obtiene el Konrad Adenauer-

Stiftung. Erz. —Premio de la Fundación Konrad Adenauer a la narrativa— por **Das Holztheater** —*El teatro de madera*— Premio fundado en 1967 y también apoyado por la fundación Alemania V Beitbrunn Chiemsee que se otorga a la literatura en todos sus campos.

1998

Hace una adaptación para Ópera de la obra **Stichtag** con música de Daniel Fueter, estrenada el 7 de febrero, también realizó la obra de teatro **Das Lied der Heimat** —*La canción de la patria*— cuyo estreno se llevó a cabo el 30 de abril en el teatro de Zurich con la dirección de Werner Düggelin. En julio publica la novela titulada **Der grosse Kater** — *El gato mayor* — Gana el Solothurner Literaturpreis —premio de literatura Soloturner por **Der grosse Katz.**

2.3 Sus temas

En el trabajo de Hürlimann existen temáticas constantes en las obras mencionadas. Para mostrar los temas recurrentes en su obra me he apoyado principalmente en el estudio realizado por la crítica alemana Pia Reinacher² debido a que es uno de los más completos que tuve al alcance sobre él, además de otros artículos de periódico y de la compilación y estudio realizadas por los premios Weillheim Literaturpreis y Konrad Adenauer Stiftung Literaturpreis.

2.3.1 Suiza: su interior.

Hürlimann nos presenta en algunas de sus obras a un pueblo que conserva su tradición barroca suiza y una condición peculiar de democracia, lo que siempre es un material básico con nuevas variaciones para Tomas Hürlimann.

Reinacher nos dice que Hürlimann desarrolla tanto en sus obras de teatro como en sus cuentos una observación precisa, toma pasajes de su vida para mostrar al lector el interior suizo, con el conjunto de valores de una patria católica y conservadora que tiene sus normas patriarcales.

En su primer obra de teatro, *Grossvater und Halbbruder*, Hürlimann ilustra la postura de Suiza ante los refugiados en la Segunda Guerra Mundial Así nos dice Reinacher:

En *Grossvater und Halbbruder* –Abuelo y medio hermano– Hürlimann produce con esta estrategia dramática un equivalente a la distancia y la cercanía: Distancia porque él ataca el asilo oportunista suizo y el cambio de opinión conciliador de los habitantes del pueblo con la segunda generación. Cercanía en tanto que él se muestra tan responsable como su familia. (Reinacher, 1992:4)

2.3 2 La muerte.

La temprana muerte por cáncer de su joven hermano, Matthias, le causó un shock, impulsándolo a escribir sobre el tema. Este fue un acontecimiento que le produjo una fuerte sacudida interna, además de una gran tristeza y una especie de rompimiento interno. La presencia de este hecho se observa en sus primeras obras, después se va transformando.

² Incluido en el *Kritisches Lexicon zur deutschersprachigen*.(Ludwig,1992:1-6)

Como dice Reincher, T. Hürlimann explora en sus escritos la frontera de la existencia, señalando la destrucción y la muerte. El autor maneja el desgarramiento que esto le produjo en su vida con una lingüística distinta. Para Hürlimann la muerte de su hermano sería el resultado de una cruel búsqueda de la verdad que es expuesta en sus cuentos con los estereotipos de una patria idílica y la unión de la democracia suiza, a lo que Hürlimann ha mencionado: que la muerte y la descomposición social son los conceptos de la burguesía Suiza. Sin embargo en cualquier sociedad de este mundo, se encuentran presentes estos dos términos, ya sea de una manera literal o a manera de parábola. Hay muerte en los ideales y en la esencia misma del hombre. La descomposición social, es causa y a menudo se vuelve consecuencia en los sistemas que rigen a la sociedad del hombre. Hürlimann lo muestra en varias de sus obras.

En nuestra sociedad mexicana es frecuente la palabra corrupción, la decadencia de las instituciones, la política que nos rige y la del miembro de esa sociedad.

En la obra de Hürlimann los vivos hace tiempo están muertos. Son la muerte viviente, la ruina que se vuelca en las almas de sus figuras, las cuales se reflejan sobre una brillante y pulida superficie de un mundo trastornado, así muestra la caricatura de la sociedad destruida.

2.3.3 Descomposición social

Sobre este tema Reinacher menciona que Hürlimann desenmascara las mentiras unidas a las convenciones y a los falsos sentimientos que se encuentran presentes en la familia, en las relaciones privadas de sus protagonistas y desenmascara un aparente mundo pacífico. El dramaturgo muestra una forma cómica satírica la lamentable existencia, vacía de un ambiente descompuesto. (Reinacher: 1992:1-6)

Acerca de la obra de T. H. *Der Gesandte* — El ministro — (1991) Reinacher menciona en que el autor desenmascara la postura suiza de neutralidad y colaboración con el régimen Nazi, los cuales son magníficamente llevados ante el hecho histórico del aquel entonces ministro de la capital de Berlín, Hans Frölicher, quien representó a Suiza de 1938 a 1945 ante los alemanes ricos. Aquí la libertad de Suiza no fue peleada sino pagada. Hürlimann insiste en este aspecto, como un acto de equilibrio entre comodidad y negocio lucrativo, neutralidad y simpatía con el régimen nazi. Heinrich



Zwygart como se llama en la obra, el ministro, había obtenido como buen negociante una mezcla de comodidad y oposición, en la realización de la *doctrine suisse*. A través de su estrategia sustituiría la versión oficial de que Suiza no sería expuesta a ningún peligro ya que no comprometería la voluntad del general y del ejército de Hitler. Hürlimann muestra aquí la delgada frontera entre la neutralidad y la colaboración.

Después acerca de *Der letzte Gast* (1990) —El último invitado— : Hürlimann escribe sobre la muerte y la vida, la descomposición social de los valores y de su entorno. El dramaturgo muestra de una forma cómica-sa-

tírica, la vacía y lamentable existencia de la pequeña burguesía. La comedia reproduce de forma rígida y esencial un medio arruinado, sin destino, sin sentido, vegetando allí, ataviado por los rituales sociales

En un comentario Reinacher nos dice que los hombres son incapaces de ver las intenciones de decadencia y de entender la inminente catástrofe en el medio social, pero también el regreso a lo interno. El arte también está arruinado y Hürlimann muestra esto en su segunda historia, en donde, lo inserta en la línea principal. (Reinacher, 1992:5)

Reinacher hace referencia en *Innerschweizer Trilogie* —Trilogía de la provincia suiza— acerca de que todo ocurre en los cantones suizos. Aquí Hürlimann justifica su tesis, según la cual la buena literatura puede estar totalmente arraigada a lo regional. La primera obra que integra esta trilogía de la provincia suiza, lleva el nombre de *Der Franzos im Ybrig* —El francés Ybrig— una comedia ágil, con todas las variantes de carácter, y colocada en situaciones cómicas. Lo cómico se produce en la filosa punta de la lucha de sexos, por el choque de dos culturas distintas en sus sistemas sociales, en donde la sincera sensualidad de la mujer del pueblo se confronta con la de los campesinos franceses y suizos. (Reinacher. 1992:5)

Acerca de la novela corta *Dämerschoppen*, —Aperitivo— con la cual se cierra la trilogía, Reinacher menciona que Hürlimann muestra una línea mordaz de carica-

tura hacia el culto del poeta nacionalista Gottfried Keller. Quien se ha escapado del festejo de su septuagésimo cumpleaños, al Gran Hotel que se encuentra en un lugar distante, bajo el nombre de su novela heroica *Heinrich Lee*, pero muy cerca del lago Sonnemberg, donde no le conocen realmente y lo tratan como un viejo terco, borracho y aguafiestas. Y en donde las grandes ovaciones de la sociedad están en camino. Reinacher nos expone:

“Hürlimann desenmascara a la clase alta de la sociedad, a la que pone como hipócrita ya que se festeja a ella misma de manera narcisista”. (Reinacher, 1992:6)

Hürlimann distingue el dibujo del carácter psicológico del personaje, la discrepante naturaleza de Gottfried Keller: Al principio él nos muestra al gran poeta suizo, por una lado como un ser raro que tiene una hechura especial, y por otra parte como a un melancólico y solitario escritor, lo cual documenta al insertar versos de fama mundial, que serían historias del *Abendlied* — Canción de la noche— siendo ésta, una literatura de la más alta perfección lograda. También existe la chispa irónica en la obra ya que el mismo hombre que despreció la sagrada columna de lo profano en lo sagrado, también la venera.

Como vemos Thomas Hürlimann, mantiene en sus trabajos el tema de la muerte y la descomposición social. Más adelante veremos la temática de *Das Lied der Heimat* en el capítulo 5.



Capítulo

3

Corrientes teatrales en La canción de la Patria

En la obra de Hürlimann *La Canción de la Patria* se puede observar principalmente dos corrientes teatrales, la del teatro Épico y la del teatro del Absurdo. En esta obra el autor mezcla ambas. El teatro épico se vislumbra en el primer cuadro, en tanto que en el cuadro tres que se encuentra dividido en tres escenas se nos muestra una influencia del teatro del absurdo. Veamos primero en que consisten estas dos posturas.

3.1. El teatro épico

El teatro épico recibe su nombre de Bertolt Brecht (1898-1920), dramaturgo alemán influenciado por el pensamiento marxista, quien creó un teatro unido al hombre contemporáneo y su historia. Lo llamó épico porque introduce en él elementos del género narrativo, también llamado épico.

Lo que sostiene el trabajo teatral de Brecht es la doctrina marxista que abarca los procesos dialécticos sociales ya expuestos y teorizados por Friedrich Hegel, quien aseguraba que toda idea tiene tres momentos: exposición (tesis), oposición (antítesis) y conciliación (síntesis). Esta corriente filosófica dispone un marco metodológico y un acercamiento científico a las obras de Brecht en donde: se establece la necesidad de estudiar el transcurso social como un razonamiento en progreso, para comprender las causas y los resultados que derivan de este proceso.

El dramaturgo alemán no sólo creó un nuevo concepto de teatro, sino una estética y por consiguiente una nueva forma de representar la realidad, él aceptaba la función cognoscitiva del arte, pero no dentro de un rígido marco realista, por ello implanta el distanciamiento; que es una actitud necesaria para comprender de ma-

nera externa las condiciones sociales. Brecht no trata de reflejar la realidad pasivamente, sino toma cierta distancia frente a ella para que los hechos puedan ser captados más profunda y plenamente. No concibe un realismo sin crítica, la exigencia es la crítica de la verdad. El arte no es la vida, el teatro sólo la reproduce, pero nunca se confunde con ella. La obra ofrece el medio de realización de los ideales a través de la comprensión del estado social historizado, de la realidad. A éste respecto De Toro menciona que:

El concepto épico en nuestra opinión implica una nueva concepción teatral, una nueva estética y por lo tanto una nueva forma de representación. No se trata entonces de un mero procedimiento o método de representación, sino de un nuevo teatro. Brecht no dejó una definición — receta de su teatro por estar este en constante evolución—, pero en diversas obras teóricas señaló características y elementos componentes de aquél, los cuales son suficientes para comprender su producción (De Toro: 1987:25)

La obra a representar en este tipo de teatro brechtiano, debe tener además un goce transformado de la realidad de su época, por lo tanto el placer de la obra no es su contemplación sino la penetración del espectador en el mismo proceso de creación; el teatro de Brecht debe integrar la diversión, el descubrimiento, la actitud científica y la armonía para incitar al espectador a la lucha por la transformación. Dentro de este pensamiento el autor expone que el arte no es una experiencia vivida por un individuo predestinado, por lo tanto el autor debe de ser reemplazado por el colectivo que escriba para otro colectivo. Si se descuida la forma del arte, toda la obra entra en peligro, su contenido no es algo exterior. Forma y contenido son uno y se dan simultáneamente.

Para definir su concepto de teatro, Brecht, comparó su postura con el teatro aristotélico.

El autor sostiene que mientras en la obra dramática tradicional "el hombre se supone conocido " en la forma épica" el hombre es un objeto de investigación"; y que si el teatro aristotélico, trataba de impresionar al espectador, esta nueva manera intenta que el público realice juicios críticos sobre su lugar en la sociedad. (En Román. 2000:42).

El teatro épico presenta la realidad desnuda, las contradicciones y la lucha de clases como no debe ser, mientras que el burgués reproduce en escena lo que cree ser su sociedad. Brecht buscaba mostrar a través de su teatro, desde el punto de

vista del individuo común la realidad social. El efecto que deseaba era la orientación del espectador hacia un camino fértil por medio de temáticas políticas, sociales y educativas. Para poder obtener tal efecto Brecht ideó todo un cuerpo de técnicas que le permitirían al espectador ver y juzgar con frialdad y sin apasionarse por lo que están viendo: el distanciamiento (*Verfremdung*) que es de donde surgen todas las técnicas del teatro épico y es una herramienta fundamental de la teoría brechtiana. Al respecto De Toro nos dice: "Verfremdung significa entonces, distanciar la escena del espectador a través de unos procedimientos..." (De Toro. 1987: 28)

El distanciamiento que abarca el texto, estilo, representación y montaje está logrado por medio de los siguientes mecanismos: Texto dividido en episodios. Interacción de canciones, uso de lo burlesco. Apelación al público. Alterna narración con diálogo, los diálogos de los personajes carecen de una actitud psicologizante. Los actores no encarnan, sino representan. Las luces de la sala quedan encendidas. Los personajes son tipos, representantes de clases sociales. La estructura de las obras es abierta.

3.2 Teatro épico en *La canción de la patria*.

A continuación se presentan los puntos de influencia del teatro épico, que tiene *La canción de la patria*.

3.2.1 Estructura a cuadros.

La obra de Hürliemann que nos ocupa se encuentra dividida en episodios, de tal modo que cada episodio se percibe y juzga por separado. Son cuatro los episodios o cuadros separados.

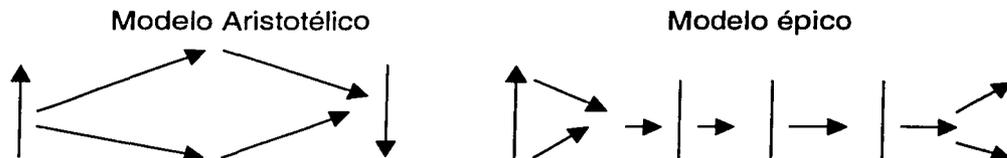
3.2.2. Forma abierta

En su Tesis de Doctorado Román Calvo expone de una manera sencilla la diferencia de la estructura abierta y la aristotélica de la siguiente manera:

La estructura abierta es una tendencia de los dramaturgos en contra de la construcción clásica o tectónica; rechazan el orden tradicional del relato (principio, nudo y desenlace), así como el acatamiento a las reglas de las tres unidades—acción, lugar y tiempo— (Román C. 200:40).

Y siguiendo con la estructura abierta la misma investigadora nos da las características de la estructura abierta diciendo que:

- a) la estructura se presenta fragmentada y discontinua;
- b) se construye la obra en cuadros o escenas sin que sean causa o efecto unas de otras.
- c) El final de la historia queda abierto; es decir, no se cierra en una conclusión.



En la canción de la patria se cumplen los puntos de la estructura abierta. La estructura es fragmentada. La obra esta hecha a cuadros. El final de cada cuadro queda abierto y sin continuidad.

3.2.3 Intercalaciones de discursos y canciones.

Hay intercalación de canciones, de pequeños discursos o mecanismos visuales que interrumpen la acción para que el espectador reflexione sobre lo que ha visto.

En la obra hay dos discursos:

Poeta:

¡Es para vomitar Y una cosa le digo señor mesero, no pienso ser sorprendido por las tontas alabanzas de estos señores. Por eso me refugié aquí. Yo no quería nada de alabanzas, ni discursos, ni falsos hurras. ¡Rompa el telegrama! El estado que hemos pensado los del 48, es liberal. Es revolucionario y permite que cada uno piense, diga y escriba lo que quiera. Está claro. Una burla. No hemos trepado las barricadas y lo que era peor, no pasamos por oficinas y despachos, para que al final de nuestras vidas seamos perseguidos por la policía secreta. Nuestra meta era la libertad, señor mesero, un estado liberal. Una verdadera democracia. ¿Y qué ha sido de nuestros ideales? ¡Un salón de fiesta! ¡Para cada ocasión una celebración, lo que es un viejo servilismo, una tomada de pelo, elevan la paz ligeramente y mienten con fervor y fantasía. ¡A donde uno mira, grandes fuegos artificiales. ¡Es de

risa, señor mesero. ¡Un vértigo festivo!, Los señores revolucionarios saludan como en un paseo de domingo y los señores representantes del pueblo regatea en la penumbra de la cantina los puestos y las finanzas. En los despachos tenemos rateros. Asquerosas y astutas cabezas que estafan al pueblo en torno a las finanzas, aún cuando todos lo hacen, su acción de lealtad también es una estafa. ¡Fiesta y dinero! ¡Ah, pero primero la política! Que defiende al estado y los amigos. ¿Qué han logrado las sociedades y estados verdaderos? Desde hace tiempo ocultan sus ambiciones, como meseros, a medias. Propongo que esta tarde, al anochecer en nuestro país, únicamente ardan grandes llamas, sobre los mojigatos y fariseos. Las cabañas en fiesta serían tragadas por las llamas, Sodoma y Gomorra. Mala suerte y azufre sobre estos adinerados. Unos asnos encima de una república que aún es un bazar, una oficina capitalista. ¡Llamas fuera! ¡Llamas!

Segundo discurso: que se encuentra en el cuadro III. Escena 2

Mami:

¿Por qué así de complicado? Porque simplemente no dices: ¿Ya estás muy vieja para mí? Los impulsos de afecto se acaban, también lo dicen los de la televisión, una cama matrimonial tiene dos almohadas, sobre cada una, una cabeza, la soledad los une. ¿Ya pusiste el agua? Aquí, mira mis pies. Envejecen más rápido que el resto, las piernas engordan, los dientes son escasos, qué se debe hacer, somos listas de detalles, todo es comido en la sombra y en la caja del Migros³. Ah, si aquí está el termo (*vierte agua en la tina*) ¿Llamó otra vez esa Lola.? ¿O tú en su casa? (*se moja los pies en la tina con agua caliente*) ¡Ay! Así son los hombres. En todo momento quieren unos discípulos, que dice sumar, mira esa torre, las lámparas, por cada conjunto habitacional una soledad, y donde está una pareja, la soledad se multiplica. De nuevo la calma en el negocio, en cualquier caso el detalle del negocio está al final; hundirse en pie, papá había dicho siempre, quién habla de triunfos, todo está en estar de pie. Pido mucho, con estos pies lo comprendo, pero ¿por qué esta disculpa orientalista? ¿Por qué esta fantasía? Tú no eres el borracho habitual, ella te ha remolcado, lleno como ella lo estaba, una escapada, punto. Con todo y ello aquí la fuerza de gravedad no eleva igual, sólo para los pájaros, a donde llegamos, Allí, acéptalo, es cierto. También cuando te has perdido en los aires y subes a la cama en la alfombra voladora, primero aún en la oscuridad, uno tiene que percatarse, si uno

se acuesta con su Mami o con una tal Lola. Allí, ¡Uno lo percibe! (Allí sale de la recámara con dos maletas llenas.). Ven, dímelo. Dime: Mami eres bella como la luna en la catorceava noche y yo seré bella. Dime: tú eres mi oasis y me llenaré de palmeras, cantarán las fuentes. (*Ali parado, suena el timbre*)
¿Pediste un Taxi?

+

La interrelación de canciones está presente en esta obra. La primera canción se encuentra en el primer cuadro, cuando los huéspedes del hotel llenan de hurras y falsa celebración a Godfried Keller:

Todos: (cantando)

Ojos mis queridas ventanitas
que ya me dieron tanto tiempo encantadora luz.
Dejen entrar dulcemente imagen tras imagen
que un día se apagarán
Si en otro momento se cierran los párpados cansados
se apagan y el alma tiene tranquilidad.
A tientas quitando los zapatos viajeros,
también se acuestan en su baúl sombrío.
Pero todavía deambulo en el sembradío al atardecer,
Sólo acompañando al astro que se me oculta
¡Beban oh ojos, lo que la pestaña capta
de la abundancia dorada del mundo!

Con estas canciones se pide que el espectador haga una crítica, reproduciendo un Gestus que exterioriza el incidente con Keller.

La segunda canción que aparece está en el cuadro IV casi de la misma forma en que celebraban a Keller lo hacen con Indergan al final del cuadro.

Todos:

Cuando navego al atardecer del verano en medio del lago, se refleja el cielo rojizo sobre las olas como una rosa y rodea la montaña Seelis con un dorado claro. El bote está tranquilo, ahí estaba bien, lo que quería. Todas las penas, todos los dolores se callan por un momento,

sobre el agua flota la paz y el sonido de las campanas. ¡Ah! Como amo la orilla alrededor del algo al atardecer. La disputa está calmada. La bendición se lleva de casa en casa, Se esparce sobre todos los países, sobre todos los hombres. El barquito se va hacia la tierra, ya se elevan las sombras oscuras, pero en el fondo de mi corazón, allí canta mi canción. Y esta siempre cerca de mí.

Esta canción tiene también la función de distanciar al espectador de la obra, para que no se adentre en la historia, sino en el mensaje, haciendo referencia a la identidad nacional.

3.2.4 Uso de lo burlesco, el contraste y la ironía,

En *La canción de la patria*, Hürlimann hace uso de estos elementos a lo largo de la obra. Se burla del manejo de la mentira mostrándonos a una actriz, Victoria, con aspiraciones de Diva, pero que está muy lejos de lograrlo. También nos muestra a Keller, el poeta nacional, pero no en esas condiciones, sino como un borracho y mentiroso. Además en el segundo cuadro nos presenta a un sargento, que carece de poder, y que se debilita sentimentalmente.

3.2.5 Lenguaje lógico

El lenguaje lógico es utilizado en todos los cuadros a excepción del cuadro III, escena 3. Hay concordancia en los diálogos.

3.3 Teatro del absurdo.

El teatro del absurdo surge como consecuencia de la crisis existencial y social que provocó la Segunda Guerra Mundial. Se inspira en el concepto existencialista del absurdo, formulado por A. Camus en *El mito de Sísifo*, 1942, esta corriente se enlaza con las formas del Dadá y el surrealismo, para expresar los problemas centrales como la angustia existencial, la incomunicación, la irracionalidad, etc. Los valores tradicionales que regían a la sociedad han perdido su significado, tornándose absurdo el comportamiento del hombre.

Los principales exponentes de esta corriente son Ionesco (1912) Samuel Beckett (1906-1989), Artur Adamov (1908-1970) y Jean Genet (1910—1986), ellos rompen

con mitos, convencionalismos y el orden de la estructura escénica, considerando que la sociedad se expresa en un lenguaje de formas vacías, reflejándolas en sus obras: Se emplean frases que carecen completamente de sentido recíproco, ya que cada uno de ellos parece hablar de cosas distintas, realizan preguntas que no exigen respuesta y hacen uso constante de frases paradójicas.

Las características principales del teatro del absurdo son:

La estructura es a cuadros

Explora una condición humana en vez de contar una historia.

La acción más que lineal es circular.

El tiempo y el espacio están fuera del mundo real.

El lenguaje está distorsionado.

Los personajes son tipos o arquetipos.

3.4 Características del teatro del absurdo en la *Canción de la Patria*

Las características que presenta esta obra de Hürlimann se encuentran localizadas en el cuadro III. Y son las que a continuación se muestran:

3.4.1 Estructura a cuadros

La estructura como vimos está realizada a cuadros. Son cuatro en general los que componen la obra, sin embargo solo el tercer cuadro, que está dividido en tres escenas y principalmente la última se basa en el teatro del absurdo. Sin embargo la primera escena del cuadro III y la tercera son idénticas, Alí y Lola desayunan sin que ambos se percaten de con quién están, acción que se repite en la escena tercera, con el hombre y la mujer en el desayuno, aquí se muestra una gradación en aumento, lo que nos daría una forma circular para cada una, con un intermedio que formaría otro círculo y uno en general, pues al final del cuadro tres, escena 3, acaban de la misma manera en que comienzan, pero de una manera más acentuada.

3.4.2 Explora la condición humana en vez de contar una historia.

Los dos últimos cuadros de *La canción de la patria*, más que contar la historia de Mami, Alfí o la de Fisch y Lola, nos muestran la soledad, la falta de identidad, la monotonía y el utilitarismo que existe entre las parejas.

3.4.3 La acción más que lineal es circular.

En las tres escenas del cuadro III se tienen acciones circulares, cada una se representa por un círculo porque se marca obsesivamente la rutina y la falta de identidad y de comunicación en cada una de ellas, se suma a ello que las tres forman un círculo, pues se repite la misma situación del comienzo al final.

3.4.4 El tiempo y el espacio fuera del mundo real

El tiempo y el espacio en *La canción de la Patria*, no son reales, ya que cada cuadro nos saca de la realidad y solo nos expone el problema y juntas las tres escenas son atemporales, ya que las situaciones expuestas pueden suceder en cualquier tiempo y espacio.

3.4.5 Lenguaje distorsionado

El lenguaje que se maneja en el cuadro III es distorsionado, en todas sus escenas, aunque es más marcado e la última escena del hombre y mujer. Desde la primer escena va ascendiendo el grado de falta de lógica en los diálogos y el lenguaje, hasta culminar en la última escena sin lógica.

3.4.6 Los personajes son arquetípicos

Aunque en las primeras dos escenas se manejan nombres, los personajes a los cuales se refiere y da mayor importancia son el del hombre y la mujer.

Capítulo

4

Análisis estructural de *La canción de la Patria*

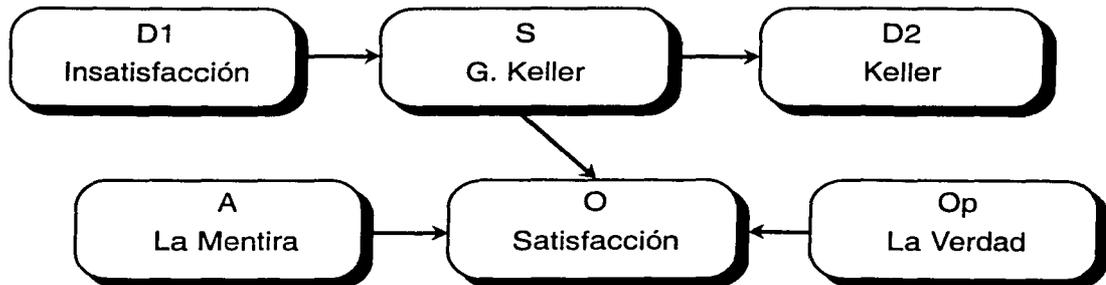
4.1 Aplicación del Modelo Actancial a *La canción de la patria*

El siguiente modelo actancial es una opción de varias que existen para el análisis, decidí tomar este método porque no sólo estudia lo superficial, sino también lo interno de una obra dramática. El modelo actancial que se toma para el análisis de la obra *La Canción de la Patria* es el propuesto por la Doctora Norma Román Calvo.

Mostramos a continuación los diagramas correspondientes de cada escena seguidos cada uno por la enunciación de la acción dramática, después presentamos la tabla de microsecuencias para encontrar las fuerzas que existen en *La canción de la Patria*. Sé aplicó el modelo a cada escena, entendiendo por escena donde hay acción dramática y no donde está fragmentada. A estas escenas también se les llama microsecuencias.

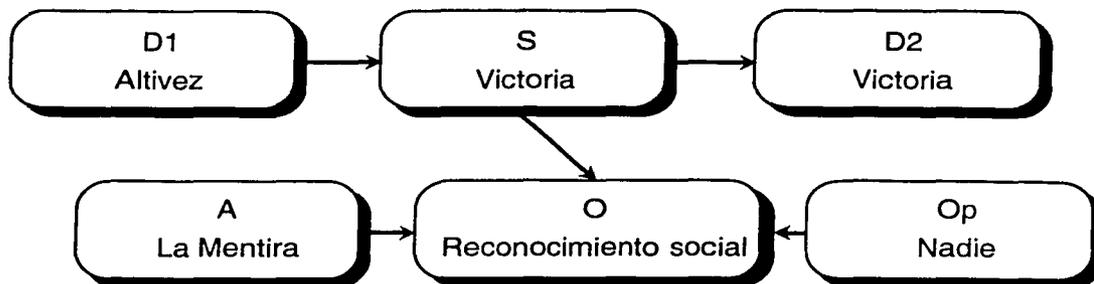
Cuadro I

Cuadro I. Escena 1



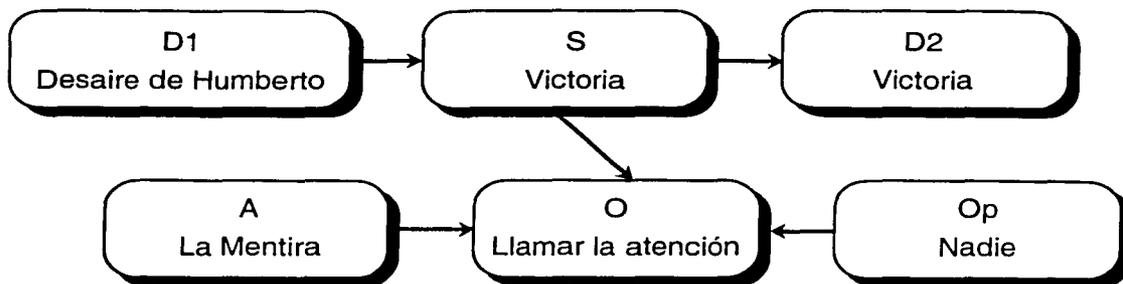
La insatisfacción de su vida y la sociedad impulsa a G. Keller a desear satisfacción para beneficio de él mismo, le ayuda la mentira y se opone la verdad.

Cuadro I. Escena 2



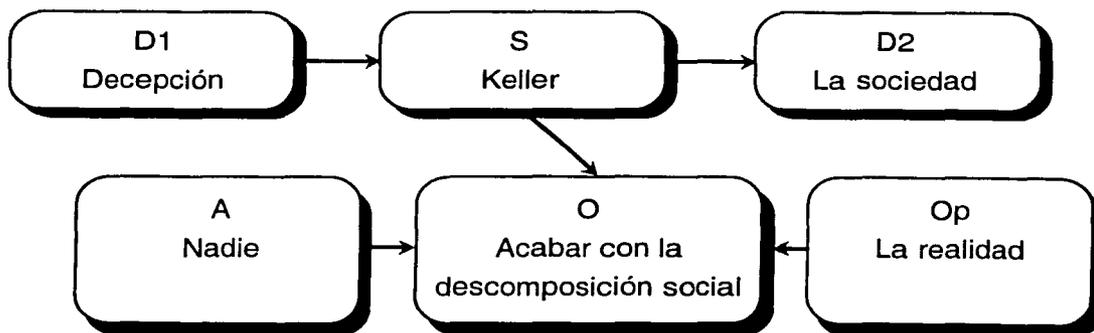
La altivez impulsa a Victoria a desear reconocimiento social para beneficio de ella misma, le ayuda la mentira y nadie se opone.

Cuadro I. Escena 3



El desaire de Humberto impulsa a Victoria desear llamar la atención para beneficio de ella misma, le ayuda la mentira y nadie se opone

Cuadro I. Escena 4



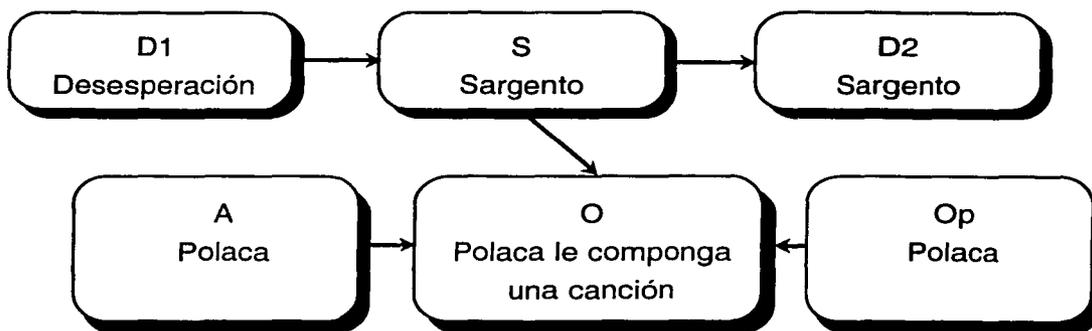
La decepción impulsa a Keller a desear acabar con la descomposición social, para beneficio de la sociedad, nadie le ayuda y se opone la realidad.

Microsecuencias del cuadro I

Microsecuencias	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
1ª	La insatisfacción	Keller	Satisfacción	Keller	La mentira	La verdad
2ª	La altivez	Victoria	Reconocimiento	Victoria	La mentira	La verdad
3ª	Desaire de Humberto	Victoria	Llamar la atención	Victoria	La mentira	La verdad
4ª	Decepción	Keller	Acabar con el mundo falso	Keller	Nadie	La realidad

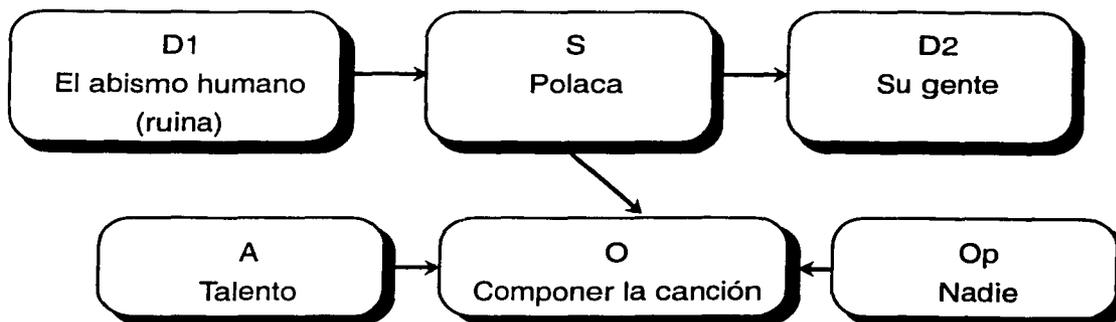
Cuadro II

Cuadro II. Escena 1



La desesperación impulsa al Sargento a desear que la polaca le componga una canción para beneficio de él mismo, le ayuda la polaca y nadie se opone.

Cuadro II. Escena 2



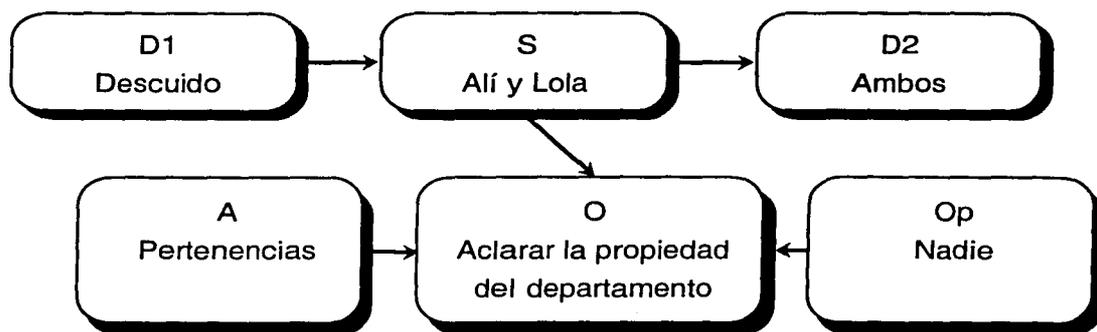
El abismo humano o la ruina humana impulsa a la polaca a desear componer la canción, para beneficio de su gente, le ayuda su talento y nadie se opone.

Microsecuencias del cuadro II

Microsecuencias	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
1ª	Desesperación	Sargento	La polaca le escriba una canción	Sargento	Polaca	Polaca
2ª	Ruina humana	Polaca	Componer la canción	Su gente	Talento	Nadie

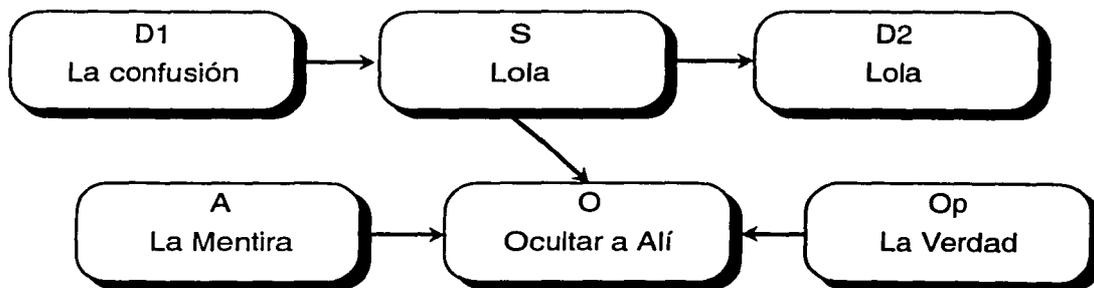
Cuadro III

Cuadro III. Parte 1. Escena 1



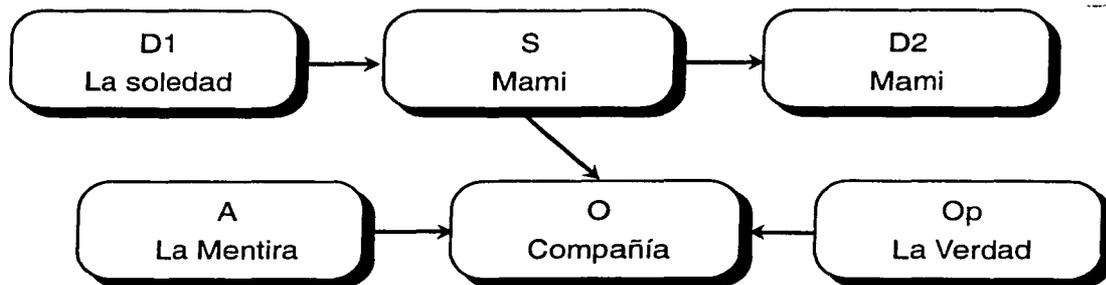
El descuido impulsa a Alí y Lola a desear aclarar la propiedad del departamento, por beneficio de ambos, les ayuda las pertenencias y nadie se opone.

Cuadro III. Parte 1. Escena 2



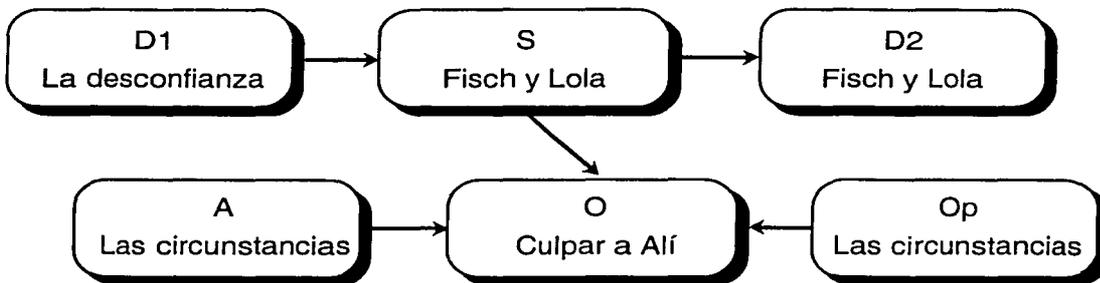
La confusión impulsa a Lola a desear ocultar a Alí para beneficio de Lola, le ayuda la mentira y se opone la verdad.

Cuadro III. Parte 2. Escena 1



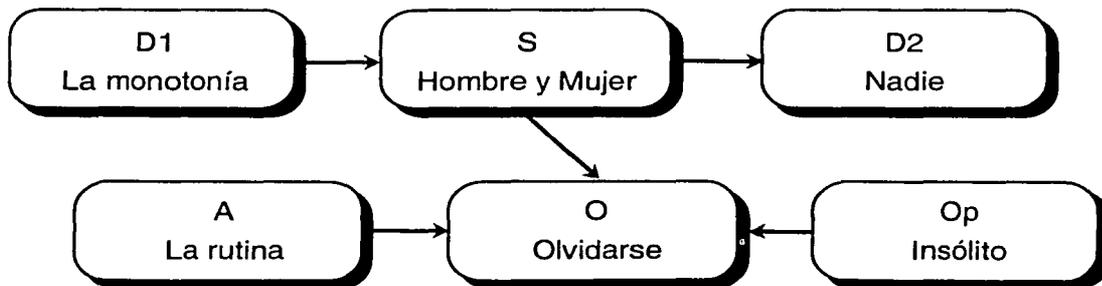
La soledad impulsa a Mami a desear compañía para beneficio de Mami, le ayuda la mentira y se opone la verdad.

Cuadro III. Parte 2. Escena 2



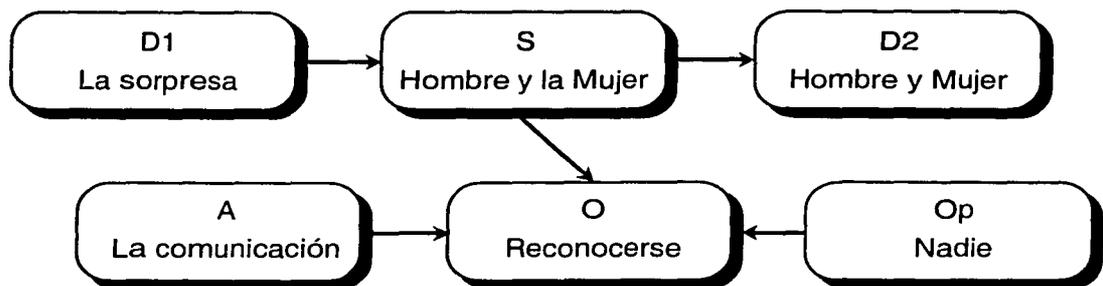
La desconfianza impulsa a Fisch y Lola a desear culpar a Alí, para beneficio de Pescado y Lola, les ayudan las circunstancias y se oponen las circunstancias.

Cuadro III. Parte 3. Escena 1



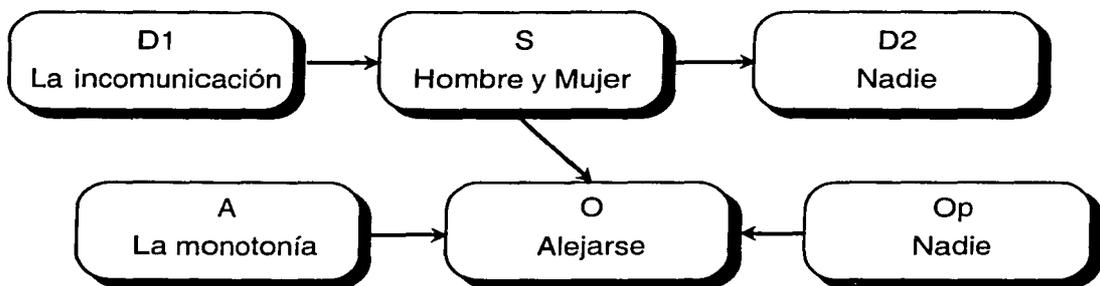
La monotonía impulsa al hombre y mujer a olvidarse, para beneficio de nadie, les ayuda la rutina y se opone lo insólito.

Cuadro III. Parte 3. Escena 2



La sorpresa impulsa al hombre y la mujer a desear reconocerse, para beneficio del hombre y la mujer, les ayuda la comunicación y nadie se opone.

Cuadro III. Parte 3. Escena 3



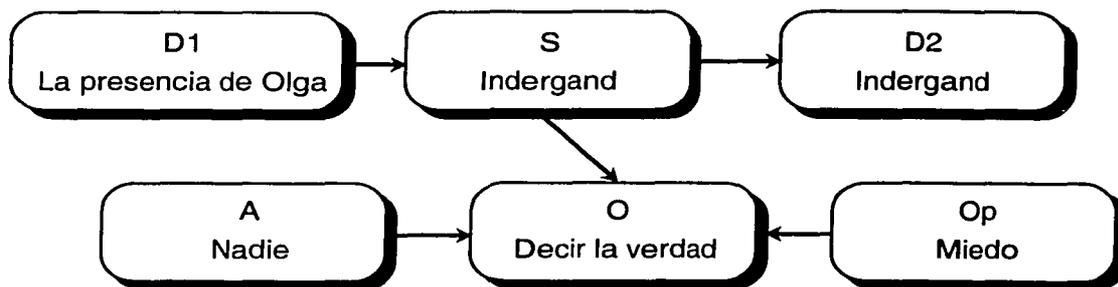
La incomunicación impulsa al hombre y la mujer a desear alejarse para beneficio de nadie, les ayuda la monotonía y nadie se opone.

Microsecuencias del cuadro III

Microsecuencias	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
1.1ª	Descuido	Alí y Lola	Aclarar la propiedad del Depto.	Alí y Lola	Pertenencias	Nadie
1.2ª	Confusión	Lola	Ocultar a Alí	Lola	La mentira	Nadie
2.1ª	La soledad	Mami	Compañía	Mami	La mentira	Verdad
2.2ª	Desconfianza	Fisch y Lola	Culpar a Alí	Fisch y Lola	Las circunstancias	Las circunstancias
3.1ª	La monotonía	Hombre y Mujer	Olvidarse	Nadie	La rutina	Lo insólito
3.2ª	Sorpresa	Hombre y Mujer	Reconocerse	Hombre y Mujer	La comunicación	Nadie
3.3ª	La incomunicación	Hombre y Mujer	Alejarse	Nadie	La monotonía	Nadie

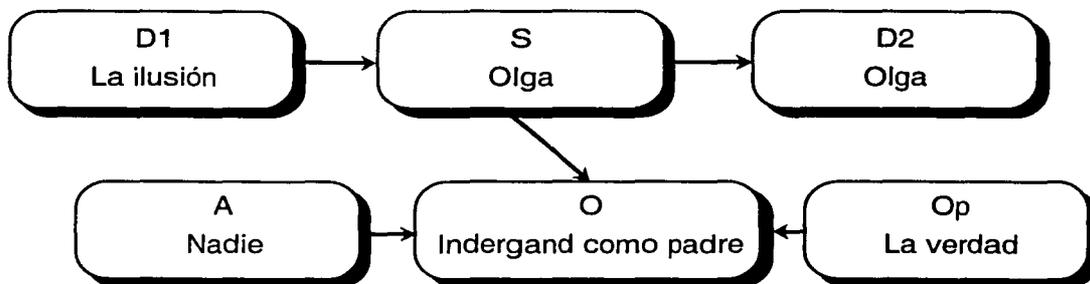
Cuadro IV

Cuadro IV. Escena 1



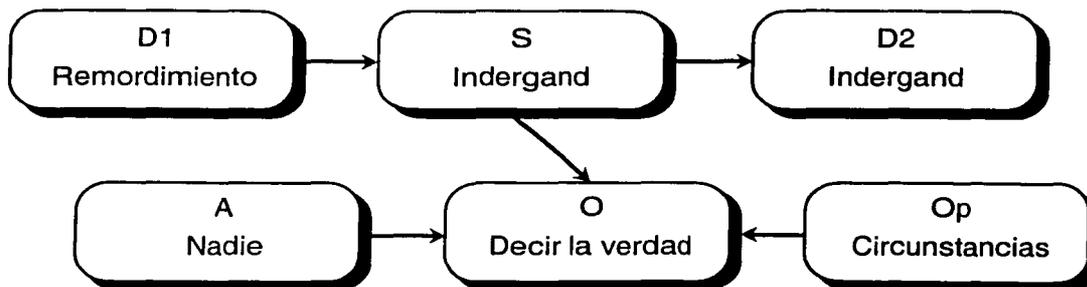
La presencia de Olga impulsa a Indergand a decir la verdad, para beneficio de Indergand, nadie le ayuda y se opone el miedo

Cuadro IV. Escena 2



La ilusión impulsa a Olga a desear a Indergand como padre, para beneficio de Olga, nadie le ayuda y se opone la verdad

Cuadro IV. Escena 3



El remordimiento impulsa a Indergand a desear decir la verdad, para beneficio de Indergand nadie le ayuda y se oponen las circunstancias.

Microsecuencias del cuadro IV

Microsecuencias	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	oponente
1ª	La presencia de Olga	Indergand	Decir la verdad	Indergand	Nadie	Miedo
2ª	Ilusión	Olga	Indergand como padre	Olga	Nadie	La verdad
3ª	Remordimiento	Indergand	Decir la verdad	Indergand	Nadie	Las circunstancias

Las tablas anteriores se han resumido en la siguiente:

Tabla general de la obra

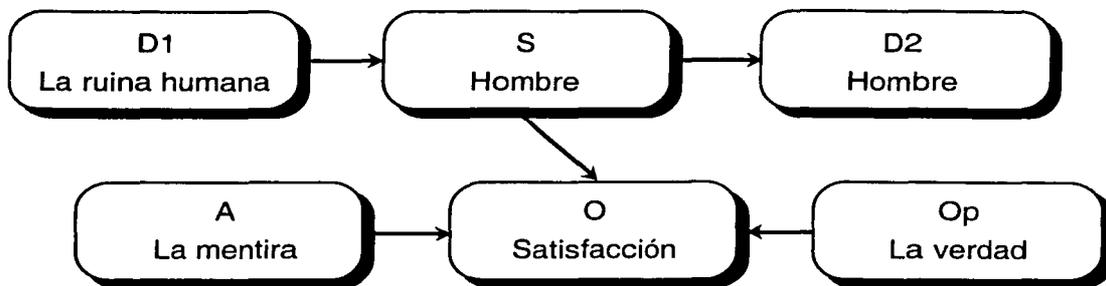
Secuencias	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinador	Ayudante	Oponente
1er cuadro	insatisfacción	Keller	Satisfacción	Keller	La mentira	La verdad
	Altivez	Keller	Reconocimiento	Victoria	La mentira	Nadie
2do cuadro	Desesperación	Sargento	Olga le componga la canción	Sargento	Nadie	Polaca
	La ruina humana	Polaca	Componer la canción	Su gente	Talento	Nadie
3er cuadro	Confusión	Lola	Ocultar a Ali	Lola	La mentira	La verdad
	Soledad	Mami	Compañía	Mami	La mentira	La verdad
	Monotonía y	Hombre y mujer la incomunicación	Alejarse	Nadie	La rutina	Lo insólito
	Sorpresa	Hombre y mujer	Reconocerse	Hombre y mujer	La comunicación	Nadie
4to cuadro	Remordimientos	Indergand	Decir la verdad	Indergand	Nadie	Circunstancias

4.2. Enunciación de la obra.

En la tabla general de la obra encontramos que en la columna de **D1** hay detonadores como son la insatisfacción, la altivez, la confusión, la soledad, la monotonía, la incomunicación, y los remordimientos, nos llevan a la ruina humana (un abismo). En **S** observamos que son distintos los sujetos, pero podemos resumirlos en hombre y mujer, a su vez en el ser humano u hombre. El objeto deseado **O** que más

pesa es la satisfacción; el destinador **D2** que tiene más fuerza es el hombre y la mujer para resumirlo de nuevo en ser humano, en la parte del ayudante **A** tenemos a la mentira como actante de mayor peso y en oponente **Op** a su adversario, la verdad.

Al vaciar estos datos en el modelo actancial nos quedaría de la siguiente manera:



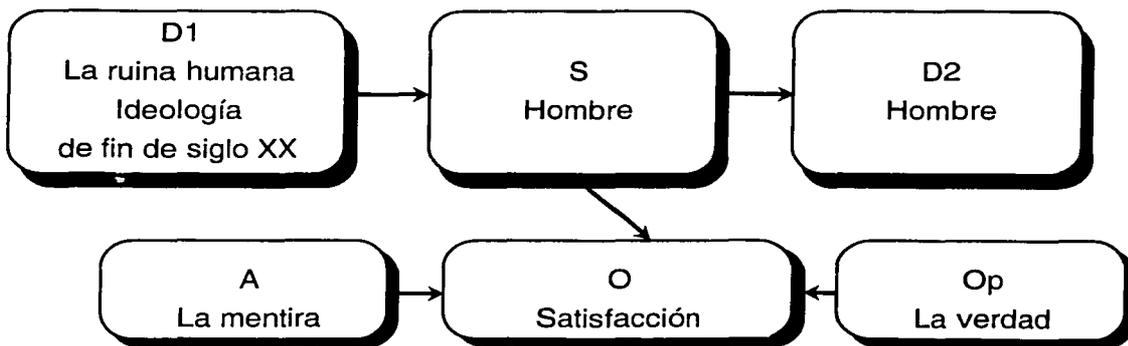
Con esta macrosecuencia es posible enunciar la acción de la obra.

La ruina humana impulsa al hombre a desear satisfacción, para beneficio del hombre. Le ayuda la mentira y se opone la verdad.

Podemos decir que el hombre a lo largo de su historia siempre ha buscado la satisfacción, ya sea alimenticia, monetaria o de alguna otra forma, impulsado por su ruina que lo induce a buscar medios como lo es la mentira, para lograr esa satisfacción vacía. Sin embargo la verdad siempre se opondrá a la mentira y le hará caer de nuevo al punto de inicio, la ruina humana

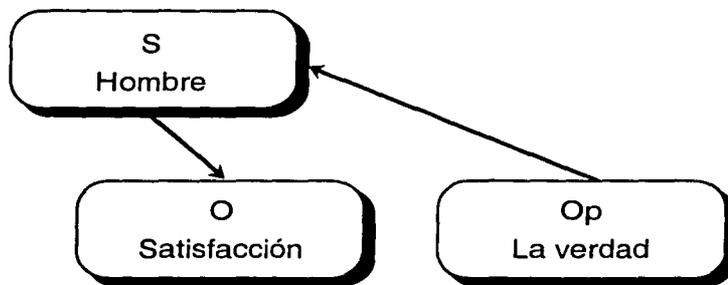
4.3 Triángulos e ideología

En la macrosecuencia de *La canción de la Patria* encontramos la ideología expuesta de la siguiente manera:

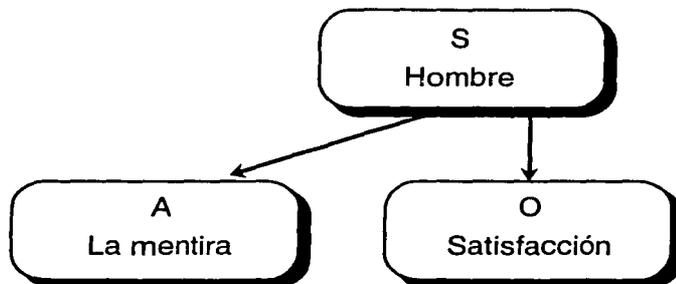


En el D1 podemos encontrar dos destinadores: en primer lugar a la ruina humana; y en segundo la ideología de fin de siglo XX. La visión del mundo que tiene el hombre cuando busca satisfactores superficiales o de duración instantánea por medios frágiles como en este caso es la mentira, a la que siempre se le opondrá la verdad, dejando al descubierto las carencias del ser humano y su ruina como tal. A lo largo de la historia del hombre, éste ha buscado satisfacción de diversas maneras como el dinero, el poder, la fama, la compañía etc, pero en muchas ocasiones a través de engaños, mentiras, crímenes, traiciones, que al final le dejan un vacío, una insatisfacción muy difícil de llenar, se crea en el hombre un abismo profundo donde cae sin remedio.

En el triángulo activo donde participa el oponente, la verdad, vemos que a este se opone tanto al sujeto como al objeto. La verdad, no solamente se opone a que el hombre obtenga satisfactores vacíos y superficiales para que su vida gire alrededor de ellos, viviendo en un mundo lleno de mentiras, sino que destruye al sujeto — hombre.



También observamos que en el triángulo activo con el ayudante, es fuerte:

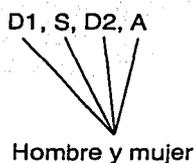
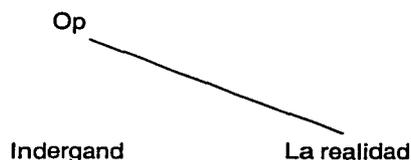
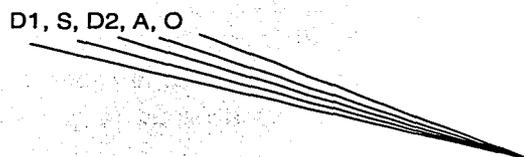
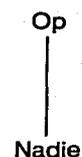
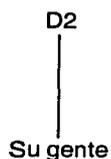
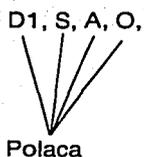
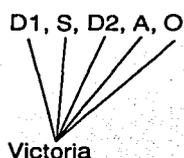
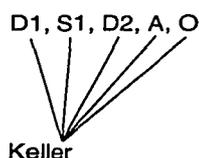


Aunque la mentira ayuda a obtener esos satisfactores es por un tiempo casi siempre breve o hasta que la verdad se lo permita y tarde o temprano sale a la luz y derrumba esa falsedad, ya que la mentira es una ilusión y vuelve todo lo que la a sustentado con fuerza en débil y fácil de destruir.

La ideología del autor es opuesta a la que impera en el mundo donde factores como, el individualismo extremo, la soledad y una mala comunicación se resumen en la ruina humana, la destrucción del propio ser humano, quien se ayuda de la mentira para lograr sus objetivos de una manera enajenante por placer inmediato.

4.4 Manifestación

Dentro del sincretismo encontramos que varios actantes recaen en un personaje:



4.5 Personajes

Los personajes en ésta obra de Hürlimann son:

Por su participación en la acción dramática

Personajes principales

Keller

Polaca

Alf

Hombre y mujer

Personajes secundarios

Victoria

Fisch

Mami

Hija Polaca

Lola

Por su complejidad son personajes de carácter:

Keller

Indergand

Polaca

Son personajes Tipo:

Alf (el migrante)

Victoria (la actriz que aspira a diva)

Por su significación

Son personajes reales:

Keller

Indergand

Polaca

Victoria

Alf

Mami

Lola

La mujer y el hombre

Para cerrar este capítulo diremos que en la estructura interna de *La canción de la patria*, existen dos fuerzas principales que mueven a la obra: la mentira y la verdad. A través de la enunciación de la obra hemos encontrado el tema que es: la mentira el camino fácil para la destrucción del hombre.

La mentira ayuda, pero hace más daño que la verdad y mantiene al hombre en un abismo.

Capítulo

5

Análisis temático del texto traducido

La destructividad es la forma activa del alejamiento

Erich Fromm

5.1 La mentira.

Thomas Hürlimann es un autor que nos muestra en *La canción de la patria*, temas como la mentira, la soledad, la mala comunicación y la descomposición social a manera de burla, con ironía. A continuación veremos los temas que menciona el autor.

La idea de un mejor hombre ha prevalecido a lo largo de la historia humana, lo mismo que la idea de la envidia, la avaricia, el egoísmo, la lucha por el poder, la traición, el engaño, etc. Este último, que conlleva a la mentira como elemento importante, ha acompañado a la humanidad en su camino y es al parecer imprescindible para el hombre. La mentira y el engaño son tan actuales como en otros tiempos. En el cuadro primero de *La canción de la patria*, se muestra a la mentira en dos formas: la primera es cómo se maneja y la segunda es como se vive. En la obra encontramos a Victoria, la actriz, quien gusta de y se esmera por vivir en un mundo lleno de mentiras y engaños, otra forma de vivirla es la de Keller, el poeta, quien aparentemente dice que busca alejarse de ambas, pero desafortunadamente no puede salir de ese mundo, él la maneja de manera singular, jugando a fingir que no participa en su juego. Ambos viven la mentira de distinta manera. Mientras Victoria acepta un mundo falso en donde todos le hacen creer que es de una manera, situación que ella acrecienta con más mentiras; Keller por otra parte, se muestra aparentemente cansado de vivir entre tanto engaño, él maneja la falsedad negándola:



Poeta: La mayor parte de mi vida, he andado como un perro sobre las mujeres de la clase alta. ¡Toda mi vida he odiado los festejos!

Si esto fuera cierto, si Keller odiara los festejos, ¿por qué perseguía a las mujeres de clase alta, que están regidas por un ambiente de apariencias y de engaño? La realidad nos dice que Keller está pendiente de las apariencias — engaño, mentira— desea ser aceptado por la gente, además, en la obra, físicamente Keller ha llegado al Hotel Sonnenberg, donde se hospedan los burócratas y los artistas que desean ser reconocidos por una sociedad falsa, para vivir en un mundo de engaño. Más adelante, en su discurso, reafirma esto cuando dice:

Poeta:

¡Es para vomitar! Y una cosa le digo señor mesero, no pienso ser sorprendido por las tontas alabanzas de estos señores. Por eso me refugí aquí. Yo no quería nada de alabanzas, ni discursos, ni falsos hurras. ¡Rompa el telegrama!

Aquí dice estar en contra de toda esa hipocresía, pero es también en apariencia. Tal vez sí esté asqueado de toda esa mentira, pero de alguna manera sabe que está adentro desde hace tiempo. En otra parte menciona:

Poeta:

El estado que hemos pensado los del 48, es liberal. Es revolucionario y permite que cada uno piense, diga y escriba lo que quiera. ¿Está claro?.

Si Keller menciona que está cansado de todo eso, es por que sabe que todos esos ideales se quedaron en teoría y que en la práctica la mentira y la corrupción son los que manejan esos ideales, después agrega:

Poeta:

Nuestra meta era la libertad, señor mesero, un estado liberal. Una verdadera democracia. ¿Y qué ha sido nuestros ideales? ¡Un salón de fiestas! ¡Para cada ocasión una celebración, lo que es un viejo servilismo, una tomada de pelo. Elevan la paz ligeramente y mienten con fervor y fantasía.

Nuevamente la mentira, la falsedad salen a relucir y nos muestra cómo el hombre vive en medio de la apariencia, la hipocresía y la falsedad de una manera natural, si bien se da cuenta de todo ello, también muestra que él ha formado parte de toda esa gran mentira, aunque habla en contra de ese mundo de engaño, no hace nada para evitarlo. Por ello, solamente en un estado de embriaguez, otorgado por la fama, puede ver que las cosas están mal pero no hace nada por encontrarlo, pues se siente imposibilitado para hacer algo. Diálogos antes del final del primer cuadro, Keller menciona:

Poeta:

La vida (*el gerente entra en el hotel*) no, no fue una vida. Las mujeres a quienes yo deseaba, me sonreían con desprecio. Mis favoritas están muertas. De noche, el pájaro negro pica junto a mi alma, una pregunta nunca contestada, cada picotazo es una imputación. ¿Por qué eres cómo eres? Sin embargo, en mis libros yo he vivido a través de mis creaciones. He amado. ¡En mis versos está la vida que yo no fui capaz de vivir! Está en mis versos. ¿Y qué queda? ¿Qué queda?! Pestañas captando. (*Keller toma de la mano al mesero*) Tengo miedo.

Aquí el poeta nos habla de su vida, que ha sido también una farsa, una mentira, él ha vivido a través de su literatura, en un mundo aparente, irreal, una vida que no tuvo valor de vivir. Prefirió la mentira, lo falso. Ahora que su vida se encuentra al final del camino, sabe que él es tan mentiroso como todo lo que lo rodea.

En otro momento encontramos, en el tercer cuadro de la escena I, aparece la mentira cuando Lola oculta a Alí y le miente a Fisch. También se hace presente en el último cuadro, en donde aparece de nuevo Indergand. Encontramos que la vida del sargento ha sido una mentira, ya que en el cuadro 4 se lo intenta decir a La hija de la polaca, diciéndole que todo lo que es, su fama, carácter, humor, etc, se debe a que se hizo pasar como autor de la canción. Aquí está Indergand en una situación muy similar a Keller, ambos han tenido una vida falsa, ninguno de los dos está conforme con esa mentira, pero ninguno tuvo la fuerza suficiente para decir la verdad y enfrentar que su vida estaba vacía.

El hombre siempre ha vivido la lucha de lo que considera bueno y malo, pero ¿qué es bueno y qué es malo? Las explicaciones y teorías son diversas, Erich From

opina que: "La ética humanista, para la cual 'bueno' es sinónimo de bueno para el hombre y 'malo' de malo para el hombre, propone que para saber qué es bueno para el hombre debemos conocer su naturaleza." (Fromm. 1947:30)"

La naturaleza humana es muy singular, se dice que el hombre es un ser social, no puede sobrevivir estando aislado completamente de otros hombres, no vivirá plenamente en salud mental y física, es violento, bélico, tiene un sin fin de características, virtudes, defectos y formas diversas, que lo hacen único entre los demás animales. En el comportamiento social y humano la mentira ha sido una vieja compañera, se ha vuelto inseparable. ¿Desde cuándo? La encontramos en los mitos griegos como en el referente a Hermes: "Zeus advirtió a Hermes que en adelante debía respetar los derechos de propiedad y abstenerse de decir mentiras completas, pero no pudo por menos de sentirse divertido" (Graves. 1991:76)

Lo anterior hace referencia a la sentencia que le hizo Zeus a Hermes, después que éste realizó una serie de engaños por medio de mentiras a Apolo y a otros dioses, acompañado de una gran astucia e inteligencia. Aunque Hermes prometió no hacerlo, no pudo cumplir esa promesa y siguió mintiendo. La mentira está tan integrada al hombre. En muchas ocasiones no se ve como un defecto, es más, se llega a considerar una virtud, como nos dice Mark Twain: "La mentira — un advertimiento, un consuelo, un refugio en tiempos de la necesidad, la cuarta Gracia, la décima Musa, la mejor y la más fiel amiga del hombre — es inmortal, y no podrá perecer en la Tierra mientras este club persista." (Twain. 2001:2)

A la mentira se le juzga la mayor parte del tiempo como mala, pero en muchas ocasiones es un refugio para gente que no soporta vivir con la verdad. Cuántas veces hemos oído de una mentira blanca, de una negra, una piadosa. La mentira se utiliza como un colchón para no sentir muy duro el golpe de la verdad. En estos tiempos de comienzos del siglo XXI, podemos encontrar la mentira en la publicidad, los medios de comunicación, en la política y en cada una de las partes que conforman la sociedad humana, y siempre se nos incita a mentir para ocultar la edad, los malos hábitos alimenticios, nuestro estado de ánimo, nuestra realidad política y social; en conclusión, nuestra verdadera condición como seres humanos.

Más adelante, en su artículo, Twain hace referencia a uno de los proverbios relacionados con la mentira y la verdad de la siguiente forma: "Los niños y tontos siempre dicen la verdad. La deducción es clara: los adultos y los sabios nunca la dicen." (Twain. 2001: 2)

Lo cierto es que las verdades casi nunca se pueden decir en su totalidad, tal y como son. Los seres humanos tendemos a atenuar el golpe de la verdad por consideración, respeto, educación (entendida ésta última como comportamiento ante la sociedad, los modales), para no causar daño con una verdad que destruiría posiblemente a una persona en su seguridad, autoestima, etc. Los niños y los tontos, lo mismo que los borrachos, como se dice en México, al no tener la conciencia del poder destructor de la verdad y de no contar con todas las imposiciones sociales — como ocurre con los niños —, dicen las cosas como son, sin matices y sin adornos; también se llega a decir que los niños son muy crueles — cuando dicen las cosas tal y como son— pues aún no juegan con la falsedad, ni están atrapados en la telaraña de las mentiras, las reglas, la ética, la moral y los prejuicios del mundo de los adultos. Por su parte los borrachos se encuentran en otro nivel, donde la verdad se dice sin matices, porque, los pensamientos internos del individuo están sin control, no se razona y son espontáneos.

En cuanto al arte de mentir Twain afirma lo siguiente, refiriéndose al caso de una mujer que mintió ocultando faltas de una enfermera a su servicio. Pero de una manera torpe: "Siempre se debe mentir cuando se cree que será para bien; su impulso fue correcto, pero su juicio fue torpe: como resultado de una práctica poco inteligente. Ahora, vea las consecuencias de su inadvertida omisión" (Twain. 2001:4)

Para mentir, se necesita inteligencia y juicio, además de talento, porque no basta con mentir, hay que saber hacerlo, porque aunque no se quiera hacer daño, la idea es procurar el menor número de consecuencias negativas posibles. Twain dice respecto a esto que: "Casi cualquier pequeña mentira agradable hubiera reducido el efecto doloroso de la expresión difícil, pero necesaria de la verdad." (Twain. 2001.4)

Al parecer, el engaño y la mentira son amigas inseparables del hombre. Se han desarrollado debates entre filósofos sobre lo que es la verdad y la mentira. Lo que queda claro es que en la mayoría de las ocasiones la mentira suele ser nuestra aliada y la verdad nuestra enemiga, claro que todo depende del lugar en que se esté, no es lo mismo decir una verdad a recibirla, escucharla y aceptarla, ya que lo más doloroso para el ser humano es descubrir su verdad, aceptarla y vivir en ella.

Pero ¿qué es lo que nos facilita mentir? Nietzsche nos dice respecto a esto que:

"El intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción,... Este arte de la ficción alcanza su máxima expresión en el hombre: aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la

hipocresía, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante ante la llamada de la vanidad es hasta tal punto la regla y la ley, que apenas hay nada más inconcebible que el hecho de que haya podido surgir entre los hombres un impulso sincero y puro hacia la verdad.” (Nietzsche. 2001:2)

Tanto para Keller, como para Indergand, y para el ser humano, la mentira es una telaraña, — es una trampa, pero también sirve de amortiguador contra el golpe de la dura verdad — en donde todos tejemos y formamos parte de una gran telaraña, que nos destruye, porque finalmente quedamos atrapados en ella y nos va dejando al final, un vacío, un abismo profundo como el que ve la compositora polaca en la obra cuando ve comer a Indergand, pero tampoco es fácil vivir sin ella. Nietzsche nos habla de esto de la siguiente manera:

“La mentira y la verdad son necesarias para el hombre porque gracias a que hay un contraste entre ambas, y a que existe el mentiroso, en quien nadie confía y excluyen, el hombre se puede demostrar a sí mismo lo venerable, lo fiable y lo provechoso de la verdad. (Nietzsche. 2001: 5)

5.2 La falta de identidad.

Otro de los puntos que se tratan en *La canción de la patria* es la carencia de identidad a finales del siglo XX. En esta obra Hürlimann ilustra la semejanza de las unidades habitacionales, aquellos conjuntos arquitectónicos, donde todo es idéntico, pero produce una falta de identidad, de sentido idéntico a sí mismo y no a los demás. Estos lugares son una ejemplificación de la forma de vida de los seres humanos, su hábitat, en donde lo que se ve son sitios y actitudes iguales.

En el Cuadro III escena 1 aparecen Alí y Lola. Ambos tienen una vida aparte, pero muy similar, esto lo encontramos al comienzo de este cuadro, porque desayunan y actúan de manera idéntica, es decir, no notan la falta de sus parejas, porque éstas actúan de la misma manera que los presentes en el cuadro, por ello no se dan cuenta de que no están con un extraño.

La industrialización y la explotación demográfica, la economía, etcétera han provocado que el hombre se vea en la necesidad de compartir el espacio donde vive con otras personas. En otras épocas la forma en que se disponían las casas, principalmente en las clases con solvencia económica, cada una contaba con un espacio

propio que se reflejaba en las actitudes de sus habitantes, o bien juntas, pero amplias, por lo general eran casas propias y cada persona tenía un espacio particular, lamentablemente esta disposición ha cambiado. Por otra parte no todas las personas contaban con ese privilegio y tenían que vivir juntos por necesidad. Así que por diversas razones el hombre ha tenido la necesidad de concentrar a varias personas en un mismo espacio, aunque con una división pequeña, las personas obtienen mitad casa propia y mitad casa de departamentos. En estos sitios son frecuentes dos tendencias, la primera ocurre cuando las personas interactúan, sociabilizan; la segunda es cuando las personas viven su propia vida y no interactúan con sus vecinos, no socializan, es decir, se alejan de los demás. Son muy interesantes las situaciones que pueden suscitarse en un conglomerado de viviendas de esta naturaleza. Otro de estos fenómenos es el decorar de manera idéntica los departamentos; por ejemplo, si en un departamento existe un tipo de sala u objetos de adorno, y si por alguna circunstancia un vecino entra a este departamento y le agrada la decoración, busca más tarde los mismos objetos para colocarlos en su casa habitación. También este fenómeno lo podemos apreciar con los jóvenes que viven dentro de estos sitios, pues en su búsqueda de identidad, de una identificación con relación a algún grupo o lugar, se les puede ver uniformados con el mismo tipo de ropa, estilo y moda. En las acotaciones introductorias de las distintas escenas de este cuadro III Hürlimann expone:

Escena 1. En la metrópoli. Departamento en un edificio de la ciudad: Dos personas desayunando. El hombre unta el pan, la mujer lee el periódico.

Escena 2 Cuando se aclara de nuevo: el mismo cuadro—. Otro departamento, pero sin el sofá y sin la máscara. Por la tarde. Mami sentada en el sillón, con los pies en la tina con agua.

Escena 3 Cuando se aclara de nuevo: mismo cuadro—, otro departamento. Por la mañana. Una pareja en el desayuno.

En estas tres acotaciones se nos habla de tres distintos departamentos y sólo se marca la diferencia del primero y el segundo por una máscara y un sofá. Aquí se aprecia lo idéntico en los sitios, que poco a poco van convirtiendo a sus habitantes en seres iguales unos a otros, perdiendo su propia autenticidad. La identidad es calidad de idéntico, pero a sí mismo, no a los demás. Es el conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de los demás, que le otorgan un carácter propio. Más adelante los personajes de las escenas 1 y 3, de este cuadro III, actúan de forma igual al comenzar la escena, conforme avanzan, cambian las circunstancias

en cada una de ellas. Este comportamiento tiende a hacerse común con el tipo hombre que vive en un medio como son las ciudades, donde una gran parte de la gente que habita en ellas propicia la reducción de espacios propios, en medio del consumismo y la producción en serie. Las metrópolis hacen que las personas de- seen objetos y circunstancias iguales, que van desde una televisión, una falda, una blusa, un pantalón, una casa, un carro, hasta un estilo de vida. Lo que trae como consecuencia que en momentos específicos en la vida del hombre, esta igualdad propicie que el individuo tenga problemas internos por no saber quien es realmente y no reconocer su autenticidad.

Si bien es cierto que la identidad nos hace especiales dentro de un grupo, es lo que evita que nos perdamos en el abismo de lo común. Cada uno de nosotros tene- mos un nombre propio, con un apellido materno y paterno que nos dan un carácter especial que nos distingue de los demás. También contamos con una serie de cua- lidades, carácter personales y además contamos con una identidad nacional, a ésta misma se hace referencia en la escena 2 del cuadro III, porque se insiste en la calidad de extranjero que tiene Alí, un turco, haciendo referencia la condición que tienen muchos emigrantes que al encontrarse en una tierra extraña luchan por con- servar una autenticidad nacional y no perderse entre la del nuevo país. Aquí es donde se hace alusión al título de la obra, porque lo que da identidad nacional es su himno nacional, la canción oficial en honor del espíritu de la patria o como lo dice Hürliemann: *La canción de la Patria*. El filósofo Habermas comenta sobre este tema, en una entrevista con J.M. Ferry donde se dice que:

No, la identidad de una persona, de un grupo, de una nación o de una región es siempre algo concreto, algo particular (aunque por supuesto siempre ha de satisfacer también criterios morales) De una identidad hablamos siempre que decimos quienes somos y quienes queremos ser... La forma que hemos cobrado merced a nuestra biografía, a la historia de nuestro medio, de nuestro pueblo, no puede separarse en la descripción de nuestra propia identidad, de la imagen que de nosotros nos ofrecemos a nosotros mismos y ofrecemos a los demás y conforme queremos ser enjuiciados, considerados y reconocidos por los demás. (Habermas. 1989:115)

Así pues encontramos que en un mundo entrelazado por economía, política y por internet en donde los límites ya no son territoriales sino económicos, la falta de identidad se vuelve un problema mundial, no importa si se es francés, alemán o

filipino, el hombre necesita su identidad nacional y personal para no tener conflictos. En los diálogos finales del cuadro III, escena 2, se menciona:

Mami:

¡La canción de la Patria!
(Mami sube el volumen. La canción de Indergand comienza)

Fisch:

Ya viene la canción, así surge cada vez en uno un sentimiento de...

Mami:

¡En nosotros también! ¿No es extraño?
(Todos miran fijamente el televisor)

Fisch:

Es un sentimiento de...

Alí:

Patria.

Fisch:

Patria. ¿Tú?

Alí

Patria. (Oscuro)

De esta manera ese sentimiento de patria que surge no es más que anhelo por tener una identidad. Por saberse miembro de un grupo específico y por resaltar esa autenticidad como persona y como integrante de un grupo o país.

5.3 La soledad.

La soledad es otro de los problemas más frecuentes que tiene el hombre en estos tiempos, Hürlimann lo expone a lo largo de su obra, en ella encontramos la soledad que hay en Keller, la polaca Olga María y su hija, Indergand, Alí, Lola, y Mami, cada uno de estos personajes experimenta de manera especial su abandono. En el caso de Keller el aislamiento producido por su engaño a si mismo y a los

demás, asumiendo un rol dentro de la sociedad como un poeta reconocido, le trajo como consecuencia un vacío y la incomunicación con su medio. El poeta siempre ha estado separado de las personas y de él mismo, dice huir del hotel para estar solo, pero también desea compañía. Victoria, la mujer joven que no piensa aún en la reacción que provocará su acción, juega su papel de famosa en busca de esa fama y reconocimiento, alejándose de la verdad y de las personas. Se puede ver a la actriz como parte del camino que ha andado Keller. Existe una verdad latente, Victoria está sola, la persona con la que tiene un lazo amoroso, está casada, por lo tanto, aunque tiene una compañía aparente, la amiga y el director, en realidad se encuentra sola.

En la escena 1 del tercer cuadro, Indergand, se encuentra en un lugar aislado de lo que es la vida cotidiana, en un campamento, experimentando una soledad en compañía. Más tarde, en el último cuadro, el sargento está en un sanatorio solo, sin la compañía de hijos o esposa, de algún familiar, es cierto que junto a él están las enfermeras, el doctor y los pacientes, pero vive de nuevo la soledad en compañía, debido a la incomunicación entre él y su medio, e incluso con él mismo. Olga María se encuentra en el campamento, ha perdido todo, está alejada de la vida social, aquí se refleja algunos de los rasgos de la soledad: el pesar y la melancolía por la ausencia, muerte —pérdida— de sus padres, de su vida anterior, posesiones, pero se tiene a ella misma, no se aprecia angustiada por su aislamiento a pesar de tener una situación aparentemente en desventaja en comparación con Indergand.

En el cuadro II, Alí, se encuentra en un país que no es el suyo, vive con una mujer por necesidad, por tener unos papeles, por comodidad económica y por no estar solo en un sitio extraño, pero en realidad él está solo. Lola vive con su novio, los motivos del por qué pueden ser diversos, pero el más probable es por evitar la soledad. En el comienzo de la escena 1 del cuadro III, Lola muestra la soledad en el extremo del aislamiento, pues ella disfruta tanto su soledad, que se separa del mundo, no le interesa interactuar con las demás personas, no le interesa de quién está acompañada, pero desea la presencia de alguien. Más adelante se percata de que no está con su pareja, sino con un extraño ¿Pero cómo pudo suceder eso? Una posible respuesta es que los seres humanos estamos más pendientes de no sentirnos solos que de disfrutar plenamente la presencia de otro individuo.

En el cuadro III, escena III, el hombre y la mujer son el negativo de la película fotográfica de la vida de Alí, Lola, Mami, Alí y de parejas en todo el mundo, donde hay una contradicción entre la forma de ser de los hombres, por estar solos y por

buscar una compañía. Aquí hay que aclarar que también existe el aislamiento voluntario, en donde por meditación, reflexión, etc, el ser humano se aparta, busca un momento sin otra persona, simplemente disfrutando ese momento para si mismo, que es muy sano, en cambio hace daño aquel aislamiento que llega al extremo de no comunicarse e interactuar con los demás.

En otra escena Mami, la mujer de Alí, nos habla de la soledad que existe en las parejas cuando la rutina, la incomunicación los va separando, los hace actuar mecánicamente y el único motivo para estar juntos es para no sentirse solos, lo que crea en ellos un abismo cada vez más grande y viven la soledad unida al desamor. Mami al comienzo de la escena dos dice:

Mami:

¿Por qué así de complicado? Por que simplemente no dices. ¿Ya estás muy vieja para mí? Los impulsos de afecto se acaban, también lo dicen la televisión, una cama matrimonial tiene dos almohadas, sobre cada una, una cabeza, la soledad los une... mira esta torre, las lámparas, por cada unidad habitacional la soledad y en donde está una pareja se multiplica..

Una pareja se casa y vive junta porque hay entre ellos, sentimientos de amor, comprensión, tolerancia, comunicación y respeto, pero en muchos casos estos se cambian por la conveniencia económica o social, la rutina y el no desear sentirse solos, los individuos para no enfrentarse a ellos mismos en ese momento de aislamiento,— recordemos que no todas las personas saben disfrutar de la soledad — buscan una compañía física que les haga olvidar sus fallas como seres humanos u otras tantas circunstancias.

En la tercera escena el hombre y la mujer muestran el lado absurdo de la compañía, de la relación de pareja. Si de las escenas anteriores vemos a las dos que aparecen en la obra con lupa, y observamos más detenidamente el extremo al que se llega en el aislamiento de los miembros que la integran, entonces vemos que el olvido, la rutina, la incomunicación imperan en su relación. Hürlimann pone a la soledad en un condominio, porque es una forma muy gráfica de observar las formas en que vive la soledad el hombre, en forma de niveles.

Como podemos ver en el cuadro I, Keller experimenta la soledad como sentimiento de dejación y desamor, dentro del aislamiento se encuentra la soledad que

es cuando uno se siente solo, con un vacío y que la mayoría de las veces va unido al desamor. Pero la soledad también se puede disfrutar a través de la intimidad cuando estamos con los amigos, la pareja, la familia, pero sobre todo con nosotros mismos, y como había dicho párrafos atrás, es ésta última la que muy pocas personas gozan. Eugene Ionesco dice, respecto a la soledad común que:

Está también la soledad en común. Eso es lo más malo. La verdadera soledad es menos aislamiento que recogimiento. Es en la soledad que estoy conmigo mismo y con los otros, otros que no son ya molestos, cuya presencia ha sido purificada, cuya presencia no es más que espiritual, mientras que, lo más molesto que existe, es que la gente esté junta, obligada a permanecer junta. (Benefoy. s/f:105)

Sin embargo, hay que evitar caer en los extremos, porque esto provoca una disfunción, primero en nosotros, luego con la pareja y finalmente con la sociedad. Podemos disfrutar de nuestra privacidad, aislamiento o intimidad, necesarias para salir a interactuar con el resto de la gente, pero sin que el descuido, el olvido, la falta de comunicación, la rutina, el egoísmo extremo destruyan nuestros lazos con el mundo exterior llamado familia, comunidad, etc.

5.4 La comunicación

Otro de los temas tratados en *La canción de la Patria* es la falta de comunicación, que más bien es la mala calidad que existe en ella, porque siempre nos comunicamos entre nosotros, pero hay momentos en que esa comunicación es tan mala que aparenta no existir. Éste es un punto más, que resulta de la vida del siglo XX, Hürlimann lo maneja ejemplificando las etapas en que se van dando en el proceso de la mala comunicación, comienza con Keller cuando su carencia de la misma, con su entorno lo separa de la vida y las demás personas, ya que su condición de poeta nacional lo coloca en un estatus distinto al de cualquier persona, en donde los demás lo adulan y lo alejan, él ya no puede entablar un diálogo con los integrantes de la sociedad como un ser humano cualquiera, sino en carácter de símbolo para el pueblo, para los demás Keller no puede ser un ser común; aunque no aprecien o conozcan su trabajo saben que lo deben tratar como a un ser más elevado porque así lo estableció la sociedad en el momento que él destacó en la comunidad. A lo largo del diálogo entre el poeta y el mesero observamos que cada uno de ellos tienen una conversación distinta, aunque aparentemente hablen entre ellos, no se oyen y mucho menos se escuchan, Keller está inmerso

en su decepción, aislamiento y ruina, reflexiona sobre su vida; en cambio el mesero habla del gran personaje nacional que está en el hotel, el cual es para él un farsante, quejándose de todo el trabajo que lo ponen a hacer por ese tipo, un tonto al que hay que aceptar, aunque a su entender, lo que escribe Keller no es poesía, sino una basura. Pero hay que seguir el juego.

En el cuadro II la situación es similar, el sargento está inmerso en salvarse y lograr una bella y animada melodía para quedar bien con su jefe; la polaca por su parte, habla de la pérdida de casa, padres, patria, sin embargo lo único que le queda es su música, su talento, Olga María es la única en toda la obra que escucha y observa al otro, por ello cuando dice que ha encontrado el motivo para escribir la canción de Indergand, éste a su vez no comprende lo que ella ha dicho, encontrado o visto, porque estaba ocupado oyendo otra conversación —la suya—, por lo tanto no escuchó nunca a la polaca y mucho menos la observó. La compositora en cambio vio ese abismo en que el hombre ha caído. Ella se tomó el tiempo y mostró atención a su interlocutor y entendió más allá de la situación externa que exponía el sargento.

En el cuadro III todas las escenas insisten en la falta de comunicación entre dos individuos. La causa principal de la separación y soledad que hay entre las personas, es la incomunicación, Lola comienza la escena 1 leyendo el periódico, no muestra interés alguno por la otra persona, lo mismo sucede con Alí, él hace sus rutinas, ninguno de los dos se ha tomado la molestia de mirarse, que es una primera forma de contacto para entablar una conversación y la buena correspondencia. Más adelante, cada uno de ellos realiza preguntas entre sí, de rutina, de cortesía, pero en ningún instante se cuestionan realmente con interés hacia la otra persona. En el momento que su rutina se rompe y accidentalmente se interesan y escuchan, ambos abren un canal común que les da calidad en este proceso. En la escena 2 del mismo cuadro se observa que ya no hay una buena comunicación entre Mami y Alí, cada uno de ellos está en un canal distinto, lo que hace deficiente la comunicación entre ellos, Mami nos habla de su soledad, Alí que nos habló en la escena anterior de las cosas que hizo para no estar solo y tener una identidad, en esta escena son escasas sus palabras, él se muestra en otro plano —aislado—. Físicamente está en el departamento con Mami, Lola y Fisch, no obstante se percibe lejos del lugar. Sólo al final de la escena muestra interés por lo que sucede en su entorno y pone atención a la conversación entre Lola, Fisch y su mujer, se comunica con ellos. En la última escena, hay una mujer leyendo el periódico como anteriormente lo hizo Lola, también

hay un hombre haciendo exactamente lo que hacía Alí, la escena transcurre como una calca de la primera escena, pero poco a poco los dos sujetos se van dando cuenta de que son esposos al reconocerse, al abrir un canal común para la comunicación entre ambos, al desear escucharse nos muestran el camino que han recorrido para alejarse, olvidarse e incomunicarse. Esta es una situación que ocurre con mayor énfasis en estos tiempos de comienzos del siglo XXI, donde la vida acelerada, el consumismo, los medios de comunicación y el individualismo mal entendido provocan que las personas no quieran comunicarse con los demás. La falta o la dificultad para comunicarse sucede en la pareja y en la familia, se da en todo emisor y receptor cuando hay interferencia o cuando los códigos no son claros. En esta parte del cuadro tercero ambos individuos nos muestran la gravedad de la no correspondencia entre ellos. Los dos tiene un instante en que se escuchan, observan y contemplan, pero el hilo que los une es tan frágil que se rompe el contacto y caen en la no interacción. Son muchas las causas de la falta de comunicación, Hürliemann nos muestra algunas de ellas como lo son el aislamiento, la rutina, el desinterés y el individualismo extremo.

5.5 La descomposición social: la ruina humana

El hombre es un ser complejo, lleno de grandezas, pero también de bajezas. A lo largo de su historia el hombre ha llenado las páginas de guerras, inventos, creencias, ilusiones, desengaños, política, cultura, arte, etc. Ha tenido siglos gloriosos y otros penosos, basta recordar, la época de la Edad Media, la colonización en América y Africa para saber que la gloria y el fracaso estaban de la mano en ese momento de la humanidad.

En cada una de las etapas de la historia, siempre se habla de una degradación, descomposición o ruina humana. Desde la época de los griegos y de Cristo se mencionaba la ruina humana, se observaba al hombre caminando a su destrucción, que parecía cada vez más cerca, cuestión que sigue vigente hasta hoy en los comienzos del siglo XXI.

Vemos a través de los medios de comunicación o con nuestros propios ojos y criterio, cómo el hombre se empeña en destruirse y destruir todo aquello que lo rodea. Las guerras forman parte de su vida, no existe un periodo en el cual la paz haya gobernado en todo el mundo, pues mientras la reconciliación surgía entre algunos pueblos, en otros estallaba la guerra. Se dice que el ser humano es un ser

violento por naturaleza. También ha sido constante la lucha del "bien y del mal", su lado bueno y su lado malo, su lado positivo y el negativo, sus virtudes y sus defectos, siempre en contraposición.

Como hemos visto hay muchos factores que ocasionan que el ser humano caiga cada vez más en un enorme abismo. La mentira, esa amiga inseparable del hombre, que así como lo ayuda momentáneamente, así lo destruye. Cuantas veces no encontramos en los medios de comunicación mentiras, ya sea en los comerciales, los noticieros, los programas de entretenimiento o en la política, la economía entre otros. Convivimos con la mentira y aunque quisiéramos evadirla como Keller, nos damos cuenta que también somos unos mentirosos en algún momento y con respecto a un asunto.

La falta de identidad nos provoca conflicto interno y externo, ¿cuántos hombres no luchan en este momento por defender un territorio, una creencia religiosa o una ideología que les proporcione una identidad? La búsqueda, y defensa de ésta casi siempre desemboca en violencia, lo que provoca la destrucción del hombre, pero es la falta de una identidad personal la que incita a la aniquilación del propio ser.

La forma en que vivimos la soledad nos ayuda o nos destruye. Cada día es más común que la vida acelerada de las ciudades, en donde se concentran las multitudes, los individuos busquen la soledad, sin embargo la encuentran en un sentido negativo, no es un aislamiento que les ayude a entenderse, comprenderse y amarse, sino que caen en el individualismo de una manera exagerada, destruyéndose a ellos mismos y a su entorno, lo que después le orilla a buscar y anhelar compañía para sentirse mejor.

La comunicación es un elemento importante para nuestra vida, el hombre tiene distintas formas de comunicarse, utilizando distintos medios como el visual, con códigos, etc. Las personas necesitan una buena comunicación para evitar situaciones de violencia, malos entendidos y cualquier tipo de conflicto que las empuje a su aniquilamiento.

En *La canción de la Patria*, de forma independiente a estos síntomas de la descomposición humana, encontramos que tanto Keller como el Indergand del cuadro último tienen 70 y 80 años respectivamente, ambos están en una etapa cercana a la muerte, ambos tiene miedo a morir, pero como dice Fromm:

El temor irracional a la muerte es el resultado del fracaso de no haber sabido vivir; es la expresión de nuestra conciencia culpable por haber malgastado nuestra vida y haber perdido la oportunidad de hacer uso productivo de nuestras capacidades. (Fromm. 1947:177)

Keller tiene miedo a morir, porque no ha vivido plenamente, lo ha hecho a través de sus creaciones, no se atrevió a vivir su propia vida; por su parte Indergand también vivió una vida ajena, que debió pertenecerle a la compositora Olga María Kwiatkowska, el sargento no afrontó la propia, la de un hombre sin talento y sin aspiraciones, sin metas y sin valor para enfrentarse a él mismo. Cuando llega la hija de la polaca, Indergand siente miedo antes de morir, porque sabe que su existir ha sido un fraude, una mentira y que él no realizó nada por su propia existencia. El sentimiento de culpa no lo deja libre. Fromm nos dice sobre esto que:

Pero si el genuino, aunque inconsciente, sentimiento de culpabilidad llegó a ser demasiado intenso para ser silenciado por racionalizaciones superficiales, se manifestará en angustias más intensas y profundas y aún en enfermedades físicas y mentales. (Fromm. 1947:177)

Indergand termina con todo y su fama en un sanatorio, la pregunta es ¿de que tipo? ¿mental o para enfermos físicos? Son ambos porque de una u otra manera el sargento está enfermo, hay decadencia en su ser. Fromm comenta que: "La decadencia de la personalidad en la vejez es un síntoma: es la prueba del fracaso de no haber vivido productivamente" (Fromm. 1947, 177)

El sargento no vivió plenamente su vida, tampoco Keller, ambos se sienten fracasados, aunque tuvieron éxito aparente. Al final de sus vidas ambos toman conciencia de lo que son. Ante esto Fromm dice: "La conciencia juzga nuestro funcionamiento como seres humanos, es (como lo indica la raíz de la palabra con-scientia) conocimiento de uno mismo, de nuestro éxito o fracaso en el arte de vivir" (Fromm. 1947:173)

Ninguno de los dos vivió de forma provechosa, Indergand no realizó nada por él, con sus facultades; Keller por su parte, aún con su talento, no creó una vida que le satisficiera. A través de la historia se nos dice sobre si la humanidad tuvo o no éxito en un período determinado por la forma en que vivió la vida. La época en que vivimos, llena de tecnología y avances en distintas áreas, nos muestran un avance, no

obstante también la violencia, la desintegración familiar y sobre todo, la falta de conciencia lo llevan a su destrucción. ¿Acaso fracasa la cultura moderna o postmoderna? Fromm comenta que:

El fracaso de la cultura moderna no reside en su principio del individualismo, tampoco en la idea de que la virtud moral es lo mismo que la consecución del interés propio, sino la deformación del significado de su interés propio; no en el hecho de que la gente se ocupa demasiado de su interés propio, sino en el de que no se ocupa suficientemente del interés de su verdadero yo; no en el hecho de ser demasiado egoísta, sino en el de no amarse a sí mismo. (Fromm. 1947: 153)

Justamente la deformación de los significados nos ha llevado a un desconocimiento más marcado de nosotros como seres humanos, si bien es cierto que el bien, el mal y todas las dualidades — justicia, injusticia, mentira, verdad, etc — estarán en nuestro camino, es importante tratar de equilibrarlas para poder desarrollarnos y vivir mejor.

Finalmente diré que encuentro en *La canción de la patria*, de Hürlimann, los factores que llevan al hombre a una destrucción o ruina, debido al descuido que la humanidad ha tenido con ella misma.

Conclusiones

La experiencia con la traducción de *La canción de la patria* me ha enriquecido, no sólo en el conocimiento del idioma, sino también en confirmar que el conocimiento de la maquinaria teatral ayudaría a resolver de una mejor forma el trabajo del traductor.

Me hizo reflexionar mucho en la necesidad de fomentar la existencia de un materia optativa para aquellos teatreros que aprenden, o conozcan ya un idioma o varios y que quieran traducir textos dramáticos, ya que de ninguna manera es empresa fácil.

Se requiere de un conocimiento amplio del idioma que se desee traducir, del materno y del lenguaje teatral, además de la orientación de personas que ya son traductores para aprender a solucionar los problemas a los que uno se enfrenta en esta empresa.

De igual forma me hizo valorar el esfuerzo que realizan los traductores. Apreciar su titánico trabajo. De igual forma, me mostró el largo camino que me falta por recorrer para ser una buena traductora, para manejar la palabra escrita y la riqueza de las lenguas.

Espero que este trabajo sirva para dar a conocer a un autor contemporáneo, quién sigue trabajando, ya que a causa de la distancia y la dificultad del idioma muchos de sus trabajos aún no se han dado a conocer en México y en América Latina.

En cuanto a la obra, si es buena o no, el público lo decidirá. Aquí únicamente se expuso el análisis interno y externo de la obra, no un veredicto.

Finalmente e insisto en que es importante que sea una persona con conocimientos teatrales la que realice traducciones de obras dramáticas, para que se pueda dar mejores soluciones a las mismas, pero los conocimientos del idioma son de suma importancia. Y si van de la mano los dos, los resultados serán óptimos.

ANEXO

DAS LIED DER HEIMAT THOMAS HÜRLIMANN

Personen

Der Dichter: Gottfried Keller
Der Ober
Viktoria: Eine Schauspielerin
Hermine: Ihre Freundin
Der Souchef
Ein Garçon
Hotelgäste
Der Feldweibel: Hans Indergand
Die Polin Olga: Maria Kwiatowska
Ein Korporal
Ali
Lola
Fisch
Mutti
Die Frau
Der Mann
Schwester Vroni
Schwester Luci
Der Doktor
Patienten Des Sanatoriums

Auf dem Sonnenberg. Am Abend des 18 Juli 1889. Auf dem Terrasse des Grandhotels Sonnenberg, hoch über dem Vierwaldstättersee. Gottfled Keller — der Dichter — sitzt in einem Korbstuhl. Der Ober steht. (Aus dem Hotel Klavierspiel. Der Dichter trinkt. Aus der Tiefe das Tuten eines Dampfers. Zwei junge Frauen eilen über die Terrasse, Viktoria und Hermine.)

Hermine:

Liebst du ihn?

Viktoria:

Aber ja!

Hermine:

Wirklich?

Viktoria:

Aber nein! *(Beide lachend ab.)*

Der Ober:

(mit einem Plaid.) Sie erlauben? *(Der Ober legt das Plaid um die Beine des Dichters. Dann zündet er eine Laterne an. Nochmals das Tuten des Dampfers. Fern tönt ein Alphorn. Räuspert sich in seinen weißen Handschuh hinein.)* Noch einen Wunsch, mein Herr?

Der Dichter:

Ich bin froh, daß mich die Flöhe der Leidenschaft nicht mehr jucken.

Der Ober:

Bitte?

Der Dichter:

Nichts. Nichts. (*Er lächelt.*) Heute läßt mich der Vogel in Ruhe.

Der Ober:

Was für ein Vogel?

Der Dichter:

Die Schwermut. (*Stille*) Der See.

Der Ober:

Schön.

Der Dichter:

So pflegt Böcklin zu malen. (*Stille*) Böcklin. Der Maler der Toteninsel.
(*In der Tiefe setzt Glockenläuten ein.*) *Viktoría und Hermine*

Viktoría:

(*ruft ins Innere.*) Hubert, kommen Sie! Hubert!

Hermine:

Ich glaube, der Herr Direktor haben noch an der Bar zu tun.

Viktoría:

Hol die Herren heraus! Sag Ihnen, daß die Berge brennen. Höhenfeuer!
Da! Dort auch!

Hermine:

Mein Gott, wie schön!

Viktoría:

Auf allen Gipfeln!

Hermine:

Du darfst dich nicht erkälten, Viktoría.

Viktoria:

Am Höhenfeuer?

Hermine:

Übermorgen spielst du die Maria Stuart.

Viktoria:

Für die Luzerner.

Hermine:

Der Herr Direktor muß dich sehr, sehr gern haben.

Viktoria:

Mein Hubert? Er wird mit seinen Aktionären in der Loge sitzen. Und seine Gemahlin, diese Schildkröte, ist ebenfalls dabei.

Hermine:

Er schenkt uns diesen Abend. Ach, Viktoria, ich bin ja so glücklich!

Viktoria:

Arbeit, mein Kind. Die Stuart bekommt man nicht umsonst. Komm, Hubert spendiert uns eine Schokolade. *(Viktoria entteilt, Hermine folgt ihr, beide ins Hotel ab.)*

Der Dichter:

Nimmt mich bloß wunder, was diese Idioten wieder zu feiern haben!

Der Ober:

Ein Dichter soll siebzig werden.

Der Dichter:

Wie bitte?

Der Ober:

Ja, kaum zu glauben, leider die Wahrheit. Mit diesem Aufwand an Holz, Feuer und Geläute wird ein gewisser Keller, Gottfried, Dichter aus Zürich, zum Siebzigsten geehrt und gefeiert.

Der Dichter:

So.

Der Ober:

Reichlich übertrieben.

Der Dichter:

So.

Der Ober:

(hämisch.) TRINKT, O AUGEN, WAS DIE WIMPER HÄLT, VON DEM GOLDNEN ÜBERFLUSS DER WELT! Der Vers hat heute morgen in allen Zeitungen gestanden. TRINKENDE AUGEN! HALTENDE WIMPERN! Also ich bitte Sie, das ist doch - -

Der Dichter:

Ja?

Der Ober:

Lyrik. *(Er nimmt die leere Flasche vom Tisch.)* Noch eine?

Der Dichter:

Ja.

Der Ober:

Kein schlechter Tropfen.

Der Dichter:

Ja.

Der Ober:

Ein ausgezeichneter Tropfen.

Der Dichter:

Deshalb sauf ich ihn. (*Der Ober ab.*)«Trinkende Augen»... doch, das geht. Die «haltende Wimper» allerdings... (*Er knurrt.*)«Haltende Wimpern»!(*Er schüttelt sein Haupt.*) Wimpern... Haltende (*Er nimmt seine Brille ab, versucht die Wimpern am Brillenglas zu beobachten.*)Bleib mir bloß vom Genick, Vogel. Laß mich wenigstens heute in Ruhe. An meinem siebzigsten Geburtstag. (*Der Ober, mit der Flasch*)

Der Ober:

Er ist hier!

Der Dichter:

Wer?

Der Ober:

Dieser Lyricus!(*Er öffnet die Flasche.*) Unter falschem Namen abgestiegen! Da sieht man's wieder. Eine typische Künstlerlaune! Selbstverständlich darauf bedacht, daß man ihn früher oder später erkennt.

Der Dichter:

Das glaub ich weniger.

Der Ober:

Aber ich! Ich kenne diese Typen. Eitel vom Scheitel bis in die Zehenspitzen.

Der Souchef:

(aufgeregt.) Weg mit dem Kerl!

Der Ober:

Monsieur Souchef?

Der Souchef:

Mit dem Knurrhahn im Korbessel! Weg mit ihm! Sind Sie taub? Er muß verschwinden! Mein Gott, und die Lampions! Warum hängen die Lampions noch nicht? Alles illuminieren, Wendelin, und zwar tout de suite!

Der Ober:

Sofort, Monsieur Souchef.

Der Souchef:

Man dürfte ihn bereits gefunden haben.

Der Ober:

Wen?

Der Souchef:

Den jubilar, Sie Trottel, diesen schrecklichen Tintenhelden! Lesen Sie keine Journale? TRINK O AUGEN, WAS DIE WIMPER HÄLT, VON DEM GOLDNEN ÜBERFLUSS DER WELT! Schauerlich, Wendelin, schauerlich! Und so einer wird Nationaldichter. Aber bitte, wir haben schon Schlimmeres überstanden. Sobald sie ihn entdeckt haben, will ihn die Direktion auf die Terrasse geleiten. TRINKENDE AUGEN! HALTENDE WIMPERN! GOLDENER ÜBERFLUSS! (Ab.)

Der Ober:

War übrigens ein alter 48er.

Der Dichter:

Hä?

Der Ober:

Der jubilar. (*Er gibt zum Probieren.*) Bitte sehr. (*Keller probiert.*) Mißmutige alte Bartgeier, die Herren Ex-Revolutionäre. Wettern gegen die Grandhotels und die Eisenbahn. Und wissen Sie, was das Schlimmste ist? (*Der Ober hat ihm eingeschenkt, Keller trinkt*) Die saufen den Wein wie das Braunvieh Wasser. Beamter?

Der Dichter:

Ich?

Der Ober:

Mit der Zeit, wissen Sie, bekommt man einen Blick für seine Gäste. So still sitzen nur Beamte.

Der Dichter:

Aha.

Der Ober:

Und Landschaftsmaler. Die sitzen, um ins Innere der Welt zu schauen. Konzentration, verstehen Sie? Bei den Beamten hingegen ist das Sitzen Gesinnung. Hauptsache, es bewegt sich nichts. (*Er schnippt einen Garçon herbei.*)

Der Garçon:

Die Leiter. (*Der Garçon ab.*)

Der Ober:

Wir Kellner sind da von anderer Statur. Stehberufler - wie Kapitäne oder Generale. Aus Zürich?

Der Dichter:

Ja

Der Ober:

Dann werden Sie ihn ja kennen. Den Dichter, meine ich. Obwohl

Der Dichter:

Ja?

Der Ober:

Kunst und Beamtentum verträgt sich nicht. (*Der Garçon bringt die Leiter und die Lampions.*) Wir müssen illuminieren, und zwar tout de suite! Allez hopp! Anzünden und aufhängen!

Garçon:

Der Souchef ruft!

Der Ober:

Hiergeblieben!

Garçon:

Der Dichter kommt! (*Er ruft ins Innere.*) Bin schon da, Monsieur Souchef!
(*Ab.*)

Der Ober:

(*steht mit dem Lampions.*) Würden Sie mir helfen?

Der Dichter:

Hä?

Der Ober:

Gleich kommt der Dichter!

Der Dichter:

Ich bin ein alter Mann.

Der Ober:

Sie könnten wenigstens die Leiter halten. (*Der Dichter arbeitet sich aus dem Korbsessel, hält die Leiter.*)

Der Ober:

Irgendwo dort oben muß ein Draht sein.

Der Dichter:

Hm.

Der Ober:

Und alles für diesen alten Tintenfex!

Der Souchef.

Der Souchef:

(in größter Eile.) Was ist mit den Lampions? Warum hängen die Lampions noch nicht?! In zwei Minuten geht's los, Wendelin! In einer Minute dreißig Sekunden!

Der Ober:

Monsieur Souchef –

Der Souchef:

Keine Diskussionen, Wendelin! Nicht jetzt! Ich finde ihn ebenfalls schauerlich, geradezu unsäglich! Aber er ist hier, und — mon dieu! — in knapp einer Minute wird er hier draußen mit einer Ovation geehrt!

Der Ober:

Monsieur! –

Der Souchef:

Die Lampions, Sie Ignorant! *(Ab.)*

Der Ober:

(blickt nach oben.) Sind Sie schwindelfrei? Ich bin es nicht, offen gestanden. *Viktoria und Hermine kommen aus dem Hotel.*

Viktoria:

Glaubt man, man kann sich alles erlauben? Glaubt man, weil man eine Eisenbahn hat und an jedem Finger zehn Aktionäre, man kann nicht nebenher behandeln?

Hermine:

Viktoria!

Viktoria:

Glaubt Ihre Hoheit, wenn man uns mit Rebhuhnpastete füttert –

Hermine:

...und mit Astrachaner Kaviar!

Viktoria:

... man hätte seine Schuldigkeit getan?!

Hermine:

Du vergißt die Maria Stuart, Viktoria. Der Herr Direktor legt dir Luzern zu Füßen.

Viktoria:

Ph! Luzern! Als ob ich auf Luzern angewiesen bin! So ein Ungeheuer!

Hermine:

Ich habe nichts bemerkt. Hat er dich in kompromittierender Weise berührt?

Viktoria:

Seine Durchlaucht ist aus Eisen. Wie seine Eisenbahn.

Hermine:

Bitte bitte sag mir, was dich dermaßen entrüstet! Sag es deiner
«Schwester»!

Viktoria:

Er ist es.

Hermine:

Wer... Was...

Viktoria:

Bist du blind, Herminchen? Der Mann, der mit Hubert über
Finanzgeschäfte parliert das ist er!

Hermine:

Ich falle in Ohnmacht, Viktoria. Dieser imposante Schädel... ?

Viktoria:

Mit den graumelierten Schläfen!

Hermine:

... ist der jubilar... !

Viktoria:

Gottfried Keller.

Hermine:

Mit deinem Direktor an der Bar...!

Viktoria:

Und er denkt nicht daran, mich dem Dichter vorzustellen! Er hält mich für ein junges frisches Gänschen. Weißt du, daß ich meinen Ofen mit Billetdoux geheizt habe? In Olmütz konnte ich kaum die Garderobe betreten - alles voller Kamelien! Dieser Esel von Eisenbahnkönig! Da könnte man sich endlich mit einem Dichter unterhalten, aber nein, Ihre Durchlaucht behalten ihn ganz für sich.

Hermine:

Seine Aura, Viktoria — ich habe es förmlich gerochen: Er ist es. Ihm leuchten die Gipfel. Ihm läutet die Heimat.

Viktoria:

Und Hubert übergeht uns. Hermine, wir reisen!

Hermine:

Jetzt? Mitten in der Nacht?

Viktoria:

Spätestens morgen früh. *(Beide ins Hotel, ab.)*

Der Ober:

(nach oben blickend.) Es ist eine tiefsitzende Abscheu vor Abgründen. Sie kann ich auch nicht bitten - in Ihrem Alter!

Der Dichter:

Geben Sie her! *(Der Ober hält die Lampe, und der Dichter, mit den Lampions, steigt hoch.)*

Der Ober:

Geht's?

Der Dichter:

Festhalten!

Der Ober:

Haben Sie gehört? Sogar Souchef Müller findet ihn schauerlich. Vorsicht!
(*Während die Lampiongirlande entsteht.*)

Der Dichter:

Verkehrte Welt!

Der Ober:

Sagten Sie etwas?

Der Dichter:

Immer läuft alles verkehrt!

Der Ober:

Was?

Der Dichter:

Alles!

Der Ober:

Verkehrt?

Der Dichter:

Ja!

Der Ober:

Was soll dort oben verkehrt laufen? Sie brauchen nur diese Lampions
aufzuhängen!

Der Dichter:

Zeit meines Lebens bin ich wie ein Köter um die längsten Weiber
herumgestrichen. Zeit meines Lebens habe ich Feiern gehaßt! –

Der Ober:

He, was knurren Sie da oben herum?

Der Dichter:

(schaut ins Land hinaus.) Eigentlich ist sie doch richtig!

Der Ober:

Was?

Der Dichter:

Die «haltende Wimper»!

Der Ober:

Das ist mir ein Kauz... !

Der Dichter:

Schaut man in die Tiefe, möchte man die Augen am liebsten schließen...

Der Ober:

Beeilung, Monsieur!

Der Dichter:

Da muß sie in der Tat gehalten werden!

Der Ober:

(an der Leiter.) Ich halte sie ja!

Der Dichter:

Nicht die Leiter!

Der Ober:

Was denn sonst?!

Der Dichter:

Die WIMPER! (*Er zieht die Girlande auf*)

Der Ober:

Wenn es nach mir ginge, würde für diesen Wörterich kein Finger gerührt.

Der Dichter:

Ganz Ihrer Meinung.

Viktoria und Herinine kommen aus dem Hotel

Hermine:

Logieren hier oben immer so viele Künstler?

Viktoria:

Die Kunst und die Hochfinanz. Allerdings ist Gottfried Keller kein Stammgast, ich weiß es vom Souchef. Zweite Garnitur, Hermine, fürs Theater hat er nichts zustande gebracht.

Hermine:

Alle wollen ihm huldigen.

Viktoria:

Beim großen Schiller-Jubiläum ist da unten die ganze Flotte aufgefahren, samt Bundesrat in Corpore! Das war eine Feier!

Der Ober:

Friedrich von Schiller war ja auch ein Dichter, meine Damen.

Viktoria:

Wem sagen Sie das! (*Sie tritt an die Brüstung und rezitiert.*)

Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichem Weg,
Er schreitet verwegen
Auf Feldern von Eis,
Da pranget kein Frühling
Da grünnet kein Reis;
Und unter den Füßen ein neblisches Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr,
Durch den Riß nur der Wolken
Erblickt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld.

(Über der Terrasse leuchtet nun die Lampiongirlande. Keller steigt ab.)

Der Ober:

(zu Keller.) Danke. *(Er stellt Kellers Flasche auf ein Tablett.)* Sie können im Salon weitertrinken.

Der Dichter:

Ja.

Der Ober:

Gehen wir.

Der Dichter:

Herr Ober: Woher weiß die Direktion, daß er hier ist? Sagen Sie mir das! Wie kommt es zu diesem Auflauf!

Der Ober:

Durch die hohe Landesregierung.

Der Dichter:

Was?!

Der Ober:

UM 18 Uhr ist ein Telegramm eingetroffen, adressiert an Monsieur Gottfried Keller, zur Zeit Grandhotel «Sonnenberg».

Der Dichter:

Die hohe Landesregierung!

Der Ober:

(leise.) Die wissen alles. Haben überall ihre Agenten. Aber pst, Monsieur, ich habe nichts gesagt, kein Wörtlein!

Der Dichter:

Dieser Staat ist noch keine fünfzig Jahre alt, noch keine Fünfzig! Und bereits funktioniert das Spitzelsystem so perfekt wie beim Zaren! Zum Kotzen!

Der Ober:

Vorsicht!

Der Dichter:

Zum Kotzen! Und eins kann ich Ihnen sagen, Herr Ober: Ich denke nicht daran, von den dummen Lobsprüchen dieser Herren überfallen zu werden. Deshalb bin ich hierhergeflüchtet. Ich wollte keine Lobhudeleien, keine Reden, keine verlogenen Hurras. Zerreißen Sie das Telegramm! Der Staat, den wir gemeint haben, wir 48er, ist liberal. Ist revolutionär. Läßt jeden denken und sagen und schreiben, was er will! Ist das klar? Wir sind nicht auf die Barrikaden geklettert und, was noch schwieriger war, durch die Bureaus und Schreibstuben gegangen, um am Schluß unseres Lebens von Polizei-Spitzeln verfolgt zu werden. Unser Ziel war die Freiheit, Herr Ober. Ein liberaler Staat. Eine echte Demokratie. Und was ist aus unseren Idealen geworden? Eine Festhütte! jeder Anlaß zum Feiern, und ist es ein alter Schreibknecht, wird am Schopf gepackt, aus seiner Ruhe gelupft und mit verlogener Eifer angebetet! Höhenfeuer, wohin man blickt! Lächerlich, Herr Ober, ein Festschwindel! In den Kontoren lagern Raubgelder, Ferkelkrösusse

und Schlauköpfe prellen das Volk um Kapital und Zinsen, und wiewohl alle tun, als würden sie die Posten von Soll und Haben hübsch verbuchen, als seien Aktien auf Treu und Glauben erworben, ist auch das ein Schwindel. Festschwindel und Kapitalschwindel! Ha, und erst die Politik! Was wahre Staats- und Gesellschaftsfreunde geschaffen haben, ist von Ober-, Mittel- und Unterstrebern längst verboten worden, die Phantasie zerfloß in Trübseligkeit, die Herren Revolutionäre grüßen als Sonntagsspaziergänger, und die Herren Volksvertreter schachern im Halbdunkel von Bierstuben um Ämtlein und Sitzungsgelder. Ja, es könnte einem schwindlig werden ob all dem Schwindel, ob der Gleisnerei dieser Mucker und Pharisäer! Ich kann das Wort Republik nicht mehr hören. Ich beantrage, es werde Abend über unserem Land, es nachte ein, und weiterlodern - weiterlodern sollen einzig die Feuer, die Höhenfeuer, auf daß die Festhütte von Flammen gefressen werde, Sodom und Gomorrha über dieses Goldgrüblein, Pech und Schwefel, Friede und Asche über eine Republik, die nur noch ein Basar ist, ein Kapitalistenkontor, Flammen heraus, Flammen heraus... !

Der Ober:

Ich hab es gewußt. Ich habe es die ganze Zeit gewußt. Sie sind es... !
(*Der Souchef, in heller Aufregung.*)

Der Souchef:

Wendelin, schaffen Sie endlich diesen Säufer beiseite! (*Der Ober gestikuliert wild. Er will dem Souchef klarmachen: er da, der Säufer, ist der Dichter.*) Sind Sie verrückt geworden?

Der Ober:

Er. Er!

Der Souchef:

Er ist verrückt geworden? Na bitte! Handeln Sie!

Der Ober:

Wie. —

Der Souchef:

Wie?! Von mir aus können Sie den Kerl mitsamt dem Korbstuhl über die Brüstung kippen -wir sind kein Schützenfest, wir sind ein Grandhotel, und in circa zehn Sekunden sind wir der Mittelpunkt der literarischen Welt! –

Der Ober:

Herr Souchef –

Der Souchef:

Herr Wendelin, die Musiker haben ihre Instrumente gestimmt. Die Noten für die Gäste sind verteilt.

Der Ober:

Herr! –

Der Souchef:

Wollen Sie uns unsterblich blamieren?

Der Ober:

Da treffen Sie den Nagel auf den Kopf.

Der Souchef:

Na also! Weg mit ihm! Weg!

Der Ober:

Er ist es. Der da...!

Der Souchef:

Der Dichter?

Der Ober:

Ja.

Der Souchef:

Meister!

Der Ober:

Was für ein glücklicher Zufall!

Der Souchef:

Welche Ehre für unser Haus!

Der Ober:

Sie, Meister, persönlich!

Der Souchef:

(zückt ein Blatt mit der vorbereiteten Rede.) Erlauben Sie uns, Ihnen zu sagen, wie stolz wir sind. Sie gerade heute, an Ihrem siebzigsten Geburtstag, unseren Gast nennen zu dürfen. Sie haben dieses Land zum Singen gebracht. Sie haben uns in unsterbliche Verse gegossen. Um es mit den Worten Ihres Freundes Storm auszudrücken: Sie, hochverehrter Jubilar, sind das reinste Gold der Lyrik.

Der Ober:

Göttlich.

Der Dichter:

Bockmist.

Der Souchef:

(begeistert.) HALTENDE WIMPERN!

Der Souchef:/Der Ober:

GOLDNER ÜBERFLUSS DER WELT!

Der Dichter:

Nein, meine Freunde! Grau ist alles, grau und trüb.

Der Ober:

(zum Souchef.) Der Vogel!

Der Souchef:

Was?!

Der Ober:

Die Schwermut.

Der Dichter:

Leben... *(Der Souchef ins Hotel, ab.)* Nein, es war kein Leben. Die Frauen, die ich begehrte, lachten mich aus. Meine Liebsten sind tot. Wird es Nacht, pickt der schwarze Vogel an meiner Seele, jeder Schnabelhieb eine Beschuldigung, eine niemals zu beantwortende Frage: Warum bist du, wie du bist? In meinen Büchern jedoch, in meinen Gestalten habe ich gelebt. Habe ich geliebt. In meinen Versen ist jenes Leben, zu dem ich selber nicht fähig war. Und was bleibt? Was bleibt?! Haltende Wimpern. *(Keller greift nach der Hand des Obers.)* Ich habe Angst.

Der Ober:

Die tun Ihnen nichts. Die feiern Sie nur.

Der Dichter:

Ich habe Angst vor dem Vogel. *(Der Souchef tritt mit den Gästen aus dem Hotel.)*

Der Souchef:

(zeigt auf den Dichter.) Die Feder unserer Republik. Der Meister, der dieses Land zum Singen brachte!

Die Gäste:

Hurra! Hurra!*(Gottfried Keller sitzt wieder im Korbstuhl und hält die Hand des Obers. Im Hintergrund hat sich das Hotel versammelt.)*

Der Dichter:

Ich sollte noch zahlen.

Der Ober:

Ich bitte Sie, das zahlt doch das Haus.

Der Dichter:

Herr Ober, was bin ich schuldig?

Alle: *(singen.)*

Augen, meine lieben Fensterlein

Gebt mir schon so lange holden Schein,
Lasset freundlich Bild um Bild herein:
Einmal werdet ihr verdunkelt sein!
Fallen einst die müden Lieder zu,
Löscht ihr aus, dann hat die Seele Ruh;
Tastend streift sie ab die Wanderschuh,
Legt sich auch in ihre finstre Truh.
Doch noch wandel' ich auf dem Abendfeld,
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluss der Welt!

Im Lager. Winter 1942. Baracke eines Interniertenlagers im Gebirge, draußen tobt der Schneesturm.

Der Feldweibel:

Wind. Schnee. Sturm. Ja, lieber wäre ich draußen. Mannesmut! Und was verlangt man von mir? Ein Lied! Musik. Im Lager. Ein Lied. Ich kann es nicht. Die letzte Chance von hier wegzukommen. Kein Lied, kein Avancement. Ja. Ich bleibe, was ich bin. Schreibtischhengst. Duschraumchef. Brausenentkalker. Soll verhindern, daß die Brausen tropfen. Rationenverteiler. Hackfrüchteverwalter. Zugeschneit. (*Der Korporal führt eine Internierte herein, die Polin.*)

Der Korporal:

(*meldet.*) Korporal mit der Internierten äh —

Die Polin:

(*flüstert.*) Kwiatkowska Olga-Maria.

Der Korporal:

Kwiatkowska Olga-Maria.

Der Feldweibel:

Abtreten! (*Korporal salutiert, ab.*) Die Komponistin. Aber nehmen sie doch bitte Platz, Frau äh —

Die Polin:

Kwiatkowska.

Der Feldweibel:

Trinken Sie ein Täbchen Tee mit mir? Verdammt kalt heute. Als wolle der Himmel auf die Erde herab. (*In der Tür, ruft.*) Korporal? Kanne Tee! (*Wieder zur Polin.*) Soll ein schönes Land sein, Polen. Flach, aber schön.

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Verdammt hart, bei diesem Wetter eine Straße zu bauen. Was für ein Instrument spielen Sie? Klavier?

Die Polin:

Auch Klavier, jawohl.

Der Feldweibel:

Ich spiele Handorgel. Natürlich nur so am Feierabend. Als Hobby. Sie brauchen heute nicht mehr auszurücken, Frau äh –

Die Polin:

Kwiatkowska.

Der Feldweibel:

Sie können hier beim Ofen sitzen. Und ein Täbchen Tee trinken, vielleicht ein Süppchen essen, bißchen Brot dazu, ganz wie Sie wünschen. Ich hätte nur eine Bitte, Frau –

Die Polin:

Kwiatkowska.

Der Feldweibel:

Unser Lagerkommandant ist Vater geworden. Wir wollen eine kleine Feier veranstalten. Ein geselliges Beisammensein. Um das Ereignis, wie soll ich sagen...

Die Polin: (ängstlich.)

Jawohl.

Der Feldweibel:

Olga-Maria, ich tu Ihnen nichts, im Gegenteil. Ich darf Olga-Maria sagen?

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Ich habe zufällig Ihre Akte eingesehen, rein zufällig, und da dachte ich *(In der Tür, ruft.)* Wo bleibt der Tee? Wird's bald? *(Wieder zur Polin, jovial:)* Schwere Zeiten. Die Deutschen kurz vor Moskau. Hier ist sie übrigens. *(Er öffnet einen Schrank, holt eine Handorgel heraus.)* Ein Erbstück vom Vater. Sein Talent hat er leider ins Grab genommen. Ich bin so musikalisch wie ein Gamsbock. *(Am Fenster.)* Das sind doch alles Simulanten! Saboteure! Korporal!! *(Er ruft hinaus:)* Korporal, machen Sie diesem Judenpack Beine, oder ich lasse das Lager im Schneesturm stehen, bis ihnen die Nasen wie reife Zwetschgen aus der Visage fallen. *(Er streckt der Polin ein Blatt Papier entgegen.)* Verse. Lyrik. Habe sie in einem Poesiealbum gefunden. Und vielleicht, hab ich mir gesagt, vielleicht findet unsere Olga-Maria eine schön lüpfige Melodie dazu.

Die Polin:

Schön —

Der Feldweibel:

Lüpfig.

Die Polin:

Schön lüpfig.

Der Feldweibel:

Jawohl.

Die Polin:

Eine –

Der Feldweibel:

Schön lüpfige Melodie. Volkstümlich. Geboren aus dem Geist unseres Landes. (*Der Korporal serviert den Tee.*) Vielleicht in Schlücklein Cognac zum Tee? Oder lieber ein Süppchen?

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Haben Sie gehört, Korporal? Unsere Komponistin hat Lust auf ein Süppchen.

Der Korporal:

Ein Süppchen.

Der Feldweibel:

Ausführen! (*Der Korporal salutiert, ab.*) Ich denke, wir haben uns verstanden, meine Liebe. Sie setzen diese Verse in Töne. Noch Fragen, Olga-Maria?

Die Polin:

Nein.

Der Feldweibel:

Gut. Sehr gut. Übermorgen steigt unsere Feier. Bis dahin muß ich Ihr Werk intus haben und auf der Handorgel begleiten können.

Die Polin:

Nein.

Der Feldweibel:

Hier haben Sie Bleistift und Papier, da sind die Verse... Nein?

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Es ist Zucker drin!

Die Polin:

Ich bin den Ideen von Arnold Schönberg verpflichtet.

Der Feldweibel:

Jude?

Die Polin:

Der Schöpfer der Zwölftonmusik.

Der Feldweibel:

Insasse von uns?

Die Polin:

Ich darf gehen, Herr Feldweibel?

Der Feldweibel:

In dieses Wetter hinaus? Es könnte Ihr Tod sein.

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Ich biete Ihnen das Leben. Ich biete Ihnen Wärme, Tee, ein Süppchen. Was verlange ich dafür? Der Feldweibel Indergand Hans, meine Liebe, ist eine Seele von Mensch. Er liebt die Armee und sein Vaterland. Er möchte seinem Kommandanten ein Lied schenken, ein bescheidenes schönes Lied. Und was sagen Sie? Nein.

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Der Feldweibel Indergand, meine Liebe, kann auch anders. Sie trinken jetzt den Tee und komponieren das Lied, oder Sie kriechen mir da draußen durch den Schnee, ist das klar?

Die Polin:

Die Musik ist mir heilig.

Der Feldweibel:

Ihr letztes Wort?

Die Polin:

Herr Feldweibel, ich habe alles verloren - Polen, Mama, Vater, Haus, Garten, Bücher, das Klavier, aber die Musik will ich behalten. Meine Musik. Ihr Volkslied, Herr Feldweibel, müssen Sie selber schreiben.

Der Feldweibel:

Ich? Sie, ich kann ja nicht einmal Noten lesen.

Die Polin:

Dann lassen Sie Finger davon.

Der Feldweibel:

Was soll ich denn sonst darbieten? Einen Handstand?! (*Der Korporal mit der Suppe. Die Polin lehnt ab. Bindet sich eine Serviette um.*) Sie sind eben dabei, den Fehler Ihres Lebens zu machen. Wollen Sie das? Wollen Sie den Feldweibel Indergand zum Feind haben? (*Er winkt den Korporal hinaus und ißt die Suppe Korporal ab.*) Morgen früh gehen Sie mit dem zwoten Zug in den Berg.

Die Polin:

Jawohl.

DER FEUDWEIBEL

Ich will euch schon lehren, was Musik ist. Bringen Sie den Tee her! (*Sie serviert ihm den Tee.*) Danke. Sie bleiben dabei?

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Ihr letztes Wort?

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

Sie können gehen.

Die Polin:

Jawohl.

Der Feldweibel:

(schlurfend, kauend, genießend.) In seiner Menschlichkeit, sag ich immer, wird man bloß enttäuscht. *(Sie bleibt aufeinmal stehen und betrachtet ihn neugierig.)* Was schauen sie mich an? Haben Sie noch nie jemanden Suppe essen sehen? *(Er ißt weiter. Sie schaut.)* Habe ich etwas verschüttet?

Die Polin:

Nein nein.

Der Feldweibel:

(will weiteressen, hält inne.) Sagen Sie mir, was los ist!

Die Polin: |

Ich schaue, wie Sie essen.

Der Feldweibel:

In solchen Zeiten läßt man eine Suppe nicht stehen. Das ganze Land lebt auf Marken. Lebt von Hackfrüchten. Vom deutschen Soldaten nicht zu reden. Titanisch, was die leisten. 40 Grad minus, aber die Wehrmacht marschiert. Kämpft. Siegt!

Die Polin:

Verzeihung, Herr Feldweibel, würden Sie bitte weiteressen?

Der Feldweibel:

Ich kann Sie auf der Stelle arretieren lassen.

Die Polin:

Sie wollen doch ein Lied von mir.

Der Feldweibel:

Was hat das mit der Suppe zu tun?

Die Polin:

Sie essen, ich schaue.

Der Feldweibel:

Bei Ihrem Hunger?

Die Polin:

Für die Kunst muß man leiden.

Der Feldweibel:

Ich will doch nur ein bißchen Folklore von Ihnen. Ein Volkslied!

Die Polin:

Eben. Soll ich das Lied schreiben, muß ich das Volk kennen.

Der Feldweibel:

Ich könnte das unmöglich: Hungrig sein und zuschauen, wie jemand eine Suppe ißt. Aber Sie sind selber schuld. Ich esse die Suppe nur, weil Sie sie verweigert haben.

Die Polin:

Wie war das Wort?

Der Feldweibel:

Lüpfig.

Die Polin:

Schön lüpfig.

Der Feldweibel:

Es schmeckt mir eben. Ich bin satt, aber es schmeckt mir.

Die Polin:

Das zeigen Sie nicht.

Der Feldweibel:

Nein?

Die Polin:

Sie starren in den Teller, als wäre er voller Fliegen.

Der Feldweibel:

Finden Sie?

Die Polin:

Oder ein Abgrund!

Der Feldweibel:

Der Teller?!

Die Polin:

Ja! Jesusmariaundjoseph, das ist es!

Der Feldweibel:

Ein Abgrund?!

Die Polin:

Jetzt kann ich es schreiben.

Der Feldweibel:

Ich verstehe kein Wort.

Die Polin:

Ich schreibe einen schön lüpfigen Teller Abgrund voll guter Suppe!...
(*Sie nimmt das Blatt, liest vor.*) Wenn i ame Summerabig ime Schiffli
zmitzt im See S Abigrot uf lyse Wälle grad wie Rose ligge gseh, Und de
Seelisberg umrandet vorne goldig helle Schy Ernst und fyrli abelueget,
lan i myni Rueder sy.

Der Feldweibel:

Was heißt das — ein Teller Abgrund.. voll guter Suppe ...?

Die Polin:

Musik.

Der Feldweibel:

Machen Sie sich lustig über mich?

Die Polin:

Nein. (Sie starren sich an.)

Der Feldweibel:

Wie tönt diese Melodie? (*Stille.*) Wollen Sie nicht doch einen Teller?
(*Sie schütteleit den Kopf.*) Ich kann auch andere Saiten aufziehen. Wir
sind kein Hotel, Madame, und Sie - Sie sind freiwillig gekommen. Es
gibt sogar Leute, die an der Grenze niederknien. Oder sie lassen ihre
Kinder bitten. Das ist noch schlimmer. Das gibt Magengeschwüre. Ich
habe es nicht mehr ausgehalten, an der Grenze. In Kinderaugen blicken
und sie fortschicken, Kinder in den Tod schicken! - Es bricht einem das
Herz. (*Er start in den Teller. Sie nimmt die Handorgel, improvisiert ein
paar Töne*) Sie tun es, Olga? Sie finden eine Melodie für mich?

Die Polin:

Unter einer Bedingung. Sie bringen unseren Leuten eine Kanne Tee.

Der Feldweibel:

Jawohl

Die Polin:

Dann einen Teller Süsschen.

Der Feldweibel:

Teller Süsschen, jawohl.

Die Polin:

Ohne Ersatzmittel.

Der Feldweibel:

Ohne, jawohl.

Die Polin:

Und mich lassen Sie allein.

Der Feldweibel:

Zu Befehl.

Die Polin:

Da wäre noch etwas, Feldweibel. Zum Komponieren brauche ich Zigaretten.

Der Feldweibel:

Jawohl. Jetzt können Sie loslegen, Olga. Jetzt können Sie zeigen, was Sie draufhaben! (*Sie spielt.*) Ja... ja! Ja!

3,1

In der Satellitenstad

Appartement in einem Hochhaus der Satellitenstadt. Morgen. Zwei Menschen beim Frühstück. Der Mann streicht ein Brötchen; die Frau liest die Zeitung.

Lola:

Noch eine Tasse Kaffee? *(Er reagiert nicht, streicht sein Brötchen. Sie blättert um.)*

Ali:

Hast du gut geschlafen? *(Sie blättert um.)* Was macht das Wetter? *(Sie blättert um.)* Es wurde leider etwas später, entschuldige.

Lola:

Seit wann entschuldigst du dich dafür? Bei dir wird es immer später.

Ali:

Es war das erste Mal seit Jahren. *(Sie schaut auf, erstarrt.)*

Lola:

Hilfe! *(Er verschluckt sich, erstarrt ebenfalls.)* Wer sind Sie... ?! Was machen Sie hier... ! Hilfe!

Ali:

Wo ist Mutti?

Lola:

Wer?

Ali:

Mutti! *(Er will ins Schlafzimmer blicken, entdeckt an der Wand eine Maske.)*
Ein Geschenk?

Lola:

Die Maske?!

Ali:

Ein schönes Geschenk.

Lola:

Der Kerl ist komplett hinüber. Das ist *unsere Maske!*

Ali:

Verzeihung, aber Sie kommen in unsere Wohnung und... *(Er lächelt.)*... und hängen diese Maske auf?

Lola:

Seit Jahren hängt die hier.

Ali:

(schaut ins Schlafzimmer. Dort ist offenbar niemand.) Ist sie im Badezimmer?

Lola:

Wer –

Ali:

Mutti! Ich sage Mutti zu meiner Frau.

Lola:

Soll bei uns im Badezimmer sein?! *(Ali nickt. Er verrateht die Welt nicht mehr.)* Wer hat Sie reingelassen?

Ali:

Reingelassen? Das ist *meine* Wohnung. Unsere! Die Wohnung von Mutti und Ali!

Lola:

Ali...

Ali:

Ja.

Lola:

Das gibt's doch nicht. Hockt auf einmal ein Asylant beim Frühstück und behauptet, das sei seine Wohnung! Sie, das ist unsere Wohnung!

Ali:

Ich freue mich über jeden Gast. Alles gehört Ihnen. Nehmen Sie Platz. Trinken Sie. Und Gott, der Erhabene, wird mir Ihr Herz in Freundschaft zuneigen. *(Er betrachtet die Tasse.)* Ihre Tasse?

Lola:

Klar.

Ali:

Sie bringen die Tasse mit?!

Lola:

Was soll ich?! Tassen in meine Wohnung bringen?! Jetzt reicht's, ja?! Das ist meine Wohnung, meine Tasse, mei Kaffee, und wenn Sie das nicht endlich kapieren, rufe ich die Polizei.

Ali:

(starrt das Sofa an.) Das Sofa!

Lola:

Hä?

Ali:

Wir haben kein Sofa.

Lola:

Es ist mein Sofa.

Ali:

In unserer Wohnung?!

Lola:

Ich sage es zum letzten Mal: es ist unsere!

Ali:

Moment! *(Er geht ins Schlafzimmer, ab.)*

Lola:

He, Sie, das ist mein Schlafzimmer... *(Ali kommt zurück, mit Jacke und Hut.)*

Ali:

(zuckt seine Brieftasche.) Ich habe Papiere. Ich wohne hier. Zusammen mit Mutti.

Lola:

Dann können Sie mir vielleicht erklären... *(Sie zeigt auf die Photographie.)...* wer das ist?

Ali:

Schön wie der Mond in der vierzehnten Nacht.

Lola:

Oh.

Ali:

Aber das sind ja Sie...

Lola:

Das ist der Beweis.

Ali:

Beweis?

Lola:

Daß das unsere Wohnung ist. Verstehen Sie nicht?

Ali:

Nein.

Lola:

Diese Maske gehört mir. Auch das Sofa, und die dort - *(Sie zeigt auf das Photo.)*... das bin ich. Als ist das *meine* Wohnung!

Ali:

Gut. Vielleicht ist es die Wahrheit. Ihre Tasse, Ihr Bild, Ihre Maske.

Lola:

Ja, und jetzt verschwinden Sie!

Ali:

(geht zum Fernsehsessel.) Mutti steht den ganzen Tag im Schirmgeschäft. Deshalb hat sie kaputte Füße, und wenn sie abends nach Hause kommt, nimmt sie ein Fußbad. Soll ich es beweisen?

Lola:

Ein Verrückter.

Ali:

Unter diesem Sessel hat Mutti ein rotes Plastikbecken. Haben Sie auch ein solches Becken?

Lola:

Ich? Nein.

Ali:

Gut. Wenn wir ein Plastikbecken finden, ist es meine Wohnung. Wenn wir keines finden (*Er zieht einen Frauenschiefel hervor.*)... ist das Ihrer?!

Lola:

Natürlich ist das meiner.

Ali:

(*zeigt seine Papiere.*) Sie, dafür habe ich gekämpft und gelitten. Dafür habe ich Mutti geheiratet. Dafür habe ich Muttis Schirmgeschäft übernommen. Dafür habe ich die Heimat vergessen, und jetzt sagen Sie: Meine Wohnung ist Ihre?

Lola:

Darf ich noch mal sehen?

Ali:

Bitte. (*Lola studiert die Papiere.*) Ich wohne hier. Turm 33, 17. Stock, Mitte. Zusammen mit Mutti.

Lola:

Sie wohnen in Turm 33.

Ali:

Ja. Turm 33, 17. Stock, Mitte.

Lola:

Das ist Turm 35.

Ali:

35.

Lola:

Ja. Turm 35, 17. Stock, Mitte.

Ali:

35.

Lola:

Ja.

Ali:

35.

Lola:

Ist Ihnen nicht gut?

Ali:

Das ist Turm 35... !

Lola:

Natürlich ist das Turm 35.

Ali:

Wir haben eine Wohnung in Turm 33. Nicht 35 33. *(Er versucht zu lächeln.)*
Wir haben die gleiche Wohnung.

Lola:

Sie vergessen die Maske.

Ali:

Und das schöne Bild.

Lola:

Da war ich noch jünger.

Ali:

Bitte um Verzeihung. Ich war sicher, ich liege bei Mutti... !

Lola:

Mein Gott! Wenn das Fisch erfährt!

Ali:

Fisch?

Lola:

Mein Freund. *(Vom Sofa her ein Schnarcher.)* Er liegt hier!

Ali:

Wer?

Lola:

Fisch!

Die Stimme Von Fisch:

(vom Sofa her.) Ich höre Stimmen.

Lola:

(zu Fisch.) Du trinkst zuviel.

Ali:

Nur gestern.

Die Stimme Von Fisch:

Was?!

Ali:

Ich bin Türke.

Die Stimme Von Fisch:

Was bin ich?!

Lola:

Schlaf weiter, lieber Fisch! Ali will verduften. In diesem Augenblick Fisch. Sein Kopf taucht über der Rückenlehne des Sofas auf.

Fisch:

Hab ich einen Schädel.

Lola:

Ah, Fisch, guten Morgen.

Fisch:

Lola, warum liege ich hier?

Lola:

Warst du noch in joes Bar?

Fisch:

Ja. Ja, ich denke, ich war noch in joes Bar.

Lola:

Dann ist ja alles klar.

Fisch:

Was denn, Lola? Was soll mir klar sein?

Lola:

Leg dich hin, Fisch. Schlaf noch ein bißchen. *(Fischs Kopfverschwindet hinter der Rückenlehne, ab. Lola bugsiert Ali Richtung Vorraum. Er versucht ihr klarzumachen, er habe noch etwas vergessen. Nämlich einen Schirm. Da taucht der Kopf wieder auf.)* Fisch.

Fisch:

Lola? Lola, was machst du?

Lola:

Ich?

Fisch:

Holst du die Zeitung?

Lola:

Ja...

Fisch:

Da ist sie doch.

Lola:

Wer ist da?!

Fisch:

Die Zeitung! Da, auf dem Tisch.

Lola:

Wie dumm von mir. Und? Wie war's?

Fisch:

Wo?

Lola:

In Joes Bar.

Fisch:

(setzt sich auf den Platz, auf dem Ali gesessen hat, und beglötzt das von Ali gestrichene Brötchen.) Hast du mir ein Brötchen gestrichen?

Lola:

Du magst keine Brötchen. (*Sie schaut sich nach Ali um, der in den Vorraum entkommen will. Währenddessen:*)

Fisch:

Nein, ich mag keine Brötchen.

Lola:

Ach, das! Ja, das ist ein Brötchen. Willst du ein schönes Bierchen dazu?

Fisch:

Und was soll ich mit dem Brötchen?

Lola:

Aus Jux...

Fisch:

Aus Jux. Sie streicht mir aus Jux ein Brötchen. (*Und plötzlich Fällt ihm etwas ein.*) Ich Idiot, ich verdammter. (*Er schaut ins Schlafzimmer.*) Komme nach Hause, und wer liegt bei meiner Lola? Ich, hab ich gedacht. Logisch! Wer soll sonst bei ihr liegen... Das war kein Delirium. Ganz im Gegenteil. (*Sie schaut in die Zeitung.*) Was steht in der Zeitung?

Lola:

Das gleiche wie immer.

Fisch:

Das gleiche wie immer. (*Er dreht sich eine Zigarette.*) Und was ist das: das Gleiche? Wie sieht es aus?

Lola:

Wie immer.

Fisch:

Dort liegt dein Stiefel.

Lola:

Wirklich?

Fisch:

Die Spur führt ins Schlafzimmer. *(Er steht auf schaut hinein.)* Wie heißt er?

Lola:

Wer?

Fisch:

Der Türke in deinem Bett, Lola.

Lola:

In meinem Bett? Ein Türke?! Jetzt übertreibst du aber.

Fisch:

Ich übertreibe.

Lola:

Und wie.

Fisch:

Und warum, glaubst du, habe ich auf diesem verdammten Sofa gepennt!?

Lola:

Außer uns ist niemand in dieser Wohnung, lieber Fisch. *(Ali läßt seinen Schirm fallen.)*

Ali:

Verzeihung.

Lola:

(zu Fisch.) Hast du ihn reingelassen?

Fisch:

Ich?! Sag mal, spinnst du?!

Lola:

Ich war's nicht, Fisch. Großes Ehrenwort! Plötzlich saß er da.

Fisch:

Wo?

Lola:

Da.

Fisch:

Da sitze ich.

Lola:

Vorher saß er da.

Fisch:

Du verdammte, verlogenes Nuttenstück! Und warum habe ich auf diesem Sofa gepennt?! Aus Jux?!?

Lola:

Fisch –

Fisch:

Als ich nach Hause kam, hat er in deinem Bett gelegen - dort! Im Schlafzimmer! Bei dir!

Lola:

Ich habe ihn nicht reingelassen, Fisch, das schwör ich dir! Ich schwör's dir, Fisch, ich schwör's dir, ich habe den Mann nicht reingelassen!

Fisch:

Himmelnochmal, wollt ihr mich verarschen?! Wen er hier ist, muß er doch irgendwie reingekommen sein, oder nicht?!

Ali:

Ja.

Fisch:

Dann erklär mir, wie. Wie!

Ali:

Gleiche Wohnung - andere Frau.

Fisch:

Gleiche Wohnung, andere Frau.

Lola:

Sie haben das Sofa vergessen.

Ali:

Ja, Sie haben ein Sofa - Mutti und ich haben keins.

Lola:

Dafür habt ihr ein Plastikbecken.

Fisch:

Ist das ein Irrenhaus?! Natürlich haben wir einSofa. Dort steht es doch!

Lola:

Er hat den falschen Turm erwischt. Das ist mir auch schon passiert. Manchen passiert es sogar tagsüber. (*Fisch steht am Fenster. Stille.*) Früher waren wenigstens die Schlüssel verschieden.

Fisch:

Die Zacken.

Lola:

Ja. Wenigstens ein Zacken pro Schlüssel.

Ali:

Manchmal benutzt Gott einen Schwachen, um seine Geheimnisse zu offenbaren. (*Dunkel.*)

3,2

Wenn es wieder hell wird: dasselbe Bild - eine andere Wohnung. Allerdings ohne Sofa und ohne Maske. Abend. Mutti sitzt im Sessel, die Füße im Wasserhecken.

Mutti:

Warum so kompliziert? Warum sagst du nicht einfach: Mutti, du bist mir zu verbraucht? Die affektiven Regungen nehmen ab, das sagen sie auch im Fernseher, ein Ehebett hat zwei Kissen, auf jedem liegt ein Kopf, die Einsamkeit addiert sich. Hast du Wasser aufgesetzt? Da, schau dir meine Füße an. Die altern noch schneller als der Rest, die Beine werden dicker, die Zähne schmaler, was soll man machen, wir Detaillisten sind Stehberufler, gegessen wird im Knast und im Migros an der Kasse. Ach, hier ist ja die Thermosflasche! *(Sie gießt heißes Wasser ins Plastikbecken.)* Hat sich diese Lola nochmals gemeldet? Oder du bei ihr? *(Sie tunkt die Füße ins heiße Wasser.)* Aua. Männer sind so. Irgendwann wollen sie eine Jüngere, was heißt addiert, sieh dir diese Türme an, die Lichter, pro Wohneinheit eine Einsamkeit, und wo ein Paar ist, wird die Einsamkeit multipliziert. Im Geschäft war wieder Flaute, der Detailhandel ist sowieso am Ende; aufrecht untergehen, hat Papa immer gesagt, wer spricht von Siegen, durchstehen ist alles. Bitte sehr, bei diesen Füßen kann ich's begreifen, aber warum diese orientalischen Ausreden? Warum diese Phantasie? Du bist das Trinken nicht gewohnt, sie hat dich abgeschleppt, voll wie sie war, ein Seitensprung, punktum. Da hebt man doch nicht gleich die Schwerkraft auf, nur für einmal vögeln, wo kämen wir hin, und Oberhaupt, Ali, mal angenommen, es stimmt. Auch wenn du dich verfliegen hast und vom fliegenden Teppich gleich ins Bett steigst, erst noch im Dunkeln, müßte man doch merken, ob man bei seiner Mutti liegt oder bei einer Lola. Ali, das riecht man! *(Ali kommt mit zwei gepackten Koffern aus dem Schlafzimmer.)*

Mutti:

Komm, sag es mir. Sag mir: Mutti, du bist schön wie der Mond in der 14. Nacht, und ich bin schön. Sag mir: Du bist meine Oase, und ich leuchte mit Palmen, ich plätschere mit Brunnen. *(A1/ steht. Es klingelt.)* Hast du ein Taxi bestellt?

Ali:

Nein. *(Ergeht ins Schlafzimmer, ab.)*

Mutti:

Es ist tagsüber wie nachts; aber nachts ist es dunkel. *(Sie schaltet den Fernseher ein: Eine Heimatgala.)* Allein ist die Einsamkeit am schlimmsten. *(Wieder klingelt es. Sie stellt den Ton leise und geht zur Tür.)* Mutti kommt zurück, mit Fisch und Lola. Was darf es sein?

Fisch:

Fisch.

Mutti:

Fisch?

Fisch:

Mein Name!

Mutti:

Ach so. *(Sie ruft ins Schlafzimmer.)* Ein Herr Fisch!

Lola:

Schön haben Sie's hier.

Mutti:

Womit kann ich dienen?

Fisch:

Ja, sehr schön. Die Sache ist die. –

Lola:

(entdeckt die Photographie.) Oh!

Mutti:

Da war ich noch etwas jünger.

Lola:

Ich auch. Wir haben den gleichen Rahmen. Ich stehe auch da. Ich meine natürlich bei uns. In unserer Wohnung. Da drüben. Dort, im übernächsten Turm, Turm 35, stehe ich ebenfalls hier. *(Mutti betrachtet Lola.)*

Lola:

Im Prinzip haben wir nichts gegen Ausländer.

Mutti:

Das denk ich mir...

Lola:

Aber die Maske war ein Andenken.

Fisch:

Aus Brindisi.

Lola:

Mombasa.

Fisch:

Brindisi.

Lola:

Jedenfalls echt, und da wollten wir Sie fragen, ob er vielleicht –

Mutti:

(laut.) Ali?

Fisch:

Er war heute früh bei uns.

Mutti:

Ali, würdest du bitte mal kommen?

Fisch:

Es ist wie bei den Oleandern, ein Stock gleicht dem andern.

Lola:

Bis auf die Maske. Die hätten wir gern zurück. *(Ali kommt mit einem dritten Koffer aus dem Schlafzimmer).*

Mutti:

Sie wollen nur die Maske.

Lola:

Hier hat sie gehangen.

Ali:

Hier?

Lola:

Bei uns natürlich.

Fisch:

Eben nicht!

Lola:

Seit heute nicht mehr, ja. Seit heute morgen. Die Maske wurde uns entwendet. Da ist ja das Plastikbecken! *(Zu Fisch.)* Mutti badet jeden Abend ihre Füße. Ali sagt Mutti zu seiner Frau.

Fisch:

Mutti.

Mutti:

Ja, Mutti.

Lola:

Wie er in unsere Wohnung gekommen ist, wissen wir nicht.

Fisch:

Vielleicht doch.

Mutti:

Mit dem Teppich.

Fisch:

(zu Lola.) Hat er dir einen Teppich angedreht?!

Mutti:

Ali verkauft nichts. Das ist ja das Problem. Mutti steht den ganzen Tag im Laden, macht sich die Füße platt, und er - fliegt.

Fisch:/Lola:

Fliegt?

Mutti:

Fliegt! Auf seinem Teppich fliegt er um die Häuser. Hast du dich wieder verfliegen, Ali?

Ali:

Seien Sie unsere Gäste, und Gott, der Erhabene, wird uns Ihr Herz in Freundschaft zuneigen.

Fisch:

Wir wollen nur die Maske.

Mutti:

Da sind Sie an der falschen Adresse.

Fisch:

Er ist Türke.

Mutti:

Vorsicht, Herr! Wir sind seit Generationen im Schirmgeschäft. Stimmt's Ali?

Ali:

Wie wär's mit einem Sonnenschirmchen? Sie haben doch auch einen Balkon.

Fisch:

Natürlich haben wir einen Balkon.

Lola:

Alle haben einen.

Mutti:

Zur Zeit führen wir drei verschiedene Modelle.

Ali:

Zehn Prozent Rabatt auf jeden.

Mutti:

Ali!

Ali:

Sieben.

Mutti:

Mein Gott, wie oft muß ich es noch sagen? Wir markten nicht.

Ali:

Fünf. Herr Fisch ist unser Nachbar.

Mutti:

Aber wir handeln nicht. Wir sind grundehrliche Geschäftsleute - keine Basaris!
(Plötzlich.) Das ist ja Indergand!

Lola:

Der Feldweibel!

Mutti:

Das Lied der Heimat! (Sie stellt den Ton lauter. Das Indergandsche Lied beginnt.)

Fisch:

Kommt sein Lied, entsteht jedesmal so ein Gefühl in einem...

Mutti:

In uns auch! Ist das nicht seltsam? (Alle starren aufden TV-Apparat.)

Fisch:

Es ist ein Gefühl von...

Ali:

Heimat?

Fisch:

Heimat? Du?!

Ali:

Heimat.

(Dunkel.)

3,3

Wenn es wieder hell wird: dasselbe Bild,- eine andere Wohnung.Morgen. Ein Ehepaar beim Frühstück.

Die Frau:

(liest die Zeitung.) Noch eine Tasse Kaffe? (Er reagiert nicht, streicht sein Brötchen. Sie blättert um.)

Der Mann:

Hast du gut geschlafen? (Sie blättert um.) Was macht das Wetter? (Sie blättert um.) Es wurde leider etwas später.

Die Frau:

Hab's gemerkt.

Der Mann:

Leiser kann ein Mann nicht ins Bett kriechen. (Er streicht weiter sein Brötchen. Sie schaut auf, erstarrt.) Absurd. Da hofft man jahrelang, daß man es endlich schafft –

Die Frau:

Hilfe!

Der Mann:

Ich muß reden.

Die Frau:

Hilfe!

Der Mann:

Wer sind Sie?

Die Frau:

Wer sind Sie! Was machen Sie in unserer Wohnung!?

Der Mann:

In Ihrer? Sind Sie wahnsinnig? Um Gottes willen, wo ist meine Frau?

Die Frau:

(ruft.) Peter! Peter!

Der Mann:

Ihr Mann?

Die Frau:

Ja.

Der Mann:

Sonderbar. Ich heiÙe ebenfalls Peter. Peter Müller.

Die Frau:

Ich ebenfalls.

Der Mann:

Müller?

Die Frau:

Ja! Hat mein Mann Sie mitgebracht?

Der Mann:

Nein. Wieso mitgebracht? Was soll das heißen? Das ist unsere Wohnung.
Ich wohne hier.

Die Frau:

Hier wohnen wir. Hilfe!!

Der Mann:

Bitte, beruhigen Sie sich!

Die Frau:

Was wollen Sie von mir...

Der Mann:

Nichts. Absolut nichts. Das ist doch... das muß doch... bitte vielmals um Entschuldigung, aber... ist das nicht der neunzehnte Stock? Neunzehnter Mitte?

Die Frau:

Natürlich.

Der Mann:

Sind Sie sicher?

Die Frau:

Natürlich bin ich sicher. Iris und Peter Müller.

Der Mann:

Sie heißen Iris?!

Die Frau:

Ja!

Der Mann:

Sagten Sie Iris? Iris Müller? Iris? Mein Gott, das ist ja - furchtbar ist das. Meine Frau heißt ebenfalls Iris.

Die Frau:
Iris?

Der Mann:
Genau wie Sie. Ich heiÙe Peter.

Die Frau:
Wie mein Mann.

Der Mann:
Unsere Frauen heiÙen Iris.

Die Frau:
Unsere Männer heiÙen Peter. *(Sie stÙt einen Schrei aus.)* Nein!

Der Mann:
Doch. Ja! Schon. Allerdings glaubte ich felsenfest, bei meiner Iris zu liegen.

Die Frau:
Bei ihrer Iris...

Der Mann:
Wie? Oh, das. Nein nein, das nicht.

Die Frau:
Sind Sie sicher?

Der Mann:
Unsere wilden Jahren sind passé.

Die Frau:
Unsere auch.

Der Mann:

Wie das Leben so spielt.

Die Frau:

Der natürliche Verschleiß.

Der Mann:

Ich war sehr müde.

Die Frau:

Peter gibt mir meistens einen Kuß auf die Schulter. –

Der Mann:

Stimmt!

Die Frau:

Dann dreht er sich weg. Dann schnarcht er.

Der Mann:

Bei uns läuft es ähnlich ab.

Die Frau:

Wie traurig. *(Sie schauen sich an.)*

Der Mann:

Wir sind uns fremd geworden, Iris und ich.

Die Frau:

Peter und mir ging es ähnlich.

Der Mann:

Ja. Vermutlich geht es den meisten so.

Die Frau:

(plötzlich.) Peter... !

Der Mann:

Iris... Iris, bist du's?

Die Frau:

Ja. Ich bin's. Aber du... bist du tatsächlich...Peter? Mein Peter?

Der Mann:

Wer denn sonst? Natürlich bin ich dein Peter. Ich! bin! *ich!*

Die Frau:

Um Gottes willen! Ich bin... ich war überzeugt... und du bist mit einer Frau verheiratet

Der Mann:

Die Iris heißt und heute abend mit Frau Eibenschütz in Indergands Gala geht.

Die Frau:

Das bin ich.

Der Mann:

Das ist sie.

Die Frau:

Wer –

Der Mann:

Meine Iris.

Die Frau:

Mein Peter.

Der Mann:

Wir sind es! Wir müssen es sein. In unserer Wohnung... Iris, das hält man nicht aus: das Ganze einer Wohnung, seiner Frau, eines Morgens - man hält es nicht aus. Man kriecht. Wer auf einmal das Ganze erblickt, kriecht. Deshalb müssen wir gewisse Dinge übersehen. Um Leben zu können. Um zu schnaufen, um zu leben! Denk nur an eine Brause. Plitsch! Hast du je eine Brause gesehen, ich meine: Das Ganze einer Brause wirklich gesehen? Plitsch! Gut, eine Brause ist eine Brause, aber: wie viele Löcher, wie viele Strahlen, und wenn du zudrehst, abdrehst - tropft's noch da oben?

Die Frau:

Dein Auge!

Der Mann:

Mein Auge?

Die Frau:

Ich möchte dein Auge sehen. Oder eine Wimper. Eine Wimper deines Auges. Hast du überhaupt Wimpern? Kann ich sie sehen? Muß ich kriechen, wenn ich dein Auge sehe? Sehe ich dein Auge?

Der Mann:

Es wäre in der Tat begrüßenswert, wenn du die Brause zudrehen würdest. Zudrehen, verstehst du? Ich kann diese Plitsch nicht mehr hören. Das heißt, vielleicht plitscht es gar nicht, aber ich gehe davon aus, daß es plitscht. Wenn du geduscht hast, plitscht es, keine Frage, dann plitscht es.

Die Frau:

Vielleicht müssen wir umziehen. Was hältst du davon? Vielleicht werden wir in einer anderen Wohnung glücklich. (*Er streicht sein Brötchen*). Ich habe dich etwas gefragt, Peter.

Der Mann:

Entschuldige, Iris.

Die Frau:

Du warst gerade in Gedanken.

Der Mann:

Ja.

Die Frau:

Beim nächsten Termin.

Der Mann:

Verdammt nochmal, wenn ich weiterkommen will, muß ich dranbleiben, verstehst du? Ich muß dranbleiben, und zwar Tag und Nacht, Tag und Nacht! Was schaust du mich an?

Die Frau:

Es ist alles in Ordnung. *(Sie blättert um. Er streicht sein Brötchen.)* Noch eine Tasse Kaffee?

Der Mann:

Es plitscht wieder.

Die Frau:

Ich habe die Dusche zugedreht. Abgedreht.

Der Mann:

Ich höre es platschen! Hörst du nicht? Es plitscht!

Die Frau:

Plitscht!

Der Mann:

Plitscht!

Die Frau:

Nein.

Der Mann:

Doch.

Die Frau:

Es plitscht?

Der Mann:

Ja, es plitscht, ich höre es platschen, es plitscht!

(Dunkel)

(Auf dem Sonnenberg. Herbst. Auf der Terrasse des Sanatoriums Sonnenberg, hoch über dem Vierwaldstättersee. Der alte Indergand, im Smoking, sitzt in einem Sessel. Schwester Vroni und Schwester Luci, beide auf Leitern, hängen leuchtende Lampions in den Abendhimmel.)

Schwester Vroni:

Sogar das Fernsehen kommt! Wir sehen uns in der Tagesschau. Machen Sie vorwärts, Schwester Luci, beeilen Sie sich!

Schwester Luci

Er war dreimal verheiratet. Und seine dritte Frau war dreißig Jahre jünger.

Schwester Vroni:

Ja ja, mit dem Lied ist er fuchtbar reich geworden. Man spricht von Millionen und Häusern und Villen. Alles von den Tantiemen. So nennt man die Einnahmen eines Künstlers. *(Leise.)* Versprechen Sie mir, niemandem etwas zu sagen? Er wird eine Rede halten. Vor laufender Kamera. Er will der Öffentlichkeit etwas ganz, ganz Wichtiges bekanntgeben.

Schwester Luci:

David Bowie und all diese Typen bringen pro Jahr ein Album raus.

Schwester Vroni:

Sicher, aber wenn die Menschen in hundert oder zweihundert Jahren an uns denken, Schwester Luci, dann singen sie sein Lied. Wenn ich traurig bin, dann muß ich es hören.. So ein Lied gelingt auch dem besten Komponisten nur einmal.

Schwester Luci:

Chic sieht er aus.

Schwester Vroni:

Und immer anständig.

Schwester Luci:

Ich glaube, sie kommen! Haben Sie zufällig gehört, wer es ist?

Schwester Vroni:

Eine Gratulantin...

Schwester Luci:

Heute ist er Achtzig. Da gratulieren alle. Schwester Vroni, ich schweige wie ein Grab, Ehrenwort! Wer ist es?

Schwester Vroni:

Eine Frau aus Polen.

Schwester Luci:

Aus Polen?

Schwester Vroni:

Pst!

Schwester Luci:

So viel Geld und keine Erben - Sachen gibt's!

Schwester Vroni:

(steigt ab, zeigt auf einen Lampion.) Den Roten noch etwas weiter nach links! (Der Doktor führt die Polin auf die Terrasse)

Der Doktor:

Herr Indergand, Ihr Besuch ist da!

Die Polin:

Darf ich rauchen?

Der Doktor:

Aber bitte. Bittesehr. (*Zu Indergand.*) Ist das nicht ein wundervolles Geburtstagsgeschenk? Die Frau, die Sie so lange gesucht haben: Hier steht sie vor Ihnen.

Indergand:

Ja.

Der Doktor:

Dann darf ich Sie jetzt allein lassen, Frau äh –

Die Polin:

Dobijanka-Witczakowa.

Der Doktor:

Heitern Sie ihn ein wenig auf! Durch sein Lied hat er uns unendlich viel Freude geschenkt. Durch seine unsterbliche Melodie! Ich bin ja so stolz, Herr Indergand, daß wir Sie hier bei uns haben dürfen.

Schwester Vroni:

Ich auch.

Schwester Luci:

Wir alle.

Der Doktor:

Stolz und glücklich. Aber jetzt möchten Sie mit Frau äh –

Die Polin:

Dobijanka-Witczakowa.

Der Doktor:

Ihre «Sache» besprechen. (*Zur Polin.*) Sein Wort. Mehr wissen nicht einmal wir Ärzte.

Indergand:

(*plötzlich.*) Bitte gehen Sie. Gehen Sie! (*Sie starren ihn an.*) Sie alle! Bitte! (*Der Doktor und die beiden Schwestern ab.*)

Die Polin:

(*zu Indergand.*) Ihr Brief hat mich sehr überrascht. Sehr! Meine Mutter hat nie von der Schweiz erzählt. (*Stille.*)

Die Polin:

Sie war im Lager...

Indergand:

Ja. (*Stille.*) Wann ist sie gestorben?

Die Polin:

Schon lange.

Indergand:

Wie... wie ging es ihr?

Die Polin:

Im Leben? Sie war nicht so berühmt wie Sie.

Indergand:

Komponistin.

Die Polin:

Ja. Aber nach dem Krieg war es in Polen schwierig. Besonders für eine Frau mit Kind. Mama ist früh gestorben. Die Lunge. Sie haben Mama gekannt, Herr Indergand? *(Er nickt.)* Gut? *(Er nickt.)* Sehr gut?

Indergand:

Nein.

Die Polin:

Geliebt?*(Er verneint.)* Oh, ich dachte -*(Sie lacht. Stille.)* Sagen Sie's mir. *(Er nickt. Stille.)* Dann ist es vorbei. Für uns beide.

Indergand:

Man könnte meinen, Ihre Mutter steht da. *(Er kämpft mit sich.)* Ich schäme mich so.

Die Polin:

Sie haben Mama sehr, sehr lieb gehabt?

Indergand:

Nein.

Die Polin:

Aber Sie haben miteinander geschlafen...

Indergand:

Nein.

Die Polin:

Nein?

Indergand:

Nein!

Die Polin:

Herr Indergand, man hat mich in ganz Polen gesucht. Man hat mir gesagt, es sei eine sehr, sehr wichtige Sache.

Indergand:

Ja.

Die Polin:

Eine Geschichte von früher, wichtig für mein Leben. *(Sie lächelt)* Hier bin ich, Herr Indergand.

Indergand:

Ja. Eine Geschichte von früher... aber sie war... sie ist... *(Er lächelt scheu.)*

Die Polin:

Wollen Sie später reden? Wenn es dunkel ist?

Indergand:

Nein.

Die Polin:

Jetzt?

Indergand:

Ja.

Die Polin:

Ich heiße Olga.

Indergand:

Olga. *(Es nachtet ein.)* Ein schöner Name. *(Stille.)* Olga.

Die Polin:

Soll ich Ihnen helfen? Soll ich sagen, was ich denke? *(Er blickt verzweifelt. Sie versucht tapfer zu lächeln.)* Sie sind... du bist... bist du... ?

Indergand:

Nein.

Die Polin:

Sag es! Bin ich Ihre... deine Tochter?

Indergand:

Nein.

Die Polin:

Meinen Vater habe ich nie gesehen.

Indergand:

Olga, hat sie denn gar nichts erzählt, vom Lager?

Die Polin:

Daß es kalt war.

Indergand:

Ja, verdammt kalt. Dort oben wintert es sogar im August. Wind. Sturm. Schnee.

Die Polin:

(schaut in die Ferne.) Mir gefallen diese Berge. Sie müssen gefährlich sein. Steil, aber schön.

Indergand:

Ich hatte mit Ihrer Mutter nur einmal zu tun.

Die Polin:

Ich verstehe.

Indergand:

Nein, das verstehen Sie nicht. Ihre Mutter, Olga, war eine große Künstlerin.

Die Polin:

(sucht in ihrer Handtasche nach Zigaretten.) Im Flugzeug habe ich die Zeitung gelesen. Ihr Geburtstag wird in der Schweiz groß gefeiert. Sie haben das Lied der Heimat geschrieben.

Indergand:

Ja.

Die Polin:

In den Zeitungen steht, manchmal hätten Sie falsch gespielt. *(Er erschrickt.)* Falsche Töne.

Indergand:

Ach so. Ja, manchmal.

Die Polin:

Das sei Ihr berühmter Humorr.

Indergand:

Ach ja.

Die Polin:

Mein Gott... ! Ich weiß es...

Indergand:

Ja... ?

Die Polin:

Ja! Die Zigaretten!

Indergand:

Was?

Die Polin:

Sie haben meiner Mutter Suppe gegeben! Und Zigaretten! Das waren Sie?!

Indergand:

Wer –

Die Polin:

Der gute Mensch. Der Mann, der meiner Mutter Suppe und Zigaretten gab.

Indergand:

Das hat sie Ihnen erzählt?

Die Polin:

(gibt sich Feuer,) Was haben Sie dafür bekommen... ?

Indergand:

Für die Suppe?

Die Polin:

Liebe?

Indergand:

Unser Kommandant war Vater geworden. Wir wollten eine kleine Feier veranstalten. Da fiel mir ein, daß Ihre Mutter komponiert. Wir hatten viele Künstler im Lager. Deutsche, Polen, Kommunisten...

Die Polin:

Damals war Mama etwas jünger als ich.

Indergand:

Ich muß alles korrigieren. Ich muß mein Leben... mein ganzes Leben... für nichtig erklären. Meine Berühmtheit... mein Humor... mein Geld: Alles nur geborgt, Olga. Ge -*(Er verspürt einen heftigen Schmerz.)* Von dem Lied habe ich fünfzig Jahre gelebt. Mehr als fünfzig Jahre. Es verging kein Tag, ohne daß ich es irgendwo gesungen habe. Sie wollen es hören, wieder und immer wieder, und ich... *(Er nimmt ihre Hand.)* Ich habe Angst, Olga.

Die Polin:

Ganz ruhig.

Indergand:

Ihnen habe ich Angst.

Die Polin:

Vor mir?

Indergand:

Vor dem Lied.

Die Polin:

Sie sollten sich nicht anstrengen, Herr Indergand.

Indergand:

Ja. Nein. Olga, wer bin ich denn, wenn ich nicht Indergand war, der Komponist meines Liedes?

Die Polin:

Aber das sind Sie doch!

Indergand:

Ja... ich war's.

Die Polin:

Sie sind es!

Indergand:

Ich habe nie mehr Suppe gegessen. Nie mehr. Sie hat recht gehabt. Es war ein schön lüpfiger Abgrund voll guter Suppe. Und ich –

Die Polin:

Sie haben Fieber.

Indergand:

Alles war ein einziger Schwindel!

Die Polin:

Ist das Ihr Humor?

Indergand:

Ja. Die Wahrheit ist - Olga! Olga, die Wahrheit ist, daß Ihre Mutter -. Ich konnte doch nicht wissen, daß es dermaßen einschlägt.

Die Polin:

Die Liebe?

Indergand:

Die Melodie!

Die Polin:

Entschuldigen Sie, aber ich verstehe nicht.

Indergand:

Ich möchte so nicht sterben, Olga! Sie sollen jetzt wissen, vor aller Welt sollen Sie wissen, daß das Lied... dieses Lied... das Lied der Heimat... (*Der Doktor, die Schwestern Vroni und Luci, sowie die Insassen des Sonnenberg, lauter Alte und Kranke, er scheinen auf der Terrasse*)

Der Doktor:

Herr Indergand, melde Ihnen den Sonnenberg zum Geburtstagsständchen bereit. Wir alle wünschen Ihnen Glück, Gesundheit und einen hochverdienten Abend Ihres erfüllten Künstlerlebens. Und vor allem, Herr Indergand, vor allem möchten wir danken. Wir danken Ihnen von Herzen für Ihr Lied. Es ist das reinste Gold - die Seele dieses Landes. Lyrik! Musik! Poesie! Es wird bleiben. Ihr Lied wird bleiben.

Indergand:

Olga... Olga... das Lied...

Die Polin:

Ja?

INDERG.AND

Das Lied...!

Die Polin:

Ja!

Indergand:

Das Lied hat Ihre Mutter...

Der Doktor:

Alle miteinander - zwei, drei, und!

Alle: (singen)

Wenn i ame Summerabig ime Schiffli zmitzt im See S Abigrot
uf lyse Wälle grad wie Rose ligge gseh, Und de Seelisberg umrandet
vorne goldig helle Schy Ernst und fyrli abelueget, lan i myni Rueder
sy. Ruhig lani s Schiff la trybe, lan es gab wohl dass will. Alli Sorge, alli
Schmärze werdet für es Wyli still. Übers Wasser schwebt de Fryde
bald i färne Gloggetön 0 wie isch das Uferlüüte um myn Abigsee so
schön. Streit en stille, linde Säge mit sich furt vo Hus zu Hus, S streut
en über alli Länder, über alli Mänsche us. S Schiffli tryt ein Land
entgäge, dunkli Schatte styged sscho. Aber tüüf im Härz do singt mys
Lied und treit my immer no. *(Während des Liedes ist Indergand tot
zusammengesunken. Am Himmel glitzern die Sterne.)*

Die Polin:

Herr Indergand hat meiner Mama einen Teller Suppe gegeben. Suppe
und Zigaretten. 1942. Im Winter. Im Lager. Er war ein so guter, guter
Mensch... ?

Der Doktor:

Das Herz.

Die Polin:

Das Lied der Heimat.

(Finis)



Bibliografía

Brecht Bertold. *Schriften zum Theater, 3*, Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1963.

B. Von Haller Gilmen. *Psicología General*. México. Harla. 1974

Bonnefoy, Claude. *Conversaciones con Ionesco*. Venezuela. Monte Ávila. s.f.

Durzack, Manfred. *Die Deutsche Literatur der Gegenwart in der Schweiz* en *Deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart Reclam, 1981.

De Heredia, José María. *Los trofeos*. Traducción Max Heriquez Uereña. Buenos Aires. Losada. 1954.

De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, Gerna, 1987.

Deutsches Literatur Lexikon. Bern & München, K.G, Sauer. 1997.

Erhard, Friedrich. Comp. *Theater Heute das Jahrbuch*. Stuttgart, GmbH & Co. 1997.

Erhard, Friedrich. Comp. *Theater Heute das Jahrbuch*, Stuttgart, GmbH & Co. KG, 1998

Fromm, Erich. *Ética y psicoanálisis*. México. FCE. 1947.

- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. México, Ermitaño- Gredos, 1996.
- Goethe, W. *Fausto*. París. Garnier Hermanos. 1921
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Vol 1. México-Madrid., Alianza editorial, 1992.
- Habermans, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid. Tecnos. 1989.
- Rossel, Ibern.Ana María. *Manual de traducción alemán/castellano*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- Kienzle, Siegfried. *Schauspielführer der Gegenwart*. Stuttgart, Kröner, 1990.
- Koebner, Thomas. *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart, Kröner, 1984.
- Kienzle Siegfried, *Schauspielfürer der Gegenwart*, 910 Stücke von 175 Autoren auf dem Theater seit 1945, Stuttgart. Kröner, 1990.
- Lauterbach, Stefan. *Traducción e interpretación en América Latina*. München, Indiaum, 1996.
- Lexikon der Schwaizer Literaturen*, Zurich, Lenos Verlag Basel, 1991.
- Ludwig. Heiz. Herausgegeben. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München. Arnold. 1992.
- Reinacher, Pia. *Thomas Hürlimann en Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Vol. H. München, Arnold, s.f. pp 1-6
- Ricklets, Ulfert. Herausgegeben von. *Ficher Lexikon Literatur*, A—F Band i, Frankfurt am Main, GmbH, 1996.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático*. México, Arbol-UNAM, 2001
- Román Calvo, Norma. *El modelo actancial. Su aplicación a cinco textos de teatro mexicano del siglo XX*. México. Tesis doctorado. 2000.
- Ruiz Lugo, Marcela. *Glosario de términos del arte teatral*. México. Trillas. 1991
- Scolnicov Hanna, et al. *La obra de teatro fuera de contexto*. México, siglo XXI, 1991
- Sucher C, Berdard Herausgegeben von, *Theater Lexikon*. Deutschland, Deutscher Taschenbuch, 1995
- Shaked. Gershon. *La obra de teatro, puerta al diálogo cultural*. En *La obra de teatro fuera de contexto*. México, siglo XXI, 1991.
- Shakespeare. *Comedias*. Traducción Jaime Navarra Farré. México, Bruguera, 1977

Revistas y folletos.

Campos, J. Anibal et al. *Toda una cultura por transmitir. Una entrevista con Dogmar Ploetz*. En Humbolt No 124, pág. 8, Alemania, Inter Naciones, 1998.

Dokumentation: *Verleihung des Literaturpreis der Konrad Adenauer Stiftung e. V an Thomas Hürlimann*, Weimer. 3 Juni. 1997.

Feller, Elizabeth. Uraufführung: *Ein Stuck Heimat-topographie*. En Die Deutsche Bühne. Jun, 1998.

Gellhus Axel. *Oficio de barquero. Cercanía extraña* en Humbolt No 124, Alemania, Inter Naciones, 1998

Konrad Adenauer Stiftung *Prese Information Literaturpreis* der K. A.S an Thomas Hürlimann, 4.15. Januar. 1997

Presspiegel *Das Lied der Heimat*, Frankfurt/ Main, S. Ficher Verlag GmbH, s. Año

Skasa , Michael. *Es Sitzen nicht mehr alle im gleichen boot. Der Autor T. Hürlimann, sein ertes Stück in Zurich und Basel und ein Schweizer Panorama*. Theater Heute, stuttgart, GmbH & Co. Kg, Januar,1982

Stadelmaier, Gerhard. *Die Wimper in der Abgrunsuppe*. F.A.Z 2. May.1998.

Twain, Mark. Trad.Clemens, Samuel. *Sobre la decadencia de mentir en Este país*, mensual, No. 119. Febrero, 2001 pp 2-6

Von Schweder, Karin. *¿En brasil la col de Bruselas?* en Humbolt No 124 Alemania, Inter Naciones.1998.

40. *Weilheimer Hefte zur Literatur Weilheir Liteaturpreis* 1995. März. 1995

Periódicos.

Kedves, M. Alexandra *Schön lüpfig* en Die Zeit, 7.May. 1998

Michaelis, Rolf von. *Totenstille, hörbar gemacht, Thomas Hürlimanns sech Geschichten "Die Tessinerin"* en Die Zeit 11.12.1981.

Matt, Beatrice. Comp. Antworten. *Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achziger Jahren*. Zürich, Neue Zücher Zeitung, 1991.

Obermüller, Klara. *Epitaph für einen Bruder*, Weltwoche, 2.9.1981.

Sucher, C. Bernd. *Die Schweiz, ihr Reiz und ihr Schindel.* en *Süddeutsche Zeitung.* 2. May. 1998.

Villiger, Heilig, Barbara. *Schweizerspiegel. T. Hurlimann Lied der Heimat in Zürich.* Neue Zürcher Zeitung. 2. May. 1998.

Otras fuentes. (Internet)

Fässier, Günther. *Im Sitzflug durch die unterkellerte Schweiz.* Internet. 04/01/00.

Disponible en:

<http://www.musikundtheater.ch/mt/interview/sonstige/hurlimann.html>

Nietzche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.* Trad. Simón Royo.

España. Disponible en:

<http://roble.pntic.mec.es/~jmarti43/articulosbis/verdadymentira.htm>

Reich, Richard. *Die Schweiz: eine Anekdote.* 05.05.1998.

Disponible en:

www.BerlinOnline.de Archive Berline Zeitung.