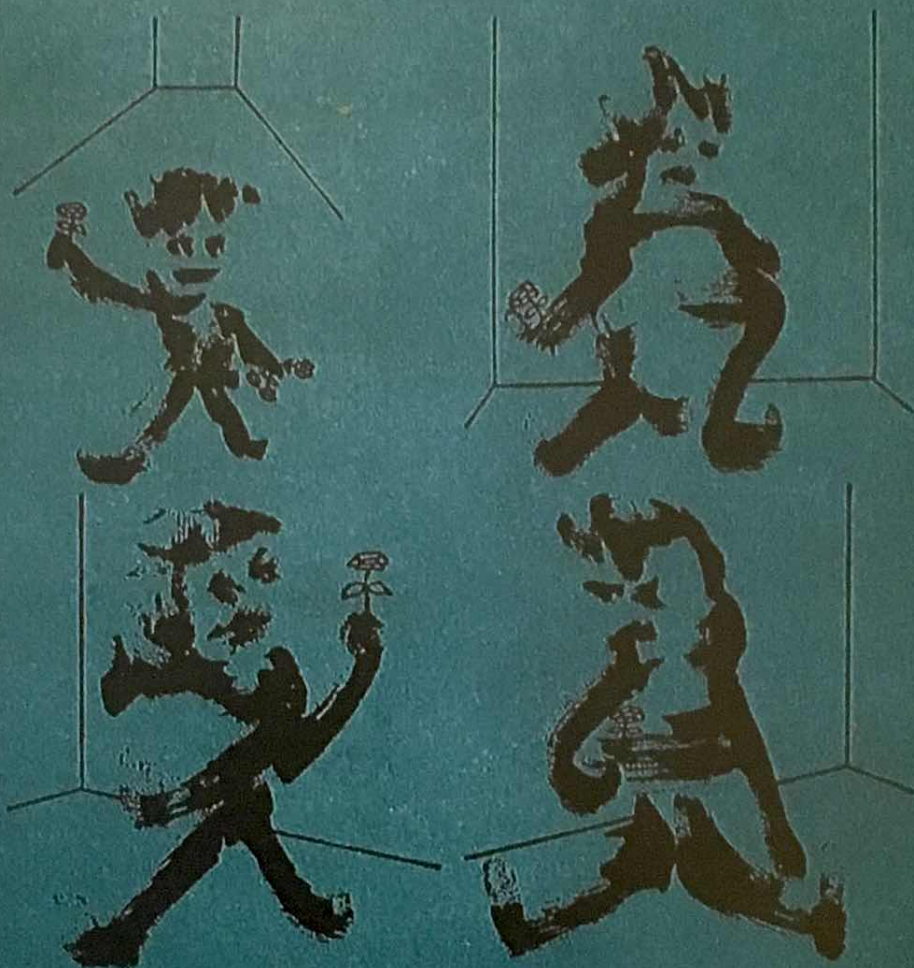
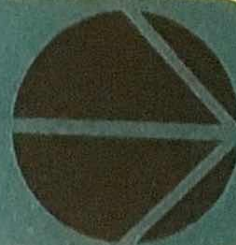


# PUNTO DE PARTIDA



30

Cuentos / Poemas / Ensayos / Dibujos / Teatro / Bibliografía

**Revista de los estudiantes universitarios**

# EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de  
*Punto de Partida*, revista de los  
estudiantes universitarios.  
Año II, número 30



**NAHUAL**, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahuatl era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

## EDITORIAL

Explicar un fenómeno tan complejo como el teatro es una necesidad que hunde sus raíces en los orígenes de la propia creación dramática. Ya Aristófanes resume en sus comedias puntos de vista críticos que no sólo son meras apreciaciones, sino que tienden a determinar la libertad del dramaturgo, del actor y aun del espectáculo, estableciendo las premisas —contradictorias las más de las veces— de una teoría teatral, que para los especialistas resulta, junto con los testimonios de la *Commedia Dell'Arte*, el antecedente directo del Teatro del Absurdo contemporáneo. Para el artista (escritor, actor, director, escenógrafo...), único que puede hablar desde dentro del proceso creador, resulta difícil aceptar como única la verdad de un sistema filosófico, especialmente en aquellos puntos en que se trata de definir la esencia de la propia obra de arte. En cambio, se inclina por la subjetividad, con toda su omnipotencia mágica, capaz de distorsionar la realidad visible, para revelar el mundo interno, el de las relaciones anímicas entre los seres, los objetos y las leyes de equilibrio que determinan la trayectoria de sus acciones. En esto, el arte está por encima de los designios divinos, como exclama el viejo rey Lear, ciego para comprender su destino, en la conocida tragedia de Shakespeare.

Por otra parte, generalmente lejos de la inspiración mística y del juego fársico, el crítico, el teórico, ávidos por descubrir las fórmulas universales que rigen la estética, han planteado la problemática del teatro con la objetividad y rigor de sistemas racionales, que varían ciertamente según el enfoque. De aquí que, y como una consecuencia de la obra teatral concreta experimentada, surjan teorías, postulados y cartabones que paradójicamente tratan de normar a priori la propia creación.

Así, se muestra al artista contemporáneo un panorama rico en posibilidades intelectuales, aunque poco estimulante para sus tendencias espontáneas, lo cual deriva en una confusión que requiere de una amplia información que le permita instrumentar los términos y conceptos que se barajan en la complicada cultura en que estamos adscritos. Es entonces cuando la propia experiencia, y cuando la intuición más espontánea del genio creador abren brechas y tienden puentes en medio de tantas especulaciones. Y es que ¿cómo conjurar con la palabra lo imprecisable de una actitud mimética e imaginativa que nace con el hombre mismo y se desarrolla, cambiando máscaras, en la medida de su historicidad?

Juego, remedo de lucha, o don divino, es sin duda el teatro una dimensión soberana que no puede explicarse plenamente con sólo analizarlo bajo el punto de vista de las infraestructuras, de los orígenes culturales, de los arquetipos psíquicos, de los categoremás o predicables del conocimiento, de la revelación gnóstica... etcétera, etcétera.

## Conversación con Juan José Arreola

Lucía Pallés, Edelmira Ramírez Leiva, Victoria Brocca y Luis de Tavira, estudiantes de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, sostuvieron esta conversación con Juan José Arreola. Es imposible apreciar en el texto los matices de voz, el ritmo de las palabras, la expresión del rostro y de las manos con que Arreola construye su discurso; es más, los repetidos momentos de hilaridad hacen ininteligibles varios trechos breves de la grabación. Sin embargo, la presente transcripción —que se apega con la mayor fidelidad posible a las características del lenguaje hablado de Arreola— permitirá al lector apreciar el generoso curso de la inteligencia que ilumina profundamente a su paso difíciles problemas del fenómeno teatral y de la vida, y además, le dará una visión de este escritor dedicado al noble quehacer de enseñar a los jóvenes.

*—Maestro, queremos su definición personal del teatro, pero no una definición del tipo que encontramos en los manuales o en las artes poéticas que son como generalizaciones de una concepción del teatro; nos interesa más bien su concepción personal, esto es, lo que su experiencia como escritor y como hombre que de muchas maneras se ha acercado al teatro le dice acerca del teatro.*

*—Bueno, en realidad tengo que coincidir con muchas personas que han hablado desde el principio hasta ahora: es decir, desde los griegos y latinos, y la Edad Media, en fin. . . Todo lo que es el teatro. A mí siempre me ha llamado la atención el hecho de cómo hay algo en el hombre que es origen de todas las formas culturales y artísticas, que al hombre, una vez satisfechas las necesidades apremiantes de la supervivencia en fin, todos los quehaceres vitales auténticos— le queda un re-*

manente de insatisfacción; es decir, el hombre, cumpliendo con todas las obligaciones de un ser viviente, tiene sin embargo entidades suyas sin empleo pero que dan origen a todo lo lúdico. Todo el aspecto lúdico del ser humano. Una fuente lúdica origina la cultura en todas sus formas. Entonces, aparte de vivir el hombre quiere inventar esa otra vida, esa otra vida del espíritu, y el teatro es un ejemplo extraordinario. ¿Por qué el hombre disfruta de tal manera y goza con esa proyección de su propio ser que es el teatro? No hace falta ser autor, ni actor, ni director para sentir profundamente el fenómeno del teatro y ser el propio espectáculo; es decir, el hombre vive de manera interna, el hombre y la mujer más elementales viven toda una serie de situaciones dramáticas. Pero ¿cómo el hombre, de pronto, entre que deseamos y entre que se conoce más, se ve a sí mismo como objeto? En realidad, el teatro es una tarea que lleva a cabo algo muy importan-



te, que es convertir al hombre en objeto. Es una de las voluntades más profundas del conocimiento, no solamente conocer nosotros a los objetos exteriores, en cuanto sujeto cognoscente; sino hacer de nosotros mismos el objeto de nuestro conocimiento. Entonces el teatro, al poner en evidencia entidades vitales, seres humanos y conflictos humanos en todas sus formas, al ponerlos fuera del hombre y fuera de la vida, permite una contemplación. Fíjese usted qué cosa más extraña cómo nosotros, estando inmersos en la vida como peces en el agua, todavía necesitamos ese extra que es la contemplación artística, cómo no nos bastan los paisajes de la tierra sino que, en realidad, el paisaje pintado a veces nos da más la impresión de la naturaleza que el propio paisaje natural. ¿Por qué? Porque está mediatizado, porque el paisaje está visto. Usted ve un paisaje de Rubens, o un paisaje de Felipe de Champaña, o de Claudio Lorena, o de Salvador Rosa, y luego ve un paisaje de Monet o de Van Gogh: son paisajes vistos a través de un alma, a través de un espíritu, que ese espíritu selecciona y mediatiza y nos los hace más asimilables. Hay una especie de tarea como de digestión o predigestión en la obra artística. De allí que tantas novelas y piezas de teatro que tratan de problemas amorosos nos ayuden a cumplírnos tanto como amantes. Entonces, la pieza de teatro está mediatizada también, son lo mismo el teatro realista que el teatro más simbolista, más poético y en el sentido especial de la palabra más absurdo, o más cómico, o más grotesco. Fíjese cómo el sainete, la farsa, al caricaturizar al hombre y sus situaciones, nos entrega mucha entidad de vida; entonces, en realidad el teatro —y en eso coincido con todas las gentes, ¿no?— lejos de ser un espejo de la vida es verdaderamente una vida elaborada, que es más asimilable y que nos permite ver la vida desde una dimensión nueva. Ver sucesos que son a veces tan dramáticos, pero verlos en cuanto espectadores de nuestro propio drama porque nos identificamos. Ocurre entonces ese desdoblamiento: los actores son delegados de nosotros, los actores viven situaciones que muchas veces quisieramos vivir, aunque sean atroces. Todas esas nostalgias se cumplen y de una manera más directa que en la novela, porque en la novela tenemos que ser nosotros mismos los que elaboremos los personajes, los que les demos más consistencia, y la persona física de los actores, en cambio, nos da esa impresión de vida condensada, de vida concentrada. Como ustedes ven, he abordado el asunto desde un aspecto bastante difícil, porque esa concentración de vida que caracteriza al

teatro nos hace comprender más la vida que está disuelta en el tiempo y en el espacio; esto es importante: el teatro condensa temporalmente y espacialmente grandes sectores de vida.

*—Bueno, maestro, ¿cuál considera usted que sea la esencia propia y exclusiva del teatro? En otras palabras ¿qué es lo que usted considera que se encuentra en el teatro y que no se encuentra, por ejemplo, en la narrativa, en la pintura, en la música o en la poesía?*

—Sería la farsa. Para mí, la esencia del teatro está en la farsa. El teatro que más me gusta desde la infancia hasta ahora —y recuerdo las pantomimas del circo— es el teatro grotesco; es lo que más me importa porque, para mí, es la esencia del teatro, es lo más teatro. Para mí hay muchas piezas que son novelas representadas, o cuentos representados. Y la forma más pura del teatro la veo en la farsa, en que el hombre es el muñeco, la caricatura de sí mismo. Y también, por una natural evolución de mi espíritu, yo fui a dar al humorismo, tanto que lo que más me importa es ser un humorista; pero en fin, creo ser un buen humorista porque me fui convirtiendo en humorista sin darme cuenta; entonces, el sarcasmo, la sátira, la ironía, incluso el espíritu sardónico, me importan porque al exagerar las situaciones, como se exageran los rostros del actor farfante y los trajes, se nos ayuda a ver mucho mejor la vida. Y aquí recuerdo una expresión de Kafka; dice que es bueno exagerar para ver mejor las cosas. Y cuando comento esta frase digo que el microscopio exagera el tamaño de las cosas; entonces la caricatura, al acentuar de manera grotesca y distintiva los rasgos de la persona, los hace mucho más visibles, los hace mucho más perfectibles. Por eso el teatro que a mí me gusta es el teatro más juego, el teatro juego físico en cuanto del movimiento de la persona o del grupo de personas. Y por todo esto también la escenografía me gusta: la escenografía sintética, simbólica, alusiva. Y el teatro que menos me importa es el teatro solemne, que trata de reproducir, que quiere que las salas sean salas, que los muebles sean muebles y que las personas sean personas casi como las de la vida. Eso me parece como novela actuada, ¿no? En cambio, nada iguala al juego del actor y al juego que logra el director de escena cuando estamos en la farsa, la farsa que tiene un ambiente casi de acrobacia física y espiritual. Eso sólo lo encuentro en el teatro. Creo que ésa es la esencia real del teatro y que el teatro surgió no como tragedia griega, por más excelsa que

sea, ni como otras formas, no, sino en el juego cómico, tanto que fíjese usted que en las piezas de los Siglos de Oro españoles nunca podían faltar los Graciosos; Graciosos que ya no comprendemos porque usted sabe que los chistes son siempre temporales, que están sujetos a etapas y formas de vida transitorias; pero yo creo, y es para mí la ambición más grande, y todos mis fracasos se han realizado dentro del terreno de la farsa. Y yo aspiro alguna vez a componer farsas. Por eso, los autores que más me han importado son autores de farsas. Lo que más me importa de Ionesco, por ejemplo, es la resurrección prodigiosa de lo grotesco, que nos ilumina tanto.

—¿Cree usted que entraría en esto el comentario de Ionesco cuando proclama la muerte de la tragedia; cuando dice que la vida del hombre es cómica, lo cómico es trágico, y la tragedia del hombre es ridícula?

—Sí, también Ionesco estaría de acuerdo con un autor que nadie, porque muy pocas personas lo conocen, se da cuenta de que comprendió esto. Paul Claudel, siendo un hombre aparentemente tan solemne, un embajador, un católico a macha martillo, ¿verdad?, obcecado, necio; tan frecuentemente... —bueno, él mismo se definió a veces como un patán— como un hombre que era la solemnidad misma. Y al que detestaron tantas personas y lo detestan por este aspecto —esas personas son muy mal dotadas para la farsa. Hace poco leí un texto que escribió Ionesco acerca de Claudel. Las personas elementales verían una moralidad insoluble en un hombre como Claudel, porque más bien piensan en *L'Annonce faite à Marie*; pero ya en *Le Soulier de Satin* aparece, en muchas escenas, la gran farsa, la farsa gigantesca. En el *Cristóbal Colón* y sobre todo en el *Proteo*, —*Proteo* es una de las farsas mejores que se han hecho en esta época. Lo mejor de Claudel es eso. Y precisamente él habló de la gran fuerza cómica que mueve al mundo y a los hombres. Tanto que hay una anécdota preciosa que me contó su hijo. Fíjese usted, me dijo, que cuando le hacíamos el homenaje le pasó una cosa curiosa y estaban muertos de pena los publicadores del periódico (creo que era de Burdeos, creo que sí), que a ocho columnas salía el título: "CLAUDEL, GRAN POETA CÓMICO". El autor había escrito: "gran poeta cósmico". Claudel es uno de los pocos poetas realmente cósmicos que hay y cuando le dieron disculpas dijo: pero si estoy feliz, yo soy un gran poeta cómico, no cósmico, ¿verdad? Y es que él vio que una de

las fuerzas mejores para incluso animar lo trágico en el teatro es lo cómico. Dentro del amor y dentro de todo habla de eso, de lo cómico, y amó profundamente la farsa. Hasta como contraste, hasta como todo. Aquí, fíjense, por ejemplo, en Posada; la energía y la fuerza que tiene viene de eso cómico, grotesco y de lo tragicómico.

—Maestro, ¿qué diferencia encuentra usted entre lo cómico y lo grotesco?

—Bueno, es muy curioso, lo cómico es una forma pura de lo, digamos de lo gracioso, de lo chistoso: una forma pura. En lo grotesco se comprometen formas del ser mucho más profundas, es decir, lo grotesco, al ridiculizar ciertos aspectos del ser, sobre todo los aspectos más graves, más pretendidamente serios, más falsamente profundos, pone en evidencia algo que es sumamente importante: la hipocresía. Es decir, lo grotesco desnuda al hipócrita. Ahora bien, en Grecia el actor se llama "el hipócrita", el actor era el hipócrita por excelencia. Pero no en el sentido actual: le hemos dado a la palabra un sentido adverso. El actor viene a ser el ser profundamente sincero que denuncia la hipocresía. Sólo se le puede llamar hipócrita en el sentido en que no actúa de manera natural en cuanto las cosas no brotan de su propia experiencia. Pero al aceptar la representación de otros seres y al decir sus parlamentos el actor es profundamente sincero en cuanto que acepta limpiamente ser portador y poner su alma y su cuerpo al servicio de; es decir, el actor entrega su equipo humano para que lo muevan emociones ajenas. Es en este sentido un sacerdote auténtico que revive la pasión y la presenta.

—Según los teóricos dramáticos, la farsa es un género de sustitución de lo que puede ser cómico, trágico o incluso melodramático. En este sentido, ¿cuál considera usted que sería la farsa más adecuada para nuestro tiempo? ¿Cuál género hace que lo sustituya: un tratamiento trágico, un tratamiento cómico...?

—Fíjese que sí, para nuestros días —y en esto yo, como fracasado, me incluyo porque lo primero que hice en la vida fue eso, pensé que era lograr el mamarracho que aparece en *Palíndroma* y que empecé a escribir hace 31 años y era completamente lo grotesco y lo absurdo llevado a extremos. Todo viene de unas piezas de Pirandello y sobre todo de esas de enorme difusión, aunque luego hay que buscar antecedentes y volverse a la Edad Media; creo que es la farsa la que puede expresar

y la que puede verdaderamente derriuir muchas entidades. Piensen ustedes en las pequeñas farsas de Mayakowski que ahora no hemos resucitado. Yo no sé por qué tanto director joven ahora no hace un montaje de los sketches del teatro y de los sketches cinematográficos de Mayakowski, donde él había entendido que la única manera de agredir eficazmente a toda esa falsa solemnidad del gran mundo burgués era la farsa. Como también Marcel Proust lo logró mediante la farsa trágica, esa farsa que yo llamaría más que grotesca, sardónica —en lo sardónico hay elementos demoníacos, ¿verdad?, ataques satánicos. El humorismo sería así como muy sano; ya en la ironía hay una intencionalidad, hay una mirada oblicua que trata de traspasar la realidad no directamente sino como un rayo que ilumina más precisamente porque es oblicuo. Fíjese usted, por ejemplo, en el expresionismo del cine alemán: había situación que tenían lo grotesco, lo desbalanceado, lo desbasculado. Yo ví algunas películas de los años treinta: esos planos inclinados que ponían a las personas en una especie de desequilibrio. Yo creo que entre el empujón de broma y el empujón que literalmente se le da a la solemnidad, a lo estatuario social, mediante lo cómico y lo grotesco, lo irónico y lo sardónico sobre todo, se puede destruir el falso equilibrio. Fíjese cómo en nuestros días se siguen sosteniendo falsas solemnidades. Fíjense que el mundo nunca ha estado tan impregnado de fariseísmo como en nuestros días. En todo hay un fariseísmo espantoso. Y es curioso que todavía se persista en actitudes de personajes falsos. Los jóvenes han perdido por esto no digamos la fe; sienten un asco profundo por todas las actitudes demagógicas y buscan a tientas y de manera violenta una verdad. Quiénes más los han ayudado a no tomar en serio a los personajes de nuestros días son los autores de teatro, los cineastas. Imagínense ustedes a Chaplin poniendo a Hitler y a Mussolini peleando con resortes de espagueti, tirándose a la cara resorterazos de espagueti, en el momento en que ambos viven y ocupan situaciones preponderantes, trágicamente preponderantes, en el mundo. Por eso la juventud del mundo es tan iconoclasta y quiere derribar valores falsos. Ahora, el mejor tratamiento que se les puede dar a estas falsas idolatrías y a estas falsas personificaciones de lo sagrado, humana y divinamente hablando, es la farsa. Piensen ustedes desde cuándo aparecieron arzobispos y reyes ridiculizados; ya desde las reinas de la antigüedad clásica y en la antigüedad media. Allí está la clave: el hombre no debe ser personaje, debe ser hombre. La farsa agarra precisa-

mente al personaje, a la personalidad y la convierte en una marioneta. En vez de devolverle al gran personaje su nivel de hombre lo convierte en muñeco.

*—En ese sentido podríamos decir que el hombre se hace un hipócrita en el teatro para denunciar la hipocresía de la vida.*

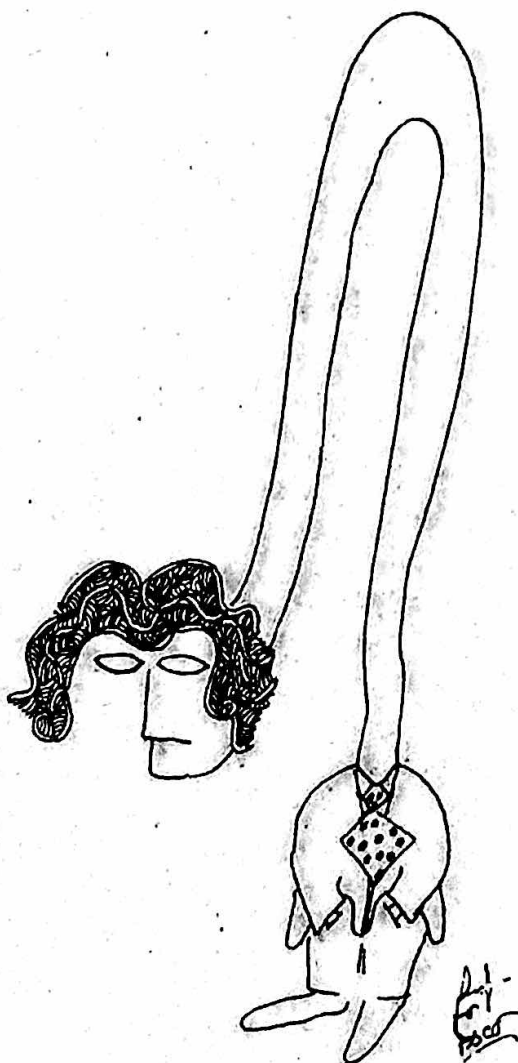
—Sí, sí, así es, porque fíjese usted que yo creo que la verdadera tragedia está en lo cómico porque demuestra que la ambición más grande de la humanidad es la purificación del hombre. Y entonces la farsa, la farsa está hecha tragedia. Porque nos dice quiénes nos dirigen, quiénes nos orientan, o quiénes hacen del amor un juego interesado o sucio. Lo que puede ser grande está envilecido, y ésa es la tragedia. Cuando nosotros nos reímos de determinadas situaciones en el fondo terminamos llorando aunque sea de risa. Es la verdadera tragedia. En cambio, la tragedia tradicional y pobre es el hecho lastimoso, el hecho fatal. Pero yo encuentro que la verdadera tragedia es la corrupción del hombre: la falsificación, la hipocresía. Es la marca trágica que todos llevamos en la vida: nuestra máscara de hipócritas. Y entonces, todo este teatro trata curiosamente al revés de desenmascarar al actor, al actor de la vida, enmascarando al actor del teatro. Es un juego doble y misterioso. Ahora, para decir una cosa a tiempo con todas las corrientes de la psicología profunda; es decir, cómo hay también un placer masoquista en el espectador: Vamos al teatro para que nos maltraten, para que nos escupan. Yo sé que en el buen teatro todos vamos no a una cómoda butaca de primera fila sino que estamos en el banquillo de acusados. Nomás que tomamos esa actitud clínica. En realidad, somos masoquistas cuando vamos al teatro, vamos a que nos peguen, incluso vamos a que nos digan cómo es el amor que no hemos tenido, a que nos digan cómo hay que morirse de amor; entonces sí hay una actitud sado-masoquista en el espectador, y digo sado-masoquista porque no hay masoquismo sin su antagonismo, sin su extremo dicotómico, sin su epigonía. El teatro responde a esa profunda condición humana: el sado-masoquismo. Y yo creo que todos los males del mundo, de la vida humana, vienen de las actitudes sadomasoquistas; que sólo desaparecerán con la reforma no sólo religiosa, económica y política sino con la reforma del hombre. En cuanto el hombre llegue a su equilibrio, en cuanto llegue a la medianía auténtica y resuelva dialécticamente las antítesis maniqueas que todavía señorean, no necesitará ir a los extremos del sadismo y masoquismo con



respecto a sí mismo y a los demás. Pero casi todos nuestros placeres ahora, incluso nuestros goces estéticos, derivan de esa actitud sadomasoquista, de esa oscilación maniquea. Es muy curioso que todos, seamos cristianos o no, católicos o no, seguimos siendo maniqueos. El maniqueísmo halló la fórmula dicotómica del alma humana que yo creo que es falsa, desde Empédocles hasta ahora, pero hemos seguido repitiendo constantemente este tema. Entonces a la hora que se denuncie todo y que se corrija la trayectoria —porque el hombre no ha corregido su trayectoria y circula en una órbita completamente anómala, tiene siete apogeos y perigeos, es cilíndrica en vez de ser realmente circular, entonces la elipsis de apogeos y perigeos nos está llevando bien y mal, lo que llamamos bien y mal: estamos en bajeza en el perigeo y estamos en sublime espiritualidad en el apogeo. De esta manera estamos completamente levantándonos y cayéndonos, terriblemente.

*Maestro, queremos saber cómo se inició como autor dramático y cuáles son las obras que ha escrito.*

—Bueno, mire usted, en realidad yo lo primero que escribí con propósito literario fueron obras de teatro, piezas en un acto. Hay una curiosa tentativa que realizamos mi hermana mayor y yo en Ciudad Guzmán en 1935; se me ocurrió escribir una pieza de teatro porque los dos habíamos sido actores infantiles, después juveniles en Zapotlán. Entonces, en realidad el origen de mi vocación literaria no solamente está directamente relacionado con el teatro sino que es teatro: actuación de comedias, sainetes infantiles y también en la recitación de poemas. Yo tuve desde los doce años esa experiencia, ya en la escuela había sido actor. Así pues, el origen de mi vocación literaria es el teatro. Ya veremos después por qué esto se vuelve un desastre. En el año de 1940, en la Semana Santa, escribí dos farsas y empecé una. Se trata de farsas en un acto, venturosamente inéditas. En el mismo año comencé a escribir una cuarta que terminé ahora, hace tres meses, que es la farsa "Tercera llamada" que aparece en mi libro *Palíndromo* que acaba de publicar la Editorial Joaquín Mortiz. Es una cosa increíble en la vida de muchos escritores y en la mía: empiezo a escribir la farsa en 1940 y la termino en 1971. Además, es verdaderamente trágico para mí, porque en el puerto de Manzanillo yo tengo los papeles amarillentos con las primeras escenas —no amarillentos, sino francamente amarillos—; al interrumpir esa redacción, al no atreverme a darle fin en la manera en que





hubiera podido hacerlo, perdí una oportunidad muy grande, porque la farsa estaba hecha enteramente en el género que ahora llamamos Teatro del Absurdo; mi pieza que podría haber sido precursora no nada más en México sino en todas partes donde se realizaba este movimiento, parece ahora una imitación o una broma, como yo prefiero llamarla, sobre el Teatro del Absurdo. Pero un chiste en el que están comprometidos algunos de los temas capitales, los temas que más me han importado en la vida, sobre todo el tema esencial: la relación entre el hombre y la mujer. "Tercera llamada" maneja el tema de Adán y Eva, es decir, maneja el tema de toda la humanidad. Está basado en una serie de vulgaridades gigantescas, históricas, y de vulgaridades cotidianas en la vida de una pareja ya estéril definitivamente, sin hijos, aunque al final sobreviene la aparición de una criatura muerta. Entonces las trivialidades, los odios violentos, volubles; las cóleras, la melancolía perniciosa, aparecen allí. Me atrevo a manejar ideas e ideales en tono completamente de chunga, de farsa circense, porque la pieza procede del vodevil, del vodevil más vulgar y carpero y de la farsa del circo. Y así lleva su subtítulo: "Tercera llamada o empezamos sin usted." Farsa de circo en un acto que da para un espectáculo completo. Ya lo de los actos largos lo había manejado en "La hora de todos" que es otro de mis fracasos porque ahora quiero decir algo acerca de los fracasos. Lo primero que hice en mi vida literariamente hablando, literariamente escribiendo, fueron las farsas en un acto. La primera se llamaba "La sombra de la sombra" y en ella aparecen dos amigos míos reales, dos amigos que me importa mencionar aquí: Max Herrera y Villegas, eran dos amigos de todos los días. Entonces estaba yo en la escuela de teatro del INBA, porque a partir de mi viaje a México el día último del año de 1936 logré inscribirme gracias a que Fernando Wagner me facilitó el ingreso, ya que yo no habría podido realizarlo nunca por mi carencia de certificados escolares, ya no de secundaria sino ni siquiera de primaria. . . Venía yo, muchacho de diecisiete años, sin ninguna ayuda y con tres pesos que me sobraron de la liquidación de mis muebles allá en Zapotlán: vendí los objetos que yo poseía, la máquina de escribir, la escopeta de retrocarga y con eso llegué a México, pero tuve la fortuna de que Fernando Wagner —que entonces era un hombre de treinta años, lleno de entusiasmo, de animación y de fuerza— tenía una escuela de teatro de la cual era profesor único, luego agregó dos personas que lo ayudaron. Allí tuve todos los días práctica teatral; llegué

del pueblo lleno de sonsonetes, al decir versos; lleno de muletillas de lo más elemental al hacer mis escenas de teatro. Pero muy pronto logré mejorarme y en un año recitar correctamente los versos y logré también algunas actuaciones que todavía me satisface recordar. Después de él vinieron Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli; más bien, primero Usigli y luego me envió al grupo de Xavier Villaurrutia, que era el de Trabajadores del Sindicato de Electricistas, que estaba por las calles de Venustiano Carranza. Allí traté a Xavier Villaurrutia, a César Moro, a Agustín Lazo y poníamos nuestras piececitas en el Teatro de Orientación, que estaba o está en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, por Argentina. Tuvimos la experiencia atroz de que se estrenaran las piezas con media docena de personas por público; los que tenían parientes o algunos amigos, los llevaban, pero los demás, que no teníamos conocidos, no conseguíamos a quien llevar. Entonces dábamos nuestras representaciones en privado. Era una experiencia melancólica, pero de gran sentido para nosotros; por eso es que en el año de 1937 también me tocó, por un azar curioso, aparecer en el Teatro Hidalgo.

La primera farsa que escribí fue "La sombra de la sombra", con mis dos amigos como personajes. Era una broma basada en la lectura de una obra de teatro escrita por Max Herrera. Entonces ya empieza un juego curioso. Yo no había leído, lo confieso, aunque tenía edad suficiente para haberlo hecho, *Hamlet*, ni conocía esos juegos que ahora están tan de moda ya dentro del teatro, y que han estado de moda siempre. Aparte de Shakespeare; Pirandello, Marcel Lachard han hecho esta clase de juegos. Entonces, mi primera pieza se trataba de eso: de una mujer. De "La sombra de la sombra" sólo conservo fragmentariamente unas escenas. Es otro anuncio de lo que iba a formar parte de lo que hago. Había cosas muy desagradables. Es algo que no acabo todavía de averiguar: por qué yo, siendo entonces un muchacho formado dentro de una moral tan estricta y conservando hasta la fecha una raigambre de moral católica muy acentuada, escribo completamente atroz al tratar temas francamente escabrosos y a veces maltrato las cosas que yo más amo y venero en la vida, como maltrato a la mujer en los textos en prosa y también en las farsas; en fin, cosas que yo no me explico y que si me las explicara todas no tendrían sentido. Entonces me vi obligado en una etapa moralizante de mi juventud a destruir las partes de estas cosas que a mí me dolían más. Después de "La sombra de la som-

bra" escribí una farsita que se puede sostener si la corrigiera, cuyo tema no puedo ni siquiera esbozar porque también es escabroso, sobre todo el principio: es atroz y sólo después se resuelve de una manera muy, digamos noble. Porque eso está basado en cierta experiencia juvenil de lo que era la ciudad de México en algunas de sus zonas. A mí me tocó todavía estar aquí cuando había grandes sectores de la ciudad dedicados a la prostitución, se llamaban las zonas rojas. Y había enormes conjuntos de accesorias que los llamaban así: cuartitos redondos, y caminaba uno cuadas y cuadas llenas de esas accesorias. La piececita esta se desarrolla en una de estas accesorias. No vi la obra *Maya*, que era muy célebre en aquel tiempo, parece que su autor era Simón de Antillón; fue una obra de escándalo en aquel tiempo, pero algo debe haber llegado a mí por alguna referencia, hecha oralmente, de algún amigo. El caso es que mi segunda farsa, ya representable en aquel tiempo y publicable, se trabó, pues, en ese medio. Y la mujer que aparece allí realmente es una mujer extraordinaria y completamente absurda y magnífica. La obra se llama "Rojo y negro", acababa yo de leer *El rojo y el negro* de Stendhal y me impresionó muchísimo, tanto que había un Julián Sorel en la pieza. Y la muchacha de la obra había leído también el libro en su pueblo. Es una muchacha de provincia, muy buena, muy auténtica, que queda huérfana (huérfana de padre, porque la madre no la cuidó nunca). Vivía con su padre que era un hombre dado a las letras en el pueblo. Pero a ella no la veían con buenos ojos los familiares del padre por su origen, que no era claro y la madre había abandonado la casa y era una mujer que no correspondía a la clase media del padre. Y entonces ya nada le queda en el pueblo, cuando el padre muere ella liquida allí la casita, algún mobiliario y viene a México, a estudiar; pero se encuentra con que ella no puede estudiar y trabajar al mismo tiempo y toma una decisión. Ella había leído mucho, su padre se molestaba de que leyera libros desde edad temprana, pero ella los leía: leyó a escondidas sin contar con el consentimiento del padre. Entonces esta mujer decide ejercer la prostitución pública durante diez años. Llega a México de veinte años de edad. Había hecho hasta la secundaria. Entonces resulta que viene a México y dice no, pues yo tengo que vivir de alguna manera y se convierte en una mujer insana, pero falsamente, porque ella lleva una vida completamente higiénica y moral ya que en esa época la prostitución era legal y estaba controlada por el Estado. La muchacha se compra ropa adecuada, alquila

la accesorio, la amuebla debidamente y, sin dar a más, digamos que rinde su virtud a un desconocido, pero aparentemente. Y cuando un muchacho —porque para esto aparecen allí mis dos amigos, uno de ellos muere al principio de la comedia, y entonces aquel con quien se desarrolla la pieza es Carlos Villegas, así se llamaba aquel amigo y conserva en la obra su nombre de Carlos—, este muchacho que se supone en la pieza que era pintor (aunque Carlos era escritor, pero, no, perdón; pintaba Carlos Villegas, no sé que ha sido de él, hace tantos tantos años que no lo he visto); entonces el muchacho este percibe en aquella mujer algo que está más allá de la apariencia y ella se niega a develarse. En fin, todo va y llega una especie así de choque, en que se conoce la vida de esta mujer; se maneja el tema de cuantos hombres se interesan por una mujer de esta condición y el muchacho decide que ella cuente por qué y cómo vino a dar en esto. Ella se enfurece y dice que es la misma pregunta de siempre y que lo que ella vende no son precisamente historias. Todo esto es muy sarcástico. Pero finalmente, al ver que este muchacho está en una situación casi angustiosa y que él descubre un libro debajo de la almohada, que es *Las flores del mal*, de Baudelaire, pero en francés. . . El estaba hablando de poesía y recitando versos para ponerse en una situación muy especial. Ese muchacho es de ese cierto tipo de nuestra juventud, todavía actual; un muchacho así extraordinario, un muchacho descontento de la vida, que busca el milagro de satisfacciones de orden distinto y que no acepta ir a visitar a una mujer en esas condiciones comerciales. Sólo gracias al atractivo de esta mujer acepta hacerlo. Entonces él empieza a recitar como para impresionarla. Y cuando al descubrir el libro de *Las flores del mal*, ella le pregunta si conoce el francés, él confiesa que no. Entonces no me vengas a hablar de poesías, le dice. Sigue la cosa en un plan completamente, pues, en que la conducta de esta mujer llega a proporciones monstruosas: resulta que es una escritora, que ha escrito teatro, novela, cuentos y una obra sobre cultura e higiene femenina. Y tiene a su cargo el Consultorio Sentimental de una revista importante —los consultorios sentimentales eran en aquel tiempo sencillamente la sensación. La mujer está a punto de hacer su tesis porque ha realizado todos sus estudios en la universidad y está en el último año, de salida. Naturalmente, Sorel no quiere esperar el año que falta. Ella tiene un edificio de departamentos, hecho con sus economías; ha viajado, ha adquirido cierta cultura extraordinaria y vive bien. Es pues una mujer emancipada

y libre; aquí tomo el tema de la liberación femenina que, como ustedes saben, siempre me ha preocupado mucho. Resulta que el muchacho este se enamora perdidamente, violentamente de la mujer. Pero ella tiene una actitud muy curiosa que es el eje de la pieza. Ella es una mujer que no pierde su tiempo y no está dispuesta a perderlo, y cuando llega este muchacho a hablarle de literatura, de pintura y de música en plan así de joven iluminado, ella se molesta: Aquí nomás, dice, a lo que veniste. Nada de historias ni de tonterías. Y él: yo necesito sentirte muy cerca, necesito comprenderte; yo no soy un hombre vulgar que venga nomás por esto. Y ella lo va presionando, presionando, presionando. Pero en cuanto surge la conversación profunda se opera una separación. Entonces, en cuanto el chico se enamora por el atractivo absurdo de esta mujer, en ese medio miserable en el que la ha encontrado, él se enamora y empieza entonces a acercarse a ella de una manera muy amorosa. Y naturalmente provoca una actitud de rechazo total. Intenta darle un beso pero ella se ofende totalmente y él se queda en un desamparo absoluto: la mujer que era suya mediante una paga se le vuelve imposible porque él incurrió en la espiritualidad, en el sentimentalismo y finalmente en el amor. Cae en un estado de desesperación en el que se va a suicidar, eres la mujer más maravillosa del mundo, y por aquí y por allá. La cosa resulta bastante cómica porque ella ha manifestado que tiene una pequeña fortuna y que no recibe sino a personas que ella acepta y que además tiene un sistema de abonados con el cual de hecho se sostiene. Le ofrece una tarjeta a él, pero naturalmente no puede pagar. El hizo un gran esfuerzo para reunir la pequeña suma de aquel entonces, su amigo le tiene que dar el dinero que él llevaba para completar la petición de esta mujer que es inflexible en su tarifa. Entonces resulta que ella, a su vez, ya en un momento en que se vuelve absolutamente maternal, comete un error al ofenderse después de la exposición de su vida, y en una conversión casi digamos cultural abandona completamente su actitud. La mujer tiene tres actitudes: 1) una falsa de lo que aparenta ser; 2) una auténtica de lo que es, y en ésta, incluida otra falsa que es un rechazo; y 3) la mujer que cede pero que cede a una instancia de tipo maternal. ¿Cuándo te casas conmigo? Ahora mismo, ésta será nuestra noche de bodas y apaga la luz del cuarto. Vuelve la situación al origen que yo. Esta obra está llena de elementos grotescos. Aparece en esta obra una fuerte tendencia a tratar de manera sarcástica estos temas. Esta obra, escrita cuando yo tenía

veintiún años, sólo la conocieron mis dos amigos; se presta para un teatro juvenil dándole una aderezada; es otra vez un choteo y aparecen ideas que en mí han sido capitales, como dije. Naturalmente, que no son ideas originales; por eso ya no me gusta leer libros. Después de hablar durante mucho tiempo de estas cosas encuentro que hay miles de autores que me han precedido, no nada más en esto sino en todo. Usted imagínese, cuando un autor joven, un hombre maduro o un viejo se ponen a escribir están precedidos ya por series de poetas, de novelistas, de dramaturgos. . . Ahora me gusta leer muy poco porque mientras mejores autores leo se me aumenta el desaliento. Y pierdo lo que me queda de ingenuidad, que tanto cuido yo mi ingenuidad para poder seguir escribiendo aunque sea tonterías. Si pierdo mi ingenuidad ya no seré capaz de aprender ya nada. Ahora, la idea de la prostituta como mujer que se ha liberado al dar ese paso fenomenal de salirse de las normas sociales; la mujer adquiere una independencia extraordinaria aunque parezca una dependencia atroz —y lo es en muchos sentidos, pero por otro lado es una mujer liberada que llega incluso a pagarse su hombre. El macho, el cinturita, es sencillamente un producto extraordinario, es el hombre al que la mujer paga, sostiene, viste, le da incluso para sus gustos y para sus vicios. Entonces, la mujer se va al otro lado del medio, llega a una independencia y vive al margen de su esclavitud. Es muy curioso cómo la infamia de venderse, de traficar con su persona tiene una contrapartida muy importante. Desgraciadamente, todo esto se desarrolla en un medio adverso y es un símbolo de este medio; es un símbolo como el de la mujer estéril que apoya como un puntal los muros del hogar y de la familia. Y la estéril se divide a su vez en dos: la estéril por soltería, sobre todo la estéril de sociedades pasadas que no terminan todavía de pasar y la estéril mística: la mujer que uncida al yugo religioso consagra su pureza, y que también es un subproducto atroz de la civilización y de la sociedad tan mal constituida. Hay sobre ello todavía un tercer tipo que es muy importante aunque excepcional: la bruja, la mujer que abandona el culto adámico o cívico-apolíneo de las divinidades masculinas y se consagra al culto del diablo. Es decir, al no ser admitida como sacerdotiza ni oficiante, y al negársela una relación directa con Dios, a tener pacto con el diablo. Entonces la bruja es la otra deformación trágica de la mujer. Fíjense que toda mujer tiene algo de bruja, hay cierta brujería en su trato y en sus actitudes personales: el hecho de decorarse, de tener y cultivar



un misterio, hasta incluso en ciertas actitudes del pudor. Y la mujer joven tiene mucho de diabólica, de demoníaca: la mujer fatal, la mujer que puede provocar una pasión que lleve a la muerte, a la desgracia total. Esa mujer está imantada del prestigio del misterio y nosotros lo hemos cultivado. Incluso dentro del concepto de brujería podríamos incluir mucho a la actriz: es la oficiante de un culto que no le estaba originariamente permitido. Entonces ciertas estrellas, ciertas vedettes hacen un tipo de brujería. Piensen ustedes en una Brigitte Bardot: ese fatalismo, ese placer que es una trampa mortal. Bueno, todo esto para decirles que en lo primero que escribí ya estaba germinando la idea que parece señorear mi espíritu, y es este tipo de problemas.

La tercera farsa se llamaba "Tierras de Dios" y fíjense que no me gustaba entonces y me gusta ahora. Era un verdadero vodevil que se desarrollaba en el cielo y que tiene una actualidad muy curiosa treinta años después, porque hay una junta de representantes de todos los planetas. Los ha convocado Dios porque ha decidido suprimir por anticuado el Sistema Solar y hacerlo más moderno. También decidió hacer un nuevo infierno con nuevos sistemas de calefacción, un infierno prodigioso; pero mientras hacía el nuevo infierno dividió el cielo en dos partes, porque el cielo está muy despoblado con respecto al infierno, a fin de hacer de un lado un infierno provisional. Entonces lo dividió con un muro. Precisamente el escenario es una especie de café al aire libre, con el muro y un árbol plantado que es el árbol del bien y del mal, que van a verlo los turistas porque empieza la obra con la llegada de unos turistas norteamericanos que se habían ido a las cataratas del Niágara con todo y automóvil. Hay una escalera que es importante para la pieza, está apoyada en el arbolito y permite la transgresión a la frontera entre bien y mal. Entonces, esta pieza es la reunión de los representantes de todos los planetas para que Dios no apague el sol y se muera la gente de frío. El representante de Marte es un muchacho joven y muy agradable que se llama curiosamente Martín y se ha enamorado de una mujer que se llama Estrella, ella es de la tierra y él de Marte. Todo el asunto está en que él trata de impedir que se acabe el mundo, porque sabe que si se acaba un señor que se llama ya no me acuerdo cómo, que es el marido de Estrella en la tierra, aparecerá inmediatamente en el cielo porque es un hombre magnífico y muy bueno; desde que murió su mujer ha vivido castamente su viudez. Es ya un hombre viejo y virtuosísimo. Martín lucha, pues, para que Dios no apa-

gue el sol y, dice: esto dure por lo menos hasta que tu marido muera de muerte natural y no termine mañana mismo porque Dios apague el sol esta noche. El drama es otra vez de tipo vodevil. Llega un momento en que cada representante habla, es una reunión como las de la ONU, donde se ofenden unos a otros. ¿Cómo va usted a destruir esto, le dicen a Dios, con todo lo que hemos hecho en Neptuno: hemos hecho unos anillos que son la admiración del universo? Otro dice: a éste ya se le subieron los anillos de Neptuno a la cabeza y como son de humo... No no son de humo, responde; pero yo no les puedo decir de qué eran porque es un secreto, chistes de carpa, lamentables. A mí me gusta a veces la sal gruesa, me ha gustado toda la vida. Y hay un momento en que le toca intervenir a Martín —el de Marte— y hace una defensa más que vehemente hasta de la tierra. Y esta mujer, Estrella, que ha ido allí a meterse en una de las mesitas alejadas para ver el resultado porque está en expectación y no se puede quedar sola, de pronto grita: ¡Bravo Martín! Y allí cambia toda la pieza porque Dios pregunta con una voz imponente: ¿Quién es esa señora y qué hace allí? ¿Qué quién es esa señora? ¿Quién la llamó? Martín entonces hace un discurso muy patético, se levanta y dice: La señora viene conmigo. Y Dios le pregunta: Perdóneme usted, ¿la señora es su esposa? Y él dice, pues... Y se arma una discusión entre los representantes, se contestan muy tremendo y se dicen hasta lo que no. Dios suspende toda la asamblea, váyanse, les dice a todos, antes de que lleguen a extremos peligrosos. Pero les dice a Martín y a Estrella: ustedes se quedan, ustedes tienen un problema y a mí me encanta resolver problemas, así que vamos a hablar. Se quedan los dos y Dios, y terminan confesándose todo. ¿Pero cómo es posible que usted esté haciendo esto en el cielo? Con un hombre tan bueno como el que tiene usted en la tierra... ¿Cómo está usted haciendo semejantes cosas, profanando el cielo, pero cómo es posible...? Y entonces Dios dice: ¡Que se muera Fernández, pero ya, que venga en este momento! Y ellos le piden que les permita despedirse. A ver, despídanse ustedes, dice. Pero déjenos solos, le contestan, sálgase usted un momento para que nos podamos despedir. Y Dios, muy ofendido por semejante petición, desde luego que los dejo, contesta y se sale. Entonces, cuando Dios se sale, ellos tienen una escena tipo *Romeo y Julieta*; ¿te acuerdas cuando nos conocimos? Tú llevabas tu vestido azul..., etcétera. Y dicen que nunca hay manera de evitar el amor, y menos Dios, que es amor. Una serie de blasfemias por el esti-



lo. (En la grabación se oyen pasos fuertes y gritos de mujer.) Oye, ¿por qué haces tanto ruido? Como si estuvieras sola en la casa. Cierra esa puerta. Digo, hablas con una voz tan alta y caminas con unos pasos tan violentos que podías poner un poco más así de... Ser un poco más hada. A toda la mujer le conviene ser un poco hada, así, caminar casi sin tocar el suelo, que nos dejen a los hombres el pisar fuerte...

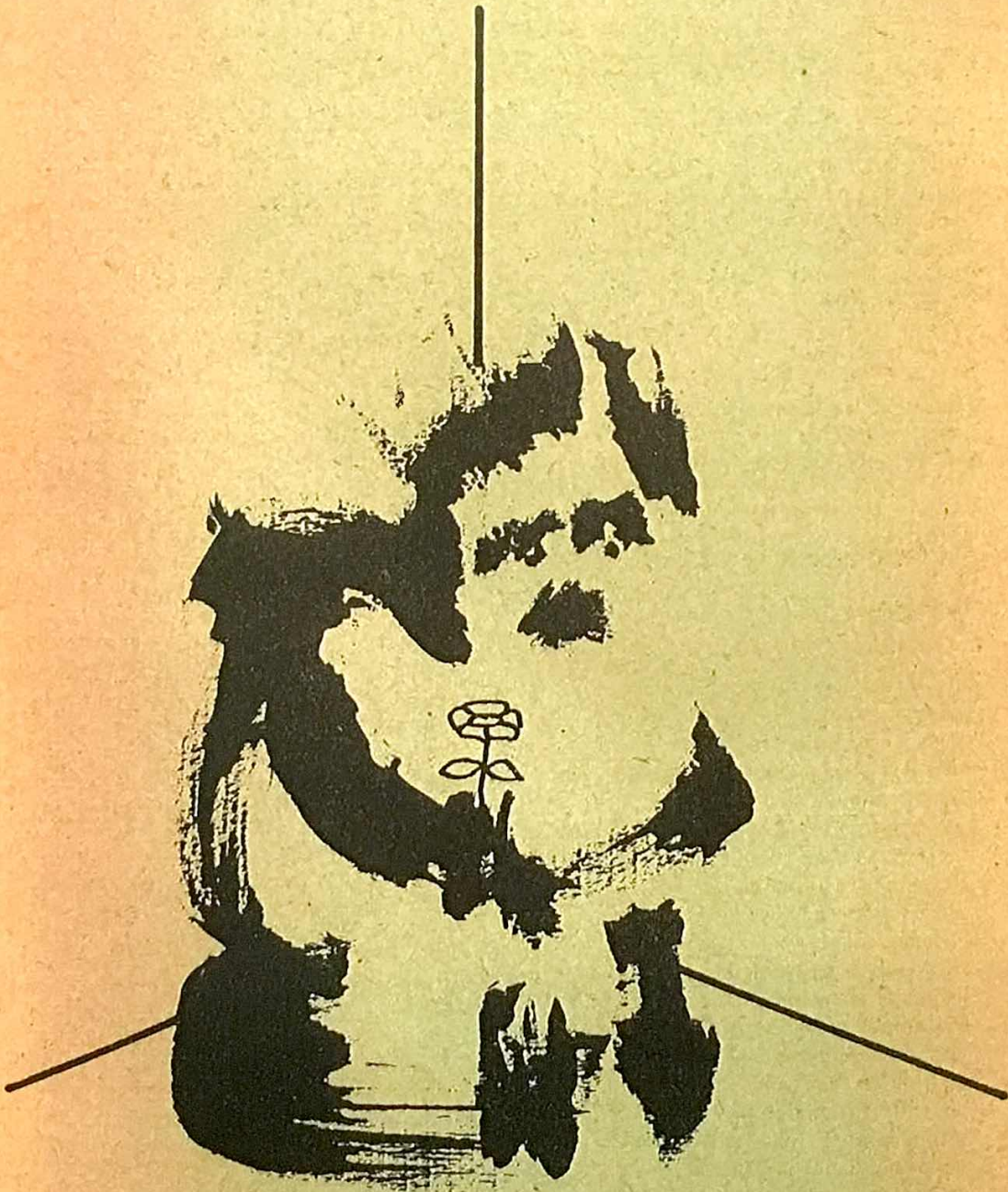
—Pero yo soy bruja, dice la mujer.

—Como bruja deberías andar siquiera a un palmo del suelo, ¿verdad? Bueno, ya al final de esto, todo lo cortan, es nada más como para iluminarme. Entonces resulta que se le ocurre a Martín decir: Mira, ahorita, aprovechando que estamos solos y que está la escalera junto al árbol, tú y yo nos vamos al infierno. Allí nadie nos puede separar, allí estamos ya juntos, como Francesca y Paolo. El infierno se va a transformar en cielo para ser nuestro paraíso. Cosas así, burdamente elementales. Mira, dice ella, yo te quiero mucho pero no sé qué efecto pueda tener yo sobre las llamas del infierno. Esta es la prueba que tú me puedes dar de si me quieres o no, pues si no me quieres en realidad, pues, más vale separarnos. Y fíjate que ya está Fernández, y o te quedas con él en el cielo o conmigo en el infierno. Y a la imagen de su marido: no, dice, pues vámonos al infierno. En el momento en que están saltando la barda llega Dios: ¿Cómo es posi-

ble que dejen el cielo por el infierno? ¿Cómo es posible que me hagan esto a mí? Entonces dice ella: No, mire, en realidad a usted lo queremos mucho, pero no podemos separarnos. Y ocurre allí la tremenda escena del marido de todos los vodeviles. El marido tonto, virtuoso, con una especie de ternura insoportable, que se pone a contar toda la historia de su viudez y le platica a su esposa que estuvo a punto de casarse. ¿Y con quién te ibas a casar? Y él menciona a una amiga de ella.

¿Cómo es posible —se enfurece la mujer—: con ella! Y Dios no quiere problemas. Tengo nuevos mundos en qué pensar, dice, tengo tantas cosas que hacer. Le da a Fernández una especie de gerencia en alguno de los lugares nuevos, pues llega al cielo ya hombre viejo, de cerca de cincuenta años y acepta retirarse y no interferir con Martín y Estrella. Esta farsa es francamente mala y no serviría ni para el más miserable de los vodeviles. Lo que me importa es que vuelva a manejarse el problema de la relación entre el hombre y la mujer.

La cuarta farsa, que empecé a escribir por entonces y que terminé treinta años después, es "Tercera llamada" que aparece en mi libro *Palíndroma*. Lo que sí quiero recalcar es que comencé como actor, primero infantil y luego juvenil, y luego dejé el teatro de manera radical cuando fui a estudiar teatro a París, aunque he vuelto a actuar algunas veces.



Hinkelgo-71

# Juegos de Polichinela

Ilse Heckel / Facultad de Filosofía y Letras

## PERSONAJES

Muchacho

Muñeco polichinela

Mujer de rojo

Mujer de verde

Mujer de azul

Situación: Un lago oscuro. Fondo de luz verde oscura. Noche. Una fogata al frente. Las llamas se reflejan en el agua. Junto a la fogata, un muchacho con la cara vuelta a la lumbre. Tiene la cara como resquemada y rojiza por las llamas que están muy cerca.

*El escenario se va iluminando muy débilmente mientras se escucha el siguiente:*

## *Madrigalesco*

Miel de la noche, tus pupilas verdes atmósferas abren,  
nostalgias salen del fondo tranquilo de un lago;  
fragor de alto silencio combate en tus labios;  
hiere a la piel incauta, doliente,  
la sierpe dorada de hondo color  
que arrastrándose por el humo ardiente  
enclaustra en bóvedas pétreas los males,  
las temibles cárceles enturbiadas,  
tibias tumescencias van las palabras  
y vienen ardientes con falso albor.  
Un fondo de frutos dulces se pierde,  
los tristes cuentos del ayer de pecado  
son suma y quintaesencia  
de todo desesperante silencio,  
de toda la carne calcinada, de  
aquellos rostros puestos ante el fuego;  
y toda lumbre viva, apresada  
en los mil llanos de campos pajizos,  
que creen en mí y, a tu rara siega,  
enigma callado, se alzan enhiestos  
—mar endurecido de espiga perdida—,  
encerrada en el cáliz curvo de una flor.



MUCHACHO. *(Al muñeco polichinela, que entra.)* Tú eres el único que entiende este juego. *(Atiza la lumbre.)* El único que ha entendido siempre estos juegos.

MUÑECO. *(Se inclina sobre la superficie del agua mirándose como en un espejo.)* ¿Así?

MUCHACHO. En febrero, el mes rojo, jugábamos a los mudos. ¿Te acuerdas cómo se enojaban las personas grandes? Te sentaba sobre mi hombro como un changuito malcriado y te agarrabas de mi oreja. *(Pensativo.)* Se me hizo cuadrada de los jalones que le diste. Estabas tan divertido. . . Nos decían. . . *(Aparece por el fondo la Mujer de rojo.)*

MUJER DE ROJO. ¿Cómo te llamas, niño? A ver tus ojos.

MUCHACHO. Pero yo la miraba con mucho asombro, paseaba los ojos por su pelo y por sus pies descalzos, contaba todos los botones de su vestido, de abajo arriba, y no enseñaba un solo diente.

MUÑECO. Sí. *(Se sacude de risa.)* Luego ¿cómo fue?

MUCHACHO. *(Riendo.)* Luego me decía muy triste.

MUJER DE ROJO. Lindo muchacho, pobrecito, ¿no tienes nombre? Para decirte por tu nombre, para darte naranjas frescas de mis árboles, ¿no las conoces?

MUÑECO. *(Hace un movimiento para arrojar una pelota hacia el muchacho.)* ¿Que bonito!

MUCHACHO. ¡Se las arrojamos contra las corvas!

MUJER DE ROJO. Ay, ay, niño, me lastimas; las naranjas se comen, no se arrojan, niño. ¡No las desperdicies!

MUCHACHO. *(Pensativo.)* Le quería pedir perdón, lloraba tanto; pero como jugábamos al mudo, ¿cómo lo iba a hacer? Me detuvo de su falda y la miré a la cara, y luego me sonrió con dulzura.

MUJER DE ROJO. ¿Lo sientes mucho, di? *(El Muñeco y el Muchacho se miran y hacen señal de silencio con el dedo en la boca.)* ¿No me dices por qué hiciste eso, niño?

MUÑECO. ¡Zas! *(Hace una carrerita cómica a la margen del lago y se tira al suelo hacia atrás, quedando sentado.)*

MUCHACHO. Luego, en el verde agosto jugábamos a los sordos, cuando fuimos a la feria aquella. Tronaban los cohetes más fuertes y nosotros nada oíamos.

MUÑECO. *(Tirado sobre el vientre en actitud de plácida meditación.)* Sólo veíamos los colores, y cómo los demás podían oír los tronidos.

MUCHACHO. Y, cuando nos querían llevar a casa. *(Se levanta alegre y da unos pasos.)*

MUJER DE VERDE. Ven, muchacho, es hora de irse, hora de dormir.

MUCHACHO. *(Siguiendo atizando la lumbre, echa grandes ramas secas que chisporrotean.)* Dije: ¡Qué bonita tarde. . ., mira el sol! ¡Una pitaya roja! . . . ¿Tendra mucho jugo?

MUJER DE VERDE. Muchacho, ¿no regresas a casa? Nos gana la noche y no encontraremos el camino corto del campo.

MUCHACHO. *(Extiende el brazo y gira sobre su propio eje con la mirada fija. En un movimiento brusco parece haber atrapado una mosca.)* ¡Una mosca, una mosca!

MUÑECO. Un trompo, nuestro trompo; baila trompo. . . *(Lo arroja. Cae y gira.)*

MUJER DE VERDE. *(Angustiada.)* ¡Niño, niñooooo!

MUCHACHO. Mira, mi trompo nuevo, cómo corre, ahora. Ya se cayó.

MUJER DE VERDE. *(Desesperada.)* Ay, niño, ya nos perdimos.

MUCHACHO. Y nos perdimos. . . Así fue como tuviste la idea de jugar al ciego. En el noviembre azul éramos ciegos. *(Tiende las manos hacia la lumbre. El Muñeco sacude las manos como quien se quema.)* Sí, de ciego te quemaste, pero yo no toqué más que el humo, eso no quema, ahoga un poco, hace llorar y duelen los ojos con esas lágrimas, ¿sabes?

MUJER DE AZUL. Ay, que se quema el campo, se pierde la cosecha. . ., ¡corran, ayuden! Este niño quemó el campo todo. *(Sale.)*

MUCHACHO. *(Como atontado y en voz baja.)* No salió tan bien este juego del ciego, mejor hubiéramos caminado ciegos por el bosque, adivinando los árboles y todas las plantas por sus olores. . .: el musgo fresco sobre las piedras, las fru-



titas de los eucaliptos. *(Con reproche.)* Después la gente se espantó por el campo encendido y nos quiso llevar con el gendarme.

MUÑECO. Nos hemos escapado, aquí estamos de nuevo. *(Tira ruedas de paradas de mano. Aparecen las tres mujeres.)*

MUJER DE AZUL. Se quemó el campo, tenemos que sembrar y ya no hay semilla.

MUJER DE VERDE. Quedó una flor.

MUJER DE ROJO. Tírala al aire, al agua.

MUCHACHO. *(Feliz)* Tengo una pequeña hoguera, ésa no corre al campo; una hoguera que no quema. *(El Muñeco se ha inclinado a mirar fascinado los reflejos de las llamas en el agua, pierde el equilibrio y cae dentro.)* No, no, no te vayas, quiero jugar, quiero. . . , no. . . , no, no, no. . . *(Solloza.)*

