



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Los hombres del Oeste, una farsa de nuestro tiempo

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO

DE

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

MARTÍN MORALES RIVERA

ASESOR

CINEASTA ARMANDO CASAS PÉREZ

2015

Ciudad Universitaria, D. F.



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.

Índice

I. Orígenes.....	4
II. Los hombres del oeste. Una farsa.....	13
III. Uso de la metáfora en la farsa.....	22
IV. Los personajes en los hombres del oeste.....	32
V. Bibliografía.....	47
VI. Filmografía.....	50

**Los hombres del oeste,
una farsa de nuestro tiempo**

Martin Morales Rivera

I

ORÍGENES

La farsa surge con Aristófanes, quizá antes de las fiestas dionisiacas, incluso en las palliats y en las atelanas, pues a la manera de los otros géneros dramáticos, la farsa aparece con características muy precisas.¹ Es un género más por decirlo de alguna manera. Hasta donde se sabe puede sustituir la realidad de los otros géneros dramáticos: tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia, obra didáctica y pieza.² Su tono es grotesco y la síntesis de su material dramático nos conduce a una metáfora.³ Parecería haber nacido con estas cualidades tan suyas; sin embargo, del siglo de Aristófanes a la época de Jarry sucedieron muchos lustros en los que otros géneros parecen haber ganado más en el terreno de los dramaturgos.

La tragedia por ejemplo tuvo su gran época entre los griegos clásicos⁴; se sabe de los concursos anuales que los poetas trágicos enfrentaban al presentar una tetralogía cuyo tema era el mito de algún personaje legendario. Recordemos que las tetralogías se componían de una trilogía básica y una sátira que, tal vez sirvió para que el público realizara un examen esquemático del asunto tratado con seriedad. No olvidemos que, de las trilogías compuestas en la Grecia Clásica, sólo *La orestíada* de Esquilo es la única obra completa que ha llegado hasta nuestros días. Si existieron poetas como Agatón, sus obras se han perdido.

¹ Véase Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid, Alianza, 1983.

² Véase Hernández, Luisa Josefina. "Un enfoque teórico sobre la farsa" en Reyes Palacios, Felipe y Edith Negrin (editores), *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, México, 2011, UNAM.

³ Véase Hegel, Friedrich. *De lo bello*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

⁴ Véase Jaeger, Werner. *Paideia*. México, Fondo de la Cultura Económica, 1980.

El drama satírico tiene sus raíces en las danzas campesinas y en el coro ditirámico como lo refieren Baty y Chavance en *El arte teatral*⁵: “en la lejana parodia de las bestias, de la imitación de las cabras saltarinas en que se adiestran los habitantes de las campiñas durante las fiestas de Dionisos y de Deméter, nacieron las danzas de trasuntos del dios Pan y de sátiras de los coros fálicos y dionisiacos, los sicinios que inspiraron a Pratinas el género intermedio llamado tetralogía.”

La tragedia es el género poético por excelencia. Así lo da a entender Aristóteles en su *Poética*. Son pocos los autores dramáticos que alcanzan la estatura de autores trágicos. Además de Esquilo, Sófocles y Eurípides, Shakespeare en la Época Isabelina es otro de los autores que le han dado a la tragedia su sentido artístico de pureza en los personajes, que son complejos⁶ en su concepción que es temática y en el lenguaje⁷. Esas sátiras que acompañaron a las trilogías debieron ser muy bien pensadas para que pudiesen dar una conclusión razonable sobre el tema serio de sus tragedias acompañantes. Lo serio y lo jocoso a un mismo tiempo. Homero, según Aristóteles, demostró cuál debía ser la forma de los géneros, enseñando que la comedia (otro género alto) debía representar las cosas ridículas y no las oprobiosas para los hombres, que es lo que la sátira aprovechó.

La tragedia de pequeña trama que antes era y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza, desechando de sí el tono satírico, que a su origen debía. Cabe agregar que una pieza satírica era un interludio ejecutado por actores vestidos de macho cabrío y hablando en YAMBOS, versos hechos en

⁵ Véase Baty, G y R. Chavance. *El arte teatral*. México, Fondo de la Cultura Económica, 1983.

⁶ Véase Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Gaceta, 1986.

⁷ Véase Bentley, Eric. *La vida del drama*. Barcelona, Paidós, 1982.

tono de ataque personal, es decir, invectivas, alfilerazos y saetas contra personajes públicos e instituciones.⁸

La sátira ha mantenido ese potencial agresivo que los siglos le han conocido. Shakespeare mismo en sus grandes tragedias mezcla hechos asombrosos con asuntos cotidianos, una nota satírica, como en *El mercader de Venecia* donde la tragedia de Antonio va acompañada de enlaces de amor y de honor⁹, con personajes ligeros y viles. Desde su aparición, los poetas más ligeros imitaron las acciones de los viles, comenzando con sátiras y, el YAMBO usado para decirse mal y motejarse unos a otros.

En los rituales griegos de la vendimia, las máscaras utilizadas solían tener gestos de animales, de faunos y de viejos libidinosos por mencionar algunos. Aristófanes juega con los elementos del escarnio que dará como resultado un juego festivo de un problema concreto.¹⁰ Nada parecería haber afectado desde entonces a la farsa. Su gran salto hacia el siglo XX puede considerarse un milagro. Alfred Jarry con su personaje del Padre Ubú¹¹ parece haber sido el heredero de un arte que se basaba en lo jocoso y en lo ridículo como fuente del placer. Si en la comedia el ridículo es el castigo del personaje vicioso debido a que queda en evidencia frente a los demás, en la farsa el ridículo es el cinismo evidenciado de sus protagonistas.

Bentley asegura en *La vida del drama* que la farsa es agresiva, provocadora, clandestina y, de alguna manera, se infiere que así surgió desde que aparece. Autores como Eugene Ionesco y Jean Genet crearon su propio

⁸ Véase García Bacca, Juan David "Versión directa, introducción y notas" en Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 1946.

⁹ Véase Kott, Jan. *El manjar de los dioses*. México, Era, 1977.

¹⁰ Véase Jaeger. *Werner. Op. Cit.*

¹¹ Véase Jarry, Alfred. *Ubú Rey*. Madrid, Cátedra, 1997.

lenguaje apoyándose en lo que debió haber sido la sátira en las tetralogías, es decir, en la jocosidad que un asunto serio puede generar en los razonamientos de una persona burlona. Lo más pedestre de una farsa sería su carácter burlón, pues hasta el mismo Aristófanes presenta pasajes tan jocosos, como el de las mujeres negándose a dormir con sus maridos en *Lisístrata* o las vulgaridades de *Las nubes* como “pedo y pedo”, “amante de la cosa larga”, “el intestino del mosco”, “una lagartija le echó encima su caca”. Incluso los personajes avisan que van al baño a hacer sus necesidades: “voy a desahogar mi estómago”. Jarry comenzó la leyenda de su obra con un “merdre” al abrirse el telón escandalizando al público. Desde los falos gigantes en las obras de Aristófanes hasta el merdre de Jarry son apenas la epidermis de un órgano lleno de significados como acontece en la farsa. Lo que comenzó siendo una pieza de relleno en el teatro griego ha sido el molde más adecuado para los conflictos del teatro moderno y su desquiciante siglo XX. No hay que olvidar que la palabra **farsa** proviene del latín **farcire**, que significa **relleno**, más propiamente **rellenar**.

Si hubiese que definir a la farsa, quizá tendríamos que considerar que sigue siendo un drama satírico. Alguien ha dicho que la farsa asume el marco ordinario y limitado de la vida diaria, y en contraste, muestra las fantasías más libres y extravagantes, a través de una violencia y un desorden bajo la superficie, que no es, sino el desenmascaramiento constante de las realidades anodinas de la vida cotidiana.

Para Bentley, a quien tanto se debe sobre el conocimiento de la farsa, Sigmund Freud tendrían en su teoría sobre el chiste, la clave para comprender la estructura del género fársico, al compararlo con el chiste y sus efectos. Citando a Freud dice que “para hacer un chiste se requieren tres personas: el que hace el chiste, el que es objeto del chiste y el oyente”¹².

¹² Véase Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid Alianza, 2000.

Para que un chiste surta efecto debe contener un propósito, dice Freud; los chistes inocentes e inocuos carecen de agudeza. El propósito tiene como fin a la agresión, que se sustenta en lo obsceno y en lo satírico, su tendencia a final de cuentas. Los chistes en este sentido, llevan el propósito de destruir y despedazar o el de mostrar y desnudar. En cada tendencia, lo que se obtiene es un fin.

Destruir y mostrar logra el sarcasmo, la difamación, la sátira; despedazar y desnudar provoca la obscenidad, el chisme y la grosería. Toda una clasificación del chiste, que entra en el proceso de las obras de Aristófanes o de cualquier dramaturgo que pise los umbrales de la farsa, con el ánimo de provocar la risa, un estado de expectación y susceptibilidad.

A medida que estudiamos diferentes obras fársicas descubrimos un elemento simbólico que, para autores como Luisa Josefina Hernández, suponen una tarea de sustitución de la realidad, ya que la farsa siempre apunta a caricaturizar esa realidad, a veces, de forma tan obvia como lo hace Aristófanes; otras de una manera más sutil, semejante a Stanilaw Witkiewicz en cualquiera de sus obras. Cabe decir, que de Aristófanes a Witkiewicz, el género ha evolucionado demasiado. Cada época ha dado sus autores de farsa con más o menos cierta regularidad. La Edad Media fue rica en tales representaciones con obras como *La farsa de maese Pathelin*, a la que tanto debe *El Volpone* de Ben Jonson o *El convidado de piedra*, a la que tanto debe *Don Juan* de Molière, ambos dramas estupendas farsas.

Es hacia el siglo XX cuando se reafirma el género de la farsa con autores como Eugene Ionesco, Jean Genet, Alfred Jarry, Samuel Beckett, entre los más innovadores, tal vez a consecuencia de serias corrientes filosóficas en Europa, quizá por lo cruento de su momento histórico con dos grandes guerras.

Algunas corrientes estéticas del siglo pasado como el dadaísmo se oponían a hablar en serio o, al menos con los parámetros de un discurso grave.

La poesía con sus grandes discursos poéticos permite a los poetas expresar las ideas por medio de imágenes y de formas que nada tienen que ver con la realidad. Si la crudeza de imágenes apareció con la literatura de Emile Zola hablándonos de herencias y de taras con las que los seres humanos nacen, la poesía nos familiarizó con movimientos como los del Simbolismo, que se basa en el efecto del símbolo y la sonoridad o el Parnasianismo que se regodea en el mito. De estas fuentes, los autores del siglo XX generaron una serie de sistemas artísticos como el expresionismo, además de movimientos estéticos en la pintura y la música. La pintura sobre todo ha influido en las principales corrientes donde la imagen es el concepto. Y, de todo los géneros dramáticos, la farsa se apropió de muchos elementos y de lenguajes incluso, que la música, la pintura y la poesía aportaron.

Lo cierto es que la farsa es uno de los géneros con apariencia de más nuevo y más a propósito para retratar el caos extremo de este y muchos tiempos de la historia humana, permitiendo todo tipo de manifestaciones y de formas en su estructura.

Bentley asegura, que en la farsa “la vida se halla terriblemente aminorada, es un trajín universal, hay demonios que nos inducen, es maníaca, hay algo convulsivo”. Y, Bentley mismo sobre otro creador de farsas como Feydeau, dice: “si no fuera porque nos reímos con tantas ganas en las farsas de Feydeau, esos mundos nos parecerían aterradores. Sus obras ofrecen muchos puntos en común con un engaño demencial y minuciosamente elaborado”.¹³

¹³ Bentley, Eric, *Op. Cit.*, p. 237.9

Se dice que una farsa tiene un doble género¹⁴, es decir, es farsa por su naturaleza y un género más al que está sustituyendo.

Habría que preguntarse si en su afán de escarnio, la farsa en realidad ha demostrado ser un género que absorbe las propiedades de muchos otros géneros y estilos; al llenarse de las cualidades de otros, evoca propiedades que gusta de sublimar. La farsa en su jocosidad pasa a ser una evocación en su memoria, una evocación que, como en el teatro de Bertolt Brecht funciona como distanciamiento, pues si algo tiene la farsa durante su representación son constantes y abundantes distanciamientos semejantes a los que el Teatro Épico de Brecht pretendía. Obras como *Final de partida* de Samuel Beckett están más cercanas a los recuerdos que funcionan como evocaciones y distanciamientos hablando con el lenguaje de los sueños.

La farsa en consecuencia ha evolucionado más que el resto de los géneros dramáticos; al ser único en su disposición de tomar todo lo que sea útil de los demás géneros y corrientes estéticas, prima carnal de la poesía, se convierte en un híbrido. Y, como todo híbrido adquirió características propias de otra especie. Las obras de Witkiewicz semejante a *La locomotora loca* son oníricas desde ese lenguaje agresivo que recuerda al YAMBO, como el hecho de tener una locomotora en el escenario sobre la que hay que imprimir efectos de velocidad. Esta obra es un sueño con evocaciones y distanciamientos en un lenguaje onírico.

Algunos críticos aseguran que la farsa no es un género propiamente dicho, ya que el proceso de simbolización que experimenta lo puede sufrir cualquier género. Sin embargo, a pesar de que el símbolo aparece en todo el arte, en la farsa juega un papel primordial, pues la síntesis de una comprobación en la farsa radica en que sus símbolos sean muy claros. Así, el símbolo adquiere características de metáfora de una sencillez proverbial.

¹⁴ Véase Alatorre, Claudia Cecilia. *Op. Cit.*

Eugene Ionesco en *El rinoceronte* nos habla del ejército nazi invadiendo Francia; en tanto, *Las criadas* de Jean Genet semejan a un juguete cómico, como Chéjov nombraba a sus piezas cortas, a no ser porque las criadas son hombres vestidos de mujer diciendo cosas muy terribles. Con frecuencia una farsa deja en el misterio el significado de algún símbolo como en *Esperando a Godot* donde sus críticos aún no se ponen de acuerdo si Godot se trata de Dios, de un vagabundo más o de la muerte. Es obvio que Godot significa todas estas posibilidades o ninguna.

De acuerdo al *Manual de dramaturgia* de Tomás Urtusástegui (*NET, publicaciones*, 1985), las farsas son obras generalmente escritas en un acto, en las que se exageran grandemente los términos y los rasgos al modo de producir una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas, así que deben exagerarse sus vicios de carácter. A lo que Bentley diría que, en la farsa lo que se procura es acelerar los movimientos humanos a fin de que resulten algo menos que humanos. Y, agrega, que “una de las formas en que la conducta humana puede llegar a ser cómica, es la de asemejarse a un mecanismo”.

El mismo Brecht asegura¹⁵ que “los actores cómicos serían los únicos que hasta ahora han logrado una posibilidad de aplicación crítica porque enseñan comportamientos, muestran lo que no resulta práctico, y de tanto en tanto, transforman al espectador en moralista”.

En la farsa moderna, dice Urtusástegui¹⁶, se hace más la caricatura de la psicología de los personajes y se recogen las contradicciones de los caracteres. Sus dos temas principales son la política y el sexo. Bentley agrega

¹⁵ Véase Brecht, Bertolt. *Apuntes III*. Argentina, Losada, 1984

¹⁶ Véase Urtusástegui, Tomás, *Ibid.*

que “el autor de farsas nos presenta al hombre apenas por encima de los cuadrúmanos, en el montón, en su tosquedad, al desnudo”. Sumemos por nuestra parte que, sin rechazar del todo que la farsa pudiera ser o no un género dramático, sabemos que adopta características muy especiales sin importar que las ponga en juego en el formato de una tragedia, de una comedia o de un melodrama.

Nuestro objetivo consiste en hacer un análisis aproximado del drama *Los hombres del oeste* demostrando particularidades de su estructura dramática, además de reflexionar sobre su género dramático.

II

LOS HOMBRES DEL OESTE. UNA FARSA

Los hombres del oeste es una farsa. Afirmación tan categórica surge de la convicción de que este tipo de dramas tienen el tipo de lenguaje y de personajes que conservan la agresividad del YAMBO para “decir” bajo el influjo del escándalo y de las mascaradas salvajes para dibujar el rostro de sus personajes. Ludwig Tieck al orientar el Romanticismo hacia lo fantástico escribió una de las farsas más intensas llamada *El gato con botas* basada en el cuento clásico de Perrault; o tal vez *El gato con botas* fue el pretexto para que el dramaturgo dirigiera sus invectivas muy bien planteadas en contra de todo ese teatro amanerado que su tiempo había producido hasta caer en la exageración. Acaso Goëthe con dramas como *Torcuato Tasso* y Schiller con *Los bandidos* escapan al círculo vicioso que Tieck cree descubrir en sus contemporáneos.

Desde las primeras escenas con un público participando como un personaje más, lleno de los vicios de la época con el tipo de preceptiva o poética a la que estaban acostumbrados, nos percatamos de la intención crítica que Tieck adoptará a partir de una denuncia muy inteligente, que años después repercutirá en autores como Leandro Fernández de Moratín y su *Comedia nueva* en la que los malos autores son exhibidos bajo la órbita del verdadero estudioso y del verdadero artista. Ese Personaje Público en las gradas de *El gato con botas* repetirá una y otra vez los rompimientos necesarios para que el público cobre conciencia de la realidad de su teatro en aquella época.

Si Brecht apostaba por un teatro que transmitiera conocimiento en lugar de vivencias aprovechando el elemento didáctico de su dialéctica de la realidad, con cierta autonomía que le concede la sublimación de su distanciamiento, ese producto total se parece mucho a la farsa que se vuelve

consciente de su propia dialéctica, que descubre el papel desempeñado por el elemento géstico y que apunta hacia una transformación integral de las convenciones del teatro naturalista, exigiendo incluso, un cambio de las funciones del teatro como institución social¹⁷. No en balde afirma Brecht que los cómicos han conseguido una aplicación crítica a través de su desempeño, pues la farsa en su afán de transformarlo todo a su realidad, permite que su diégesis en la escena se convierta en la más real de las pesadillas, pues en la caricatura como en el chiste, la actualidad de su efecto se ubica precisamente en lo que ridiculizan sin necesidad de grandes trucos. Brecht al explicar la poética de su teatro parece estar describiendo la poética de Tieck en *El gato con botas*.

Como en el teatro infantil, las farsas permiten un ahorro encomiable de recursos escénicos, que pueden ser suplidos por el lenguaje y el gesto. Brecht reducía los elementos de la representación en su teatro épico, a los elementos estrictamente indispensables, con tablas de escenario desnudas, a ser posible: “Se proporcionaba una representación rudimentaria de curvas humanas y cuando era indispensable reforzar la representación de hechos reales, los elementos sólo se incorporaban como materia visual”¹⁸. Usaba de muchos carteles, mapas geográficos infantiles, máquinas que producían viento manualmente, etc. La forma épica tiene similitudes con la farsa en su puesta en escena, ambas dotan a la realidad de palabra y economizan al máximo sus medios con tal de dar un mayor peso al sentido de su discurso. La épica brechtiana y las piezas fársicas intentaron crear una nueva ideología directamente relacionada con los acontecimientos históricos y dirigidas contra la burguesía, dando vida a una realidad muy particular con la conciencia de su responsabilidad eminentemente histórica. La épica de Brecht y la farsa veían una época grandiosa de figuras grandiosas y se dispusieron a documentarla; una de manera narrativa y la otra de forma poética.

¹⁷ Brecht, Bertolt: *Ibid.*

¹⁸ Brecht, Bertolt: *Ibid.*

Nada ejemplifica mejor el papel transgresor de la farsa, que el estreno de cualquier farsa revolucionaria en el mundo, llámese Alfred Jarry el autor o Jean Genet, un par de rebeldes contra lo establecido y, en eso también se hermanarían con Brecht, que intentó un lenguaje novedoso para el teatro y contra lo establecido.

En *Los hombres del oeste* el tono grotesco radica en el **tiempo**, pues lo verdaderamente asfixiante es el tiempo en que los personajes se deciden a compartir sus secretos. Es tan frecuente esa revelación de secretos, que uno se pierde entre tantas verdades dichas a medias. Ernie y Colt sus protagonistas son poco claros con sus rarezas y siguen un patrón de palabras excesivas y tristes. En el lenguaje se percibe el tiempo que gira alrededor de un orbitante, que es el departamento, como en *Odisea 2001* (Stanley Kubrick, 1968), una película futurista, donde Poole y Booman los astronautas se ven ante la necesidad de abandonar momentáneamente la seguridad del Discovery su nave para salir a reparar una antena en el espacio. Algo semejante a *Final de partida*, la obra de teatro de Samuel Beckett, donde sus personajes manifiestan asombro por lo que pueda estar más allá de una ventana. Beckett semejante a Kubrick demuestran que el silencio es lo más siniestro y lo más cercano al encierro. Mientras Beckett utiliza los trastos de una escenografía incluso sugerida, como referente de su mundo, Kubrick da a conocer la exorbitante puesta en escena de un diseño artístico muy avanzado para perfilar el espacio que ocupan sus personajes en la película.

En los textos de los trágicos griegos, el cosmos es una sociedad presidida por dioses;¹⁹ en la tragedia renacentista Shakespeare presenta un espacio donde el cosmos tiene valores cristianos²⁰; Schiller en su tragedia romántica presenta un cosmos de pasiones exacerbadas más en el terreno del

¹⁹ Véase Jaeger, Werner. *PAIDEIA*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980

²⁰ Véase Kott, Jan. *El Manjar de los Dioses*. México, Era, 1977.

melodrama²¹. Cada artista que imita a la naturaleza desde la óptica de una ficción elaborada (literatura, cine, teatro) muestra a sus personajes al borde de un colapso originado por el espacio que ocupan. Si hablamos de *Odisea 2001* es debido a que Ernie y Colt en *Los hombres del oeste* son dos hombres sobrevivientes muy parecidos a Booman y Poole y, la conciencia que los mira desde el Hal-5000, acaso sea su padre que manifiesta su presencia en el último día del año para sorpresa de sus hijos expósitos.

Si para otros géneros artísticos el espacio es importante, para la farsa es fundamental, pues todas las obras de esta especie vuelven determinante al espacio en el desempeño de los personajes. Esta sustitución de la realidad²² de la que habla la teoría dramática en cuanto a la farsa, es muy similar al proceso de sublimación que expresa la ciencia-ficción en la literatura y el cine. La farsa es una posibilidad científica desde sus propuestas mismas, el sueño elaborado por su autor es la metáfora que novelas como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell ocultan poderosamente bajo la apariencia de un argumento sin sentido. La ciencia-ficción parecería disparatada de no ser porque obras como *Fahrenheit 451* y *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, o *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, por mencionar algunas, han conseguido captar la atención de los críticos, pues las obras de ciencia-ficción dejan de ser un mero entretenimiento al exponer una teoría científica.

La farsa dentro de su aparente locura propone la teoría más racional, que uno pudiera esperar. Es cierto que hay ciencia-ficción de entretenimiento o mera disipación; sin embargo, cuando un gran visionario como Aldous Huxley reflexiona sobre el espacio y el tiempo en *Un mundo feliz* ya no es lo mismo que las historias narradas por Edgar Rice Burroughs en *John Carter*, o *El*

²¹ Véase Baty, G y R. Chavance. *El arte teatral*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

²² Véase Alatorre, Cecilia, *Op. Cit.*

mundo perdido de Arthur Conan Doyle. La primera novela nos habla de una civilización milenaria habitando el planeta Marte y donde el protagonista viaja mediante el poder de un artefacto. En *El mundo perdido*, Doyle nos habla de la posibilidad de un valle donde los dinosaurios sobrevivieron sin explicarnos alguna posibilidad lógica o científica. No obstante, esa ficción más parecida a la fantasía es creíble y propone una teoría, aunque sea imposible de aceptar.

En las farsas de Noel Coward uno ríe sin necesidad de reflexionar, uno tras otro los enredos y los juegos de palabras son suficientes para que comprendamos que el sentido es divertirnos, sin importar que algunos críticos sostengan que las obras no se escriben con el solo propósito de divertir. Pretender encontrar un propósito de cualquier índole en las obras de Alfonso Paso, llámese *Cosas de papá y mamá* o *De Profesión Sospechoso* sería quitarles todo ese encanto que mantienen al hacernos reír. Por supuesto que en *Cosas de papá y mamá*, el tema de los viejos y del amor que en esa edad se pueda dar es básico para comprender su anécdota. Alfonso Paso ha sido considerado un autor de vaudeville, un supuesto género menor de la comedia. Tal vez el vaudeville esté más emparentado con la sátira y con la farsa. Por mucho, el lenguaje del vaudeville²³. es más escandaloso que el de la comedia.

En *Los hombres del oeste* se hablan palabras duras. Sin duda ofende escucharlas, pero al mismo tiempo, uno disfruta la procacidad de su sentido sucio. Una farsa como *El pelícano* de August Strindberg, horroriza por los conceptos tan terribles que sus acusaciones contra la madre generan en un terreno donde todos aparecen como enfermos mentales, pendientes de la terrible Némesis que se cierne vindicativa contra cada uno de sus protagonistas, debido a los errores que cometieron en la trayectoria de sus destinos. El teatro de August Strindberg es una pesadilla donde sus personajes viven atormentados en su carácter de víctimas y en manos de unos posesos.

²³ Véase Alatorre Cecilia, *Ibid.*

Habría que mencionar a Fedor Dostoievski con *Los demonios*. Stavroguin, el protagonista de esta novela, es el paradigma perfecto de una criatura fársica. No se puede creer en tanta maldad y en tanta astucia para ocultar esa maldad. Albert Camus al adaptar la obra de Dostoievski al teatro en *Los Poseesos*, la recibe como la farsa estupenda que es en la narrativa. De manera que los monólogos de ambas obras literarias son aportes estupendos de distanciamiento, que nos permiten reflexionar sobre el acontecer de la vida, que cada uno de nosotros transforma en imagen. Ya Tieck en *El gato con botas* emite una profunda reflexión desde la farsa, un género que está muy lejos de quedarse en obras como *Hoy invita la güera* de Federico S. Inclán, una farsa por demás deliciosa, que raya en la parodia, un subgénero dramático que los autores mexicanos de carpa volvieron muy popular en el teatro comercial de los cincuenta, en el siglo pasado.

Brecht no se equivocaba cuando afirma que sólo los cómicos han evolucionado en el teatro²⁴. El sketch de carpa escrito y actuado por cómicos y creativos mexicanos tuvo gran aceptación con el pueblo debido a que las figuras serias eran ridiculizadas por cómicos como Cantinflas, Palillo, Clavillazo, Panzón Panseco y Tin Tán, siendo la diégesis de dicho subgénero una parodia absoluta de la realidad. Los cómicos mismos son una caricatura del pueblo mexicano y, sin considerar que ese tipo de teatro dio a conocer figuras fársicas en abundancia (Resortes, Viruta y Capulina, Manolín y Shilinsky), entre los actores, no fue el mismo caso entre los autores de teatro que fueron muy escasos en la composición de la farsa. Tal vez, un autor como Hugo Argüelles ha sido pionero en dicho género; sin embargo nadie ha reelaborado la fantástica muestra de farsa y de parodia que Vicente Riva Palacio efectuó en su tiempo²⁵ y, antes que él, Celestino Gorostiza con la obra *Contigo pan y cebolla* o Fernando Calderón con *A ninguna de las tres*.

²⁴ Véase Brecht, Bertolt, Op. cit.

²⁵ Véase Ortiz Monasterio, Alfonso. *El teatro de Vicente Rivapalacio*. México, Ediciones de la Ibero, 1991.

Los cuervos están de luto, El tejedor de milagros y otras obras de Argüelles, tienen mayor cercanía con el género del melodrama, un género que a los dramaturgos mexicanos parece dárselos con naturalidad. De hecho, el melodrama es como la tragedia del mexicano y, Argüelles al afirmar en sus clases y en sus entrevistas²⁶, que *Los gallos salvajes* era la primera tragedia mexicana, (pasaba por alto a *El gesticulador* de Rodolfo Usigli o *Moctezuma II* de Sergio Magaña), parece confirmar nuestro punto de vista al confundir su melodrama grave con una tragedia.

La farsa es una música estruendosa, cuya obertura hace mucho ruido, semejante a *Ivonne, La princesa de Borgoña* de Witold Góncz, una farsa deliciosa con sabor a príncipes y castillos. La muda Ivonne vive aterrorizada su transformación en gran princesa. Su fealdad y su origen dejan de ser obstáculo para ennoblecer su persona. En todos esos momentos de las grandes farsas, la sublimación del mito es una constante, similar a la tragedia, pues ambos géneros son poéticos y conceptuales. Ajax enloquecido vive en el espíritu de Stavroguin, atormenta a la familia de *El pelícano* y de otras criaturas semejantes, a quienes las palabras duras sirven para darnos un recordatorio, ese de que la farsa es una denuncia.

Ernie en *Los hombres del oeste* habla con crudeza cuando se confiesa. Suele ser cruel; su apacible bondad está viciada. Se ha envilecido, “solía mamar vergas”, dice para más tarde erigirse como una víctima. Es un escritor fracasado, que se consuela con ver a Steve McQueen o se masturba, según revela, ahogado de alcohol y gimiendo una desgracia que, Colt el hermano fermenta con escatologías, como esa de que “me colgaría con los huevos del candelabro”, mientras el destino de sus vidas echadas a perder, exige una respuesta que a todos como espectadores nos sirve para comprender, que el **reconocimiento** nos permite pertenecer a un Clan.

²⁶ Véase *Cuadernos del NET*, México, 1990.

El mito de los hermanos enfrentados, nos recuerda a Electra y a Orestes, los hijos de Agamenón en las clásicas familias trágicas de la mitología griega. Los hermanos en contra de Clitemnestra la madre, con el terrible destino de tenerla que matar para vengar el asesinato de su padre. Colt es Electra, atada en su chalina oscura y obligando a que el hermano loco, que es Ernie, lleve a cuentas el peso de un crimen, cualquiera, que se cometa. Es Jean Paul- Sartre en *Las moscas*, quien retoma el mito de Electra y Orestes para ejemplificar el proceso en el que el hombre toma conciencia de su libertad, pues el hombre tiene ante todo libre albedrío. La sangre, los lamentos fúnebres, las máscaras y los llantos provocan un tono grotesco contenido en los acontecimientos que vemos. Argos agoniza y nosotros sucumbimos en esa agonía. Cuando el padre de Ernie y de Colt en *Los hombre del oeste* está por hacerse presente, ambos hermanos se comportan como Electra y Orestes a punto de entrar en las habitaciones de su madre para quitarle la vida. Ernie rechaza abrir la puerta; Colt comienza a blasfemar. Lanza una dura diatriba contra los padres desobligados: “tú, maldito hijo de puta”, dice colérico. Su silla de ruedas es el trono desde el que juzga los acontecimientos. Si su hermano pretende ignorar la puerta, el hecho de que alguno se vea obligado a abrir, será el responsable de estar matando toda posibilidad de aclarar una vida. Eugene O’neill en *El luto le sienta a Electra*, coloca a ambos hermanos, Orin y Lavinia, en la posición de condenados. Después de que cometieron el crimen (matar a la madre, pues se trata de otra adaptación del mito de Electra y Orestes), vagan como fantasmas en una casa abandonada. Muertos en vida. Así se quedarían Ernie y Colt si se niegan a abrir la puerta. Cometido el crimen de ignorar esa puerta, Ernie sale a recabar información y se encuentra con la noticia de que su padre murió y les dejó una pequeña suma de 500 mil pesos a cada uno. Colt lo toma como una indemnización; sus padres les pusieron precio a sus cabezas, dice; mientras Ernie reacciona como si se hubiera sacado la lotería.

La muerte de la madre hace que la muerte del padre parezca como algo que carece de importancia. Después de todo, murió un extraño, cosas como estas suceden todos los días; pero preferimos callarlas por pudor, más todavía

si nos sucedieron a nosotros. En *Los hombres del oeste*, los distanciamientos suceden, cuando Steve McQueen y Paul Newman salen juntos en una película, o si Elvis canta “ya gordo”. Incluso, el personaje que alude al Jefe de Gobierno funciona como noticia de un momento histórico, que se parece a la historia de los últimos tiempos: son figuras que parecen no existir; los espectros de un pasado que se repite una y otra vez.

En *Los hombres del oeste*, el proceso invertido de Electra y de Orestes al matar a la madre es evidente. El personaje de una farsa es una rara mezcla de carácter y de humor. Son personas ridículas las de una farsa en circunstancias serias, que se asemejan a la gravedad de los asuntos serios. Es más fácil decir con humor los secretos de nuestra mente. Lo que necesitaríamos al presenciar la puesta en escena de *Los hombres del oeste*, sería de mucha paciencia para no aturdirnos con revelaciones en su mayor parte impúdicas. En el fondo es un teatro de vaudeville, hay muchos secretos de alcoba, como en la farsa del mismo título de Noel Coward. Todo en el mundo de Coward parece un Oscar Wilde caricaturizado.

Es grotesco lo que se nos describe en *Los hombres del oeste*; semejante a la tragedia antigua, lo pavoroso se ve fuera de escena. Ernie y Colt ubicados en el párodos de la antigua comedia ática, que se parece más a la farsa. No olvidemos que las invectivas se escribieron en Yambo y sirven para hacernos reír sin importar que nos ofenda. La sátira de Oscar Wilde en obras como *La importancia de llamarse Ernesto*, basaba el acento resonante de su argumento en el diálogo, que es de una información abundante. El efecto de las farsas radica en el diálogo, de allí la incoherencia de farsas como *La cantante calva* de Eugene Ionesco o el horripilante “merdre” de Jarry en *Ubú Rey*. De igual manera en *Los hombres del oeste*, lo grotesco aparece en la excesiva palabra, que nos encierra en un laberinto del que ignoramos cómo salir.

III

USO DE LA METÁFORA EN LA FARSA

“La soledad tiene su lado bueno y su lado malo, pero cuando nadie puede exigirte nada, entonces uno ha conseguido ser libre. La libertad de poder ir y venir a tu gusto, de comer y dormir, de pensar y obrar como le dé a uno la gana”... dice el Señor, funcionario retirado y hermano del cónsul en *La tormenta*²⁷, otra farsa extraordinaria de Strindberg (*pág 27, I*). Son las palabras que diría cualquiera de los dos hermanos en *Los hombres del oeste*, ya que están enfermos de soledad. Su relación de codependencia, además de evidente, es una actitud incluso no asumida. Casi gemelos como Cástor y Pólux²⁸, padecen el suplicio de los gemelos viviendo trayectorias paralelas muy similares. Sus alegrías son parecidas, así como sus desdichas. A diferencia de sus medios hermanos son hermanos de un mismo padre y de una misma madre y son incapaces de separarse por esa fatalidad que hace de los gemelos parecer como una misma persona²⁹.

En *La tormenta*, August Strindberg hace el retrato de dos hermanos, que si bien viven separados, uno de ellos al menos necesita saber del otro, tal vez por sentirse culpable de haberlo traicionado en el pasado debido a la esposa de su hermano ofendido. Los hermanos se miran como dos viejos amigos sin decirse apenas lo necesario para llevar una buena vecindad, aunque las ofensas hayan quedado en el pasado. El menor de los hermanos, hombre ya entrado en los cincuenta, perdió a su mujer y a su pequeña hija, ya que fue abandonado. La diferencia de edades con su esposa, casi le triplica la edad, ocasionó que ella buscara el divorcio y abandonara la seguridad del

²⁷ Strindberg, August. *Teatro de cámara*. Madrid, 1993.

²⁸ Garibay, Ángel. *Mitología Griega*. Porrúa, México, 1985.

²⁹ Graves, Peter. *Los Mitos Griegos*. Barcelona, Alianza, 1981.

matrimonio. Ni siquiera lo hace por un amante, aunque se va con otro hombre, dándole así a su pequeña hija un padrastro. El Señor, el menor de los hermanos, que es el ofendido, culpa calladamente a su hermano de haber labrado su desdicha y, el otro lo sabe y vive arrepentido, ya que pretende que nada de eso vuelva a ser recordado.

El mito de los hermanos es un recurso socorrido en la literatura y ha sido utilizado, lo mismo por novelistas que por dramaturgos. Quizá sea Dostoievski el que lo haya hecho con mayor ventaja al escribir *Los hermanos Karamazov*. Sin importar que sean tres hermanos del mismo padre pero con distinta madre, no pueden escapar al destino siniestro que la vida les ha dejado por culpa del mismo origen³⁰. Dimitri, Iván y Aliosha los hermanos Karamazov son hijos de un hombre egoísta, compulsivo y lujurioso, entre otros desórdenes que saltan a la vista. También existe un cuarto hijo bastardo no reconocido, que resulta ser el más siniestro junto con Iván, que es la encarnación del verdadero demonio y el verdadero asesino de su padre.

La naturaleza de los tres hermanos Karamazov comparte un mutuo afecto, ya que los educaron juntos desde la niñez. Dimitri es violento y por eso es culpado del asesinato de su padre; Iván es reservado, de un carácter taimado que lo hace peligroso; Aliosha es noble, un espíritu purificador. Cualquiera podría argumentar que el ser tan distintos los haría llevar una vida diferente; pero el entorno, ese espacio que los hace convivir en un mismo núcleo, impide que su independencia de carácter los lleve por caminos distintos. El asesinato de su padre es quizá la cereza del pastel de todas las desdichas que desde niños han compartido. Eso de ser hijos de padres distintos, coloca a los seres humanos en desventaja. Aquí lo interesante es que es un mismo padre para los tres hermanastros que en cierta forma los hace

³⁰ Dostoievski, Fedor. *Los Hermanos Karamazov*. México, Porrúa, 1979.

verse como hermanos. No obstante, el mito siempre llevará al enfrentamiento entre hermanos.

En *Los hombres del oeste*, el mito de Caín y Abel encaja perfectamente, Caín mata a Abel rabioso de celos porque es el hijo más amado por Dios. Es el móvil que convence a Iván para ordenar la muerte de su padre a manos del cuarto hijo bastardo, que actúa en contra de su padre por razones muy parecidas. Ambos quieren ser el hijo preferido. En *Los hombres del oeste*, Colt sabe que Ernie siempre ha sido el preferido. Esto lo lleva a sentir por Ernie un desprecio, al mismo tiempo que un afecto cruel, pues ha deseado la destrucción de su hermano desde que le descompuso los relojes que él había ganado por una mención especial. Colt acepta que está negado para repetir las hazañas de Ernie. Es Ernie el que va a decir un discurso frente al Jefe de Gobierno sin importar que sea ignorado y reinicie su alcoholismo bajo la vigilante mirada de su hermano que es un censor. El carácter de ambos hermanos es más consistente en Ernie por su afán de sobresalir, con todo y sus miedos. Admira a Steve McQueen mientras Colt pasa las horas sentado en una silla de ruedas, harto de que su hermano le presuma. Mientras Ernie habla de sus triunfos pasados con ingenuidad maliciosa, Colt exagera las conclusiones sobre las maniobras de Ernie y sólo aguarda a que tenga un fracaso en el día para que pueda herirlo con su amarga ironía. Ambos viven atorados en un espacio reducido con habitaciones separadas que no lo parecen; su departamento de clase media juega un papel de tribunal donde las jerarquías son analizadas. Colt es un sistema viejo y Ernie se niega a reconocer que también es parte de lo mismo. Ernie es como Ekdal, el fotógrafo fracasado de *El pato salvaje*³¹, un hombre al que le cortaron las alas el día que encerraron a su padre en la cárcel, acusado de un fraude que no cometió.

³¹ Véase Ibsen, Henrik. *El Pato salvaje*. México, Porrúa, 1981.

Ekdal tiene el sueño de un gran proyecto, necesita probarle a los demás, más que a sí mismo, que no es un inútil. Su mujer, que a diario trata de que Ekdal olvide su mediocridad, guarda un secreto que de ser revelado, traería la desdicha a esos seres desvalidos en los que la familia Ekdal se ha convertido por culpa de un desliz social, es decir, al colocarse al margen de la ley, los Ekdal están muertos en vida y sólo la inocencia de una joven de 12 años parece ser el respiro que esa casa necesita.

Hevidge, la joven de 12 años, es hija de otro. Su padre es el patrón, el hombre que acusó miserablemente al abuelo Ekdal. Ekdal ama en apariencia a Hevidge como lo más sagrado; en cuanto Ekdal descubre que Hevidge es la hija de Werle el empresario, su ingenuidad malévola, semejante a la de Ernie, lo lleva a herir a un ser débil. De repente desprecia a Hevidge, la odia con un rencor estúpido y nos hace ver que este tipo de personas inseguras y fracasadas son incapaces de cualquier sentimiento, pues hasta la capacidad de amar han perdido. Al verse despreciada por su padre, a quien ama por sobre todas las cosas, pues una niña de 12 años es capaz de sentir lo que Ekdal nunca experimentará, Hevidge decide entrar a ese viejo desván donde los Ekdal han improvisado un pequeño refugio para un pato herido en el que juegan a cazar entre las ramas que han improvisado como bosque. El pato es una reliquia que nadie puede tocar para hacerle daño, pero Hevidge, mal aconsejada por Gregorio Werle, el hijo del patrón, entrará al desván para sacrificar al pato con la misma pistola de su abuelo y con la que fatalmente perderá la vida. La imprudencia no solo de Ekdal, sino del resto de los personajes, con Gregorio Werle que siempre aparece para revelar verdades que nadie quiere escuchar, es el detonante en la triste miseria de esta familia. Ernie, en su afán de existir, también obra con imprudencia en *Los hombres del oeste*, ya que está matando la poca cordura que le queda a su hermano, que está a punto de perder los estribos, cuando Ernie se erige ante Colt como el preferido por el Señor y por cualquiera que los pueda comparar.

Lo que sabemos de Ernie es poco considerando que lo más auténtico de él es lo que dice de sí. Es un juego de ping-pong como Colt lo ejemplifica contra la pared en esas escenas donde cambia a cada momento de canal de televisión. Colt rebota los discursos de Ernie con respuestas llenas de revelaciones audaces. Al revelar que el español le enseñó a despreciar al indio que lleva dentro, Colt acepta que su hermano está en la misma categoría social de las minorías. Ernie dice lo que le conviene; si reconociera sus verdades, el mundo se le vendría encima. Es Colt quien nos revela la verdadera identidad del gemelo Pólux. Los momentos de la obra son sus revelaciones, verdades que a cualquiera nos pueden suceder. El drama de *Los hombres del oeste* es un camino de ideas, de sentimientos no dichos; se habla de las verdades que una generación, ni siquiera especificada en el texto, tuvo que padecer al provenir de orígenes muy oscuros: madres solteras, padres inmaduros, bastardía no reconocida con un apellido, los abuelos se vuelven padres de los nietos, la figura del padrastro, la sirvienta con el patrón. Las taras mismas de una sociedad que produjo hombres fracasados y medios hermanos. En este sentido, la alegoría con el viejo oeste es precisa: Shane el desconocido es un hombre derrotado por la vida³².

Shane, el pistolero desconocido que llega a salvar a una familia de manos de unos facinerosos, tiene virtudes muy altas; sin embargo, en su pasado hay algo turbio que lo ensombrece todo. A diferencia de otros cineastas como Stevens, que experimentaron con el Western, al director italiano Sergio Leone le corresponde la autoría de los modelos más decadentes en el viejo oeste. El Bueno, el Malo y el Feo de la famosa película son los desheredados de una sociedad que no admite fallas³³. La vida de esos vaqueros transcurre lejos de la familia; su casta maldita es la de los aventureros de *La pandilla salvaje*³⁴.

³² Stevens, George. *Shane el desconocido*. United Artist, 1957.

³³ *El bueno, el malo, y el feo* de Sergio Leone, 1968.

³⁴ *La Pandilla salvaje* de Sam Peckinpah, 1969.

En *La Pandilla salvaje*, Sam Peckinpah retrata a un grupo de fracasados huyendo con el botín, luego de asaltar un banco. Ninguno tiene la posibilidad de salir con vida porque ya están muertos. Algunos de esos hombres fracasados del viejo oeste tiene la posibilidad de enmendar su vida en raras ocasiones, como Armónica, el pistolero que Charles Bronson interpreta en *Erase una vez en el oeste*³⁵ y que tiene la oportunidad de componer su vida al lado de Claudia Cardinale, justo cuando el desierto comienza a transformarse en una gran ciudad. Armónica perdió a su hermano a manos de un pistolero sanguinario interpretado por Henry Fonda. Armónica sólo ha vivido para vengarse de ese hombre. Una vez cumplida la misión, la vida de Armónica carece de sentido. Sus sentimientos están destruidos, sus ambiciones superadas. Un hombre del oeste es un fracasado, como dice Ernie. Y el mismo Colt realiza una evaluación atinada al definir la vida de Butch Cassidy y el Sundance Kidd³⁶: ninguno pudo advertir que el mundo estaba cambiando, su muerte es necesaria. En *El jardín de los cerezos* esta evidencia es absoluta cuando vemos que Andreievna y Liubov, los hermanos terratenientes, son incapaces de salvar la propiedad de su jardín, comprado por un antiguo sirviente llamado Lopajin³⁷, un burgués en ascenso.

La casa de Ernie y Colt es un mundo desgajado por dos testigos en una debacle histórica. Como en los personajes de Anton Chéjov, la tragedia radica en la frustración de sus personajes, algo que comparten con los viejos vaqueros de las películas. Vidas ridículas que expresan un gesto de dolor. Chéjov comentaba³⁸ que eso era lo más triste de esas personas que transformaba en personajes: su ridículo natural los llevaba a ser personas desdichadas, ignorando que ellos mismos producen sus tragedias, toda una

³⁵ *La Pandilla salvaje* de Sam Peckinpah, 1969.

³⁶ *Dos hombres y un destino*, Butch Cassidy and the sundance kidd de George Roy Hill, 1968.

³⁷ Chéjov, Anton. *El jardín de los cerezos*. México, UNAM, 1985.

³⁸ Véase Stanislavski, Constantin. *Mi vida en el teatro*. UNAM, 1981.

serie de tropiezos, como aquel sirviente de *El jardín de los cerezos*³⁹, al que siempre le suceden accidentes. Es la metáfora más exacta de los personajes de Chéjov. Su sirviente llamado Epijódov vive en la naturaleza de los hombres ridículos.

Herman Melville aseguraba en *Moby Dick*, que los hombres ridículos tienen mucho de grandeza. Los personajes de Melville con frecuencia son renegados o están deprimidos. Recordemos que Ismael el marino decide su peregrinar hacia Nantucket para embarcarse, pues el mar es lo mejor para calmar la melancolía, o el capitán Ahab ansioso por encontrar a la ballena blanca para matarla, debido a que el monstruo le comió una pierna. *Markheim*, una novela corta de Melville, es un antecedente de Raskolnicof, el célebre personaje de Dostoievski, a quien el peso de la culpa termina por disminuirlo. Las vidas de estos personajes fueron destruidas en el pasado. En la tragedia griega era así, el error trágico se había cometido años atrás.

En *La Tormenta* de Strindberg se reúnen muchas anécdotas. Tan pronto parece una historia de amor, como una historia de rencor entre hermanos o hijos desprotegidos. Sin embargo, para subrayar que la soledad es lo peor que pueda pasarnos, Strindberg transforma el pasado en ese espacio del que no podemos escapar cuando estamos atrapados por su influencia.

EL SEÑOR.- (...) ¡Anda, ven a jugar al ajedrez!

EL HERMANO.- Preferiría hablar. Y a ti tampoco te haría daño oír tu voz de vez en cuando.

EL SEÑOR.- Tienes razón, pero nos metemos tan fácilmente en el pasado. (*La tormenta*, pág 42, II)

³⁹, Chéjov, Anton: *Obras completas*.

La metáfora es un concepto. Encontramos este recurso siempre que una obra de arte llega ante nosotros; sólo que la obra escrita la ha hecho suya. La poesía sobre todo. Y, en el teatro, sólo la farsa es capaz de llevar a la metáfora a su más alta expresión. En el diálogo anterior de los hermanos en *La Tormenta*, “oír tu voz” se convierte en el espejo donde podemos reconocernos para escapar del pasado. “No es bueno encerrarse demasiado tiempo con viejos recuerdos”, dice Luisa la sirvienta a su viejo patrón (pág. 39, II) mientras el drama adquiere un misterio que sólo un gran poema comienza a plantear cuando tratamos de traducir sus palabras y nos encontramos con el símbolo, que su semántica esconde. El aparente conflicto doméstico de *La Tormenta*, termina por evocar el peligro de los viejos recuerdos. La farsa como el poema oculta otra identidad.

En *Los hombres del oeste*, lo que se revela parece un asunto muy serio por momentos. Todo está preparado para que nos hagan creer, que se trata de una obra realista. La fuerza de este drama radica en el diálogo. Desde que comienza, advertimos que Ernie tiene un evento frente al Jefe de Gobierno. Esta noticia es un detonante, el primero de los muchos que la obra sustenta y que sirven para desencadenar una lucha de naturalezas entre los dos hermanos. Se aferran a un mundo del pasado; el uno como el otro en la fantasía. Fueron violados de niños, Ernie sobre todo, y solo uno está dispuesto a ventilarlo. Colt prefiere que ese recuerdo nunca pasó, teme adquirir una conducta delictiva, como la que descubre en Ernie a cada momento. Sin embargo, el bourbon los une y crea en ambos una camaradería. Son entonces dos viejos amigos en busca de noticias. El regreso del padre se da entonces, el día esperado en que Caín y Abel serán juzgados. Ernie resulta favorecido y Colt no se lo reprocha. Aunque evade reconocer ante su hermano, que el hombre de las paletas les hizo mucho daño. Ese hombre sigue mirándoles desde el pasado como un Hal-5000 a Booman y Poole. Edipo sin saberlo, entre más se alejaba se acercaba más a su fatal destino. Ernie y Colt por más que lo pretendan nunca podrán escapar del recuerdo de quien los abandonó siendo niños y del sujeto que pervirtió su infancia.

Ya hemos dicho que en la tragedia y en la farsa se encuentra el mito: el de los hermanos rivales es el mito que sobrevive en *Los hombres del oeste*, además de las personalidades múltiples que viven en el interior de los hermanos. Colt es Macbeth, actúa como Greogorio Werle y su arma más destructiva es su boca. Dice verdades que a nadie le gustaría saber. Mientras Ernie habla con facilidad sobre el señor de las paletas, ya que es incapaz de comprender el daño moral (nótese que si él lo cometiera tampoco lo asumiría), Colt que sí comprende el daño moral, da a su actitud una seguridad falsa. Ernie es fastidioso, un niño: Colt es un niño grave. Ambos caracteres están emparentados con el **realismo**, pero no son realistas, son **simbólicos**. Su actitud es la de dos marionetas ventilando asuntos. Son incluso una parodia de Enrique y Beto de Plaza Sésamo.

Hablar de la metáfora es hablar de la poesía. Los poemas más cortos son los más bellos. La metáfora cumple un papel de juglar; mediante la ironía promueve un anuncio⁴⁰. Pocos como Shakespeare lo han conseguido con *El Rey Lear*, que es la **farsa** más encumbrada de la literatura dramática. Su dramaturgia es perfecta basándose en los viejos cuentos de princesas, además de las tradiciones de la época, algo que se volvería a repetir en *El cuento de invierno* e, incluso, en *La tempestad*.

En *El Rey Lear*, Shakespeare nos presenta caracteres jocosos, coronados por un loco que ignora si es rey o bufón. Mucho se ha discutido sobre *El Rey Lear*, pero casi nadie ha reconocido una farsa en dicha tragedia. Evidentemente es una tragedia asumido el cosmos que nos presenta su autor. Su diégesis le permite caer en repeticiones grandiosas como son las desdichas de sus personajes nobles. Los villanos son una repetición de furor: furor en Goneril, en Edgar, en el rey mismo frente a la tibieza de sentimientos de Cordelia, que muere en los brazos de su viejo padre, sólo por atreverse a decir

⁴⁰ Hegel, Friedrich. *De lo bello*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

la verdad. La metáfora de esa obra nos enseña que nuestra furia desencadenará finales semejantes si no la controlamos. *El Rey Lear* es un poema al **furor** como el **amor** lo es en *Romeo y Julieta*. La farsa parecería el género más realista, cuando afirma esta cantidad de razonamientos. “Si uno mantiene a raya un peligro”, dice Strindberg en *La Tormenta*, “se le va metiendo dentro. Y si no se le ofrece resistencia, nos aniquila” (pág. 57, III).

La farsa desde que surge con Aristófanes ha sido muy precisa al exponer situaciones serias con personajes serios, en situaciones ridículas que merecen analizarse bajo la óptica de un juicio zalamero donde el chiste impida que nuestro juicio a su vez juzgue con dureza. En *Los hombres del oeste* la metáfora es sencilla al ver cómo dos hermanos unen y separan sus brechas por un afán de reconocimiento: **necesitamos ser reconocidos para sentir que existimos.**

IV

LOS PERSONAJES EN LOS HOMBRES DEL OESTE

En *Los hombres del oeste* los personajes son trazados como si fueran realistas, pero su realismo es lo más parecido a una caricatura. Ambos hermanos giran alrededor de un hecho bochornoso, que es el señor de las paletas. Heridos en su amor propio por el padre que los abandona, suman a su desdicha el haber sido atacados por un violador. Ernie camina de niño hacia una inocencia, que otros le pervertirían:

“Recuerdo muy bien su primera experiencia de la maldad humana. Un día, en el parque, vio una hermosa niña y se dirigió hacia la desconocida con los brazos abiertos para darle un beso. La hermosa niña correspondió a su cariño dándole un mordisco en la mejilla y sacándole después la lengua” (pág. 43, *La Tormenta*).

La experiencia de la pequeña niña del Señor, funcionario público jubilado, en *La Tormenta* de Strindberg, se parece mucho a la inocencia mancillada de Ernie, que también acudió con los brazos abiertos al encuentro de un extraño. Su mordisco le costó la vida. Pudo haber sido otro de no acudir aquel día a esa cita con el señor de las paletas. El destino en Colt parece lo mismo; estuvo en las mismas situaciones que su hermano. Evitó las bajezas del otro y se sintió satisfecho cuando lo miró caer. Ernie significa un modelo que Colt no está dispuesto a seguir. Se parecen tanto, que le atormenta saber, que su rostro es el espejo de un hermano que se va consumiendo.

Colt tiene a Ernie tal y como lo quería. Él mismo lo asume, cuando confiesa que le hizo brujerías a Ernie. Sean o no ciertas, las intenciones de Colt apuntan hacia la destrucción de su hermano. Nunca confiesa algo que sea

detonante y que funcione como revelación para que Ernie tome por fin una postura. Lo que revela tiene que ver con lo material. Destruyó los relojes de Ernie al probárselos y los encuerdó. Al día siguiente, Ernie se colocaba el reloj y Colt sonreía como estúpido desde un rincón. Nos mueve a sonreír. El estúpido ya no es Colt; se trata de Ernie con su actitud de idiota, recibiendo las travesuras de otro más listo (como en los roles de las antiguas atelanas entre listos y bobos). A Ernie le falta cabeza para entender que su hermano ha sido su peor enemigo. Y, peores enemigos hay muchos, pero uno que se tenga en casa es suficiente para una guerra.

Sin saberlo, Ernie tiene un cuchillo apuntándole a la espalda. No obstante, la obra tiende a ser anecdótica, y esto parece superar el carácter de los personajes. Por otra parte, son tan sinceros en sus confesiones y tan dignos de compasión en todo momento, que la síntesis de su carácter ya no es simplista. Sus puntos de vista son elocuentes, y los convierten en dos hombres cualesquiera de la calle. Son complejos entonces. Son personajes con defectos y virtudes, que caen en el terreno de lo **simbólico**. Su realidad es un mapa de acontecimientos lleno de evocaciones. Los recuerdos se vuelven la imagen de una gran memoria colectiva. Imaginamos por boca de los personajes. Sabemos por boca de ellos, que la vida no es justa y, que los hallazgos serios que se van haciendo en nuestro camino, tienen que ver con la gloria del momento en que se destruyó a otro. Lo aniquilamos. Los tipos como Ernie son tipos que nunca alcanzan sus sueños, a menos que se lancen en una aventura que no estaba contemplada en su actitud conformista. Colt, a semejanza de *Macbeth*, está dispuesto a llevar hasta sus últimas consecuencias un asesinato. *Macbeth* mata a un rey; Colt ha destruido a su hermano. Si no lo ha matado es debido a que lo necesita.

En *Ivonne, la princesa de Borgoña*, Gonvrowicz traza el esbozo de lo que también otros grandes como Carlo Goldoni darían para la farsa. Ivonne es un delineamiento muy sutil, acerca de una mujer muda a la que se pretende

embellecer hasta aniquilarla. En *La posadera*, Goldoni ejecuta algo similar: Mirandolina, la mujer, destruye al hombre. El trazo de las escenas es soberbio. El hombre pretende acorralar a la mujer con su indiferencia en un juego erótico burlesco, del que quedamos maravillados, hasta que la mujer parece convertirse en una harpía encajando su garra en la espalda de la víctima. No obstante, la malicia de Mirandolina es deliciosa; al proponerse dar una lección al Caballero que desprecia a las mujeres, lo consigue de una manera absoluta. Carón de Beaumarchais en dramas como *El barbero de Sevilla* perfilaron una serie de caracteres femeninos, que se parecen mucho a esas damas en las comedias de capa y espada que Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón trazaron en sus obras.

Por la singularidad de los asuntos, las comedias de capa y espada llevan mucho de fársico en la convención extrema de sus personajes. El amor es la nota obsesiva de sus protagonistas y, el viejo libidinoso estilo *Volpone* aparece con su máscara en la lista de roles que las óperas bufas aprovecharían. Entonces la mujer es la víctima que el joven y apuesto caballero debe poner a salvo. Beaumarchais inspiró con esto a muchos personajes femeninos ideados por otros autores; sin embargo, a Strindberg le corresponden los personajes de mujeres villanas, semejante a la madre en *El pelícano*. No puede existir mujer más malvada. Tan desquiciada como *La señorita Julia*, otro gran drama del autor sueco, que nos mueve a pensar en las pasiones carnales, que poblaron el naturalismo. De no ser porque lo vemos con la óptica de Emilio Zolá, en célebres novelas como *Naná* y *La bestia humana*, diríamos que Strindberg en *La señorita Julia* nos presenta otra farsa extraordinaria. Es increíble que una joven aristócrata se le ande ofreciendo al criado, su caballerango. Él intenta en vano guardar las formas, pero la señorita Julia está muy excitada. La furia animal la envuelve y, con esta exageración, Julia parece un personaje de farsa. Tan violenta como una sirena a media noche. Es imposible lo que vemos; pero se da ante nuestras narices. Somos incapaces de pensar. Ejecutamos como los personajes de Tieck en el *Gato con botas*. Somos ese público desde las gradas, juzgando un acontecimiento que se da.

Las farsas consiguen atraparnos con el escándalo de sus imágenes. Para ello basta con narrar el viejo cuento de Perrault, *El gato con botas*, para justificar un análisis que presentamos ante los ojos del público para que lo juzguen. La dialéctica entre los actores y el público es inmediata. Acaso por eso, las obras de Beaumarchais tienen más el lenguaje de la farsa, lo mismo que *El Volpone* de Ben Jonson y otras obras semejantes, incluyendo las comedias de capa y espada. El público goza la “agresión” escenificada sobre una mujer a la que pretende robársele su castidad. Giacomo Puccini (otros hicieron lo mismo en la ópera) aprovechó el trazo de esos personajes enredados en una historia de amor en sus óperas más conocidas, y semejante a Goldoni en *La posadera* o a Beaumarchais en *El barbero de Sevilla*, los autores de farsa siempre han aprovechado los elementos del carnaval.

En la introducción a *La posadera* escrita por María Hernández Esteban⁴¹, la investigadora comenta que el “carnaval es el tiempo ideal en el que la sociedad se contempla a sí misma en su dimensión eternizada y se proyecta en su propia utopía”. (*Introd., pág. XIV*). La farsa es ese tiempo ideal y esa dimensión eternizada.

Luego agrega: “El carnaval entendido como metáfora idealizada del discurrir humano, en una importante dimensión coincide con el concepto de teatro; fiesta y teatro pues, como en los orígenes mismos del teatro, siguen siendo términos casi sinónimos, apoyándose además en todo lo que de representación, de puesta en escena, de falsificación o de deformación de la realidad cotidiana tiene la escenificación del carnaval”. (*Introd., pág. XV*).

⁴¹ Goldoni, Carlo. *La posadera*. Barcelona, ed. Planeta, 1991. Introducción, traducción y notas de María Hernández Esteban. P. II a CXCIV

La farsa es una fiesta actualizada del carnaval. Recuerda al Rey Feo en el que Quasimodo, el célebre jorobado de Victor Hugo,⁴² es convertido durante la celebración de las fiestas populares. La farsa es un juego entonces. “...en el espacio del juego”, continúa Hernández Esteban, “confluyen todo un posible cúmulo de vicios: el libertinaje en materia amorosa, la mentira, la prodigalidad excesiva, la usura, pudiendo todo ello llegar a poner en peligro los cimientos de la sociedad burguesa, como también hemos visto en relación con la fiesta”. (*Introd., págs.. XVII y XVIII*).

Más tarde, la autora de este estudio introductorio sobre Carlo Goldoni, pone la nota más importante sobre sus conclusiones: “La fiesta, pues, el juego y el teatro son elementos clave de la producción goldoniana y estructura muchas de sus obras más importantes”. (*Introd., pág. XVIII*).

En las obras de Goldoni, cabría decir que están muy bien representados los elementos de la farsa, un género que también tiene mucho parecido con los cuentos infantiles o con el cuento fantástico.

Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*⁴³ afirma, que cuando un lector está frente a la realidad de un cuento fantástico, las primeras preguntas que se le vienen a la mente son: **¿Dónde está lo imposible? ¿Dónde está lo posible? ¿Lo que sucede es cierto, real? ¿Es realidad, es sueño? ¿Es verdad, es ilusión?**. Estas preguntas nos recuerdan a las mismas cuestiones que uno se plantea al sopesar el material dramático de una farsa. Es Luisa Josefina Hernández quien se ha encargado de hacernos esos mismos razonamientos en el drama, cuando clasifica el material dramático como de **hechos probables** en la tragedia, **hechos posibles** en el melodrama

⁴² Hugo, Victor. *Nuestra señora de París*. Barcelona, Producciones Editoriales, 1979.

⁴³ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, col. La Red de Jonás, México, 1981.

y **hechos imposibles** en la farsa. No olvidemos que, según la autora, la comedia también parte de un **material probable**.

“Lo fantástico”, dice Todorov, (pág. 24), **“es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”**. Si dijéramos que la farsa es la vacilación experimentada por un ser (o varios), que no conocen más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente grotesco, tal vez estaríamos en lo correcto. Y, todavía más: de continuar estudiando los últimos dramas aparecidos en la modalidad de farsa o de dramas con argumentos cada vez más abstractos, semejante a la poesía por su valor simbólico, tendríamos suficientes argumentos para iniciar un estudio evolutivo de la farsa convertida en **evocación**. **“...Un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos”**, dice Todorov (pág. 25).

Al hablar de realidad y sueño en el cuento fantástico, Todorov establece una ambigüedad que la farsa también mantiene. Nos inquieta que lo que sucede en escena pudiera ser verdad. *El balcón* de Jean Genet relata pasiones y bajezas semejantes a las de un George Bataille en *La historia de un ojo* o el Marqués De Sade en *Filosofía del tocador*. Esos autores aparentemente eróticos, que pisan los terrenos de la pornografía, han hecho de sus acontecimientos relatados con crudeza una diégesis semejante a la de la farsa. Las torturas por placer que Genet plasma en algunas de las escenas de *El balcón* son las mismas que *Juliete* narra en varios pasajes de la novela de De Sade con el mismo título.

“Llegué a pensarlo”, he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico, dice Todorov en el mismo estudio sobre lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que

le da vida es la vacilación (pág. 28). En la farsa vacilamos ante los acontecimientos. En *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, Eduard Albee tiene la habilidad de hacernos vacilar ante la ambigüedad manifestada por el matrimonio de alcohólicos que aseguran haber tenido un hijo en el pasado. De ser cierto, sería lo único o de lo poco que nos haría compadecer su terrible situación de pareja destruida.

“Lo fantástico implica (...) una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”, dice Todorov (pág.28).

La farsa requiere que nos integremos al mundo de sus personajes, de lo contrario, podríamos considerarnos demasiado afectados por lo que vemos en escena. Si lográsemos ver la forma en que Juan el caballerango posee carnalmente a la señorita Julia, sin duda que la escena sería clásica de una película porno. No obstante, la imagen se conserva a través de las palabras con que Strindberg ilustra el acto ejecutado, en el que Julia se siente arrepentida ante el trato cruel del caballerango, que la exhibe como a una puta.

Los autores de farsa, aun escribiendo la obra más formal, parecería que no pueden abandonar ese lenguaje soez, agresivo, procaz que se encuentra en *La señorita Julia* y en las farsas más representativas de un género que permite la libertad total al dramaturgo, para exponer una **denuncia** del tamaño de un universo.

En *Los hombres del oeste*, las palabras son la imagen de lo que sucede en la vida de dos hermanos en un departamento asfixiante, donde los ruidos son pisadas de otro tiempo. Lo más grave, acontece en el pasado. Nos mueve a pensar en los hechos que se ordenan en una tragedia.

La tragedia en *Los hombres del oeste*, llega a ser una realidad grotesca. Quién se imagina a dos hermanos cincuentones, viviendo juntos. A muy pocos adultos les sucede que vivan con sus hermanos, o, tal vez somos muchos los que vivimos así, en algún momento. Los hechos parecen imposibles, porque se encuentran en el fondo de nuestro cerebro. Somos nosotros quienes suscitamos un acontecimiento semejante para que dos hermanos vivan juntos. Es ridículo cómo viven Ernie y Colt, como dos muñecos. Algo parecido sucedía entre esos dos personajes que el cineasta Alain Tanner nos dio a conocer en su célebre película *Años luz*⁴⁴. El viejo Poliakoff tiene el sueño de volar mientras Jonás un joven de 25 años desea darle un curso a su vida y acude en busca del viejo para participar de una fantasía que se vuelve real a medida que cumplen sus objetivos. De hecho, *Años luz* es, como diría Todorov, **la interpretación alegórica de los acontecimientos sobrenaturales evocados** (pág. 29).

“... es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados”... (pág. 30). De no ser porque el viejo Poliakoff justifica su sueño con los diseños de su planeador, diríamos que nos encontramos ante un loco. Jonás mismo limpiando un cementerio de automóviles parece realizar una tarea imposible, además de que nadie la realizaría sin una razón de peso. *Años luz* la película es un bello ejemplo de farsa con evocaciones muy conmovedoras, un cuento fantástico sin duda con ambigüedad suficiente para crear en nosotros las vacilaciones necesarias que impidan abandonar el relato.

La farsa en México parece haber surgido en determinados momentos y con ciertos autores muy separados en el tiempo. *Hoy invita la güera* de

⁴⁴ Alain Tanner. *Años luz*. Ginebra, 1981.

Federico S. Inclán parece ser una de esas primeras farsas y *Las negras intenciones* de Alejandro Licona, otro momento estelar del género, incluso como espectáculo, pues nueve obras cortas de teatro cómico dieron como resultado el espectáculo *La abuelita de Batman*, irreverente y joven en su momento de estreno, todavía conserva su tono jocoso en las piezas cortas en que se basó. Sin embargo, el género de la farsa en México ha tenido que esperar a un grupo de jóvenes y no tan jóvenes autores mexicanos. Dramaturgos como Luis Mario Moncada, Elena Guiochins, o Flavio González Melo por citar algunos de los más sobresalientes y de diferentes generaciones, se han atrevido a experimentar con el texto y, haciendo incluso adaptaciones de novelas, que ya en su estructura son farsas de por sí.

Las obras de los autores mexicanos surgidos a partir de los años ochenta a noventa parecerían ser muy rigurosas, pero al mismo tiempo se permiten la libertad de trascender con el texto. El campo de obras en México parece estar ocupado con propuestas vanguardistas y es donde la farsa parece tener su desarrollo y su “boom”.

Véanse propuestas como *El hotel de los corazones rotos* de Luis Mario Moncada, una adaptación literaria que nos da un acontecimiento de cuadros y de personajes diversos, con un lenguaje avasallador, que en mucho también se le debe al autor de la novela. En las farsas, algo muy bien empleado es el lenguaje. A medida que el Padre Ubú sigue hablando, nos recuerda a los personajes protagónicos que los jóvenes dramaturgos en México han encontrado. El tirano hablando desde su humanidad, semejante a ese Fidel Castro de Moncada en *Los súper héroes de la aldea global*.

A nuestro modo de ver, los jóvenes dramaturgos mexicanos a partir de los ochenta dieron una pauta muy importante para el manejo de la **evocación** como recurso de la imagen en escena, una visión novedosa, que ya apuntaba

hacia el desarrollo de la imagen como elemento tonal de la representación. Autores como Oscar Liera y su *Piña y la manzana*, son cruciales en el manejo de la farsa en México. Otra obra suya, *Los negros pájaros del adiós*, es un drama sombrío, lleno de amor y muerte, en medio de un paraíso idílico que tiene al mar como testigo de un amor, que fue trágico. O qué decir de *Voces en el umbral*, la obra escrita por Victor Hugo Rascón Banda, un maravilloso perfil de un mundo mágico narrado a través de los recuerdos de una mujer. Siendo una generación anterior a los dramaturgos de los años ochenta, Victor Hugo Rascón demostró ser un autor muy joven en cada uno de los dramas que escribió, y *Voces en el umbral* es una obra pionera en el manejo de la farsa en México.

Así como la comedia tiene a su máximo exponente en Emilio Carballido, en México la farsa parece tener pioneros, seguidores y ejecutantes, de un género que los autores mexicanos han hecho evolucionar hasta crear propuestas que funcionan en el sentido de la **evocación**, un género como debería llamársele a la farsa evolucionada en México. Las farsas mexicanas contemporáneas suelen comportarse como una **evocación de recuerdos**, es decir, la actividad mental que hace actuales los **engramas mnémicos** ya fijados. Evocar viene del latín **evocare**, que significa **hacer salir llamando**. Recrear en la memoria algo del pasado o de lugares lejanos y un **engrama** es la huella que deja cualquier acontecimiento en la **memoria colectiva**.

Los autores de farsa en México muestran un sentido del humor que se parece mucho a la estructura del chiste. Caricaturizan con ingenio los detalles, parodian incluso los hechos serios. Al trazar el carácter real de sus personajes, se comportan como el personaje de Dostoievski en *El doble*: el protagonista ve una proyección de **Sí Mismo**, completamente ridícula, se parece a él, pero no es él. El doble comienza a invadir su territorio. Es lo que simbólicamente nos expresan los personajes de farsa. Son nuestros dobles ridiculizando nuestras personalidades.

Frecuentemente, los títulos de los dramas fársicos evocan a través de una metáfora el contenido de la obra. Shakespeare en *La tempestad*, evoca los momentos más amargos de un hombre en medio de sus temores. Próspero el protagonista vive la agonía de sus recuerdos, rencoroso de los que le hicieron daño, ya un Próspero semejante a *Timón de Atenas*, del mismo autor, desencantado de la humanidad, frustrado.

Fue quizá Sabina Berman, la primera autora mexicana que consigue hablar con un lenguaje de farsa en teatro para niños. *El Chiquito Pingüica* es una obra que sin ser imitada, sí ha sido ejemplo para que otros autores estructuren una forma de decir teatro para un público infantil. La autora es hábil para estructurar una forma de decir el teatro. Crea desde luego un edificio. Sus obras exigen un escenario donde las imágenes son el protagonista, y las imágenes exigen movimiento. Una de sus primeras obras, *Bill o Yankee*, ya exigía un escenario con una estructura múltiple muy bien planeada. *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* exige que en su espacio, las evocaciones del pasado funcionen como un presente real. Es en *Herejía* donde Sabina Berman pone en juego estrategias y drama para evocar el movimiento de la historia con pasiones humanas. Todavía no se estudian con detenimiento, las posibilidades escénicas de obras como *Buenos días Doctor Freud*. La autora propone soluciones técnicas, a un texto, que ya en el tratamiento de la historia, parece sorprendente por las revelaciones que tenemos ante nosotros. Freud evocado por una autora audaz, que nos está revelando el interior de nuestras conciencias, con asuntos que están en la mente de todos.

Otro autor mexicano, Jaime Chabaud, ha conseguido que sus textos parezcan fantásticos. La poesía de su teatro radica en la riqueza de sus metáforas, como en *Lágrimas de agua dulce*, donde las lágrimas de una niña son el único recurso contra la sequía del pueblo. La imagen es contundente. Nos deja fantaseando una posibilidad: la niña llora para que exista un río. Las fábulas, como los cuentos fantásticos, son terribles, con frecuencia tratan de

asuntos que a todos nos duelen. En *Lágrimas de agua dulce* Chabaud expresa, no sólo el sentido de un pueblo, sino un sentimiento arquetípico, que juega con el corazón de los espectadores (o de los lectores), al presentarnos el sacrificio como última solución. La deliciosa metáfora de esta farsa dice que **los hombres lloran para no secarse**. En las viejas leyendas del *Popol-Vuh*, Hunapú e Ixbalanqué también lloran para no quedarse secos. El mito es indiscutible y es la razón por la que *Lágrimas de agua dulce* nos sumerge en una fantasía sonora de lenguaje y de sonido. Dice H. P. Lovecraft a propósito de lo fantástico de un relato: “... **es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto (...), debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca**”...⁴⁵

Los hombres del oeste, además de una metáfora provocada por la evocación de sus engramas es una obra con coros, generalmente lamentándose a través de trenos, que relatan lo que sucedió en el pasado. El pasado atrapa a los perdedores. En *Los demonios* de Dostoievski, todos pretenden salirse con la suya, y es lo que desencadena todas esas pasiones. Dostoievski parece un dramaturgo dentro de una novela. Sus diálogos dan la suficiente información, como para que incluso, pudiesen recitarse en un escenario. El juicio a Dimitri Karamazov en *Los hermanos Karamazov* es de una teatralidad muy bien estructurada. Acaso los novelistas rusos de siglo XIX son excelentes dialoguistas de farsa.

Los diálogos de Ernie y Colt son sobrecogedores; sobre todo cuando revelan su personalidad. En *El pelícano* de Strindberg se acusan unos a otros; en *Los hombres del oeste* sucede algo similar: Ernie se acusa y Colt le acusa. Ernie parece no darse cuenta que el juez su hermano le juzga con dureza. La farsa de *Los hombres del oeste* se llena de otros personajes, que el lenguaje

⁴⁵ Lovecraft, H. P. *Lo Sobrenatural*. Barcelona, ed. Alianza, 1985.

permite deducir y ver, personificados por las actitudes de los dos hermanos y sus pensamientos dichos. Son un festín de revelaciones. El crimen radica en que les quitaron toda forma de identidad. Ellos solo ejecutan la mecánica de su propio sistema, que se parece a lo que muchas familias tuvieron, que difícilmente cobra forma en el sistema moral y perfecto que ha trazado la sociedad. Los hijos fuera del matrimonio son un problema de la ley y de la iglesia, pues vivimos en un sistema de derecho. Al estar fuera de la ley, como hijos ilegítimos, Ernie y Colt acuden a sus propios puntos de vista para pasar el día. Guardan memoria de hechos dolorosos, fumando un cigarro mientras se piensa que el recuerdo nos fortalece o nos debilita. En los personajes de Franz Kafka esto es muy evidente, ya que viven pesadillas demasiado vivas, que por su crueldad asfixiante, caen en el terreno de una farsa agresiva y que cuestiona.

Los poetas mexicanos más innovadores han sido hasta ahora los estridentistas. Germán Lizt Arzubide y sus contemporáneos, experimentaron con el lenguaje para conseguir el efecto de un **escándalo**. El movimiento repercutió y autores como Arqueles Vela, el vocero de los estridentistas, practicó un lenguaje novedoso, que parecía parisiense en los años veinte.

Su cuento de *El café de nadie* tiene en las palabras seleccionadas su mayor fuerza. El centro de las calles apunta hacia un café idílico, que impresiona nuestra imaginación. Vela se comporta como un Baudelaire, un Verlaine importado, mucho muy adelantado en su lenguaje. No es sino hasta finales del siglo XX, cuando los dramaturgos mexicanos experimentan de una manera similar a los estridentistas con su lenguaje.

Hay una obra de Elena Guiochins, *Plagio de palabras*, que trata de un trío de mujeres, que comparten relaciones lesbianas y heterosexuales con un individuo que tiene que ver con la vida sexual de las amigas, y toca en lo

profundo de la sexualidad, a veces de manera muy inocente y otras de manera perversa. Esa forma de decirse las cosas es lo que hace de *Plagio de palabras* una farsa provocadora. Además de proponer cuadros plásticos muy avanzados en la estructuración de sus escenas, nos lleva a una compulsión de emociones y de sentimientos, cuando los protagonistas se reconocen como parte de un mismo cosmos. El lugar nos seduce. El diálogo de Guiochins corre, es delicioso y onírico. Son *Las tres hermanas* de Anton Chéjov pero invertidas. Es lo que convierte a las amigas en mujeres aceleradas que van en un mismo camino. Los diferentes finales de *Plagio de palabras* invitan a tomar el mejor partido que uno quiera aceptar o todos esos finales son posibles.

En *Las criadas*, Jean Genet da a conocer el grito de dos mujeres que se parecen mucho a las protagonistas de *Plagio de palabras*. Es una obra temprana de la autora mexicana, muy sincera. Por eso es tan agresiva y escandalosa a su manera.

Los hombres del oeste habla también como esas criadas por la boca de dos hermanos que dicen cosas duras, sucias, llenas de un rencor que nos hace sentir incómodos. Nada en ellos nos mueve a considerarlos, de no ser porque su grito es tan fuerte. Uno escucha inquieto, lo que ambos hermanos están confesando en escena.

Hemos tratado de realizar un breve comentario sobre la farsa como género y su evolución, pues hemos considerado también con mucho cuidado las obras de Aristófanes, que están llenas de humor y sátira. Incluso, faltó tal vez que citáramos a Eurípides, un autor que practicó con muchos géneros, y, uno de estos fue la farsa. Habría que analizar con mucho cuidado el sentido satírico, que obras como *Io* e *Hipólito* tienen. La farsa que nosotros presentamos trata de encajar en esa evolución de la farsa. Se trata de una obra violenta, agresiva, procaz y llena de maldad. Su sentido es trágico porque se

trata de dos personajes con carácter trágico en una tragedia de sublimación. Desde luego que se trata de una farsa. *Los hombres del oeste* es una farsa trágica.

Eduard Albee y sus dos grandes obras *Historia del zoológico* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, son toda una propuesta de marionetas. En *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, la pareja de esposos no puede ser más grotesca. Lo que se dicen es asqueroso. Son revelaciones que los rebajan ante un joven matrimonio, que miran impávidos esta desnudez de alma de dos seres por encima de la escala social, de los valores, fuera de la moral. La señorita Julia hizo lo mismo; hay un sacrificio: ella misma. **Entre lo trágico y lo fársico hay una empatía, ambos géneros estremecen con el impacto de su catarsis.**

El **temor** y la **compasión** de la tragedia se convierte en **humor** y **miedo**, un **pathos** en la farsa. Un **pathos** en el que juega nuestra simpatía por las cuestiones divertidas y mórbidas.

La farsa impacta por sus revelaciones claras, y eso se parece a la denuncia de la que ya hablamos como objetivo de este género. Desde luego que esta es una reflexión particular, que habla sobre nuestro interés del estudio de la farsa y otros géneros que tengan que ver con la dramaturgia.

Citamos a algunos de los numerosos autores que han escrito obras que caen en el terreno de la farsa para detallar un análisis general sobre *Los hombres del oeste*, la farsa trágica que elaboramos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Gaceta, 1986.
- Albi, Edward. *Quién teme a Virginia Woolf*. Madrid, Cátedra, 2005.
- Anónimo. *El convidado de piedra*. Madrid. Ed. Aguilar, 1983.
- Argüelles, Hugo. *Teatro completo Tomo II*. México. Ed. Coyoacán, 1995.
- Aristófanes. *Obras*. Porrúa, 1981.
- Aristóteles. *Poética*. México, UNAM, 1946.
- Bataille, George. *Historia de un ojo*. México, Ed. Premia. Col. Los brazos de Lucas, 1985.
- Baty, G y R. Chavance. *El arte teatral*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Beckett, Samuel. *Teatro escogido*. Madrid. Aguilar, 1987.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Barcelona, Paidós, 1982.
- Bradbury, Ray. *Crónicas marcianas*. Madrid. Ed. Minotauro, 1981.
- Brecht, Bertolt. *Apuntes III*. Argentina, Losada, 1984.
- Calderón, Fernando. *Obras*. México. Ed. Porrúa, 1984.
- Camus, Albert. *Los posesos*. Madrid. Ed. Alianza, 1981.
- Chéjov, Anton. *El jardín de los cerezos*. UNAM, México, 1985.
- *Cuadernos del NET.*, México, 1990.
- De Sade, Marqués. *Juliete*. México. Ed. Tomo, 2005.
- Dostoievski, Fedor. *Los Hermanos Karamazov*. Porrúa, 1979.
- Doyle, Conan. *El mundo perdido*. Madrid. Alianza, 1999.
- Esquilo. *Teatro Escogido*. Madrid, Alianza, 1982.
- Eurípides. *Teatro Escogido*. Madrid, Alianza, 1982.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza, 2000.

- Garibay, Ángel. *Mitología Griega*. Porrúa, 1985.
- Graves, Peter. *Los Mitos Griegos*. Alianza, 1981.
- Genet, Jean. *El balcón*. Madrid, Alianza, 1985.
- Goethe, J. Wolfgang. *Teatro Escogido*. Madrid. Ed. Aguilar, 1995.
- Goldoni, Carlo. *La posadera*. Barcelona, Planeta, 1991. Introducción, traducción y notas de María Hernandez Esteban. P. II a CXCIV.
- Gomvrowickz, Witold. *Teatro Polaco*. México. Conaculta, 2005.
- Gorostiza, Celestino. *Contigo pan y cebolla*. UNAM. Col. Nuestros Clásicos, 1987.
- Hegel, Friedrich. *De lo bello*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Hugo, Victor. *Nuestra señora de París*. Barcelona, Producciones Editoriales, 1979.
- Ibsen, Henrik. *El Pato salvaje*. Porrúa, México, 1981.
- Inclán, S. Federico. *Hoy invita la güera*. México. Col. Teatro Mexicano del siglo XX, tomo 3. Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Ionesco, Eugene. *La cantante calva*. Madrid. Ed. Alianza, 1985.
- Jaeger, Werner. *Paideia*. México, Fondo de la Cultura Económica, 1981.
- Jarry, Alfred. *Ubú Rey*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Jonson, Ben. *Volpone*. Madrid. Ed. Alianza, 1982.
- Kott, Jan. *El manjar de los dioses*. México, Era, 1977.
- Lovecraft, H. P. *Lo Sobrenatural*. Barcelona, Alianza, 1985.
- Molière. *Obras*. México. Ed. Porrúa. Col. Sepan cuántos, 1982.
- Ortiz Monasterio, Alfonso. *El teatro de Vicente Rivapalacio*. México, Ediciones de la Ibero, 1991.
- Orwell, George. *1984*. Madrid, Ed. Bruguera, 1984.
- Reyes Palacios, Felipe y Edith Negrin (editores). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. México, UNAM, 2011.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid, Alianza, 1983.

- Schiller, Friedrich. *Teatro escogido*. Madrid. Ed. Aguilar, 1994.
- Sófocles. *Obras*. México, Porrúa, 1985.
- Stanislavski, Constantin. *Mi vida en el teatro*. UNAM, 1981.
- Strindberg, August. *Teatro de cámara*. Madrid, 1993.
- Tieck, Ludwig. *El gato con botas*. Madrid. Alianza, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, México, 1981.
- Vela, Arqueles. *El café de nadie*. México, Editorial Siglo XXI, 2001.
- Wilde, Oscar. *Obras completas*. Madrid. Ed. Aguilar, 1981.
- Witkiewicz, Stanislaw. *Teatro escogido*. Cuadernos de Filosofía y Letras, UNAM, 1987.

FILMOGRAFÍA

- Años luz, Alain Tanner Ginebra, 1981.
- Dos hombres y un destino, Butch Cassidy and the sundance kidd de George Roy Hill, 1968.
- El bueno, el malo, y el feo de Sergio Leone, 1968.
- Erase una vez en el oeste de Sergio Leone, 1969.
- La Pandilla salvaje de Sam Peckinpah, 1969.
- Shane el desococido, George Stevens, United Artist, 1957.

LOS HOMBRES DEL OESTE

Por Martin Morales Rivera

2015

Personajes

ERNIE Hombre de 50 años

COLT Hombre de 52 años

Acción: Un departamento de clase media, amueblado y con gusto.

Acto único

ESCENA PRIMERA

(Ernie acicalándose frente al espejo mientras Colt en su silla de ruedas le observa a distancia. Sala principal de un departamento modesto de clase media).

ERNIE.- Seguramente estrecharé la mano del Jefe de Gobierno. Confieso que estoy nervioso. Imagínate. Voy a ser el Maestro de Ceremonias. Oficialmente soy el conductor oficial, por así decirlo. Bueno, debo de confesar que tu traje me queda a la medida. ¿Es el que usaste en la graduación de Estela?

COLT.- (Sintonizando la televisión y cambiando de canales con el control sin ganas). Algo así. Para qué lo preguntas si lo sabes.

ERNIE.- Me olvidaba que a la mera hora no nos invitaron. Tú les prestaste el dinero para los boletos y ni eso les importó. Son crueles nuestros medios hermanos... ¿se me verá mejor la corbata amarilla?

COLT.- "Oficialmente" es la corbata del gobierno.

ERNIE.- Encontré a la Administradora en las escaleras. Iba subiendo con el nuevo muchacho de la limpieza. Extrañaremos al Gordo...

COLT.- Desvalijaba autos, no lo olvides.

ERNIE.- Este tipo parece de la Judicial, tiene cara de policía.

COLT.- Da igual quien haga la limpieza. Los tipos de la limpieza son así. Se la pasan observándote mientras echan un trapazo.

ERNIE.- Sintoniza un canal, carajo.

COLT.- No hay nada que ver.

ERNIE.- Siempre si me llevaré tus zapatos. Los míos ya están muy quemados. Además tú ya ni los usas.

COLT.- ¿Cómo los voy a usar si estoy atado a esta mecedora?

ERNIE.- La verdad, me resulta muy difícil comprender porqué tuviste ese accidente. Mira que pisar una coladera que se abre. Fue el día que discutiste con Bonita debido al abono que se negó a pagarte. Ahí tienes a nuestros medios hermanos y tú tanto que los quieres.

COLT.- Eso ya pasó. No quiero recordar el asunto.

ERNIE.- Los medios hermanos son un mal negocio.

COLT.- Así nos educaron. Mi mamá tomó esa decisión como adulto.

ERNIE.- Me pregunto si nuestro padre vivirá todavía.

COLT.- Si vive, ha de tenerlo sin cuidado la existencia de nosotros.

ERNIE.- Nos hizo crecer con desventaja.

COLT.- Será mejor que te apures. El Jefe de Gobierno no se va a quedar esperándote. (Apaga la televisión). ¡Basura, basura, basura!....

ERNIE.- ¿Crees que la suerte me esté cambiando?

ç

COLT.- Lo que vas a hacer es muy digno.

ERNIE.- Si Bonita lo supiera, le daría envidia.

COLT.- No hagas de ella un ser despreciable.

ERNIE.- ¿Ha venido a verte? Mucho de lo que ahora padeces es su culpa. Les llevaste el dinero para los boletos y regresaste a casa con las piernas rotas. ¡Qué horror!

COLT.- (Oprime unas pinzas de resorte). Las circunstancias fueron así. No culpes a los demás por lo que a uno le pasa. Yo quería jubilarme a los 60 y el destino me obligó a separarme de mi trabajo antes de tiempo. No sabes cómo lo extraño...

ERNIE.- Supongo...

COLT.- Odiaba levantarme a las cinco de la mañana para más tarde sacar fotocopias sin descanso. Doce o más horas de mi vida estaban empeñadas en ese pinche empleo, pero con gusto las volvería a revivir.

ERNIE.- Es la hora de tu medicina. (Deposita en sus manos algunas cápsulas que el otro toma con agua de una botella).

COLT.- Lo único que evitaba que pensara es ese trabajo. Treinta años de mi vida quedaron sepultados.

ERNIE.- Pero lograste una pensión, este departamento. Yo no he logrado nada.

COLT.- Tienen tus piernas sanas.

ERNIE.- Y una cabeza que terminará por matarme.

COLT.- Esta vez te duró mucho.

ERNIE.- ¿Qué?

COLT.- Tu borrachera.

ERNIE.- Un hombre necesita controlar sus impulsos. Los míos me traicionan. Tarde o temprano cometo torpezas. Veme ahora: parezco galán de cine. Mi cara debió haber sido famosa. Por eso la gente regresa a verme y se inquieta. Pero luego... Colt, soy un tonto.

COLT.- Eres lo que eres.

ERNIE.- Mi mamá nunca se imaginó lo desdichado que sería al hacerme. Supongo que nuestro padre es un hijo de puta.

COLT.- Llegarás deprimido al evento.

ERNIE.- Fui concebido en un momento de necesidad. Por eso no me funcionan las cosas. Soy como ese personaje de Un mundo feliz, un alfa incompleto.

COLT.- Tu cabello tiene canas.

ERNIE.- Sí. Es la única marca de mis 50 años. He conservado una cara joven con rasgos de viejo. Me dijeron que conduciría la Ceremonia del Jefe de Gobierno, y eso me rejuveneció un poco. Me pregunto si somos los únicos de nuestro tipo.

COLT.- ¿A qué te refieres?

ERNIE.- Dos hermanos tan viejos y solteros viviendo juntos. Cada uno de nuestros medios hermanos pudo vivir felizmente y nosotros quedamos detenidos.

COLT.- (Bota una pelota de goma contra la pared y la atrapa). No sigas.

ERNIE.- Colt, a veces necesito hablar de esto.

COLT.- Guárdalo para ti. Yo lo olvidé hasta que tú lo mencionaste. Me sentí una basura. Los hombres necesitan depurarse.

ERNIE.- Tal vez soy un puto por culpa de todo eso.

COLT.- (Deja la bola). Ernie...

ERNIE.- Antes del accidente, te veía caminando frente a mí, ignorándome con tu desprecio. ¿Te digo algo? No. Creo que siempre lo has sospechado. Sabes que aprovechaba tu ausencia para masturbarme hasta caer.

COLT.- Ernie....

ERNIE.- Así se fue dando. Me convertí en un adicto. Tú en esa silla de ruedas tienes una justificación.

COLT.- Ve a conducir ese evento, hijo de puta. Déjate de ridiculeces. Me haces sentir lástima por ti y, un hombre no puede hundirse en la miseria.

ERNIE.- Tus frases hechas llevan una lección equivocada.

COLT.- La misma lección que definió nuestras vidas.

(Ernie se estremece, anuda una corbata amarilla que contrasta con el traje negro. Apenas termina de arreglarse, se deja caer en un sofá).

COLT.- ¿Qué esperas? Suéltalo.

ERNIE.- ¿Por qué me escogieron a mí?

COLT.- ¿De qué hablas?

ERNIE.- Esa Ceremonia en el Zócalo es muy importante. Es el brindis navideño que dará el Jefe de Gobierno. El primero. Estarán personalidades muy importantes. Y, ¿si fuera una broma de Bernardi? Ese culero me dijo que yo conduciría, pero... Suele jugar bromas muy pesadas.

COLT.- Tu idea del éxito es muy extraña. Un día piensas en el triunfo y al día siguiente en la derrota.

ERNIE.- A mi mamá le hubiera gustado verme triunfar.

COLT.- Donde quiera que se encuentre, si es que existe un más allá, estará contenta por esta oportunidad que se te presenta.

ERNIE.- Si se trata de una broma, mataría a Bernardi, o me mataría a mí, que es lo más probable.

COLT.- Supongo que Bernardi no estará loco para hacerte una broma semejante.

ERNIE.- ¡Si pudiera tomarme un trago!

COLT.- Ni lo pienses. Un día la copa terminará por sepultarte. O, peor, será tu cadalso en vida. Los alcohólicos toman para darse valor; tú no eres así, o, en parte.

ERNIE.- Somos como esos dos muñecos de Plaza Sésamo.

COLT.- No digas estupideces. (Prende la televisión y cambia de canales).

ERNIE.- ¡Somos ridículos! (Desanuda la corbata). Me he convertido en un bufón mientras cuido de ti, como si fuera tu enfermero.

COLT.- Ernie...

ERNIE.- Primero lo hice con mi mamá; ahora soy tu esclavo. No tengo vida propia.

COLT.- (Apaga la televisión). ¡Ya cállate! Nadie te obliga a permanecer conmigo. Puedes irte cuando quieras.

ERNIE.- Me obliga el fracaso.

COLT.- Te obliga tu estupidez. (Ernie se dirige al trinchador y saca una botella de whiskey). Deja esa botella. Si tomas un trago tus oportunidades se reducirán.

ERNIE.- Te conviene que tome un trago, Colt. Eso te dará un compañero de por vida. Es como en Baby Jane: la borracha era sirvienta de la parálitica. (A punto de abrir la botella). Discúlpame, Colt. Cuando me siento inseguro digo muchas estupideces. Tienes razón: soy un estúpido.

COLT.- Será mejor que te vayas. No debes llegar tarde a ese evento. Que no quede por ti, Ernie.

ERNIE.- (Guarda la botella y se anuda la corbata). De no venir para la cena, es que el Jefe de Gobierno nos invitó a su Palacio.

COLT.- Olvídate de eso.

ERNIE.- Es navidad, Colt. Mamá acostumbraba una gran cena para todos. Eran días en que veíamos desfilas grandes platos. Quién iba a imaginar que terminaríamos distanciándonos de nuestros medios hermanos por problemas absurdos. Niñerías si lo vemos de otra manera.

COLT.- No hay que olvidar, que ya somos todos, personas mayores. Es muy difícil reconciliar los puntos de vista de personas tan adultas.

ERNIE.- Bonita no tiene justificación al desconocernos como hermanos. Claro que su padre nunca nos quiso.

COLT.- No estaba obligado. Siempre nos toleró. Nuestro padre ni siquiera hizo esto. Por algo no me casé. Ni siquiera el nombre pudo darme. De haber tenido hijos, tampoco les podría dar un nombre.

ERNIE.- Yo me siento orgulloso de llevar el apellido de nuestro abuelo.

COLT.- No es lo mismo.

ERNIE.- Sí. No lo es cuando te comparas con los demás. A nosotros siempre nos obligaron a que calláramos nuestro origen. ¿Puede un padre permitir que sus hijos crezcan sin su protección? A veces quisiera verlo para que me diera una explicación. Me hace sentir como el monstruo de Frankenstein despreciado por su creador. Gracias, Colt. Celebro que me hayas detenido con esa copa. El beber te vuelve exhibicionista, pero te aísla. Todos te ven, pero nadie se acerca a ti. Y, con tan mala suerte, te ven en el peor momento de tu borrachera. Tengo 50 años, Colt. No soy lo que pensé que sería. Vivo frustrado y miro con rencor a todos los que triunfaron. Tenía todo para triunfar, Colt; sólo que mi cara no es la que el mundo esperaba. Cuando me escuchan hablar, se quedan maravillados; pronto reaccionan al ver mi cara. Es la cara de un hombre feo. Eso no le gusta a la gente. Soy como un negro educado en la época de la esclavitud.

COLT.- Según eso, la cara define tu suerte. Somos tan parecidos que comienzo a explicarme muchas cosas de mi fortuna.

ERNIE.- Tu cara es la de un hombre serio. Mi ansiedad ha hecho de mi rostro el rostro de un hombre inquieto. Tengo una tristeza mortal. Colt. La muerte significaría una bendición, porque estoy afligido.

COLT.- Esas palabras son muy pesimistas.

ERNIE.- Son las palabras de Cristo a su apóstoles en el Huerto de los Olivos.

COLT.- Mírame a mí, atado a este asiento. Culmino mi trabajo con un triste accidente en una coladera. Eso me permitió el 100% de la pensión y un retiro digno. A veces me desespera esta invalidez y quisiera desahogarme como tú en el trago. Supongo que me sentiría peor. Sin importar esta mala suerte, por nada del mundo me gustaría morir ni hoy ni mañana. Que llegue cuando tenga que ser. Uno debe evitar a la muerte. Lo principal es estar vivo.

(Suena el teléfono. Ambos se quedan expectantes)

COLT.- ¿No vas a contestar?

ERNIE.- No. Ese es Bernardi y sé lo que me dirá. Que el evento se ha cancelado. Al menos para mí.

COLT.- Contestaré entonces.

ERNIE.- No lo hagas. Al menos hasta que me haya ido. Si tuviera un teléfono celular, seguramente estaría sonando en mi bolsillo. No quiero darle la oportunidad a que me diga que mi participación ha sido cancelada. No le daré esa oportunidad. (El teléfono ha seguido sonando). El muy culero juega conmigo; pero no me tiene en su mano. Me voy.

(ERNIE se marcha repentino mientras el teléfono sigue sonando).

COLT.- (Descuelga). Diga... (Han colgado. Prende el televisor y cambia de canales sin sentido. El teléfono vuelve a sonar).

ESCENA SEGUNDA

(La misma habitación en penumbra. Ernie abre la puerta con sigilo. Trae un envoltorio en la mano que deposita sobre la mesa. Su actitud es furtiva. Desenvuelve una botella de bourbon cuando las luces se prenden repentinas. Colt entra empujando su silla. Sorpresa de ambos).

ERNIE.- (Con la botella en las manos). No es lo que parece.

COLT.- No soy yo quién para juzgarte.

ERNIE.- Esa costumbre tuya de sorprender a la gente; tu mirada siempre será la de un censor.

COLT.- No tengo la culpa de haber nacido así.

ERNIE.- He cometido tantas torpezas y he estado tan borracho frente a ti, que me sé de memoria los reproches que haces sin hablar. Eres como una esposa.

COLT.- Ten cuidado con lo que dices.

ERNIE.- Esto que ves es mi trofeo. Alguien me lo dio por conducir muy bien la Ceremonia. Nadie sabía cómo tratar al nuevo Jefe de Gobierno y yo sí supe. Ve, anoche o anteanoche, no recuerdo, me puse a ver un video de Elvis, ese que trata de su concierto en Hawaii en enero de 1973. Es un maestro del escenario. Cada detalle de su rostro y de su cuerpo, son magníficos; pero el manejo de la voz es lo mejor, es impresionante. (Lo imita). "Something in the way, she must, attacks me like no other lover"...Ese día cantó esta canción de Ringo Starr. Elvis terminó cantando un sinnúmero de covers. (Abre la botella de bourbon y sirve un buen fajo en vaso pero no lo bebe todavía). Dos conciertos definieron al Rey en su último momento de apoteosis: un concierto alternativo, a manera de ensayo que lo ofreció dos días antes de aquel memorable concierto que se ofreció Vía Satélite. ¡Imagínate! Elvis cantando para todo el mundo. Millones de ojos mirándole y el Rey dominando a sus súbditos. Se veía como un dios. Fue un dios. Era Apolo ante los ojos del mundo. En esos años la señal por satélite en México era muy restringida o no teníamos derecho a ver un acontecimiento semejante. Supimos del concierto por pequeños trozos emitidos por los noticieros. México estaba en la prehistoria de las redes, en ese entonces conectadas al satélite mediante una antena del tamaño del culo.

COLT.- ¿Diste tu concierto?

ERNIE.- Mejor preguntarme, porqué a un hombre como yo, no lo dejan ser Elvis Presley si cantamos en la misma tesitura. Efectivamente, tomé el micrófono y el aro de luz cayó sobre mi rostro. Hablé con la voz de Zeus o con la voz de Apolo. No sé. El público se quedó maravillado. Los que me llamaron para el concierto estaban como rabiando porque de mi boca salían notas tocadas desde el Olimpo. Soy un dios simplemente ignorado. Esa es la parte más difícil: reconocer lo que se es.

COLT.- ¿Qué me quieres decir con todo esto? Escuché ese concierto de Elvis hace dos noches. Se te escuchaba extasiado. El volumen de la televisión molestó a los vecinos, pero logré negociar con ellos. Se quejaban de que cada noche tienes el ruido de la televisión a altas horas.

ERNIE.- Las horas que dedico a ver esas películas que tanto me emocionaron. Supongo que vivo para seguir viendo a Charlton Heston gritando "no me toques simio asqueroso", en un momento culminante a la mitad de la película. El primero de enero de 1976 estrenaron Infierno en la torre en México con dos años de atraso frente a las marquesinas del mundo. Ni tú ni yo fuimos ni muchos tampoco. Los miles que acudieron se emocionaron ante la espectacularidad de dicha película. Imagínate a Steve McQueen y a Paul Newman juntos en una misma película salvando vidas. Yo estuve esperando ese estreno y, cuando sucedió no estaba preparado para verlo porque no tenía medios para que me llevaran a una sala de cine.

COLT.- Y, ¿todo eso que significa?

ERNIE.- Vamos. Colt: es la historia de mi vida. Vi Infierno en la torre mucho después de que se estrenó y soy la persona que ha visto esa película más veces que aquéllos que asistieron a su estreno.

COLT.- Tu vida es un almanaque.

ERNIE.- Exacto. Sé las cosas que a nadie le interesan pero que están registradas por la historia.

COLT.- En conclusión: ¿qué ha pasado?

ERNIE.- Tuve el micrófono en mis manos, pero nunca nadie me felicitó. Se descuidaron y brillé por unos minutos. Al final, todos estaban encantados por lo que había acontecido, pero nadie quería acordarse de mí. Tuve que luchar por ese momento, Colt, y lastimé a un chico cuando tomé su lugar. El chico estaba preparado para decir lo que yo dije, pero no lo decía muy bien. El programa venía declinando y la directora me pidió que hiciera lo que fuera para subir el ánimo. Yo soy así, Colt, muy extraordinario si me lo propongo, y tuve que hacer lo que ese chico nunca hubiera podido: animar a una multitud.

COLT.- Aprovechaste que el chico es un idiota y ocupaste su lugar. Bien. Y, ¿por eso vienes borracho? ¿Por eso compraste esa botella?

ERNIE.- Aún sin beber soy borracho, Colt. Y, como todo borracho, tengo a mi censor sopesando cada uno de mis actos. Estoy bebiendo por gusto, porque sé que soy extraordinario. También bebo, una vez más por tristeza, porque sé que no les gusto. Me aplauden, pero en el fondo saben, que soy un hijo sin padre.

COLT.- Yo también soy un hijo sin padre y no hago tanto alarde de la vida.

ERNIE.- Soy un perro guardián. Colt, entre otras cosas, Y fui hecho para cuidar a cualquiera que lo necesite en la familia.

COLT.- Y, ¿por qué no te vas?

ERNIE.- Porque tú no lo quieres, Colt. Prefieres embrutecerte a mi lado mirando cómo me alcoholizo, matando cada una de las interminables horas que Dios me ha dado para permanecer en el mundo.

COLT.- Tu vanidad impide que veas lo que en verdad soy para ti: soy el que te permite vivir en este departamento, el que impide que te corran porque no pagas la renta a tiempo. Soy ese al que una vez intentaste arrojar de un edificio.

ERNIE.- Ese fue tu drama, Colt. De no haber sido por mí, te hubieras arrojado. Fuiste también el niño al que descubrí siendo abusado por un adulto.

COLT.- ¡Cállate! Por una vez en tu maldita vida, cierra esa boca apestosa. Cada que la abres la gente te odia. Nuestros hermanos te odian por esas cosas tan sucias que dices...

ERNIE.- Sucedió, Colt, y te escapaste. Me dejaste en las manos de ese ruin. Tu pago fueron unas paletas. Lo mío fue más desesperado: nací ansioso, como decía la abuela, y a partir de ese día en que te encontré a punto de satisfacer a un perverso, me comporto con avidez ante la perversidad.

COLT.- Eres ruin.

ERNIE.- Tu el culpable de que yo lo sea. A partir de ese día nació una complicidad entre nosotros. Ha sido sutil, tácita, tiene boca pero calla. Tú sólo has cumplido con olvidarlo. Yo lo llevé pegado a la piel, fue la primera de muchas infecciones. A un hombre bueno se le pegan muchas, Colt.

COLT.- Vete a dormir. El trago te vuelve ridículo. Dices muchas tonterías.

ERNIE.- Soy tonto, Colt, por eso la gente se aprovecha de mí. Mis buenas intenciones fueron manchadas cuando me puse en el lugar que a ti te correspondía. Vine para ser un puente por donde los demás cruzan.

COLT.- Según tú, ¿qué pasó aquel día?

ERNIE.- Si lo has olvidado es que eres inocente o muy cínico. Siempre anduvimos juntos y seguimos juntos. Si tanto me observas, se debe a que cada día compruebas lo que me inocularon por tu culpa. Tus pasos cuando caminabas, tu hablar contigo mismo, tu silencio lapidario cuando te lo propones, sólo manifiestan el rigor que sientes al observar que mi carrera fue truncada por el delito que tú cometiste. Me hiciste creer que te iba a arrojar de un precipicio para así borrar el culo en el que tú me sumiste.

COLT.- ¡Imbécil!

ERNIE.- Todo eso me ha hecho acercarme a ti. A mí se me dio la orden de que te ayudara. Mi madre moribunda lo pidió.

COLT.- A mi me dijo que te diera un poco de protección.

ERNIE.- A los dos nos engañaron.

COLT.- Eres mi hermano menor por dos años, Ernie; no podría asegurar que te quiero. No sé. No te equivocas al decir que aprecio mucho a nuestros medios hermanos. Yo nunca me hincaré ante ninguno de los hijos de mi madre, pero a cada uno...

ERNIE.- ¡Odio que digas eso! Los hijos de tu madre son nuestros medios hermanos. A mí me odias porque soy hijo de tu padre.

COLT.- Ese Jack Daniel's te está haciendo daño.

ERNIE.- Soy lo más parecido a ti, Colt, hijos de un mismo padre biológico. No comprendo por qué me has despreciado tanto.

COLT.- Tú me desprecias lo mismo.

ERNIE.- Yo no te desprecio. Yo trato de comprender porqué te salve aquel día, cuando el señor de las paletas estaba a punto de abusar de ti. Llegué yo y me intercambiaste como una moneda. La gente hizo lo mismo conmigo cuando sus intereses fueron cuestionados. Tú nunca has dado clases; deberías saber lo que un maestro intenta y sale inventando para salir el día. Soy un escritor fracasado o ni siquiera eso. Tengo muchas obras escritas y ninguna de ellas se ha publicado. Ni siquiera escribo en computadora. Me detuve, Colt. Hace mucho tiempo que me detuve.

COLT.- Hizo falta que te ubicaras.

ERNIE.- ¿Qué?

COLT.- Lo primero que aprendí al empezar a trabajar, es que mi vida sería estar detrás de una fotocopidora.

ERNIE.- Me decepcionas, Colt.

COLT.- Lo mismo provocaste en mi madre.

ERNIE.- Hay algo de desprecio cuando te refieres a ella.

COLT.- Ella me enseñó a querer a nuestros medios hermanos. De ti me enseñó que era mejor que no existieras.

ERNIE.- Colt, yo siempre he pensado en el suicidio. Ahora veo que no es necesario. Llevas la señal de Caín. Uno de estos días me romperás el cráneo a martillazos mientras duermo.

COLT.- Vamos, Ernie. No soy tan ordinario. Se me han ocurrido formas más ingeniosas de matarte. (Ambos ríen). Sírve uno de esos tragos.

ERNIE.- Tú no bebes.

COLT.- Tengo vicios más sofisticados, pero una copa no me hará daño. (Ernie sirve un trago normal). ¿De qué se trata? Esa cantidad está bien para una monja. Dame medio vaso por lo menos. Estuve a punto de morir, Ernie. Casi morí por una mujer. Tu vida se detuvo por ser un escritor fracasado. No podemos saber si se debe a que eres muy mal escritor o hay gente impidiendo que llegues. Amé demasiado a Rosa.

ERNIE.- De manera que se llamaba Rosa.

COLT.- ¿Lo sospechaste?

ERNIE.- Somos algo así como gemelos. Recuerda que me hicieron dos años después de ti para cuidarte.

COLT.- Sí, no lo niego. Me siento mejor cuando sé que llegas de madrugada cayéndote de borracho. Entonces te da por llorar o masturbarte.

ERNIE.- Prefiero eso a estar en los sitios donde busco placer. Ni siquiera te lo imaginas. El placer me salvó de morir pero también me hundió. Tú me has sorprendido masturbándome. Qué bueno que nunca me sorprendiste mamándole la verga a un extraño. Viví una vida de gay sin serlo, porque me gustan mucho las mujeres. ¿Quién eres tú, Colt? Dilo. Yo soy un exhibicionista y es fácil adivinar. Basta con ver. Pero tú, ¿qué eres? Yo miré cómo se cogían a la mujer que amaba; me detuve de metérsela a

la chava que más me gustó por temor a contagiarla de una enfermedad venérea. Hay noches en que me vuelvo loco, tan sólo de recordar a esa mujer.

COLT.- No soy nada, Ernie. Gasté 350 mil pesos en una puta que se puso a coger con el lechero.

ERNIE.- ¿Los pagaste al contado?

COLT.- Duérmete, Ernie, descansa. Vienes muy borracho. Me duele verte así. (Bebe su trago a la mitad). ¿Me puedes decir lo que pasó en el evento?

ERNIE.- Me da vergüenza.

COLT.- ¿tomaste el micrófono?

ERNIE.- Sí. Si lo tomé.

(Ernie camina hacia la ventana con balcón y se asoma. Parece respirar la noche).

ERNIE.- El Jefe de Gobierno nunca me saludó. Ni siquiera reparó en que yo me encontraba presente. Saludó a los niños uno por uno y yo le esperaba con un abrazo muy sentido. Me quedé mirando una noche de fuegos artificiales que le darán a mis biógrafos pruebas para afirmar que soy un pendejo.

COLT.- Al menos ya encontraste tu verdadera vocación.

ERNIE.- Sabes lastimar, Colt, o eres un borracho verdaderamente ruin.

COLT.- (Bebe). ¡Qué bien sabe esto!

ERNIE.- Tengo cervezas en el refrigerador. El bourbon se acompaña bien con la cerveza.

COLT.- Pero te hace orinar demasiado. En mi situación no sería prudente.

ERNIE.- (Abatido). Colt: nada de lo que te hago tiene sentido.

COLT.- La mayoría de la gente sufre de lo mismo. Casi nadie quiere pensar en sus límites. ¿Tienes más de "esto"? (Extiende el vaso).

ERNIE.- ¡Uf! Eres un buen bebedor. El bourbon es una bebida fuerte. (Le sirve un fajote). Calienta la sangre de inmediato... Después de todo, eres un hombre del oeste.

COLT.- (Bebe). ¿Es lo que beben los vaqueros?

ERNIE.- Esto los hizo encontrar oro.

COLT.- ¿Era tan importante que el Jefe del Gobierno te diera la mano?

ERNIE.- Ahora no. En ese momento esperé con ilusión su saludo. Saludó a los niños allí reunidos. Después de todo, sólo me pasaron el micrófono por 15 minutos. Quince minutos de reflector, Colt; como Elvis en Las Vegas.

COLT.- Yo prefiero a José Alfredo Jiménez.

ERNIE.- Tienes buen gusto. Ambos eran hombres del oeste.

COLT.- ¿Qué se necesita para ser un hombre así?

ERNIE.- Estar solo y tener una imaginación avasalladora. Eso te vuelve muy creativo y terminas por descubrir que todos quieren escucharte cantar. Un hombre del oeste

descubre un día, que siempre ha sido un charlatán y apesta feo. Elvis cuando estaba gordo ni siquiera cantaba; sólo hablaba estupideces. Balbucía los quejidos de un becerro herido. Comienzo a sentirme así, Colt, pero nunca fui famoso.

COLT.- (Saca una libreta negra). Mira esto, trabajaba un poco cuando te escuche entrar.

ERNIE.- (La toma). ¿Es una obra?

COLT.- No sé lo que sea. A veces me da por escribir pensamientos, ideas que vienen a mi mente. Tú eres el escritor. Yo no aspiro a tanto. Solo apunto en esta libreta los datos más importantes de mi vida. Cuando yo muera, este cuaderno será un almanaque de los días más representativos de mi existencia.

ERNIE.- (Lo Hojea). Tiene dibujos.

COLT.- Algunas cosas no las pude expresar con palabras.

ERNIE.- ¡Colt! Tú eres el verdadero artista entre los dos. Yo tengo cajas de obras mal escritas, tú... a ti, digo, te ha bastado con un cuaderno para reflejar toda una vida.

COLT.- Ernie, en algo no te equivocas. Somos como esos muñecos de Plaza Sésamo, pero a diferencia de ellos, Jim Henson hizo un borrador con nosotros (ríen). Nuestro padre se olvidó de nosotros y hemos tenido que inventar lo que a él se le olvidó decir, que sus dos hijos fueron abandonados. Sin reconocimiento, sin nombre, avergonzados de su origen...

ERNIE.- Entre ellos avergonzados de reconocerse como hermanos.

COLT.- Ernie, la mujer que yo amé se llama Martha no Rosa. Guardo una fotografía de ella. Ella misma me la regaló. Un día le compré un oso y unas flores y la encontré con otro.. El oso se lo di a mi mamá y con las flores me limpié el culo. Dame más de eso. (Extiende el vaso). Era una puta, Ernie, y la sigo adorando.

ERNIE.- (Le sirve). Colt, quiero morir. Mis sueños apuntan hacia la muerte. Sueño mucho con mi mamá y con otros que han muerto.

COLT.- Vete lejos, Ernie. No me dejes tu basura. Estoy lisiado y no me puedo levantar a barrer.

ERNIE.- (Le regresa el cuaderno). ¿Qué harás con este cuaderno?

COLT.- ¿Qué harás tú con él? A menos de que te suicides hoy mismo, moriré antes que tú. Esta silla de ruedas me está matando. Tienes razón, dependo de ti en muchos sentidos. Tú me vas a enterrar y eso es muy cabrón. Eres como Atlas: te tocó llevar el peso de la humanidad. Acepta tu rol, Ernie, serás menos desdichado si asumes que no eres tan especial.

ERNIE.- Dependo de ti, Colt. Tú pagas la renta puntualmente, cosa que mi trabajo no me lo permite. No tengo familia ni amigos y soy un hombre gris que ha estado esperando el triunfo. Soy alcohólico y a veces puto. Deseo con todas mis ganas a una mujer bonita que está fuera de mi alcance, pero tuve a otras más bonitas que me abandonaron en cuanto se dieron cuenta que soy una falsa expectativa, Colt, tú dices que soy ordinario. Alguien que bebe Jack Daniel's como yo, no puede ser así. Soy un hombre del oeste.

COLT.- Los hombres del oeste fracasaron con la llegada de la locomotora. Hace unos días le eché una mirada a esa película de Butch Cassidy que tanto te gusta. Es la historia de dos perdedores. Su exceso de talento les impide ver lo que es más práctico. El tiempo cambia y ellos no se dan cuenta.

ERNIE.- No lo había pensado de esa manera. El hecho de que sean Paul Newman y Robert Redford te hace perder la objetividad. Colt, creo que me iré. Hemos celebrado una Navidad extraña. Supongo que en tu cuaderno anotarás esta charla.

COLT.- Este cuaderno habla de las cosas importantes, Ernie; esta charla para mí nunca se llevó a cabo. Habla de lo demasiado tonto que somos, y eso a ninguno de los dos le conviene.

ERNIE.- Nunca me has querido, Colt.

COLT.- Ernie, represento más de lo que crees para ti. Soy tu única familia.

ERNIE.- Y la familia mata, Colt.

COLT.- Será mejor que tomemos una cerveza. Esto que me has dado da sed.

ERNIE.- El bourbon es así, Colt. Es la razón de que Paul Newman meta a la cabeza en un lavabo con hielo al día siguiente de haberse emborrachado en El Golpe.

COLT.- Yo prefiero las películas de Pedro Infante, Ernie. Tu Paul Newman nunca cantará como él. Por cierto, nuestro padre vendrá mañana.

ERNIE.- ¿Qué?

COLT.- ¿Recuerdas ese llamado del tal "Bernardi"? un hijo de puta por cierto. No entiendo por qué lo mencionas tanto. Tiene talento para dentista.

ERNIE.- Dices, ¿nuestro padre? ¿Nuestro padre biológico?

COLT.- ¿Qué es eso de padre biológico? El culero es ingeniero, no lo olvides.

ERNIE.- ¡Colt, Colt: borracho eres más insoportable que yo!

COLT.- A ti te da por la putería; te juro que yo me colgaré del foco hasta cagarme. (Serio). Si, Ernie, esa llamada tan insistente era de nuestro padre. Siempre me pregunté la razón de traernos el mismo número telefónico de la otra casa. Será porque en el tiempo que nuestro padre quiso buscarnos, investigó datos nuestros y siempre tuvo el... cómo llamarlo... ¿sentimiento, tacto, precaución?... De conservar nuestro número. Habló para desearnos una feliz Navidad. Y, ¿de dónde crees que viene, de dónde crees que viene el puto?

ERNIE.- ¿Del oeste?

COLT.- De ahí precisamente. El muy culero viene de Hermosillo.

ERNIE.- Ese no es el Oeste.

COLT.- Para mí como si lo fuera. El Norte siempre huele a vaqueros, tipos rudos con sombrero y una pistola. Ese es el Oeste para mí. Y tu padre viene de allá.

ERNIE.- ¿Qué haremos? Esta dirección no la conoce. ¿Por qué lo invitaste?

COLT.- Para que el hijo de puta conozca a sus dos muñecos de Plaza Sésamo. Seguramente el pendejo tiene la cara de Abelardo. (Ambos ríen).

ERNIE.- Colt... Creo que ese encuentro no le hará bien a nadie.

COLT.- Tal vez, pero por lo pronto, dame otro trago de Daniel's y tráeme esa cerveza.

ERNIE.- La mujer que más me ha gustado era casada.

COLT.- Necesitaba de ti. Apuesto a que te enseñaba el culo mientras te la tirabas con la mirada.

ESCENA TERCERA

(Mientras Colt mira la televisión y cambia constantemente de canales mediante el control remoto, vemos a Ernie asomado al balcón y bebiendo whiskey).

COLT.- Esta programación es una porquería. Falta un cerebro que aproveche a los mejores talentos y estructure una televisión como la de antes. Esos eran programas. No esta porquería que nos pasan en la televisión abierta.

ERNIE.- Lo mismo sucedería con la televisión por cable. Vivimos una pobreza de contenidos. En la televisión se hace evidente porque la vemos a diario. Los periódicos se venden por sus noticias sensacionalistas y las revistas abundan en chismes y pornografía encubierta. (Entra a la sala).

COLT.- A ti te gusta la pornografía.

ERNIE.- Pero no la pornografía encubierta. Debajo de los calzones de Madonna hay una vagina muy evidente ladrándole al espectador. En sus videos por supuesto. Cuando escuchas un disco suyo, el eco de su vagina es magnificado por los sintetizadores. (Molesto). ¿Quieres dejar de cambiar de canales? Lo malo de ver la televisión contigo es que nunca sintonizadas un programa fijo, carajo. Actúas como divorciado.

COLT.- No soy homosexual, Ernie; si a eso te refieres.

ERNIE.- Me sorprende como interpretas los pensamientos.

COLT.- Relájate. Estás molesto.

ERNIE.- Ya no vendrá, Colt. Nunca tuvo intenciones de venir. Yo lo sabría. Lo hubiera soñado.

COLT.- Ahora resulta que eres adivino.

ERNIE.- Las pocas veces que papá nos buscó cuando éramos niños, yo soñaba que venía. Eso me producía horror. El horror incluye la repulsión. ¿Lo sabías?

COLT.- La voz que anoche me dijo que vendría era la de un viejo temeroso. Sólo pretendía saludar. Fui yo el que lanzó el reto. "¿Por qué no vienes?", le dije "haz que tu existencia tenga un sentido visitando a los hijos que abandonaste".

ERNIE.- ¿Tú dijiste eso?

COLT.- Más o menos.

ERNIE.- Lo asustaste.

COLT.- El dijo, que la última vez que nos buscó, tú le exigiste que nos dejara en paz y que por eso no nos había buscado. Incluso quería reconocernos con su apellido y tú presumiste que el papá de nuestros medios hermanos nos había dado su nombre.

ERNIE.- Hablé por mí, Colt. Le dije que hablara contigo pero que supiera lo que opinabas. Es duro decírtelo, Colt: papá sólo me buscaba a mí.

COLT.- ¡El muy hijo de puta! (Apagar el televisor) ¿Recuerdas cuando nos daba un plátano por la ventana? Llevaba una canasta enorme para su mamá y a nosotros sólo nos daba un plátano enorme. Pues bien: a ti siempre te lo peló con una sonrisa patética. Luego nos daba de esos pesos grandotes que arrojábamos a la coladera...

ERNIE.- Idea tuya, Colt...

COLT.- Te convencía fácilmente. Era ruin que a ti te diera un peso más que a mí. Y, cuando nos llevaba a comprar ropa, a ti te ponía la bolsa de hule para que orinaras y te agarraba el pito con satisfacción. No soy pendejo, Ernie. Lo invité a venir para ver si todavía se atreve a jalarte la verga. ¿Te acuerdas de las sacudidas o no?

ERNIE.- Tú siempre preferiste al papá de nuestros medios hermanos. En ese tiempo ya había un rompimiento entre mamá y papá.

COLT.- Pareces idiota diciendo "mamá" y "papá"; la boca se te hace más grande. Por supuesto que el papá de nuestros hermanos siempre fue mejor. Yo corría a saludarlo con cariño...

ERNIE.- Con un hábito de San Francisco.

COLT.- La Manda, Ernie; recuerda que era la Manda que mi mamá prometió por mi salud. Traerme un año vestido de cura si lograba curarme.

ERNIE.- Fuiste un niño sietemesino. Siempre te enfermabas.

COLT.- Ya desde niño me parecía de mal gusto morirme. Vine con ganas de ver y de ver y de ver todo lo que hay en este pinche mundo de mierda, bello y placentero a la vez. El papá de nuestros medios hermanos era blanco; el nuestro un indio. Y, yo me decía: cómo el blanco nos mira con simpatía y el indio se avergüenza de lo que somos.

ERNIE.- Pareces borracho todavía. Anoche faltaba poco para que te pusieras a caminar. Dices las cosas que yo no me atrevería.

COLT.- Tú dices cosas más crueles; lo que pasa que estás acostumbrado a decirlo todo en voz alta y yo resumo en una mueca lo que me molesta. Por supuesto que es cruel sacar estas conclusiones, pero así fue. El indio que llevamos dentro se confundió al ser rechazado por el indio que lo engendró mientras el hombre blanco nos conquistaba dándonos un lugar secundario en su hogar pero un lugar al fin y al cabo.

ERNIE.- Teníamos prohibido referirnos a nuestro origen.

COLT.- Teníamos prohibido pensar. Cuando un hombre vive reprimiendo sus impulsos, lo que más hace es pensar. Llevo pensamientos muy oscuros, Ernie. Incluso creo que el Muerto que habla conmigo a veces, lo llevo desde niño.

ERNIE.- ¿Ha vuelto?

COLT.- Anoche. Trató de asfixiarme.

ERNIE.- Es tu proyección. Los muertos no regresan.

COLT.- ¿Estás seguro? ¿Tienes la certeza de asegurar que no hay otra vida al morir?

ERNIE.- En esa otra vida tendría que haber dinosaurios y hombres de Cromañón. Todo ser vivo tendría su réplica en un mundo así.

COLT.- Según tú. ¿Por qué chingas tanto con esos sueños que cada noche tienes con nuestra madre? Deberías verte la cara de pendejo cuando te refieres a mi mamá; como si dieras a entender que viene a visitarte. ¿No viste su sombra junto a ti, una noche después de que la enterramos? Y, la misma sombra pasó frente a ti en la iglesia.

ERNIE.- Te burlas de algo prodigioso.

COLT.- Trato de entender tus contradicciones y me hago una idea del tipo de persona que eres. Si a mí me visita un Muerto es proyección; si tú ves a nuestra Madre es prodigioso. Eres injusto, Ernie, y hasta diría que cobarde. Arreglas la vida de acuerdo a tu conveniencia.

ERNIE.- Bien, ese Muerto que ves, qué te dice. Nunca lo has aclarado.

COLT.- Los muertos no hablan, Ernie; sólo hacen señas. Debe estarles prohibido hablar con seres tan ordinarios como nosotros. Odio pensar en la muerte, Ernie, por lo que significa: el silencio absoluto. Como cuando enterramos a nuestra madre, tú mismo lo has dicho: sólo se escuchaba el silencio después de la última pala de tierra. Los demás no sintieron tanto su muerte como nosotros porque están casados, tienen hijos, mujer, esposo. Nosotros estábamos con nuestra mamá a una edad en la que deberíamos tener nietos.

ERNIE.- Yo la cuidaba. Tú sólo la veías después del trabajo.

COLT.- Sé a qué te refieres. Yo nunca le puse un pañal. Hemos quienes no podemos hacer eso. Escuchaba su respiración cada noche y la veía santiguarse en la oscuridad. Sentía temor de morir.

ERNIE.- Anunció anticipadamente su muerte.

COLT.- Los viejos vislumbran el final, y me atrevería a decir que se asoman a lo que les espera. Tú quieres morir; estás convencido de que ves señales cuando la muerte se acerca a ti o a cualquiera según tú.

ERNIE.- La muerte es un acontecimiento. Todo lo anuncia. Los fenómenos alrededor se transforman en augurios, cuando la muerte se acerca. Es el poder de la mente presintiendo la caída. Nosotros le damos forma a lo que se anuncia invisible en la naturaleza.

COLT.- ¿Existe el Más allá? Que hable el hombre que quiso ser cura.

ERNIE.- ¿Tú qué quisiste ser, Colt? Te burlas de todo lo que yo quise ser. Y, sí, debí ser cura, pero de curas putos ya estamos hasta el cuello. Además de que yo soy algo peor: soy un perverso.

COLT.- De lo que según tú, yo tengo la culpa por haberte abandonado con el señor de las paletas.

ERNIE.- ¡Lo hiciste, Colt!

COLT.- Era mejor que te cogieran a ti. Eres más fuerte. Yo con lo que tuve fue suficiente para que el hombre blanco me pareciera divino. No sé lo que quiero, Ernie. Tú por lo menos has intentado las cosas más disparatadas y me duele ver que siempre te equivocas. Cada intento que haces regresas desalentado. Me recuerdas a Pepe el toro.

ERNIE.- ¡Imbécil!

COLT.- Discúlpame, Ernie. Si tuviera tu cultura manejaría otros modelos. Recuerda la cantidad de desgracias que le acontecen a ese sujeto. Su hijo muere quemado, su hija en realidad es su sobrina y su hermana es una puta. Sin embargo, nada de esto es causa para que él sufra tanto. Pepe el Toro es inocente, sí. De lo que sí es culpable es la de ser tan pendejo.

ERNIE.- ¿Crees que soy pendejo?

COLT.- Hummmm. Diré que sí lo eres. Ayer decías que eres un alfa incompleto. Ignoro lo que sea eso, pero entendí que estás desarticulado. Entre tú y yo, yo soy el triunfador, Ernie. Mi trabajo funcionaba; el tuyo no pasa de ser un experimento. Careces del dominio en tu actividad. Supongo que al escribir, te acercas a lo que eres. No sé mucho de escribir de libros, pero te veo cuando escribes. Lo haces con facilidad y me sorprende los numerosos cuadernos que llenas y guardas con mucha esperanza en esas cajas de tu cuarto. Ernie, si te mueres y yo te entierro, tiraré todo eso a la basura y, no por ignorancia, sino porque te hizo muy desdichado. Nunca le encontraste el lado práctico. Ese lado, te da una satisfacción. ¿De qué sirve escribir tanto, si nadie te lee?

ERNIE.- ¿Para quién escribes tú almanaque?

COLT.- Es un pasatiempo, Ernie. No me sorprendería saber que a mi muerte, ese cuaderno terminará en un basurero. O, peor, abandonado por ahí. Su único valor radica mientras yo siga vivo. Soy un hombre de pocas palabras. Tú siempre has hablado de más y por eso has llenado muchas cajas con tus historias. Si tocaras un instrumento, la guitarra por ejemplo, todo el día estarías tocando la guitarra; pero tus melodías tampoco serían escuchadas.

ERNIE.- ¿Escribo por terapia?

COLT.- Así es. A menos que alguien encuentre alguna utilidad en lo que haces, será como tenga sentido.

ERNIE.- Tu triunfo en la fotocopidora es mi fracaso ante la máquina de escribir.

COLT.- Vivía para dar un servicio. Todos querían una fotocopia de esto o del otro. ¡Miles de copias, Ernie! ¡Imagínate la demanda en aquel ambiente escolar! También es importante el ambiente, la demanda depende del ambiente.

ERNIE.- Mis amigos triunfaron, tienen grandes casas. Yo vivo en una casa que ni siquiera es mía. Tengo 50 años. Me apesta el aliento, Colt; mis dientes están podridos.

COLT.- Se que moriré antes que tú. Eso me inquieta. No soy tu padre, pero a veces te veo como a un hijo. Te abandoné con el señor de las paletas para que tu vida estuviera disfrazada de sentido.

ERNIE.- El niño que eras entonces, no podía saberlo. Te echaste a correr para no ser tú.

COLT.- Me eché a correr, porque tú parecías muy convencido de querer estar en mi lugar. Te bailaron los ojos, Ernie. Algo sucedió contigo que te encantaba la verga. Y de eso, yo no tengo la culpa. Como hermano mayor debí retirarte, pero tú te diste con placer.

ERNIE.- Me abandonaste, Colt. De acuerdo, soy más fuerte. Tú por lo poco que hiciste, querías arrojarte de la azotea y hacerme sentir culpable. Eres visceral. (Timbre). Es él. Necesito un trago antes de abrir.

COLT.- Ya tienes demasiados dentro de ti.

ERNIE.- Colt, vuelvo a sentir miedo. Es el miedo a ser rechazado de la criatura de Frankenstein. (Timbre). Es nuestro padre, Colt, o algo relacionado con él. Reconozco esa sensación. Se parece a la que tú produces al pasar junto a uno. Dejas una estela de frío.

COLT.- Abre, Ernie. Lo estás deseando. Así fue con el señor de las paletas.

ERNIE.- (Como si fuera a abrir). Soy el más indicado para abrir. Lo sé. Tú siempre has sido el guardián del faro; algo que se parece a un censor. Como un capitán de fragata. Tú quieres que a mí me vaya mal, Colt; tu complacencia radica en verme convertido en una vieja ridícula. De haber sido mujer, hubiera sido una mujer muy fea (Timbre).

COLT.- Dios se apiadó de ti.

ERNIE.- Pero no de ti. Tu cara es la de ese hombre que está tocando el timbre. Siempre me diste temor, Colt. Temor por parecerme a ti, porque me reprochas ser tan feo, porque cuentas mis tragos y mides el efecto de mis pasos. (Timbre). Tú eres ese que está tocando. Contigo tengo para no querer conocer a otro tan parecido a ti. Lo recuerdo el día que vino a decirme que nos quería dar su apellido. Yo lo rechacé, y lo mandé contigo. No quiso. Él no te quiere. Por eso me odias. Ambos se parecen en su necesidad a dejarme en medio.

COLT.- ¿Qué tonterías son esas, Ernie? Abre.

ERNIE.- A ti no te importa. (Timbre). Sólo quieres divertirte. Abre tú. Colt; si entra ese hombre, no saldré de mi recámara.

COLT.- Recuerda que eres un hombre del oeste.

ERNIE.- Butch Cassidy huyendo de Patt Garret en compañía del Kidd. El acto heroico de un hombre consiste en escapar de su miedo más horrible. El horror, Colt; el horror que sintió el coronel Kurtz ante la jungla en el Corazón de las Tinieblas. Su rechazo... no, no, no. Él sentía el horror al rechazo y huía frenético del rechazo de una mujer. La mujer era la jungla. Esa selva contenida en la vagina de una mujer. (Timbre).

COLT.- (Ríe). Lo dirás por los pelos.

ERNIE.- Sí. A mí sólo me excitan las vaginas rasuradas. (Entra a su cuarto y cierra la puerta. Timbre. Colt enciende la televisión.)

COLT.- (Bajo). Nadie te abrirá, hijo de puta. (Ríe). Yo también sospecho que se trata de ti, un viejo derrotado por el tiempo. A mí me diste la hostilidad del tiempo. Debí haber tenido una gran casa, unas piernas más resistentes, un destino y otras cosas más. Muchas cosas. (Timbre). Tú me las negaste. Sólo eres un viejo, con ganas de justificarte. Si te abro, te mentaré la madre y te escupiré a la cara. Pinche estúpido me abandonaste de niño, cuando más te necesitaba. Ahora que eres algo parecido a lo que fui, un infeliz, bien en busca de consuelo. Goza tu infierno, que te devoren tus demonios. Tú sólo eres un hombre equivocado. A mí también me dejaste con el señor de las paletas. Los hombres del oeste son atraídos por un carrito de helados. (Se sirve un trago mientras se escucha un timbre largo). Ernie tampoco saldrá para abrirte la puerta. Es un pendejo y guarda mucho rencor. (Timbre).

(Colt cambia de canales sin ton ni son en la televisión y debe su trago de golpe).

COLT.- Espero que a mi hermano, nunca nadie le dé una oportunidad. No sólo se alejaría en su caballo por la ancha pradera, como buen hombre del oeste. Haría justicia, y eso no te conviene, viejo pendejo. Toca, cabrón, toca, como cuando nos tocabas por la ventana para darnos un plátano de tu canasta. (Ríe. Timbre). No le conviene a nadie que Ernie se convierta en el sheriff. (Timbre).

ESCENA CUARTA

(Ernie entra con un sobre amarillo tamaño carta mientras Colt cambia de canales en el televisor).

ERNIE.- No era él, pero dejaron esto. Dice el Conserje que se trataba de un hombre joven con abrigo, muy elegante, y dejó una tarjeta. Dice: "RAUL ROMERO BALDERAS".

COLT.- El hijo de la tía Natalia.

ERNIE.- ¿Qué vino a hacer aquí, el hijo de la tía Natalia? Alguna vez jugamos con él. Fue el primer chico al que mire desnudo. Colt: las mujeres me gustan, pero los hombres me excitan.

COLT.- Ernie, acepta lo que esta vida con desventajas nos dejó.

ERNIE.- Quien sea que haya venido, también nos dejó algo: este sobre. (Lo abre).
¡Colt! ¡Es una Notificación! O, algo así. Cuando estudiaba Derecho nos hablaban mucho de esto. Hay Notificaciones para demandarte y hay Notificaciones para buscarte por razones legales.

COLT.- Deja de alardear, Ernie. Pareces la vecina de al lado. Siempre le gusta decir que su perrita caga en un recogedor. Lo cierto es que los pasillos están llenos de mierda.

ERNIE.- También trae una Nota. (Lee). ¡Ah, Colt!

COLT.- Di qué, parece que estás eyaculando.

ERNIE.- Nuestro padre murió anoche. Tal vez mientras hablaba contigo...

COLT.- Me dijo que estaba enfermo. Le dije que si reventaba me tenía sin cuidado.

ERNIE.- Eso fue muy bajo, Colt.

COLT.- Somos los hijos de un hombre bajo.

ERNIE.- Hay un testamento, Colt. Dice Raúl que cada uno ha heredado 500 mil pesos. ¡Colt! No es mucho, pero tampoco es tan poco dinero. Mi mamá nos dejó 100 mil, papá nos deja 500.

COLT.- A nuestros padres les dio por ponerle precio a nuestras cabezas. ¿Cuánto me darías tú por andar en silla de ruedas?

ERNIE.- Yo no soy el responsable de tu invalidez.

COLT.- Pero, ¿cuánto me darías?

ERNIE.- Te lo digo con honestidad: si antes me caías gordo, ahora en silla de ruedas me produces un ataque anafiláctico. Nuestra madre murió de eso: de un ataque anafiláctico. El doctor le inyectó glucosa con el azúcar hasta el tope.

COLT.- Lo que haya sido, puso a nuestra madre en su lugar. Todos morimos cuando nos toca.

ERNIE.- Todos morimos cuando todo deja de tener sentido.

COLT.- Dame ese sobre. (Lo recibe). Quiero saber las condiciones para recibir ese dinero.

ERNIE.- ¿Lo aceptarás?

COLT.- Si alguien te ofende tiene que indemnizarte. (Revisa). ¡Quinientos mil pesos! Eso piensa que vale lo que nos hizo; pero si así piensa, puedo perdonarlo.

ERNIE.- Ahora sí estamos huérfanos.

COLT.- Las cosas importantes nos sucedieron a una edad en que la gente comienza a morir. Cuando todavía trabajaba, me ponía a pensar en lo que hacías en casa. Siempre has trabajado poco para mi gusto. Te quedabas en el departamento para emborracharte. Así lo hacías en nuestra casa antes de que se vendiera. Luego cocinabas. Cocinas bien.

ERNIE.- ¡Cállate, Colt! Ya no tengo nada que decir. Ni siquiera borracho me soporto. No sabía cómo llenar mis tarjetas de débito. Los 500 mil podrán servir. Sí, Colt, debemos aceptarlos. Un dinero así nos ayudará por un rato.

COLT.- Tú dejarías de trabajar. Odias ese trabajo de maestro con los niños. ¿Qué les enseñas?

ERNIE.- Al estar frente a ellos y ser tan mediocre, aprenden a no hacer las cosas que yo hago.

COLT.- Ayúdame a levantarme.

ERNIE.- ¿Qué vas a hacer?

COLT.- Quiero morir de pie. Tú dices que la Muerte se anuncia y creo que la estoy viendo en este sobre. Es una sentencia de muerte, Ernie, como en las viejas películas del oeste. Los tipos como nosotros no saben gastar el dinero; siempre visten mal. Ayúdame o lo haré sólo.

ERNIE.- ¡Basta, qué te ha dado? Recibes una herencia y piensas en morir.

(Colt se levanta. Ernie lo apoya. Caminan).

COLT.- ¡Estoy caminando!

ERNIE.- ¿A dónde quieres que te lleve?

COLT.- Al balcón. Casi anochece. Quiero mirar la ciudad por última vez.

ERNIE.- Me asustas, Colt.

COLT.- Muero para que seas feliz. Todo aquel que muere se sacrifica. Mis 500 serán para ti. Puedes comprar un departamento y abandonar tu trabajo. Piensa, Ernie, me consideras un lastre y lo soy. Sabes que si muero, el universo entero se moverá a tu favor y te dará lo que no has tenido. Sí. Hay algo cósmico en todo esto. Pasa entre los gemelos o entre hermanos muy cercanos como nosotros. Uno le impide al otro ser feliz.

ERNIE.- Entonces déjame morir. Estoy cansado de la vida. Me duele el alma cuando amanece. (Llegan al balcón. Colt se recarga en la balaustrada).

COLT.- Te diré algo. En el fondo siempre me alegraba que te fuera mal. O eso me daba la oportunidad para estar sobre de ti. O, al parejo. De haberte ido bien en la vida, yo habría sido el único perjudicado. Soy un egoísta. Hice todo lo posible para que te fuera mal. Soy tu peor enemigo.

ERNIE.- Tienes fiebre, Colt. Será mejor que te acuestes. Lo de papá te ha pegado.

COLT.- Deja de decir "papá", pareces estúpido. Quiero decirte algo que te dolerá.

ERNIE.- No lo digas entonces. Ya me han revelado muchas cosas que no sé responder. Mi bondad se confunde con tontería. Soy como Timón de Atenas. Estoy cansado, Colt; muy cansado.

COLT.- Tú siempre pensaste que si me decías que nuestro padre no me quería tanto como a ti, terminaría por desmoronarme. No es así. De niño lo supe y lo he comprobado como adulto. También he dicho que me parece un exceso que hayas venido al mundo. Conmigo era suficiente pero fuiste hecho para estar a mi lado. Un acto de necesidad.

ERNIE.- Colt, mamá no me quería, soy su más grande remordimiento. ¿Es eso lo que me querías decir?

COLT.- Eso te lo he dicho veladamente. Supongo que te amaba después de sentir tanta culpa por haberte hecho. Hizo un producto lleno de defectos y eso la mortificaba. No. Hay algo más feo que debo revelarte. Y, me veré ruin por decirlo; pero ese será mi desquite por sacrificar mi existencia frente a la tuya. Vive por mí, infeliz, ya que los dos no cabemos en este mundo.

ERNIE.- Colt, no lo digas. Harás que te arroje por el balcón, como cuando éramos niños y pensabas que te quería arrojar de un precipicio. Muchas veces he intentado matarme y lo único que vino a impedirlo fue recordar tu cara ese día. Estabas asustado por haber tomado la determinación de morir.

COLT.- Me asustaba estar tan seguro. Tenía un conocimiento amplio de lo que sería mi vida sin padre. Ernie, tienes que saberlo.

ERNIE.- No quiero enterarme. Sé que dirás algo con lo que viviré, pero que me hará mucho daño.

COLT.- Es el precio que pagarás para ser feliz. Ese conocimiento te dará la libertad. Un poder con el que sobrepasarás lo que nunca imaginaste. El secreto del éxito consiste en reconocer tus debilidades. Esos amigos tuyos que viven en auténticas fortalezas, tuvieron que aprender de su debilidad. Lo sé, porque mi debilidad era tan grande, que tuve que aprender a dominarla para soportar más de 30 años de trabajo. Día tras día sacando fotocopias y reorganizando trabajo que otros echaban a perder. La vida en un colegio es una guerra. Entiendo porqué no deseas volver a tu trabajo. Eso de entretener niños está bien para las nanas. Por cierto, Ernie, feliz Navidad. Entre nosotros no se acostumbran los abrazos y así moriremos.

ERNIE.- La única vez que nos dimos un abrazo, me sentí incómodo.

COLT.- Lo recuerdo. Todos se abrazaban en la familia mientras celebrábamos la llegada del año nuevo. Por cierto: estamos a unos días del gran acontecimiento.

ERNIE.- Regresa a tu silla, Colt.

COLT.- Ernie... ¿alguna vez te preguntaste por qué desaparecían tus prendas de vestir? Las más usadas por cierto. Es extraño pero llega un momento en que nuestra ropa usada deja de estar en los cajones.

ERNIE.- A todos se nos pierde un calcetín y de repente se nos revienta el resorte de los calzones. Tal vez son duendes los que se llevan esas cosas.

COLT.- Ernie: esa ropa tuya yo la llevaba al campo para enterrarla.

ERNIE.- Siempre te ha gustado sacar la basura.

COLT.- Tienes la malicia de un niño. Aquí y en todo el mundo, enterrar a las personas por medio de sus prendas, significa mantenerlas con vida y sin voluntad.

ERNIE.- Eso es brujería.

COLT.- Precisamente. (Ernie lo lleva a su silla ante el movimiento que desea).

ERNIE.- ¿Tanto me odiabas?

COLT.- Sólo pretendía mantenerte a mi lado.

ERNIE.- Las personas acostumbran hacer esas cosas. (Lo sienta).

COLT.- Es la manera en como muchas mujeres retienen la voluntad del hombre que les interesa. Durante años tomé cosas tuyas que olvidabas para que fueran embrujadas por profesionales. ¡Profesionales, Ernie!

ERNIE.- ¿A dónde quieres llegar?

COLT.- Nada de esto te sorprende.

ERNIE.- Me sorprende que una persona como tú, crea en esas cosas. Sean efectivas o no, demuestran lo necesitados que estamos para dominar a los demás. De hecho, pretendías cambiar el curso de los acontecimientos. Sólo de pensar que otros como tú también me hicieron lo mismo, me explica porqué me siento como encadenado. No sé si sea cierta la brujería, pero porqué todos desearon un mal contra mí.

COLT.- Todos te hicimos una cadena, Ernie. Creo recordar una lectura de la secundaria sobre un hombre encadenado al que no le permitían ser rey. Su mismo padre había decretado ese castigo, por temor a que su hijo fuera un tirano, según lo decretado por los magos.

ERNIE.- ¡Qué contraste, Colt! De Pepe el toro te saltas a La Vida es Sueño.

COLT.- Sí. Así se llamaba. Eso me dio ideas sobre ti. Cuando sobresalías en la escuela y a mí me comparaban contigo, mi castigo era mayor al tuyo con nuestros medios hermanos. Todo apuntaba a que me trataran como a un tarado. Un lisiado que al final soy. Uno se comporta como lo que será más tarde. Un buen día pensé en que sería bueno encadenarte. Mis celos fueron más grandes cuando a ti te pusieron a estudiar y a mí me mandaron al trabajo en el colegio.

ERNIE.- Donde el papá de nuestros medios hermanos también se empeñó en que yo trabajara. Sentí tu incomodidad, a su propio hijo lo trató como a... Yo no podía usurpar un lugar. El hecho de que nuestro padrastro me escogiera como su delfín, hizo que todos ustedes cometieran torpezas. Recuerdo que te ofreciste para trabajar a su lado y te rechazó.

COLT.- Dos veces lo hizo; la segunda me dolió más porque se trataba de ti. La misma lucha que habría sostenido contigo si se tratara de nuestro padre. Como Caín y Abel en relación con Dios. Quise matarte muchas veces. Tu perversidad me daba una justificación. Abel era un holgazán y Dios lo premiaba con su preferencia.

ERNIE.- Su perversidad era perdonada. El otro hermano trabajaba hasta caer de cansancio y Dios lo miraba con dureza.

COLT.- Porqué Caín era ruin, Ernie. Lo he pensado muchas veces. Soy tan ruin como ese Caín porque todas las preferencias siempre estuvieron contigo. La razón de que sigamos juntos tal vez no se debe a mis brujerías, pero al fin sucedió lo que yo pedí. Ese niño ilusionado al que le daban su diploma al final del año es un niño al que hubiera preferido muerto.

ERNIE.- (Evocativo). ¡Mis dos relojes!... Dos años seguidos me dieron un reloj. Uno de ellos fue el premio de consolación por perder el concurso entre escuelas. Cómo hubiera querido ganar ese concurso de declamación. Me preparé con ahínco, con ganas. Día tras día ensayando las frases y repitiendo las palabras más difíciles. Tenía miedo de equivocarme siempre he creído que de haber ganado, hoy sería un triunfador. Tal vez por eso hasta los relojes se descompusieron ambos a los pocos días.

COLT.- Fui yo, Ernie. Las coincidencias tienen un origen muy humano. Al verte con tus relojes me sentía de la chingada y cuando todos dormían me levantaba y los usaba por unos segundos. Hacía como que declamaba y agradecía los aplausos, tal y como tú lo hacías. Luego le daba cuerda a los relojes una y otra vez hasta que se encuerdaban. Te levantabas al día siguiente y el reloj ya estaba descompuesto.

ERNIE.- ¿También los enterraste?

COLT.- Los tengo conmigo. Cuando más comenzabas a descomponerte sacabas tus recuerdos en el tapete y los contabilizabas. Allí estaban los relojes descompuestos y un día ya no te acordaste de ellos. Los tome para mí porque les tenía cariño. Mientras tú te convertías en un borracho, yo comencé a usar ropa usada y muy rota. Como ahora también lo haces tú.

ERNIE.- Tengo el dinero para comprar ropa nueva, pero no tengo ganas de comprarla.

COLT.- Tienes el orgullo herido. Hoy hemos hablado más que otras veces. Cuando muera y revises mis cosas, encontrarás esos dos relojes viejos y sabrás porqué están ahí.

ERNIE.- Mi preocupación es más vulgar. Me inquieta que encuentres pornografía entre mis cosas. Colt, ni con toda la magia del mundo puede detenerse a un hombre. Fueron otras circunstancias las que me convirtieron en un fracasado.

COLT.- Pero fuimos muchos los que deseamos que te fuera mal. Tratamos de cerrarte los caminos. Teníamos miedo de que fueras un tirano. Siempre estuve a tiempo para impedir que te sintieras bien. Fui hecho para interrumpirte.

ERNIE.- Supongamos que tu magia y la magia de otros tuvo resultados. Soy el hombre que ves. Su daño me hizo daño y me transformó en este hombre que soy. La vida es un proceso de cambio y de transformación. Tus brujerías y las de los demás provocaron que no fuera el hombre que debí ser pero soy este. Todos se beneficiaron con mi mal. Soy un borracho, un perdedor, un puto sin suerte. Mientras tú hayas conseguido lo contrario, tus brujerías fueron efectivas.

COLT.- Evité ser menos que tú, al menos en mi pensamiento. Conseguí aniquilarte. Te maté. Maté al hombre importante que había en ti. Deseaba con todas mis ganas que perdieras ese concurso de declamación y me alegraba que te convirtieras en un borracho. Por eso moriré, para qué puedas respirar. Lo pensé mientras sacabas ese documento del sobre. Ese papel es la sentencia que Dios me da para dejarte en paz. Te deseé mucho mal. Es la cuenta, Ernie...

ERNIE.- ¿Alguna vez seremos hermanos?

COLT.- Lo somos. En realidad te veo con una especie de aprecio. Tú siempre dices eso con los demás.

ERNIE.- Ni siquiera soy libre de decir que amo a otros. Cuando nos reprimieron el amor por nuestro origen te odié y al reprimirnos todo también te quise. No te mueras, Colt; algo se nos ocurrirá para seguir adelante.

COLT.- ¿Sabes, Ernie? Creo que volveré a caminar.

ERNIE.- Eso creo. Somos auténticos hombres del oeste, Colt.

COLT.- Si... Eso creo... Creo que veré televisión. Me siento mucho mejor. Ve a hacer tus cosas, Ernie. No te preocupes por mí.

ERNIE.- Bien, si así lo quieres. Dime lo que me querías decir.

COLT.- Eché a la basura algunas cosas tuyas.

ERNIE.- ¡Ay, Ernie, has sido mi peor enemigo!

(Ernie entra a su cuarto. Colt revisa el sobre y lo arroja a una mesa. Prende el televisor y cambia una y otra vez de canales).

COLT.- Esto es asqueroso. (Apaga la televisión y todo se oscurece repentino).

TELON