# *ESTA NOCHE JUNTOS, AMÁNDONOS TANTO* DE MARUXA VILALTA: TEXTO Y REPRESENTACIÓN

KIRSTEN F. NIGRO

Según Maruxa Vilalta, *Esta noche juntos, amándonos tanto* es "una sátira del egoísmo y del odio; trata, por lo tanto, de exaltar el amor."[1] Después de leer el texto sería difícil no concordar con la dramaturga. Los personajes, el ambiente físico, el diálogo, los eventos dramáticos—todo contribuye a comunicar una imagen unificadora de la ruindad moral y espiritual. Los protagonistas son un par de viejos cuya vida juntos ha sido una de mentiras e inacción. Se hieren con tanto placer que hacen recordar a George y Martha en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*; sólo que la guerra doméstica entre Rosalía y Casimiro no se ha declarado abiertamente. Fingen que el odio que los separa es un gran amor. Según ellos, viven felices en su casita, la cual es un revoltijo de objetos sucios y muebles viejos. La puerta de entrada está asegurada con un gran cerrojo y una ventana "aislante" les permite evitar todo contacto con un mundo exterior que desprecian y que les aterroriza.

En este ambiente cerrado y apolillado, Casimiro y Rosalía pasan su agradable velada, un ritual cotidiano en el que esperan la hora de la cena. Mientras esperan, charlan acerca de los mismos temas absurdos, se insultan, juegan, y se felicitan por no tener hijos ni amigos. Se quejan del egoísmo de la gente y para vengarse escriben un anónimo que injustamente acusa al cartero de ser ladrón. Cacarean y se ríen deleitosamente al leer las noticias acerca de bombardeos y matanzas. Se regocijan al ver las fotos de Guernica y aplauden a los valientes que exterminaron a seis millones de inocentes. Estarían totalmente a gusto si no fuera por la Vecina, que toca a la puerta varias veces para pedirles auxilio. Aunque la mujer está moribunda, Casimiro y Rosalía le niegan toda ayuda. Cuando por fin la pobre muere, la pareja se preocupa tan sólo por sacar a la difunta de la casa. Después de deshacerse del cadáver, se sientan a saborear un café con leche, idéntico al que han tomado todos los días a la misma hora desde hace treinta años. Y al caer el telón, repiten casi las mismas palabras con las que iniciaron a la obra, cerrando así el círculo vicioso que es esta noche que pasan juntos, amándose tanto.

Aunque la autora prefiere no poner etiquetas a esta obra,[2] la técnica y el contenido de la misma la relacionan con el llamado teatro vanguardista. Por ejemplo, tiene un parecido muy notable con *Esperando a Godot*, donde dos personajes también esperan y hablan durante un tiempo que pasa y no pasa a la vez. Otros elementos muy evocadores del teatro de lo absurdo son la estructura circular y los diálogos "staccato" y reiterativos, en los que el lenguaje parece perder su función comunicativa. El empleo de grabaciones de ruidos, sonidos y murmullos, así como la proyección de fotos sobre una pantalla en la escena son técnicas distintivas del nuevo teatro "multi-media."[3] El carácter anti-ilusionista de la pieza asimismo la enlaza con todo el cuerpo de obras que han reaccionado contra el realismo dramático. Rompe la "cuarta pared" y uno de los actores entra por la sala donde está el público; otros les hablan directamente a los espectadores. Los personajes también subrayan el anti-realismo de la pieza. La Vecina siempre se presenta en forma imaginaria y la pareja nefasta es una caricatura del egoísmo. Otras personas, como el Policía, el General y el Dictador, son personajes-tipo. Ninguno de ellos pretende convencernos de que sea *real*, en el sentido tradicional; más bien son abstracciones de cualidades y sentimientos humanos. Los individuos que están físicamente presentes en escena personifican el odio y, por antinomia, *irónicamente* exaltan el amor, encarnado en la Vecina incorpórea y en el mundo al que ella pertenece.

Pero hay otra ironía que define a esta obra y es que la técnica vanguardista que emplea tiene un efecto total parecido al de un realismo transparente y obvio. A pesar de no querer ser un "sermón aleccionador,"[4] resulta siéndolo porque dice, demuestra y explica demasiado. Esto se hace más patente cuando la consideramos desde la perspectiva de su posible representación; es decir, cuando se traduce la palabra escrita a un arte visual y auditivo.[5] Según lo que indican el diálogo y las acotaciones de este texto, su realización escénica se estructuraría a base de un derroche de signos que se combinan de manera redundante y unívoca. Es precisamente en este aspecto que no se diferencia de muchas piezas realistas. Esto no es menospreciar las grandes obras del realismo dramático, como las de Ibsen y Chekhov. Pero sí es cierto que la revolución contra el realismo se debe en gran parte a su tendencia a ser evidente y superficial, a decir las cosas en vez de sugerirlas por medio de una duplicación de signos escénicos paralelos.

Lo que quisiéramos subrayar y analizar en estas líneas es cómo y porqué la pieza de Vilalta, a despecho de su vanguardismo, sufre de algunos de los defectos tradicionalmente atribuidos al teatro realista. Sólo alcanzaremos aquí a apuntar cómo algunos momentos de la obra ejemplificarían el funcionamiento de los signos escénicos. Pero primero debemos indicar que en este estudio se entiende por signo todo aquello que representa otra cosa, y que en una puesta en escena pueden combinarse múltiples sistemas de signos.[6] Hay por lo menos cinco que casi siempre están presentes: el kinestésico (los movimientos); el kinésico (los gestos, las expresiones faciales, las posturas corporales);[7] el prosémico (el uso del espacio);[8] el paralingüístico (los auxiliares de la lengua articulada; por ejemplo, el acento, la entonación, el timbre de la voz); y la palabra hablada. El maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música, y los sonidos también son sistemas de signos que pueden emplearse en la representación.[9]

La escena inicial de *Esta noche juntos, amándonos tanto* es ejemplar de la manera en que muchos de estos sistemas de signos se combinan para construir la imagen central de la obra. Según la acotación que encabeza el texto, lo primero que veremos, como espectadores, es una

> Estancia-comedor con puerta de entrada a la casa, asegurada con un gran cerrojo, y salida de habitaciones interiores. Una ventana. Mesa de comedor redonda, cubierta con carpeta descolorida. Un aparador antiguo. Demás muebles, todos viejos. Acumulación de objetos y adornos inútiles. Montones de periódicos en el suelo, contra una pared. Telarañas. Polvo. Ambiente sórdido. Es como un abigarrado almacén de cosas viejas.[10]

Los signos visuales que componen el aparato escénico sirven primeramente para especificar y delimitar el espacio dramático; a la vez, funcionan para calificarlo como una estancia-comedor vieja, descuidada, asfixiante. Casimiro y Rosalía están ahí, sentados en dos mecedoras colocadas a cada lado de una mesita. A primera vista, aparentan ser dos ancianos típicos; el cabello blanco y la cara arrugada son signos que denotan su vejez. No hay nada en su manera de vestir que los distinga ni tampoco es extraordinario lo que hacen: él fuma pipa y ella teje, como pudiera hacerlo cualquier pareja de viejitos caseros. Sin embargo, el decorado y los personajes son dos conjuntos de signos visuales que, al combinarse, producen una contradicción. El aspecto físico de Casimiro y Rosalía, la proximidad espacial en que se hallan, y las actividades que llevan a cabo pintan un cuadro hogareño que choca con la totalidad del ambiente en que viven.

En cuanto empiezan a dialogar, la contradicción se hace más intensa. Hablan en un tono normal e íntimo, pero lo que oímos no concuerda con lo que vemos:

El: Hoy también.
Ella: Igual que ayer.
El: Lo mismo que mañana. Estamos solos en casita.
Ella: Solos con nuestro amor.
El: ¡Con nuestro gran amor! (p. 9)

La vista nos dice que este lugar no se ajusta a lo que generalmente se percibe como una *casita;* y un ambiente tan ruin no es el que asociamos con los grandes amores románticos. No obstante, todavía no se nos ha ofrecido bastante información para saber en qué signos visuales y auditivos confiar. Posiblemente haya alguna explicación que resuelva esta contradicción; quizá los dos viejitos sean víctimas de un sistema socio-económico que los ha forzado a vivir en estas condiciones y su amor es lo único que tienen.

Mas el diálogo que sigue revela que la domesticidad de la pareja es sólo aparente y que ellos han creado sus propias circunstancias:

Ella: Está lloviendo.
El: No creo.
Ella: Estoy segura.
El: En fin, qué más da.
Ella: Sí, qué más da.
El: Que llueva o no llueva, nosotros no estamos bajo la lluvia.
Ella: No.
El: Los que estén bajo la lluvia, allá ellos.
Ella: Allá ellos.... Entonces, admites que llueve.
El: No llueve. Podemos comprobarlo si quieres. Podemos abrir la ventana.
Ella: ¡Qué dices! ¡Abrir la ventana!
El: Estaba bromeando.
Ella: No la abrimos nunca. ¡Esta ventana no la abrimos nunca!
El: Estaba bromeando.
Ella: Casimiro, no vuelvas a asustarme así.
El: No quise asustarte, Rosalía.
Ella: ¡Abrir la ventana que da a la calle! ¿Y los ruidos de afuera? ¿Y la gente, las voces?
El: Las risas.
Ella: Sí, sería terrible. Oiríamos las risas.
El: No te preocupes, no vamos a oírlas.
Ella: Veríamos a la gente.
El: No la veremos, por fortuna. Fue una gran idea instalar aquí una ventana aislante. (p. 9)

En esta breve conversación Rosalía y Casimiro nos dejan ver su egoísmo y el desprecio que tienen por los demás. Comprendemos inmediatamente que el ambiente sórdido es un reflejo del espíritu tacaño de sus dos habitantes y que constituye un mundo al revés. Todo contradice los más aceptados códigos sociales, morales y de conducta. Las risas producen terror, las ventanas excluyen al mundo exterior, la casa no es un asilo, sino una prisión fortificada. Pero mucho de esto lo percibimos porque el diálogo nos lo indica. Casimiro y Rosalía explican el significado de la ventana aislante y del mundo terrorífico de afuera. Como resultado, ellos mismos nos dicen que su mundo es contrario al nuestro, donde las voces y las risas de la gente generalmente son un signo de la alegría y de la vida.

Seguramente la dramaturga ha querido aprovechar este momento inicial y darnos la información necesaria para orientarnos. Con gran economía ha caracterizado a los personajes y ha establecido la relación entre el cosmos de la vieja pareja y el mundo exterior. En sí, esta primera escena es sumamente efectiva y despierta nuestro interés y curiosidad. Empero, establece un patrón que ha de repetirse a través de toda la obra. Varios sistemas de signos se combinan para formar signos compuestos asimétricos que luego son explicados o clarificados por la palabra hablada. O, de otro modo, los signos compuestos funcionan para reforzar y ejemplificar lo que se ha dicho o hecho. En otras ocasiones el significado de un signo específico queda claro porque Rosalía y Casimiro lo indican. La mayoría de estas explicaciones o aclaraciones son superfluas porque ya se va captando el significado de los varios signos; y en todo caso apuntan hacia la misma significación—el odio y el egoísmo. Cuando no se explican a las claras, la constante reiteración de signos parecidos que tienen una idéntica función no deja duda alguna de cómo deben interpretarse. De aquí la redundancia y la monosemia de la pieza.

Una y otra vez se duplica el desajuste inicial entre lo que vemos, lo que ocurre, lo que se dice y cómo se dice. Por ejemplo, Casimiro y Rosalía declaran su gran amor en tonos cariñosos a la vez que se maltratan y se insultan. Se califican a sí mismos de grandes patriotas y ciudadanos inmediatamente después de escribir el anónimo. Insisten

en que la gente es mezquina y desconsiderada; luego le niegan ayuda a la Vecina. Las conversaciones que tienen con la enferma no concuerdan con la situación y están totalmente fuera de contexto. La echan de la casa, pero Casimiro lo dice cordialmente: "¿Se marcha ya? ¡Cuánto lo siento!... Sí, yo también he tenido mucho gusto, sí, encantado... Hasta la vista, señora, adiós" (p. 12). Es decir, los signos paralingüísticos y kinésicos están en constante discordia con la palabra hablada y las actividades de los personajes. Sin embargo, la multiplicación de esta fórmula va disminuyendo su primer impacto y la ironía viene a ser demasiado patente.

Lo mismo ocurre en la escena cuando Casimiro abre la "ventana aislante." Según la acotación:

> De la calle llegan deslumbrantes luces y ruidos atroces, discordantes; voces, risas, alguna bocina y motor de automóvil pero predominan las voces y risas. No se entiende lo que las voces dicen. Son luces y sonidos exagerados, distorcionados: un verdadero caos de pesadilla en contraste con el cual se oye al mismo tiempo, quedo, suave, repetir seguido, como eco, la palabra "amor." (p. 23)

Esa palabra es una redundancia porque desde el principio de la pieza se entiende lo que representan las voces y las risas de afuera. Debido a todo lo que hemos oído y visto anteriormente no nos es difícil percibir que estos signos acústicos se suman para significar el amor y que ese amor es más poderoso que el caos y la cacofonía representados por los dos personajes y el mundo odioso de su casa-prisión.

Quizá la escena que mejor ilustra lo que hemos venido diciendo es cuando Casimiro y Rosalía leen los periódicos. Como en tantas otras ocasiones, primero hacen referencia a su tremendo amor, un sentimiento humano que no tiene nada que ver con las noticias que tanto les deleitan. En ellas se habla de los 150,000 muertos en un bombardeo durante la guerra civil española, de los niños hambrientos en Biafra, de Vietnam, de la electrocución de prisioneros inocentes, de campos de concentración nazis, de reos políticos ahorcados y de golpes de estado que resultan en miles de muertos. A la vez se proyectan fotos de los varios incidentes, de las víctimas, de Hitler, Mussolini, Franco, Trujillo y Duvalier. Se oyen los sonidos de aviones, bombas, cañones, ametralladoras, y aparecen en escena el General, el Policía, el Verdugo, el Guardia, el Soldado, y el Dictador. Todos son estereotipos reconocibles y todos calzan botas.

Las diapositivas, los efectos acústicos y la presencia de estos personajes, cuya ropa, gestos, acciones y palabras son clichés que a propósito los hacen unidimensionales, son signos obvios y redundantes que se sobreponen para comunicar un significado idéntico—el odio y la barbarie. Y a pesar de que el espectador probablemente entienda lo que todos representan, el Dictador declara que él es el de las botas, el de la fuerza: una explicación que resulta innecesaria.

Casimiro y Rosalía se entusiasman con este espectáculo y aplauden lo que, según los códigos éticos de la mayoría, debiera producir el horror. Sus gestos, el tono de su voz, lo que dicen, sus movimientos y posturas representan una alegría y aprobación que choca con la brutalidad de todo lo demás que vemos y oímos. Pero Casimiro y Rosalía se han portado de esta misma manera tantas veces que ya lo esperamos de ellos. No nos sorprende, y es posible que por esta razón la dramaturga no logre realizar el propósito ulterior de la pieza, o sea, el de "sacudir al público, despertar a los posibles dormidos," el de darle al espectador "un material de trabajo para que él también cree, construya, sobre esa base edifique, desde ese punto de partida imagine y piense."[11]

Tal efecto no se debería al contenido de la obra porque ésta efectivamente trata de algo urgente que nos concierne a todos. De hecho, Casimiro y Rosalía pertenecen a la realidad y hasta cierto punto, somos como ellos. Vilalta ha querido que nos veamos reflejados en estas dos caricaturas y que reaccionemos para cambiar nuestra manera de ser. Pero el impacto de la pieza corre el riesgo de ser socavado por las mismas faltas que Peter Brook ha apuntado en cuanto a los "Happenings":

> Very easily a Happening can be no more than a series of mild shocks followed by let-downs which progressively combine to neutralize the further shocks before they arrive. Or else the frenzy of the shocker bludgeons the shockee into becoming still another form of the Deadly Audience—he starts willing and is assaulted into apathy.... the present inadequacy of the Happening is that it refuses to examine deeply the problem of perception. Naïvely it believes that the cry "Wake up!" is enough: that the call "Live!" brings life.[12]

Sospechamos que éste es el efecto que pudiera producir la representación de *Esta noche juntos, amándonos tanto*. Como hemos visto, la pieza no hace que el espectador tenga que pensar profundamente, debido a que se le dice cómo interpretar los muchos signos escénicos; y esto a pesar de que se ha hecho un esfuerzo consciente por evitar el tono moralizador y el mensaje directo de un realismo gráfico. Además, la constante repetición de lo que en un momento llega a ser obvio bien pudiera alienar aun al espectador más simpatizante. Como consecuencia, y pese a las admirables intenciones de su autora, *Esta noche juntos, amándonos tanto* le privaría a un público de ese momento de descubrimiento tan íntegro a la experiencia estética que toda representación teatral debiera proporcionar.

*University of Arizona*

[1] *Esta noche juntos, amándonos tanto* (México: Organismo de Promoción Internacional de Cultura, 1970), p. 5.

[2] *Esta noche...*, p. 5.

[3] Este tipo de teatro, tan en boga hoy día, tiene sus raíces en los experimentos de los Constructivistas rusos durante la década de los años veinte, y en la obra de Erwin Piscator y de Bertolt Brecht en el período entre las dos guerras mundiales.

[4] *Esta noche...*, p. 5.

[5] Obviamente el lector no puede formarse una imagen mental de la representación que capte cada momento de su desarrollo en el espacio y el tiempo escénicos. Pero el hecho de que la mayoría de los textos se escriben para ser representados requiere que se tome en cuenta su posible representación. El texto mismo le puede indicar al lector cómo ir construyendo un escenario imaginario. Además de definir el contenido, la estructura, y la imagen unificadora de la pieza, el texto asienta el fundamento sobre el cual se construirá la representación. Los diálogos y las acotaciones son como instrucciones explícitas o implícitas, detalladas o esquemáticas, de cómo se pudiera actualizar la puesta en escena. Desde luego, ningún texto es completo; siempre habrá espacios en blanco que se tendrá que llenar. En estos casos, el lenguaje mismo, el contexto y el subtexto le pueden guiar al lector.

[6] Esta definición de un signo es deliberadamente simplificada, pero nos sirve para nuestro propósito en este estudio. Reconocemos que es un término que se presta a interpretaciones diversas y contradictorias. Nuestra definición corresponde a la de Mieczyslaw Wallis en su estudio *Arts and Signs* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1975), p. 1, *et passim*. Umberto Eco también lo emplea en un sentido parecido al hablar de los signos escénicos. Véase Eco, "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro," en *Semiología del teatro*, José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds. (Barcelona: Editorial Planeta, 1975), pp. 95-102; y Eco, "Semiotics of Performance," *The Drama Review*, 21 (marzo 1977), 107-17.

[7] En años recientes han aparecido libros que han popularizado y simplificado demasiado el estudio de la kinésica y la kinestésica. Uno de los textos más sólidos y serios sobre este tema es el de Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1970).

[8] El término "la prosémica" fue acuñado por Edward T. Hall, en su excelente libro *The Hidden Dimension* (Garden City: Doubleday, 1959), en donde analiza los aspectos comunicativos del uso del espacio en diferentes culturas. Este y otros libros de Hall, como *The Silent Language* (Garden City; Doubleday, 1966) y *Beyond Culture* (Garden City: Doubleday: 1977), son textos cuya lectura es imprescindible para el estudio de la prosémica en la representación teatral.

[9] Con la excepción de la prosémica, éstos son los mismos sistemas de signos que el teórico polaco Tadeusz Kowzan ha señalado en "El signo en el teatro—Introducción a la semiología del arte del espectáculo," *El teatro y su crisis actual*, Theodor W. Adorno, et al. (Caracas: Monte Avila, 1969), pp. 25-60.

[10] *Esta noche juntos, amándonos tanto*, p. 9.

[11] Vilalta, p. 7.

[12] *The Empty Space* (New York: Atheneum, 1968), pp. 55-6.