

# Un teatro de protesta y de crítica social

Felipe Garrido

Prólogo a Maruxa Vilalta / Antología de Obras de Teatro  
Letras Mexicanas  
Fondo de Cultura Económica, 2003.

“Veo al teatro —escribió Maruxa Vilalta, en 1972— formar con el hombre un ente indivisible y por ello le doy calidad de humano, y por ello lo concibo limitado y genial, mágico y enajenado, insignificante y grandioso. Lo comprendo y concibo igual que puedo comprender y concebir la vida: lo mismo como juego que como trampa, que como rito, que como acto de amor. Y le perdono todos sus defectos, exigiéndole únicamente que no se prostituya.”

Cuando se ocupan de Maruxa Vilalta —lo han hecho en las cuatro últimas décadas— los críticos hablan de realismo psicológico, expresionismo didáctico, teatro del absurdo, épico, existencialista; hablan de teatro absurdista, metateatro, antiteatro. Algo tiene que ver, dicen, con Ionesco, Brecht, Piscator, Mrozeck, Gombrowicz, Sartre, Adamov, y está emparentado, de alguna manera, con el de Jorge Díaz, Virgilio Piñera y René Marqués. Mauricio Magdaleno vio, con acierto, el paralelismo entre Maruxa Vilalta y Remedios Varo, dramaturga y pintora que impregna el sentimiento “con una peculiar visión extrarrealista”.

Entre esos analistas destacan en México Carlos Solórzano, Mauricio Magdaleno, Luis G. Basurto, Wilberto Cantón, Luis de Tavira, Ramón Xirau, Héctor Azar, Marcela del Río, Henrique González Casanova, José Ramón Enríquez, Sergio García Ramírez, Reyna Barrera, Antonio Magaña Esquivel, María Luisa Mendoza, Thelma Nava, Jesús González Dávila, Rafael Solana y Fernando Sánchez Mayáns; en Madrid y Caracas Carlos Miguel Suárez Radillo; en Barcelona Josep María Poblet, Joaquín Ventalló y Josep María Lladó; en Francia Jean y André Camp; en los Estados Unidos Sharon Magnarelli, Robert L. Bancroft, Willis Knapp Jones, J. Gaucher-Schultz y Joan R. Boorman; en Toronto Kirsten F. Nigro; en Puerto Rico Edna Coll; en Río de Janeiro María Ramos, y en Praga Jan Makarius. Efraín Huerta la llamó “laboriosa, minuciosa en todas sus obras”. Wilberto Cantón habló de “un teatro social de vanguardia, del que Maruxa sería exponente epónimo en nuestra lengua”.

Por su parte, Maruxa Vilalta se considera al margen de toda escuela; si acaso, acepta alguna afinidad con Ionesco. Pero, lo que hace Ionesco con la ironía, con los episodios absurdos, con la falta de comunicación entre los personajes es ante todo poner a prueba los límites del lenguaje, mientras que Vilalta busca la crítica social y la protesta.

Puesta a la mitad de su camino —se estrenó en 1981— hay una obra en cuatro, o cuatro obras en una, en la cual, o en las cuales, yo veo un compendio de los temas de la autora: Una mujer, dos hombres y un balazo consta de cuatro piezas en un acto, en cada una de las cuales hay, precisamente, una mujer, dos hombres y un balazo que de una u otra manera —Deus ex machina del vigésimo siglo— resuelve el conflicto. En cada una de

ellas, así mismo, se tratan algunos de los temas que más interesan a la autora: 1) En Las Lomas, esa noche es una crítica a la ambición de poder, a la hipocresía y a nuestros sistemas político y social; 2) El té de los señores Mercier trata de la incomunicación y de algunas formas de evasión; 3) El barco ebrio se ocupa, desde una perspectiva surrealista que incluye como personajes a un par de algas, del afán de escapar y de la falta de libertad, y 4) Archie and Bonnie, bajo la forma de una disparatada comedia musical, critica a la idolatría del dinero, al materialismo, al machismo y a la ingenuidad yanquis —pero yanquis no es un dato antropológico, sino un modelo que la autora emplea como prototipo para ilustrar vicios que se extienden a la sociedad neoliberal entera en el mundo globalizado—.

La hipocresía de esta nuestra sociedad neoliberal, apuntada por Vilalta con ironía y con vigor, encuentra su paradigma en el diálogo entre dos de los protagonistas de Nada como el piso 16:

Max: Soy blanco, sajón y protestante. Es decir: persona decente.

Jerome: Todo un tipo, ¿no? ¿o digamos mejor, un arquetipo? ¿Somos todos arquetipos en la sociedad enajenante?... Resultantes, productos, residuos de la sociedad... ¿Tres en el piso 16 o millones en el mundo?

Está claro que el comentario se extiende a toda la sociedad urbana del siglo xx.

Junto con la crítica de la ambición de poder, honores, gloria, dinero... una preocupación de Maruxa Vilalta es el sometimiento de la mujer —quizá la forma más cotidiana, más repetida, en que se manifiesta la necesidad de dominio. Así, en Nada como el piso 16:

Max: Nunca peleo con mujeres. Una mujer sencillamente te gusta o no te gusta. Si no te gusta, no hay discusión. Si te gusta, la compras —pasando por los requisitos legales, si es necesario— y te la traes a vivir a casa. Desde luego, en sociedad no podemos expresarnos tan claramente. Tenemos que hacerles creer que nos tragamos lo de la liberación femenina y esas cosas.

Nada como el piso 16 —encrucijada de sus temas— es una obra capital en la dramaturgia de Vilalta. Max, a punto de ser nombrado gerente de una compañía de aparatos eléctricos, provoca una falla en su casa para atraer a un joven electricista, Jerome, con el fin de poner a prueba su capacidad de “dominar a un hombre hasta anular en él toda resistencia, toda fuerza de voluntad”. Para lograrlo, pone al alcance del joven todas las tentaciones, incluida quien pasa por su mujer —una prostituta que ha traído de la calle—, Stella, quien resume así el ideal burgués:

Stella: ¿Por qué ibas a querer irte? Aquí tienes todo: alfombra y calefacción, televisión y teléfono, radio y tocadiscos, refrigerador, lavadora, aspiradora, licuadora, batidora, extractor...

Jerome va aceptando las nuevas necesidades que Max le impone, y va perdiendo su independencia y su capacidad de amar. En un principio el recuerdo de su mujer y el dolor de haberla perdido lo acompañan, pero no consigue compartírselos —la dificultad para comunicarse entre los seres humanos es un tema que Vilalta explora con frecuencia—. Cuando Max pone la mano de Stella en la de Jerome y sale de la habitación:

Jerome: Es increíble cómo se parece a la pequeña mano de Kate...

Stella (Para sí.): Stella no es mi verdadero nombre.

Jerome (Para sí.): Ella era mi mujer. No estábamos casados, pero era mi mujer. Lo malo de Kate era saberla tan perfecta..., tan increíblemente perfecta.

Stella (Para sí.): Mi verdadero nombre es Jane. Terriblemente vulgar. ¡Jane!

Jerome (Para sí.): Lo malo de Kate era que tenía razón siempre.

Finalmente Jerome queda sometido, pasa a ser como Max y Stella, y pierde toda posibilidad de sentir compasión:

Jerome: Lo alarmante es que reaccioné como ellos lo habrían hecho.

Stella: ¿Como nosotros? ¿Estás seguro?

Jerome: Un individuo me pidió un níquel para hacer una llamada por teléfono. Yo tenía la moneda en el bolsillo, la sentía al alcance de mi mano. Pero no se la di.

Stella: Hiciste muy bien.

Al renunciar a la compasión y al amor, Jerome pierde su identidad y queda derrotado. La crítica de Vilalta va encaminada al egoísmo y a la ambición.

Max disfruta humillando a Jerome. Stella se turna una noche con cada uno, y Max goza tanto la entrega de la mujer como espiarla o imaginarla con el electricista. Como sabemos, Stella en realidad se llama Jane. Al traerla a su casa, Max la obligó a cambiar de nombre y a vestirse de blanco: un acto de anulación de la identidad doblemente brutal. “Stella es peor que Jane”, dice Max, con cinismo, pues es el responsable de esa situación: es una puta que en lugar de ser de muchos hombres es sólo de uno, por conveniencia: una prostituta prostituida.

La voluntad de poder se desborda —la crítica al afán de dominio es una constante en las obras de Vilalta— y termina por convertir en objetos a los seres humanos:

Max: Vivir en un determinado ambiente, a determinada hora de la tarde, disfrutando de determinados efectos de luz sobre los objetos que me rodean... Que me rodean porque yo los he elegido.

Objetos que son lo mismo la alfombra, el teléfono o la televisión, que los empleados de la C. B. Jackson Corporation, o Stella y Jerome. No hay ninguna diferencia entre los

aparatos domésticos y esa mujer a la que se ha obligado a vestirse de blanco y a cambiar de nombre. Max le ordena a Stella que se acueste con su invitado:

Max: No importa cómo haga el amor Jerome. En este asunto tú eres solamente un instrumento. Digamos que formas parte, para el que llega, del mobiliario del departamento: te hereda junto a la televisión y el teléfono.

Situación que se repite —incluida la afrenta de ofrecer una mujer a otros hombres— en En Las Lomas, esa noche, la primera de las cuatro piezas de Una mujer, dos hombres y un balazo:

Cristina (Melodramática.): Te burlas porque soy... ¡cabaretera!

Rogelio: Bailarina. Artista. Tu numerito pornográfico es arte puro.

Cristina: Yo era de buena familia. Pero me sacaste de mi casa y me hiciste... ¡tu amante! Para después destruirme y botarme a la calle, cuando ya no podía regresar a mi hogar. Entonces me ofreciste con tus amigos. Hiciste que pasara... ¡de mano en mano!

Pero Max —a diferencia de otros personajes de Vilalta, como el protagonista de Historia de él— llega a tener rivales a su altura, y eso es quizá lo que da a esta obra un lugar de excelencia entre las de su autora. Jerome averigua que Max cometió una estafa e hizo aparecer como culpable al antiguo gerente; ofrece callar, con la condición de que sea nombrado asesor. Obligado a torcer su voluntad, Max acepta. Jerome da otro paso hacia una victoria que, en el fondo, representa su más profunda derrota, su destrucción como ser humano: Stella se llamará ahora Samantha y vestirá de rojo —el electricista ha adoptado los valores de Max con tanta perfección que puede suplantarlo—. Jerome satisface su frustración de clase —tal vez su motivación más importante— al acostarse con la mujer del poderoso. Max satisface su frustración amorosa porque, a un lado de que disfrute enfermizamente la capacidad de obligar a Stella a entregarse a otro hombre, se identifica con Jerome y tiene la ilusión de que aún podría dar amor.

Stella se enfrenta a los dos hombres que la han convertido en un objeto y que son igualmente canallas; la mujer despierta a una conciencia de paradójica dignidad: ella podría decidir con quién quiere prostituirse:

Stella: Yo quisiera decir algo. ¿Puedo opinar?

Jerome: ¿Opinar?

Max: Qué extraño. Siempre prefiere escuchar.

Stella (Dulce.): Yo sólo soy una mujer, sí, y los he estado escuchando. Pero resulta que estos cambios de situación han provocado en mí algo como... una toma de conciencia.

Max (Burlón.): ¡Tú, una toma de conciencia!

Stella (Inocente.): Mi sincera vocación por mi trabajo me impulsa a no conformarme con que otros decidan por mí. He pensado...

Max (Burlón.): ¡Has pensado!

Stella (Sin perder su dulzura.): Que podría ser dueña de mi propia prostitución.

Jerome (Divertido.): ¿Dueña de qué?

Stella: No inclinarme hacia Max o hacia Jerome según el curso de los acontecimientos, sino elegir yo a cuál de los dos prefiero.

Max (Ríe.): ¡A cuál de los dos! ¡Elegir ella! (A Jerome.) ¿Qué te parece?

Jerome: Querida: tenernos a los dos contentos ya es bastante para ti.

Stella: Sin embargo, mi toma de conciencia me hizo descubrir que puede llegar el momento de sacar mis cartitas de debajo de la manga.

Jerome (Divertido.): ¿Tus cartitas?

Max: ¿Y a quién vas a proponer tu juego? ¿A Jerome o a mí?

Stella: A los dos. Creo que tengo material que puede interesarles a los dos.

Max (Feliz.): ¡Chantaje, mi pequeña! ¡Vas a hacernos chantaje!

Stella: Todavía no, queridos. Comprenderán que no voy a poner tan pronto mis cartas boca arriba. (Les sonrío y sale.)

La situación tiene un tratamiento paralelo —incluida la rebeldía de la mujer— en esa descarnada exposición de una ambición sin escrúpulos que es Historia de él:

Ella: Todavía oigo el jazz.

Él: Yo no oigo nada.

Ella: Hace rato pensé que tocaban nada más para nosotros. Pensé que ese jazz podía unirnos, como antes.

Él: Pensar te hace daño.

Ella: Tienes razón. Nunca nos unió nada. Sólo el sexo.

Él: ¿Qué más quieres?

Ella: Te acercas para hacer el amor y vuelves a recobrar distancia. Tu distancia. Tu mundo. Tu carrera. Tu poder. Y mientras tanto me manejas, me utilizas.

Él (Con burla.): ¿Te utilizo?

Ella: Cómo vas a tener tú ciertos matices. Cómo vas a saber apreciar a una mujer. Qué vas a saber tú de sensibilidad, qué vas a saber tú, con tu dinero y tu poder y tus prostitutas, pero yo soy diferente, ¿te enteras?, soy diferente. Qué vas a saber tú con todo tu dinero, pobre hombre, ¡te desprecio! (Él le da una bofetada.)

Él: Igual que todas, ¿entiendes? Eres igual que todas.

Ella: No volverás a verme.

Él: Te veré cuando quiera, siempre que quiera, como yo quiera.

Ella: Adiós. (Sale.)

De alguna manera, la posesión sexual es una metáfora de todas las otras formas de dominación, incluida la más brutal y definitiva, la de tomar la vida de otra persona. Max orilla a Jerome, veterano de guerra, a recordar sus experiencias:

Max: ...Y cuando disparas, otros mueren. La decisión final es tuya, ¿no? Me refiero al momento de apretar el gatillo. Me refiero al placer de matar.

Jerome: Eran ellos o yo. Era en defensa propia.

Max: Y al mismo tiempo era como un acto de confirmación, de reafirmación de tu importancia como ser humano... Desde luego, yo nunca he matado a nadie. Pero me imagino que la sensación tiene que ser parecida a la del acto sexual. En cierta forma, matar tiene que ser como un acto de posesión, ¿no es cierto?

La preocupación por las actitudes machistas y por el trato injusto a las mujeres está presente en otras obras de Vilalta, incluidas las que tienen como intención reconstruir el drama espiritual de personajes históricos. Los clérigos de *Una voz en el desierto*. Vida de San Jerónimo, personajes despreciables, tienen una actitud que, por contraste, deja claro cuál es el pensamiento de la autora. Así, en el Cuadro ii, dirigiéndose al papa:

Jerónimo: Vuestra Santidad sabe que no he criticado al clero sino a los malos clérigos. (A los clérigos.) ¿No son éstos los que se sirven del sacerdocio para tener más fácil acceso a las mujeres?

Y, más adelante, cuando los clérigos insinúan que Paula y sus hijas, mujeres tan bellas como virtuosas, corren peligro en las calles de Roma, en los foros, el Coliseo y las termas, se ven interrumpidos:

Paula: (Drástica.): No frecuentamos esos lugares, Padre.

Clérigos: Hacéis bien. No os parecéis a las demás mujeres de Roma, que están desatadas.

Con el pretexto de estar emancipadas.

“Liberadas.”

Mandan más que el esposo.

Reniegan de la maternidad.

Se mezclan en política.

Se visten de hombre y asisten a las carreras de caballos.

Se ejercitan en la lucha y en la esgrima.

Clérigo Dos (Malicioso.): Engañan a sus maridos... ¡Oh, perdón!, espero, nobles damas, que esta conversación no os moleste.

Y en un altercado con Jerónimo ante el papa Siricio:

Jerónimo: ...Durante mis clases en el monte Aventino tuve discípulas brillantes; más brillantes que mis antiguos alumnos, los monjes de Calcis.

Siricio: ¿Cómo es eso?

Jerónimo: Los monjes se dedicaban a tejer cestos y a pelear entre ellos. Mis alumnas de Roma son más inteligentes.

Clérigo Uno (Burlón.): Pretende que las mujeres pueden ser inteligentes.

Clérigo Dos: ¡Más que los hombres!

Clérigo Tres: ¿Habrás visto tamaña aberración?

Vilalta se ocupa en sus obras de la posición marginal del hombre moderno, de su incierta identidad, de su soledad, de su conformidad mecánica, de la incomunicación. Fustiga a la sociedad moderna por deshumanizar a las personas; por volverlas violentas y egoístas. Sus dramas profundizan, con una intención crítica, en los problemas sociales y políticos; con frecuencia denuncian la doble moral de los burgueses.

Un recurso para ridiculizar esta doble moral es la ironía. Cuando Max le anuncia a Stella que deberá acostarse también con Jerome:

Stella (Divertida.): ¿Y yo? ¿Qué papel hago en esto?

Max: Me temo que en relación con el de Jerome tu papel pasa a segundo plano.

Stella: Pero voy a acostarme con los dos.

Max: Por turnos, querida. No quiero inmoralidades en casa.

Y en el Acto Segundo:

Jerome: ¡Eso es: vivimos en pleno lujo americano!

Stella (A Jerome.): No parece apreciarlo.

Max (A Jerome.): Vivimos en un país desarrollado.

Jerome: Desarrollado gracias a que otros son subdesarrollados.

Stella: ¡Dios mío, es comunista!

Max: ¿Eres comunista?

Jerome: No.

Max: Menos mal. No quiero inmoralidades en casa.

Stella: Max es muy religioso.

Jerome (Divertido.): ¡Religioso, Max!

Stella: El primer día, mientras me desnudaba, me hacía repetir pasajes de la Biblia.

Otra muestra de la veneración de las apariencias puede verse en la primera de las cuatro piezas de Una mujer, dos hombres y un balazo, titulada En Las Lomas, esa noche. Arturo habla con Beatriz, la mujer de su hermano:

Arturo: ¿Y si no te deja salir?

Beatriz: Tenemos recámaras separadas. En cuanto entre a la suya, me voy. Espérame en el coche. Pero que nadie te vea. Recuerda que soy una mujer honrada, educada en las más estrictas normas de nuestra sociedad.

En la segunda de estas piezas, titulada en honor de Rimbaud El barco ebrio, el surrealismo explota generosamente el sentido del humor. Hablan un Liquen y una Alga, incrustados en una roca que de vez en cuando cubre el agua de mar:

Liquen: Quiero raptarte a caballo en una película de galaxias y desayunar contigo cada mañana en una terraza del Trocadero, cuando las fábricas empiezan a echar a andar los mecanismos de los relojes eléctricos. Quiero despertar a tu lado cada mañana, acostados sobre el filo de acero de una espada y teniendo como música sólo Radio Universidad, en el ochocientos sesenta del cuadrante. Quiero hacer el amor contigo a la luz de la luna dorada y ardiente, sobre la hierba donde copulan los escarabajos, mientras en el cuarto de al lado Einstein está ocupado en resolver su teoría de la relatividad. Quiero a Newton y su manzana y la Constitución Federal de Washington y la Guerra de los Treinta Años para ponerlas a tus pies. Quiero ser para ti el microbio que mate a la penicilina, el bacilo que envenene a toda la Vía Láctea, el policía de tránsito que interrumpe la función de cine cuando él le va a clavar el cuchillo a ella, que está desnuda en la regadera. Quiero cenar esta noche contigo una rebanada de pan negro con queso crema. Y ésta es la declaración de amor de tu esposo, el más enamorado.

Las obras de Maruxa Vilalta denuncian también la hipocresía de dictaduras que sostienen una fachada democrática y se escudan tras sus repetidas mentiras. Así, en Historia de él, una crónica de la ambición sin escrúpulos aún más radical que Nada como el piso 16, en un contexto que la hace escandalosamente falsa, escuchamos la siguiente declaración, que tal vez resulte dolorosamente familiar:

El MINISTRO: ...Como ha dicho el primer mandatario de nuestro país, nuestra economía está en vías de franca expansión. El proceso de desarrollo, basado en los lineamientos de nuestra Revolución, habrá de derivar en una estabilización de los precios y en una mayor participación del tercer mundo en el mercado internacional. (Aplausos.)

Los dramas de Vilalta tienen, sobre todo, el propósito de mostrar los defectos, las contradicciones y los crímenes de los gobiernos dictatoriales y de los individuos egoístas, ambiciosos y corruptos. No sólo de la sociedad mexicana sino la de nuestro mundo —

más de una vez, el escenario simbólico es una Nueva York mítica, irreal—. En estas obras el interés social y el dramático son uno solo. “Teatro de punzante garra política. Teatro de rigores encendidos”, lo llamó Héctor Azar.

La falta de humanidad verdadera, su constante traición a los valores fundamentales de los seres humanos, provoca que estos personajes no logren comunicarse. Uno de los muchos posibles ejemplos es la escena siguiente de El té de los señores Mercier, una de las cuatro partes de Una mujer, dos hombres y un balazo. En ella, el absurdo se interrumpe bruscamente cuando se llega al tema sensible de la edad de una dama; pero eso es aún más absurdo, y más aún cuando el Señor Bertrand propone una fecha anterior:

Señor Bertrand: Tengo la impresión de que usted y yo nos habíamos encontrado ya en alguna parte... ¿Marsella, quizás? No, no, perdón: creo que fue en Niza.

Señora Mercier: ¡Oh, no, nunca he estado en Estambul!

Señor BERTRAND: ¡Qué curioso! Y, sin embargo, estoy seguro... ¿Qué no fue durante la guerra del catorce?

Señora Mercier (Indignada.): ¿Cómo?

Señor Bertrand: ¡Oh, perdón, perdón! Desde luego no pudo ser durante la guerra del catorce. ¡Es usted tan joven!... Quizás fue entonces en Alabama, durante la Guerra de Secesión.

Señora Mercier: No. Definitivamente no.

Señor Bertrand: Entonces usted perdone, mi querida señora. Entonces no éramos nosotros dos.

En esa sociedad, el único valor realmente importante es el dinero, camino al poder y la gloria. El dinero que corrompe, que esclaviza a los personajes, y que sustituye todo ideal noble y verdadero por los de la vida burguesa:

Max: Jane podría no estar de acuerdo. Pero Jane no vivía en un hermoso departamento, rodeada de cosas bellas. Jane andaba en hoteles de segunda y bancas de parque. Jane era una romántica. En cambio Stella sabe lo que quiere: Stella le da gusto a Max siempre.

Stella: Ahora soy Stella. Le doy gusto a Max.

Max: ¡Magnífico, magnífico! Te compraré otro vestido blanco.

Llevado a un extremo ridículo, la pasión por el dinero es el tema central de Archie and Bonnie, la cuarta parte —en forma de comedia musical— de Una mujer, dos hombres y un balazo:

Señora Marshall: De todos modos, mi querido Morris, se ve usted tan junior, tan apuesto, tantas conservas, tan millonario... En cambio yo, viuda y sola, con mi hija Bonnie desamparada. Y con mi asilo de pobres que mantener. ¡Si no fuera por mis pobres, nunca le habría vendido a mi hija!

Y en En Las Lomas, esa noche, donde se combina con el menosprecio por una mujer que está más atenta a lo que ella supone sus poderes de seducción que a su propia dignidad:

Arturo: ¡Mi hermano me robó mi herencia y ahora me quita a mi mujer.

Beatriz: Más bien tú le quitas la mujer a él.

Arturo: ¡Lo odio! Siempre he tenido que conformarme con sus sobras.

Beatriz: Muchas gracias.

Arturo: Pero las cosas van a cambiar. ¡Yo seré el número uno! ¡Yo tendré a su mujer! Y él estará... ¡muerto!

Beatriz: ¡Arturo, me asustas!... (Coqueta.) ¿Serías capaz de matarlo por mí?

Arturo (Melodramático.): ¡Por ti! (Cambio.) Y por sus millones. Me quedaré con todo.

No son diferentes los extravagantes personajes de Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado):

Williams (Melodramático.): ¡El mío sería un crimen pasional! (Gime.) ¡Ya no la aguanto!... Tía Emily, podríamos ser socios. Los dos queremos que Mildred desaparezca. Uuuuuuuuuuuuu... Aunque por motivos diferentes. (Aparte, al público.) Nada diferentes: ¡la lana!

Impresionante, en la misma pieza, es el monólogo de Jonathan, quien mató a su mujer y revive el asesinato:

Jonathan: Loco, dicen, y te encierran. Y del mundo dejas de formar parte. Corredores demasiado largos. Cuartos demasiado limpios. Paredes de un azul gélido. El del número tres llora, pero se le oye apenas...

Aunque el teatro de Vilalta ha sido calificado alguna vez como un arte sin esperanza, no podemos hacer a un lado la convicción de que el acto mismo de escribir es una declaración de optimismo. Sobre todo, hace falta señalar que la intención de la autora es denunciar las lacras de la sociedad porque abriga la esperanza de que, por difícil que esto sea, será posible, algún día, eliminarlas. No es exagerado decir que el motor más importante de estas obras es el amor al ser humano y a sus valores esenciales. En estos tiempos en que amar al prójimo no es sencillo, defender al amor es necesario. Defenderlo, si hace falta, con los estallidos de humor y de violencia que Vilalta prodiga en sus obras. Obras que, según Carlos Solórzano, han sido concebidas directamente para el teatro, libres de "ociosas preocupaciones literarias". Tal vez a esta manera de concebir sus dramas se deba que la autora también asuma la dirección de escena.

Sus primeras cinco obras tuvieron en las funciones de estreno otros directores: Enrique Alonso —Los desorientados, en 1960—, Xavier Rojas —Un país feliz y Trío, ambos espectáculos en 1964—, Fernando Wagner —El 9, en 1965— y Óscar Ledesma —Cuestión de narices, en 1966—. De allí en adelante, las otras diez piezas que hasta ahora ha escrito, más las reposiciones de las anteriores, ya no han sido confiadas a manos ajenas para su estreno, aunque después las han puesto muchos otros directores. Maruxa Vilalta no concluye una pieza sino cuando la ha puesto en escena. Y lo hace aprovechando todos los recursos: acotaciones precisas, grabaciones o absoluto silencio; coreografías o bien técnicas del “teatro pobre” de Grotowski, o bien la proyección de imágenes que permite la intromisión en la escena de la realidad de afuera del escenario; de otro tiempo y otro espacio, y añade al teatro una dimensión de simbolismo visual.

A la diversidad de medios expresivos se suma el llevar a escena una cantidad creciente de personajes. De 1960 a 1975, Vilalta estrenó ocho piezas —tres de ellas monólogos— con elencos reducidos: Cuestión de narices, estrenada en 1966, la obligada excepción, tiene 28 personajes representados por 14 actores y nueve actrices: 23 personas. De allí en adelante los personajes se multiplican, el número de actores y de actrices se mantiene proporcionalmente pequeño, y lo que necesariamente crece es la capacidad para doblar papeles.

Historia de él, de 1978, tiene 88 personajes, encarnados por siete actores y cuatro actrices; en Una mujer, dos hombres y un balazo, de 1981, aparecen 28 personajes, a cargo de tres actores y dos actrices; Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo, de 1991, requiere siete actores y cuatro actrices para dar vida a 74 personajes; 1910, de 2000, llega al extremo de 168 personajes, con nueve actores y tres actrices que distinguen sus papeles no mediante un cambio de caracterización, sino meramente con recursos de actuación: a la vista del público y sin cambiar atuendos se transforman, son otros, están en otros lugares.

Construidas con una sucesión de cuadros señalados no por cambios en la escenografía —muchas veces ni siquiera por oscuros—, sino por la transformación profunda, interior, de los actores, estas obras de Vilalta se distinguen por su ritmo alucinante. Son grandes cuadros llenos de movimiento. “No puedo omitir la admiración que me provoca la arquitectura escénica de esta obra”, escribió Luis G. Basurto sobre Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo, y se refirió a la autora como dramaturga “tan aguerrida como dispuesta a la ternura y a la solidaridad”.

Las primeras piezas: Los desorientados, Un país feliz y La última letra —uno de los tres monólogos que componen Trío—, estrenadas entre 1960 y 1964, siguen cauces realistas que Vilalta pronto abandonó; se inclinó por un estilo expresionista, con ciertos rasgos del teatro del absurdo. Así puede verse en Cuestión de narices, Esta noche juntos, amándonos tanto, Historia de él, Una mujer, dos hombres y un balazo y Pequeña historia de horror (y de amor desenfundado), que ocuparon los 20 años siguientes, además de una vuelta al realismo psicológico, en 1975: Nada como el piso 16.

En los años noventa, Vilalta se concentró en temas religiosos. Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo, de 1991; Francisco de Asís, de 1992; Jesucristo entre nosotros, de 1994, y En blanco y negro: Ignacio y los jesuitas, de 1997, tienen como tema común el enfrentamiento entre la verdad profunda de la religión y los malos manejos del clero, de la jerarquía religiosa —tan sedienta de poder, riquezas y vanidades como cualquier otra burocracia—. De Ignacio y los jesuitas escribió Henrique González Casanova:

Es Ignacio de Loyola y es Chiapas. Es el pensamiento liberal de la autora y la denuncia. Son los jesuitas asesinados y son los guerrilleros, es la teología de la liberación, es la defensa de premisas republicanas que no transigen con la dictadura; es la lucha por la libertad, la justicia y la vida.

En todas estas obras, que recrean la vida de personajes históricos, hay una cuidadosa labor de investigación, a la vista del público cuando han sido editadas, pues Maruxa Vilalta ha incluido las diversas fuentes que ha utilizado y señala las citas de sus personajes.

En 1910, estrenada cuando terminaba el último año del siglo xx y representada durante 2001 en dos temporadas, Vilalta aborda un tema mucho más inmediato, el de la Revolución mexicana. La pasión para conjugar el dato documentado con el tratamiento poético es la misma que en sus otros grandes cuadros históricos. Al igual que en ellos, de lo que Vilalta habla —como sucede en toda obra histórica— es del presente. San Jerónimo, San Francisco, Jesucristo y San Ignacio son grandes personajes del pasado que le sirven para insistir en la crítica de los vicios y los yerros del momento en que escribe.

En el penúltimo de los 17 cuadros que componen *Una voz en el desierto*. Vida de San Jerónimo, irrumpe, desde el siglo xxi, desde esa mítica Nueva York —capital del mundo neoliberal y globalizado—, un grupo de estudiantes que visitan a San Jerónimo. El anacronismo, que se incorpora con absoluta naturalidad, le permite a la autora tratar la proyección del santo en un futuro para él, pasado para los estudiantes, y subrayar la actualidad de la obra.

Lo mismo ocurre, en 1910, con la Revolución. Si en esta obra Vilalta subraya la desilusión del pueblo mexicano y destaca que la Revolución parece en el presente estar constituida más por palabras que por hechos, es para establecer la crítica de lo que sucede en nuestros días, a casi un siglo de aquel movimiento. En palabras de la autora: “Sabor cruel y a la vez poético de la Revolución. Es la historia puesta en escena. El pasado para traerlo al presente... Antes que los héroes o los traidores, el soldado muerto en combate”.

¿De dónde viene Maruxa Vilalta? ¿De dónde procede su vocación por hacerse parte de las luchas sociales? Una posible explicación se halla en su estirpe. Maruxa Vilalta nació en Barcelona, hija de abogados. Su padre, Antonio Vilalta y Vidal, uno de los fundadores del Estatut de la Generalitat, movimiento favorable a la independencia de Cataluña. Su madre, María Soteras Maurí, doctora en leyes. Uno y otra demócratas, idealistas, liberales. Con la guerra civil hizo falta emigrar: Bruselas, primero; más allá de la mar a la que apunta Colón en las Ramblas, después, la América ya no tan ignota: el México del trasplante republicano. Crecer a sabiendas de la tragedia de España, con aguda conciencia de la política internacional. Un legado de lucha que Maruxa Vilalta ha honrado.

La iniciación literaria fue en el terreno de la novela: *El castigo* en 1957 y el año siguiente *Los desorientados*, que después de dos ediciones adaptó al teatro. Esta obra se estrenó en el Teatro La Esfera, de la ciudad de México, el 13 de septiembre de 1960, dirigida —como dije— por Enrique Alonso —cinco años más tarde ella volvió a ponerla en escena, en una nueva versión—. Entrar en contacto con el Teatro fue una revelación. A partir de entonces, la escena ha sido el eje de su vida de trabajo. Incursiones posteriores en la prosa: una novela, *Dos colores para el paisaje*, de 1961, y un libro de relatos, *El otro día, la muerte*, de 1974.

Hay una fascinante incursión de Maruxa Vilalta en la vida interior de un artista: La última letra, uno de los tres monólogos que la autora agrupó en Trío y estrenó en 1964. La obra explora las inquietudes de un escritor en su cuarto de trabajo. De la lectura de las cuartillas que está escribiendo pasa a imaginar la llegada de un amigo —un eco, quizá, del prólogo de Cervantes a su Quijote— con tal fuerza de evocación que el espectador llega a sentirlo en escena. Es difícil, para cualquier artista, no identificarse con ese personaje. La pieza fue descrita así por Wilberto Cantón: “La pintura a lo vivo de cómo la literatura resulta una condena maravillosa, una cárcel constelada de la que la voluntad no basta para escapar”.

Tal vez Maruxa Vilalta comparte con Max, uno de los protagonistas de Nada como el piso 16, un cínico tan radicalmente apartado de la voluntad crítica de la dramaturga, una afición: “me pregunto —se dice el personaje— si podría decirse ‘practico el deporte’ de estudiar al ser humano”. Porque también ella, aunque por procedimientos y con intenciones absolutamente distintos, está interesada, como todos los dramaturgos, como lo dice Max, en “ir descubriendo cómo está hecho un ser humano”. “De esa manera —dice Max a Jerome— estoy ayudando a mi amigo a conocerse a sí mismo.” Eso mismo puede decirse del teatro de Vilalta: nos ayuda a conocernos.

El camino de degradación que fue necesario para que Max llegara al piso 16 implica la pérdida de valores morales que la autora critica en esta y en otras obras, como Historia de él, Cuestión de narices y Esta noche juntos, amándonos tanto. Antes de llegar al piso 16, Jerome era capaz de amar, y exaltar el amor es, como dije, el motor del teatro entero de Maruxa Vilalta. Escuchemos las palabras de Jerome:

Jerome: Es como toda una actitud ante la vida, ¿no se dice así?, cómo explicarles... Yo creo en los demás y también en mí mismo. Yo no tengo nada especial contra la gente... Las calles de Nueva York, a veces. Los árboles de Washington Square, en la madrugada, cuando la luz del día empieza apenas a marcarlos... La oportunidad de encontrarme con algún profesor de matemáticas capaz de morir aplastado por el autobús si en ese momento está dando con la ecuación indicada. Quiero decir, cosas de ésas que te hacen confiar en el ser humano. Yo confío... Una noche, al salir del teatro, una puerta con visillos y campanitas que suena al entrar y detrás el viejo del bazar que vende alambiques de todas clases y que te vigila porque en todo el día no ha vendido. Y tú le compras esa pipa que no te sirve para nada y te quedas sin cenar pero te dices que encuentros como ése vale la pena recordarlos... Yo soy capaz de eso. Creo en los demás. Es como una actitud ante la vida, ¿no? Una actitud... Creo que estoy hablando de amor.